Carmen Sevilla Gonçalves dos Santos
Fabiana Ferreira da Costa
(ORGANIZADORAS)

ESPIRAL DE FINGIMENTOS

MAPEAMENTOS DE EXPERIÊNCIA ESTÉTICA EM LITERATURA

Editora UFPB

ESPIRAL DE FINGIMENTOS

MAPEAMENTOS DE EXPERIÊNCIA ESTÉTICA EM LITERATURA

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA

Reitor VALDINEY VELOSO GOUVEIA

Vice-Reitora LIANA FILGUEIRA ALBUQUERQUE

Pró-Reitor PRPG GUILHERME ATAÍDE DIAS

EDITORA UFPB

Diretor NATANAEL ANTÔNIO DOS SANTOS

Conselho editorial

Adailson Pereira de Souza (Ciências Agrárias)
Eliana Vasconcelos da Silva Esvael (Linguística, Letras e Artes)
Fabiana Sena da Silva (Interdisciplinar)
Gisele Rocha Côrtes (Ciências Sociais Aplicadas)
Ilda Antonieta Salata Toscano (Ciências Exatas e da Terra)
Luana Rodrigues de Almeida (Ciências da Saúde)
Maria de Lourdes Barreto Gomes (Engenharias)
Maria Patrícia Lopes Goldfarb (Ciências Humanas)
Maria Regina Vasconcelos Barbosa (Ciências Biológicas)

Conselho científico

Maria Aurora Cuevas-Cerveró (Universidad Complutense Madrid/ES)
José Miguel de Abreu (UC/PT)
Joan Manuel Rodriguez Diaz (Universidade Técnica de Manabí/EC)
José Manuel Peixoto Caldas (USP/SP)
Letícia Palazzi Perez (Unesp/Marília/SP)
Anete Roese (PUC Minas/MG)
Rosângela Rodrigues Borges (UNIFAL/MG)
Silvana Aparecida Borsetti Gregorio Vidotti (Unesp/Marília/SP)
Leilah Santiago Bufrem (UFPR/PR)
Marta Maria Leone Lima (UNEB/BA)
Lia Machado Fiuza Fialho (UECE/CE)
Valdonilson Barbosa dos Santos (UFCG/PB)

Carmen Sevilla Gonçalves dos Santos
Fabiana Ferreira da Costa
Organizadoras

ESPIRAL DE FINGIMENTOS

MAPEAMENTOS DE EXPERIÊNCIA ESTÉTICA EM LITERATURA

João Pessoa
Editora UFPB
2020

Direitos autorais 2020 – Editora UFPB

Efetuado o Depósito Legal na Biblioteca Nacional, conforme a
Lei nº 10.994, de 14 de dezembro de 2004.

TODOS OS DIREITOS RESERVADOS À EDITORA DA UFPB

É proibida a reprodução total ou parcial, de qualquer forma ou
por qualquer meio.
A violação dos direitos autorais (Lei nº 9.610/1998)
é crime estabelecido no artigo 184 do Código Penal.

O conteúdo desta publicação é de inteira responsabilidade do autor.

Design editorial Editora UFPB
Projeto gráfico Michele Holanda

Catalogação na fonte:
Biblioteca Central da Universidade Federal da Paraíba

E77 Espiral de fingimentos: mapeamentos de experiência estética em literatura / Carmen Sevilla Gonçalves dos Santos, Fabiana Ferreira da Costa (organizadoras). - João Pessoa: Editora UFPB, 2020.

309 p. : il.

Recurso digital (2,75 MB)

Formato: e-book

Requisito do Sistema: Adobe Acrobat Reader

ISBN 978-65-5942-003-2

1. Literatura. 2. Literatura – Estética. 3. Estética da repetição. 4. Teoria do efeito estético. 5. Antropologia literária. I. Santos, Carmen Sevilla Gonçalves dos. II. Costa, Fabiana Ferreira da. III. Título.

UFPB/BC CDU 82:111.852

Livro aprovado para publicação através do Edital Nº 01/2020/Editora Universitária/ UFPB - Programa de Publicação de E-books.

EDITORA UFPB
Cidade Universitária, Campus I,
Prédio da editora Universitária, s/n
João Pessoa – PB
CEP 58.051-970
http://www.editora.ufpb.br
E-mail: editora@ufpb.br
Fone: (83) 3216.7147

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO **6**
As organizadoras

CAPÍTULO 1 ..... **14**
Carmen Sevilla Gonçalves dos Santos
Fabiana Ferreira da Costa

CAPÍTULO 2 ..... **26**
Jennifer Trajano

CAPÍTULO 3 ..... **41**
Caio Cesar Martino

CAPÍTULO 4 ..... **62**
Thiago da Silveira

CAPÍTULO 5 ..... **95**
Cristina Rothier Duarte

CAPÍTULO 6 ..... **124**
Maria Betânia Peixoto Monteiro da Rocha

CAPÍTULO 7 ..... **144**
Larissa Brito dos Santos

CAPÍTULO 8 ..... **164**
Prisciane Pinto Fabricio Ribeiro

CAPÍTULO 9 ..... **182**
Thárcila Ellen Aires Bezerra

CAPÍTULO 10 ..... **204**
Siomara Regina Cavalcanti de Lucena

CÁPITULO 11 ..... **219**
Beatriz Pereira de Almeida

CAPÍTULO 12 ..... **236**
Rivânia Maria da Silva

CAPÍTULO 13 ..... **256**
Juliana Dantas Rabelo

CAPÍTULO 14 ..... **271**
Jhennefer Alves Macêdo

CÁPITULO 15 ..... **288**
Alexia Eloar Félix Cavalcante

SOBRE AS ORGANIZADORAS **299**

SOBRE OS AUTORES **301**

APRESENTAÇÃO

O presente livro *Espiral de fingimentos*: *Mapeamentos estéticos em literatura* integra capítulos concebidos na disciplina Leituras Literárias ministrada na Pós-Graduação em Letras da UFPB em 2019. O referido componente curricular tinha como objetivo caracterizar os campos epistemológicos da Estética da Recepção, Teoria do Efeito Estético e Antropologia Literária, além de identificar práticas de leitura, descrever formas de produção, circulação e recepção da literatura e analisar textos literários. Os capítulos desta coletânea, portanto, reúnem os ensaios das professoras e dos discentes participantes da supracitada disciplina.

O eixo norteador desta compilação, por conseguinte, é a análise de textos literários amparada na Teoria do Efeito Estético e na Antropologia Literária. O mapeamento da experiência estética de cada autor/a, tornando-o/a consciente de sua própria compreensão — metacognição[1] — é um empenho original, pois visibiliza o processo de leitura individual e interno através de teorias, cuja implementação é pouca conhecida. Esse empreendimento possibilita fomentar estudos, por exemplo, na área do ensino da leitura literária. A Teoria do Efeito Estético e a Antropologia Literária, de Wolfgang Iser, nesse sentido, são ferramentas intelectuais profícuas para desenvolver estratégias de compreensão leitora.Importante salientar o caráter inovador da implementação das respectivas teorias nos moldes ora desenvolvidos e aqui apresentados.

A Antropologia Literária é o desdobramento da Teoria do Efeito Estético e, para tais teorias, o significado de um texto literário é apresentado pelo exame do que acontece ao leitor quando, por meio da leitura, atribui sentido aos textos de ficção. Esmiuçando a pergunta sobre a função de textos literários em seu contexto, Wolfgang Iser postula que o efeito produzido por esses textos permite um acontecimento e investigar essa elaboração é o interesse central de sua Teoria do Efeito Estético. Para descrevê-la, é necessário analisar o processo de leitura, visto tal efeito ser evidenciado apenas ao se ler o texto.

A relação dialética entre texto-leitor e sua interação promove o efeito estético — as propriedades imaginativas e perceptivas do leitor. Para Wolfgang Iser (1996, p. 17)[2],

> uma tarefa da teoria do efeito seria [...] ajudar a fundamentar a discussão intersubjetiva de processos individuais de sentido da leitura, bem como a da interpretação.

De acordo com Borba (2003)[3], vivenciar um efeito de significado ou experiência estética, transfigurado em uma significação — resposta à experiência estética —, possibilitando um repensar das normas do contexto pragmático do sujeito leitor, pode ser considerado um dos pontos mais importantes da teoria do efeito.

A relevância da alteração de questão suscitada pelo novo paradigma é assim traduzida: ao invés de "qual é o significado da obra?" ou "o que ela quis dizer?", interessa agora "o que acontece ao leitor quando com sua leitura atualiza os textos ficcionais?"

Centrada no empenho do leitor numa atividade que envolve um "fingimento", a teoria iseriana trata dos atos impulsionados por tal simulação, mesmo referindo-se a um evento ilusório. A implicação em

"atos de fingir" denuncia nosso gosto na vivência de ilusões (ISER, 1999a)[4]. A vivência desse fingimento, por assim dizer, pode revelar algo sobre nós e os seres humanos demonstram precisar desse tipo de artifício, por isso, Wolfgang Iser (1999a, p. 66)[5] afirma que

> [e]m face dessa aparente necessidade, ou se reconhece que uma teoria do efeito não pode mais explicá-la, ou se amplia essa mesma teoria a tal ponto, que o estudo do processamento do texto dá lugar a um estudo do que o meio pode revelar acerca das disposições que caracterizam a constituição humana. Nesse segundo caso, uma Antropologia Literária seria um desdobramento direto da Teoria do Efeito Estético, uma vez que procura responder a perguntas que esta última formulou, mas deixou sem resposta.

Assim, a Antropologia Literária, com o propósito de "compreender a auto-interpretação humana que se faz por meio da literatura" delineou uma heurística que atende a duas condições prévias, a de mapear o novo território e a de estar ligada "àquelas disposições humanas que também constituem a literatura" (ISER, 1999a, p. 66). Para Wolfgang Iser, como o fictício e o imaginário preenchem as referidas condições, esses termos comporiam tal heurística. O fictício e o imaginário, portanto, são de naipe antropológico. A interação entre o fictício e o imaginário é regulada pelo jogo e apenas na interação contextual são delimitados, por não terem determinação transcendental (ISER, 1999a; 2002)[6].

Transpondo este raciocínio para uma forma antropológica de pensar é compreensível que para a mobilização do nosso imaginário seja preciso o fictício — elemento ativador/provocador de movimentos do imaginário. Desse modo, a ficcionalidade é um ato consciente promovido por indeterminações e sem o imaginário não teríamos como preencher

a moldura conformada pelo ato de fingir. Para Iser (1999a), temos uma encenação (*enactment*) do processo de "modos de construir, de fabricar mundos" (*ways of worldmaking*), cuja forma paradigmática reside na literatura, quando o fictício interage com o imaginário.

A Antropologia Literária pensada por Iser, portanto, abre um campo interdisciplinar, extrapolando os objetivos da Teoria do Efeito Estético que a precedeu Ora, a Antropologia Literária é um *work in progress* que vem abrindo veredas para se pensar a literatura sob nova ótica, precisamente aquela que a vê como provedora de uma necessidade humana: a de ficcionalizar. Segundo Wolfgang Iser, ficcionalizamos ao preencher/articular os espaços vazios das interações sociais e da leitura como modo de dar sentido a nossa própria existência e, consequentemente, à ação entreprendida a partir disso, o que poderá ser observado nas análises realizadas dos textos literários apresentados nesta coleção juntamente com o desfiar da compreensão leitora dos autores.

Nos capítulos que se seguem, as supracitadas teorias serão pormenorizadas e seus conceitos principais explicados em associação às análises dos textos literários escolhidos pelos autores de cada capítulo. Ressalta-se que os referidos conceitos estarão destacados em negrito e a sequência dos capítulos não restringe a leitura na ordem que o leitor preferir. Os textos literários analisados são de escritores diversos e de nacionalidades também ímpares, de autores canônicos a não clássicos. Em síntese, os capítulos apresentam a seguinte organização:

No capítulo 1, *Mapeamentos de experiência estética em literatura: uma estratégia (meta)procedimental emancipadora*, as autoras Carmen Sevilla G. dos Santos e Fabiana F. da Costa apresentam a tese de que a emancipação cognitiva e emocional do leitor pode ser favorecida pelo mapeamento de sua experiência estética com o texto literário, mapeamento concebido na

interface da Teoria do Efeito Estético e da Antropologia Literária. Nesse capítulo, pode-se observar a pavimentação teórica dos mapeamentos estéticos apresentados nos capítulos seguintes. No capítulo 2,*O alegórico mundo da solidão em O "Homem-Ilha" de Isabor Quntiere*, Jennifer Trajano descreve sua leitura do conto *O homem-ilha*, da escritora brasileira Isabor Quintiere, mapeando sua experiência estética por meio dos conceitos de **negatividade, negação**, **vazio** e**quebra da *good continuation*** da Antropologia Literária e da Teoria do Efeito Estético, das quais realiza também uma síntese explicativa dos principais conceitos.No capítulo 3, *Aspectos da teoria do efeito estético de Wolfgang Iser na experiência de leitura de "Budapeste", de Chico Buarque*, Caio C. Martino apresenta os principais conceitos da Teoria do Efeito Estético e baseado neles realiza "algumas interpretações possíveis" do romance *Budapeste*, do escritor brasileiro Chico Buarque de Hollanda. No capítulo 4, "*Entre amigos" (?) Crítica e teoria em uma leitura possível do romance de Amós Oz*, Thiago da Silveira analisa os três primeiros capítulos do romance *Entre amigos*, do escritor israelense Amós Oz. Fundamentado na Antropologia Literária, ele associa conceitos dessa teoria — como **vazios**, **repertório** etc — à sua leitura exploratória da referida narrativa de ficção, além de pontuar uma discussão sobre a classificação das teorias em *hard* e *soft* cunhada por Wolfgang Iser. No capítulo 5, *O leitor volta para casa: mapeamento estético de leitura*, Cristina R. Duarte realiza o mapeamento estético de sua leitura do romance "*Formas de voltar para casa"*, do escritor chileno Alejandro Zambra, analisando o processo de *mise en abyme* presente no referido texto literário à luz dos conceitos iserianos de **vazios**, **negação**, **retenção e protensão,** estrutura de **tema e horizonte** etc. No capítulo 6, *Tradição e tradução do imponderável em "O último voo do flamingo", de Mia Couto*, Maria Betânia P. M. da Rocha, também na esteira da teorias de W. Iser, apresenta a sua

leitura do romance *O último voo do flamingo*, do escritor moçambicano Mia Couto, abrindo caminhos para a compreensão do imponderável no referido romance por meio da conexão das **perspectivas textuais** (**ficção do leitor, narrador, enredo e personagem**), entre outros conceitos, para realizar "a tradução do que está (e não está) sendo dito". No capítulo 7, *A quebra da good continuation e o desenvolvimento de Raymond Rambert no romance "A peste"*, Larissa B. dos Santos evidencia sua **experiência estética** com o romance *A peste*, do escritor franco-argelino Albert Camus, associando os conceitosiserianos de **vazios** e **quebra da *good continuation*** à análise de Rambert, personagem camusiano, apoiada igualmente nos estudos de Antonio Cândido, Edward Forster e Anatol Rosenfeld para delinear a categoria personagem.No capítulo 8, *Uma experiência estética sobre os frágeis limites entre vida e morte, em "Olhos D'Água" de Conceição Evaristo*, Prisciane P. F. Ribeiro apresenta uma reflexão sobre a experiência estética de sua leitura dos contos que compõem o livro *Olhos d'água*, da escritora brasileira Conceição Evaristo.A análise centra-se nos conceitos de **vazios** e da **quebra da *good continuation***, considerando as idiossincrasias do texto e da leitora-autora.No capítulo 9, *Reflexões sobre a experiência estética no romance "Balada de amor ao vento", de Paulina Chiziane*, Thárcila Ellen A. Bezerra apresenta o mapeamento de sua experiência estética do romance *Balada de amor ao vento*, da escritora moçambicana Paulina Chiziane, correlacionando a estrutura de **tema** e **horizonte** à articulação entre tempo passado e presente e as relações envolvendo os personagens da referida narrativa, o que possibilita a construção do **objeto estético**. No capítulo 10, "*Infância": looping de medos, dúvidas e violência*, Siomara R. C. de Lucena analisa o romance autobiográfico *Infância*, do escritor brasileiro Graciliano Ramos, à luz da Teoria do Efeito Estético, centrando-se principalmente nos conceitos de **vazios**, ***recursive looping*** e **quebra da *good continuation***.

No capítulo 11, *"Hibisco roxo": mapeando uma experiencia estética e afetiva*, Beatriz P. de Almeida compartilha sua leitura do romance *Hibisco roxo*, da escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie, explicitando os **vazios** e os ***recursive loopings*** ocorridos em sua **experiência estética** com o romance. No capítulo 12, *Mapeamento de uma experiência estética em "Suicidas", de Raphael Montes*, Rivânia M. da Silva explicita os processos vivenciados por ela em sua experiência estética com o romance policial *Suicidas*, do escritor brasileiro Raphael Montes. A estrutura de **tema e horizonte**, os **vazios**, e a **quebra da *good continuation*** foram os principais conceitos brevemente mapeados pela autora. No capítulo 13*, "Amada", de Toni Morrison: mapeamento de uma experiência estética*, Juliana D. Rabelo descreve a **experiência estética** suscitada pela sua leitura do livro *Amada*, da escritora estadunidense Toni Morrison, tendo como aporte teórico os seguintes conceitos iserianos: **vazios**, **quebra da *good continuation***, ***recursive looping*** e **estrutura de tema e horizonte**. No capítulo 14, *Teoria do efeito estético: uma leitura do livro de imagem "Ida e Volta"*, Jhennefer A. Macêdo apresenta de modo sucinto as teorias de Hans Robert Hauss e Wolfgang Iser, centradas no leitor, e analisa o livro-imagem infantil *Ida e volta* (2001), do escritor brasileiro Juarez Machado, realizando o mapeamento da**experiência estética** dela a partir dos conceitos de **vazios**, **tema e horizonte** e ***recursive looping***. No capítulo 15, *Estar perto não é físico: ensaio sobre vazios, ficcionalização e transmidialidade no movimento "Os famosos e os Duendes da Morte"*, Alexia Eloar F. Cavalcante apresenta o Movimento *Os Famosos e os Duendes da Morte* — composto por um filme, um livro, fotos, vídeos e música —, como narrativa transmídia analisada pelos **vazios** suscitados em sua **experiência estética** com as supracitadas manifestações artísticas. Para tanto, utiliza como aporte teórico a teoria de Henry Jenkins sobre a narrativa transmídia e os conceitos de **ficcionalização** e **vazios**

da Teoria de Efeito Estético, que auxiliam e promovem os elos entre as diferentes mídias na narrativa transmídia examinada.

Os mapeamentos da experiência estética vivenciados por cada autor/a, como evidenciado nas sínteses dos capítulos, são descritos, em sua grande maioria, na primeira pessoa ou se direcionam à pessoa do/a autor/a, visto tal mapeamento ser resultado de leitura individual que desfia e explicita o próprio processo de compreensão leitora esteado na Teoria do Efeito Estético e sua extensão, a Antropologia Literária.

Em suma, pode-se encontrar neste livro uma espiral de fingimentos, aqueles que fazem a vida ter mais alma — pois não se trata do fingir no sentido de ser falso — mas do ficcionalizar e tornar real em si aquilo que não é, traduzindo nossa mais profunda essência: a necessidade de nos enredarmos em outras vidas.

» ***As organizadoras***

CAPÍTULO 1

Mapeamentos de Experiência Estética em Literatura: uma estratégia (meta)procedimental emancipadora

» *Carmen Sevilla Gonçalves dos Santos*

» *Fabiana Ferreira da Costa*

Muito se fala sobre "prazer da leitura", "gosto pela leitura", "leitura para fruição" entre outros termos ligados à experiência de ler. Seria possível uma leitura prazerosa e ao mesmo tempo emancipadora?

Nesse contexto, o objetivo do presente capítulo é expor a tese de que o mapeamento da experiência estética com o texto literário realizado pelo leitor pode propiciar sua emancipação cognitiva e emocional. Para tanto, contextualizamos esse mapeamento na interface da Teoria do Efeito Estético e da Antropologia Literária, prolongamento da primeira, ambas desenvolvidas pelo teórico e crítico literário alemão Wolfgang Iser (1926-2007). Associar as referidas teorias a esse tipo de análise, mapeamento da experiência de leitura, da forma como aqui se apresenta tem sido uma metodologia inédita iniciada por Santos (2009). Tal mapeamento busca

identificar na própria leitura os eventos mentais pelos quais passamos ao ler um texto ficcional, conforme descrito pelos conceitos discorridos no Ato da Leitura (Iser, 1974). É um trabalho que dá continuidade ao pensamento iseriano, desta feita, no veio metodológico e em suas reverberações teóricas.

Este capítulo se subdivide em quatro seções. Inicialmente, estabelecemos diferenças, ainda que de modo sintético, entre a Estética da Recepção e a Teoria do Efeito Estético. Num segundo momento, mostramos a travessia da Estética da Recepção para a Antropologia Literária. Na terceira seção, afunilamos a discussão sobre o caráter antropológico da interpretação, confluindo para a relevância do mapeamento da experiência estética com o texto literário e o enfoque dado nesse processo aos principais conceitos das teorias iserianas. Nas considerações finais, voltamos à temática da emancipação do leitor via mapeamento da vivência em leitura literária.

1 ESTÉTICA DA RECEPÇÃO E TEORIA DO EFEITO ESTÉTICO

A Estética da Recepção, idealizada por Hans Robert Jauss, objetiva reconstruir a recepção literária durante um período histórico ao passo que a Teoria do Efeito Estético, pensada por Wolfgang Iser, descreve o que acontece com o leitor no percurso de leitura de um texto literário. Desse modo, o leitor da primeira seria coletivo, ao passo que o da segunda, individual. Em outras palavras, a teoria jaussiana procura compreender como um grupo social recebe um texto literário numa dada época histórica, enquanto a teoria iseriana visa apreender como o processo de leitura acontece num indivíduo. Em outros termos, a Estética da Recepção examina os atos de leitura historicamente verificáveis e a Teoria do Efeito Estético estabelece um modelo que considera o ato de leitura de textos literários em si (ROCHA, 1999).

É fundamental destacar que o indivíduo considerado por Iser, em sua teoria, faz referência ao conceito de **leitor implícito**, ou seja, às estruturas textuais, tornando a relação texto-leitor uma metáfora, já que o leitor, nesse ponto de vista, também está inscrito no texto. A ênfase dada ao leitor iseriano impeliu Santos (2009) a formular o conceito de leitor real como aquele capaz de, no dizer de Borba (2003), "entrar em implicitude", isto é, de atualizar as estruturas textuais, objetivando a obra. Para tanto, Santos (2009), utilizou a teoria Histórico-Cultural, formulada por L. S. Vigotski para delinear o "leitor de carne e osso" de modo que o diferenciasse do leitor ideal, no caso, aquele que sempre se põe adequadamente em implicitude (SANTOS, 2009, 2011, 2014).

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

2 ANTROPOLOGIA LITERÁRIA: ASPECTOS METODOLÓGICOS

De posse desse entendimento vemos a Teoria do Efeito Estético como um ponto de partida para uma abordagem ainda mais ampla, a saber, a Antropologia Literária. Enquanto a escola de Constança, berço da Estética da Recepção e da Teoria do Efeito Estético, busca resgatar a

história do ato de leitura, a Antropologia Literária tenciona responder por que ficcionalizar é uma necessidade humana.

Embora a etnografia — entendida hoje como o estudo da cultura humana ao se tornar autorreflexiva — ainda seja a preocupação primeira dos antropólogos, há atualmente antropologias de matriz filosófica, social, cultural, histórica e literária. Cada uma possui seus respectivos objetivos, campos heurísticos e metodológicos (ISER, 1999c). Interessante notar, todavia, que todas as antropologias têm algo em comum, a saber, a discussão "do papel da arte na organização da cultura" (ISER, 1999c, p. 149).

Assim,

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

A metodologia empregada nos estudos antropológicos é ficção — *fictio*, no sentido de algo feito, algo moldado e não falso ou do tipo "como se" — visto que o caminho explicativo entre a maneira pela qual a mão e o cérebro precisam interconectar-se para produzir dado efeito, analisada por meio de fósseis, exige um grande número de combinações e inferências, que são aceitáveis por serem explicações plausíveis. As explanações de âmbito científico são ficções explicativas, diferentemente das que contam uma história do tipo "como se", que são ficções literárias, mas ambas são

uma feitura, divergindo nas condições e propósito da criação. Nas palavras de Iser:

> O que diferencia a ficção literária das ficções utilizadas na pesquisa antropológica é o fato de não se destinar a apreender nada do que é dado; em vez de instrumentalizar a capacidade explicativa das ficções, a ficcionalidade na literatura funciona basicamente como meio de exploração. Essa distinção entre diferentes tipos de ficção indica não apenas os diversos usos que se podem fazer dela, mas também as exigências específicas que deve atender (1999c, p. 167).

Rocha (1999, p. 11) ao dissertar sobre o pensamento iseriano que distingue método de teoria diz que o primeiro se refere ao "desenvolvimento de instrumentos interpretativos" para o exame de diversos objetos de sentido, ao passo que a segunda, articula-se a "pressupostos heurísticos que podem descrever qualquer produção de sentido". Ao teórico, então, caberia apenas a investigação "das condições mais gerais do próprio ato interpretativo". Salientamos que essa não é uma tarefa pequena, tampouco fácil e que ao empreendê-la se pisa no campo minado da interseção entre metateoria e metaprocedimento.

Ainda no curso dessa diferenciação, Rocha (1999, p. 11) enfatiza que a Antropologia Literária responde a um esforço heurístico e como tal se "limita a constituir esquemas com a finalidade de mapear a realidade". Ora, se "mapear as disposições mais básicas no interior das quais o ato interpretativo se torna concebível, mesmo necessário", depreendemos, de modo análogo aos estudos etnográficos, ser possível mapear partes da trilha da experiência estética de leitores.

De acordo com Borba (2003), a **experiência estética** pode ser definida como a vivência de um efeito de significado. Experienciar o efeito

do significado de um texto literário é atividade notadamente abstrata e interna. Mapeá-la, contudo, caberá, em primeira instância, ao próprio leitor, pois se trata de identificar em seu processo de leitura os acontecimentos apontados por Iser (1974).

Ressaltamos que o mapeamento ora referido não ocorre **no** texto, mas **na leitura** que o leitor real, aceitando o leitor implícito — estrutura textual repleta de vazios — faz. Nesse processo entre texto e leitor real reside a experiência estética. Portanto, mapear a experiência estética seria, em outros termos, fazer indicações na própria leitura, reconhecendo uma relação biunívoca entre os eventos vivenciados e aqueles descritos por Iser (1974, 1978).

A leitura de textos literários permite o acesso do leitor a seus próprios eventos procedimentais, tomar consciência deles, via **mapeamento estético**, promove, consequentemente, a conexão também com os aspectos metaprocedimentais envolvidos nesse processo. O leitor pode, então, interpretar o texto e os efeitos de tal texto em sua pessoa, juntamente com suas reverberações na vida.

3 INTERPRETAR COMO FAZER ANTROPOLÓGICO

Interpretar, para Iser (1999c), é uma disposição humana básica, daí seu caráter antropológico. A interpretação é entendida como tradução. Desse modo, pode haver tradução de linguagens (conversão entre as linguagens), de culturas (transposição de algo não textual) e do imponderável (apreensão cognitiva de algo imensurável como Deus ou o gênero humano) (ISER, 1999b). Como nem tudo pode ser traduzido, a "traduzibilidade implica tradução de outridade (*otherness*)" e essa seria

experienciada apenas em termos de suas manifestações, no enfrentamento do espaço de negociação, a traduzibilidade seria um modo de negociar os espaços entre o assunto e o registro, no qual tal matéria seria posteriormente transposta (ISER, 1993a, 1999b).

Apesar de, nesse prisma iseriano, de interpretação como tradução, os textos literários serem operacionalizados pela estratégia do jogo, enquanto a relação entre culturas caberia ao uso do ***recursive looping*** como movimento explicativo, compreendemos que as ficções literárias também podem ser traduzidas — interpretadas — via ferramenta operacional do ***looping***, pois a origem da cultura e da literatura se fundem.

Mapear uma experiência estética seria interpretar/traduzir a interação do leitor com o texto, dando sentido ao objeto e a si próprio, exatamente o que John Paul Riquelme (2000) descreveu para interpretação como performance e não explicação. Ele afirma que no lugar de "desenterrar um objeto", a interpretação é o processo que deve escavar a si própria. Ora, escavar a própria interpretação é, a nosso ver, a definição de um trabalho de selo metaprocedimental. Em mapeamento desse porte é possível depararmo-nos com situações nas quais os conceitos da interface Teoria do Efeito Estético e Antropologia Literária podem explicar.

Por mais paradoxal que pareça ser, os **vazios** são constituintes do texto. Segundo Iser (1999a), tais **vazios** requerem mais do que um preenchimento: solicitam uma combinação. Eles quebram a conectabilidade do texto. A ficcionalidade de um texto abre possibilidade para inúmeros vazios, cuja articulação/combinação/preenchimento cabem ao leitor posto em implicitude.

Uma interrupção brusca nessa conectabilidade seria a **quebra da *good continuation***, termo pertencente à psicologia da *Gestalt,* área

psicológica que estuda a percepção. *Gestalt* significa algo como "boa forma". Quando a boa forma é quebrada, resta ao leitor/percebedor usar sua criatividade para reconstruir a conectabilidade. Por exemplo, dizer para alguém que não vemos há tempos: "Se saudade matasse, eu mataria você". A pessoa que conhece a sentença original — "Se saudade (ou qualquer outro sentimento) matasse, eu estaria morta" — sente a quebra do que pensa que viria a seguir. Se o interlocutor, entretanto, não tiver em seu **repertório,** conjunto de conhecimentos prévios sobre dado assunto, a frase original, não haverá a **quebra da *good continuation***. São gerados **vazios** a cada vez que procedimentos conhecidos de textos ficcionais esperados pelo leitor são cancelados. Os vazios produzidos pela **quebra da *good continuation*** engendram a necessidade da formação de nova imagem. Ora, estamos diante de um ganho estético! Imaginamos que o conceito de estranhamento do formalista russo, Viktor Chklovski (1976, p. 45, grifos do autor), tenha vindo à mente do leitor do presente texto:

> (...) o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade é um fim em si mesmo e deve ser prolongado; **a arte é um meio de experimentar o devir do objeto, o que já é "passado" não importa para a arte**.

É preciso, todavia, que esclareçamos que o conceito de **quebra *good continuation***, apresentado por Wolfgang Iser (1999a), não se confunde com o de estranhamento defendido por Chklovski. Para Iser, a obra origina-se na interação texto-leitor, assim não há objeto dado, inscrito no texto, por conseguinte, o intuito da arte não é o processo de percepção e sua necessidade de prolongá-lo. À arte caberia, sim, dificultar o processo de formulação de sentido. Isso porque o prolongamento da percepção se

encerraria em determinado momento, mas a dificuldade de formulação possibilitaria a variabilidade das formas definitivas de sentido idêntico.

Os **vazios** são muito mais do que interrupções, eles permitem a estrutura comunicativa, possibilitando a entrada do leitor e sua relação com o texto, relativizando constantemente o ponto de vista. Graças a essa relativização promovida pelos vazios, gera-se o **campo**, unidade organizadora mínima de todo processo de compreensão (ISER, 1999a).

Ao "pôr-se em implicitude" —, relacionar-se com as estruturas textuais, conforme Borba (2003) — o leitor inicia um processo de fazer **correlatos de sentença**. Esses correlatos referem-se a unidades de sentido que ele memoriza, retém e leva consigo para a próxima etapa de leitura. Um ir, **protensão** e vir, **retenção**, prefigurando um cenário para novo correlato. Como o ponto de vista do leitor está constantemente em movimento, ele é incitado a saltar de uma perspectiva a outra (**narrador**, **enredo**, **personagens** e **ficção do leitor**) para formulação do objeto de sentido (ou **objeto estético**), pois esse não se encontra em uma única perspectiva, mas na articulação de todas elas. Cada vez que o leitor formula um ponto de vista, gerado pelas perspectivas textuais pré-dadas, ele, numa relação dialética com o próximo ponto de vista, usa a perspectiva adotada como centro de sua atenção, o **tema**, para, num momento posterior, transformá-lo em **horizonte** (pano de fundo) para análise do próximo **tema**. Ao revisitá-lo, o leitor acumula novas informações em seu panorama, burilando sua compreensão.

Por seu turno, o ***recursive looping*** seria

> [um] sistema de *feedback* [que] 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* retorna como um *feedback loop* alterado, que, por sua vez, alimenta um *output* revisto (ISER, 1999c, p.154).

A estratégia do ***recursive looping***, portanto, seria a adequada para operar com a interpretação, entendida como tradução, pelas lentes iserianas, entre as culturas. Justamente por isso ele pode ser também utilizado na experiência estética com a literatura, manifestação cultural.

Esses foram os principais conceitos passíveis de serem associados à experiência de leitura. Sua identificação consciente promove o controle das estratégias de leitura, possibilitando ao leitor um salto qualitativo no que concerne à capacidade de leitura com reverberações em outras áreas tanto cognitivas como afetivas.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A leitura promove um evento em nossa mente, no dizer de Iser (1974, 1978). Sabendo ou não disso, o leitor vivenciará acontecimentos como os citados na seção anterior. São essas ocorrências, em grande parte, responsáveis por nosso prazer no ato de ler. Elaborar hipóteses para preencher **vazios** textuais de modo a corroborá-las ou refutá-las, ser surpreendido por **quebras** ou circular numa espiral de ***looping*** de sentido são ações que nos desafiam durante a leitura.

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

Empreender com desenvoltura estratégias de leitura é um grande passo na vida de um leitor, mas fazê-lo com autoconsciência é ainda mais significativo, pois permitirá ao indivíduo a gerência de tais estratégias.

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

REFERÊNCIAS

BORBA, Maria Antonieta Jordão de Oliveira. **Teoria do Efeito Estético**. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2003.

CHKLOVSKI, Viktor. A arte como procedimento. *In*: EIKHENBAUM *et al*. **Teoria da literatura:** formalistas russos. Tradução: Ana Mariza Ribeiro Filipouski *et al*. 2. ed. Porto Alegre: Globo, 1976.

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

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

ISER, Wolfgang.**The fictive and imaginary:** charting literary anthropology. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1993a.

ISER, Wolfgang. O fictício e o imaginário. *In:* ROCHA, João Cezar de Castro (org.). **Teoria da Ficção**: indagações à obra de Wolfgang Iser. Tradução: Bluma Waddington Vilar e João Cezar de Castro Rocha. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999a.

ISER, Wolfgang. O jogo. *In:* ROCHA, João Cezar de Castro (org.). **Teoria da Ficção**: indagações à obra de Wolfgang Iser. Tradução: Bluma Waddington Vilar e João Cezar de Castro Rocha. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999b.

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

RIQUELME, John Paul. Wolfgang Iser's Aesthetic Politics: Reading As Fieldwork. *In*: **E-magazine LiterNet**. n. 2 (3), 12.02.2000. Disponível em: **http://www.liternet.bg/publish1/jpriquelme/iser-en.htm**.Acesso em: 30 jul. 2020.

ROCHA, João Cezar de Castro (org.). **Teoria da Ficção**: Indagações à obra de Wolfgang Iser. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.

SANTOS, Carmen Sevilla Gonçalves dos. **Teoria do Efeito Estético e Teoria Histórico–Cultural**: o leitor como interface. Recife: Bargaço, 2009. (Coleção Teses).

SANTOS, Carmen Sevilla Gonçalves dos. Psicologia da Educação e Literatura: a perspectiva sociocultural como link. *In*: SANTOS, Carmen Sevilla Gonçalves dos Santos; GONÇALVES, Luiz Gonzaga (orgs.). Educação: **links filosóficos e psicológicos**. João Pessoa: Editora da UFPB, 2011, v. 10. (Coleção Todas as Letras).

SANTOS, Carmen Sevilla Gonçalves dos. Por que (não) precisamos ler (e ensinar) literatura? *In*: **Literatura e ensino**: reflexões e propostas. Luiz. A. de Sá Júnior e Andrey Pereira de Oliveira (orgs.). Natal, RN: Editora da UFRN, 2014. (Coleção Ciências da Linguagem Aplicadas ao Ensino).

CAPÍTULO 2

O Alegórico Mundo da Solidão em O Homem-Ilha de Isabor Quintiere

» ***Jennifer Trajano***

O amor e a solidão sempre andam juntos. Não são dois contrários, mas como que dois reflexos de uma mesma luz, que é viver. Sem essa luz, a filosofia não valeria uma hora de esforço. (Andre Comte-Sponville)

Ontologicamente humanos, convivemos em sociedade cada vez mais ilhada e, ao mesmo tempo, com a utilização da internet, interativa nos seus meios virtuais. Essa constante comunicação é realizada por intermédio de leituras: texto, imagens, vídeos, mundos. Tal exercício — de ler — requer solidão, e isso ocorre na literatura pelo fato de não conseguirmos embarcar em mundos possíveis de outra maneira, já que a **experiência estética** pressupõe um deslocamento psicológico do cotidiano (GUMBRECHT, 2018), sendo subjetivo, pois ficcionalizamos de distintas formas. Assim, em que momento tomamos autoconsciência da condição de estarmos sós? Foi a pergunta feita, no plural, ao final do conto *O Homem-ilha*, de Isabor Quintiere, presente em *A cor humana*.

A autora do livro nasceu em João Pessoa-Paraíba e esse foi publicado pela Editora Escaleras em 2018, composto por contos fantásticos em sua maioria. No que tange à estrutura, possui dez textos curtos. A

ficção mapeada abaixo foi escolhida por ser exceção, já que não se trata de literatura fantástica, como descreve Tzvetan Todorov em *Introdução à Literatura Fantástica* (2004) — utilizado na análise —, e sim de uma alegoria da solidão.

O personagem do conto narrado em primeira pessoa, Abdul, a quem a narradora se refere, representa essa simbologia. É ele próprio a ilha em que vive a narradora. Somente tal fato demonstra o "não-dito", já que a alegoria solicita ao leitor um sentido não literal. Nesse ponto se justifica a utilização da Teoria do Efeito Estético, de Wolfgang Iser (1983, 1993, 1999a, 1999b, ; SANTOS, 2009), pois descreve os fenômenos ocorridos no imaginário no momento em que lemos, demonstrando que o sentido se dá durante a metafórica interação (que ele chama de *obra*) entre leitor e texto. Ora,

> Terá que adicionar que o leitor (esta vez real e não implícito) tem todo o direito de não ter em conta o sentido alegórico indicado pelo autor, e de ler o texto descobrindo nele um sentido muito distinto (TODOROV, 2004, p. 36, *online*).

Assim, entendendo que a **experiência estética** é impossível de ser mapeada, já que a imaginação é substância (GUMBRECHT, 2018), a proposta é descrever o conteúdo dessa consciência sem forma, significando-a em configuração de mapeamento, mostrando os fenômenos percebidos durante meu processo estético de leitura, mais estritamente a **negatividade** e a **negação**, sendo essa última um **vazio** e uma **quebra da *good continuation*** ao mesmo tempo, fenômenos a serem explicados no tópico a seguir.

1 TEORIA DO EFEITO ESTÉTICO E ANTROPOLOGIA LITERÁRIA: EXPLICAÇÕES PARA UMA NECESSIDADE

Num texto artístico, todo o significado tende a tornar-se um significante de novos significados

(Flávio René Kothe)

Com base na dissertação de Baum Gartem (século XVIII), o teórico alemão Hans Ulrich Gumbrecht (2018) diz que tudo é estética, mas já a **experiência estética** pressupõe uma particularidade, pois envolve **experiência racional** (percepção de mundos com conceitos) e **percepção sensual** (sentido do mundo). Ambas são inseparáveis e podem se resumir ao que Gartem denomina *estetish*.

Wolfgang Iser, autor da Teoria do Efeito Estético, detalha o que ocorre nos seres humanos diante dessa *estetish*, ou seja, como se dá o processo de leitura na mente, sendo esse peculiar no indivíduo porque os conhecimentos de mundos de cada um são distintos. Aqui, portanto, se insere a Antropologia Literária — "consequência" da Teoria do Efeito Estético —, pois, apesar desse processamento textual ser único, toda a raça humana ficcionaliza, ou seja, gosta dos atos de fingir, iludindo-se com eles. Tudo nesse tópico acerca da teoria, vale ressaltar, é explicado com base no livro de Santos (2009), fruto de sua tese doutoral, *Teoria do Efeito Estético e Teoria Histórico-cultural: o leitor como interface*, por envolvê-la didaticamente, sintetizá-la e a ela fazer uma incursão do conceito de leitor real.

De antemão é importante esclarecer a diferença entre dois tipos de leitores, o **real** e o **implícito**, de acordo com Iser. O **leitor implícito** é parte da composição textual, sendo assim a estrutura a ser seguida pela

pessoa de carne e osso; já o leitor real é "explícito", por ser o sujeito que carrega uma subjetividade moldada de acordo com a cultura onde vive. Assim, o leitor real precisa **entrar em implicitude**[7] para dar sentido(s) à obra. Dito isso, segue o primeiro termo que precede o entendimento dos demais: **repertórios** do texto e do leitor real.

O **repertório** textual se refere aos conhecimentos necessários para entender o enredo. Por exemplo, se a ficção for produzida em João Pessoa-Paraíba e o(a) autor(a) utilizar a gíria "mofí", uma pessoa que mora em outro estado não entenderá (a depender do contexto) que esse termo faz referência àqueles que vivem em situação marginalizada e praticam algum delito. Citando caso parecido: fazer uma comparação com o evento da grávida de Taubaté — mulher que fingiu em rede nacional gestar quadrigêmeos — em uma tradução do português lida na Índia por alguém que nunca ouviu falar de tal omissão. Isso significa que o enredo, por partir de uma cultura, carrega partes dessa, portanto a ficção possui **repertório**.

Para que haja correlação entre tal **repertório** e o conhecimento de mundo que alguém carrega, o **repertório do leitor**, é preciso o choque metafórico entre esses **repertórios** (chamado de **obra**) ser bem-sucedido, ou seja, só há compreensão do texto, e não lacuna/superinterpretação, caso o **repertório** do indivíduo tenha "ciência" do **repertório textual**, possuindo mecanismos cognitivos suficientes a depender do nível de leitura.

No exemplo anteriormente citado supunha que uma indiana leu a ficção e não entendeu o que seria "mofí", haja vista ser uma cultura diferente. Ela também não conseguiu atribuir sentido à comparação com o caso da grávida de Taubaté. Assim, desistiu da leitura, pois o **repertório** do texto não se aproximou do seu e para entendê-lo precisaria buscar inclusores fora dele. Algo parecido pode ocorrer com alguém externo e desconhecedor da história do Brasil que tenta ler as ficções de Lygia Fagundes Telles, Ana

Maria Machado, Beatriz Bracher, Maria Valéria Rezende ou Maria Pilla sobre a ditadura militar de 1964.

Quando os **repertórios** se conectam por intermédio da leitura, acontecem processos que ajudam na formulação dos sentidos, isto é, alguma coisa movimenta o imaginário, seja consciente ou não, no momento da obra. Seguem alguns desses fenômenos que interessam a esta análise: **tema e horizonte**; **vazio**; **quebra da *good continuation***; ***recursive looping***; **significação**; **negaçã**o e **negatividade**.

As estruturas de **tema e horizonte** são as que constroem a obra, pois o assunto presente é **tema** e o passado é **horizonte**. Por exemplo, há um trecho no livro *Cem anos de solidão*, de Gabriel García Márquez (2009), em que aparecem borboletas amarelas indicando a presença do personagem Mauricio Babilonia, por quem Meme era apaixonada. Quando essas borboletas surgem no momento da leitura, são temas, por serem o assunto que abarca o imaginário atual, mas depois o enredo vai se desenrolando e elas já não são mais faladas porque outras coisas acontecem, então agora deixaram de ser **tema** e viraram **horizonte**. Mas, se novamente o narrador de tal livro volta a falar de tais insetos, eles de **horizonte** passam a ser **tema**, tornam-se assunto recursivo, e essa recursividade é chamada por Iser de ***recursive looping***. Ora, a aparição novamente das borboletas já não é a mesma, pois a história está em outro nível, o leitor real já sabe mais do enredo. Em suma, a estrutura de **tema e horizonte** e o ***recursive looping*** constroem toda a ficção.

Quando o tema não é claro e pede uma composição de sentido(s) por parte do leitor real para assim passar a ser horizonte, Iser chama de ***vazio***. Esse é mais contextualista, enquanto os *lugares indeterminados* de Ingardem — de onde "vem" o ***vazio*** de Iser — são mais imanentistas (BORDINI, 2015), já que não dependem do **repertório** do sujeito. Lugar **vazio**

é, em suma, o não dito, seja por meio de cortes, seja via elaboração estética de estrutura complexa com mais de uma possibilidade interpretativa; e seu **vazio** se manifesta na leitura.

Por exemplo, no romance *Rita no Pomar*, de Rinaldo de Fernandes (2017), o leitor real fica diante de uma narrativa em primeira pessoa, em que Rita conversa com um narratário, o cachorro Pet, e assim se sabe da história. Mas muitas cenas e relatos são "pulados", **vazios**, almejando enganar o leitor modelo (estrutural) acerca dos verdadeiros porquês do enredo, mas nem todo mundo é capaz de notar, de esperar um engano, por isso os **vazios**. Tais voltam a ser tema no final do romance quando as coisas são esclarecidas e mostram-se surpreendentes para alguns. Já um exemplo de lugar **vazio** que envolve a estrutura estética em si pôde ser visto em *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar (1989), por priorizar descrições poéticas e dialógicas na narrativa, na agonia da paixão do narrador pela sua irmã de sangue, Ana. O nível desses **vazios**, em maior ou menor grau, depende do **repertório** do indivíduo. Uma moça em seu ato de leitura pode martelar em determinada frase no romance de Raduan enquanto uma senhora conhecedora da bíblia e possuidora de hábito leitor não. A expectativa de ambas, inclusive, pode variar.

Isso porque ao lermos imaginamos algo acerca da história e quando essa **ficcionalização** é rompida, melhor dizendo, a expectativa é quebrada, Iser denomina **quebra da *good continuation*** (conceito da psicologia da *Gestalt*). O leitor real atento à narração em primeira pessoa de *Rita no Pomar* pode não quebrar a conectabilidade no final. Citando caso análogo, ao ler *Lolita*, de Vladimir Nabokov, quase a **experiência estética** não foi finalizada porque a pedofilia explícita quebrou as expectativas imaginadas acerca do enredo; ou ao ler *Ponciá Vicêncio*, de Conceição Evaristo (2014), não pensava que a protagonista fugiria da situação. Isso significa que as

expectativas foram rompidas durante a leitura, ou seja, houve a **quebra da *good continuation***.

No momento em que essa ruptura e o **vazio** acontecem ao mesmo tempo, ocorre a **negação**. No romance *O vendedor de passados*, de José Eduardo Agualusa (2018), a história é narrada por uma espécie de lagartixa e não é uma fábula. O enredo é baseado na seguinte crença africana: a pessoa que fez coisas ruins em uma vida reencarna em forma de osga na outra. Ora, é um imaginário distante da cultura brasileira, logo foi uma **negação** no primeiro momento, pois não entendia o porquê (**vazio**) e ao mesmo tempo não havia referida expectativa (**quebra da *good continuation***). Talvez alguma africana acostumada ao credo não entrasse em **negação**. Após compreender, porém, e reformular (**negatividade**), houve pacto ficcional. Tal entendimento da **negação**, a **negatividade**, é uma reformulação de sentidos. Quando se quebra a expectativa, ocorre **negatividade**; quando existe **vazio**, igualmente, pois faz pensar a respeito.

Já a **significação**, por fim, refere-se a algo, qualquer coisa, do texto ficcional que é trazido de alguma forma para a vida do leitor em carne e osso. Após ler o conto *O zahir*, de Jorge Luis Borges (1999), atentar acerca do que não consegue jamais esquecer, do que ocupa o pensamento de forma infinita, a título de exemplo. Ou seja, trazer uma reflexão do enredo para a vida.

Esses conceitos (porque nomeados) vão aparecendo no mapeamento que segue abaixo, já que os fenômenos descritos pela teoria de Iser se manifestam em sutileza e tudo o que for descrito aqui faz parte de uma **significação**, ou seja, como o conto foi associado ao meu **repertório** de leitora, de forma a me identificar e pensar acerca da alegoria da solidão em minha vida, com base na construção estética de Isabor Quintiere.

2 O ILHÉU DA SOLIDÃO E O MEDO DO NAUFRÁGIO

alegoria é um tropo de salto contínuo

(João Adolfo Hansen)

Começando pelo término para escrever acerca, já que o objeto estético é um produto (SANTOS, 2009), nas últimas linhas do conto a personagem-narradora está diante do inexplicável e, apesar disso, não há nada de sobrenatural. O fantástico, todavia, segundo Todorov (2004, *online*), requer o sobrenatural. Além disso, o texto também não faz referência a novas leis da natureza, portanto não se encaixa na definição de maravilhoso. É, destarte, alegórico porque

> Quando o leitor sai do mundo dos personagens e volta para sua própria prática (a de um leitor), um novo perigo ameaça o fantástico. Este perigo se situa no nível da interpretação do texto. Há relatos que contêm elementos sobrenaturais sem que o leitor chegue a interrogar-se nunca sobre sua natureza, porque bem sabe que não deve tomá-los ao pé da letra. Se os animais falarem, não temos nenhuma dúvida: sabemos que as palavras do texto devem ser tomadas em outro sentido, que denominamos alegórico (TODOROV, 2004, p. 19, *online*).

Assim, alguns dos **lugares vazios** presentes no enredo, os quais dão margens para **vazios** no leitor, não possuem resposta, tendo em vista o sentido alegórico se fazer presente. O título do conto, *O Homem-ilha*, é um **vazio** dando ideia de solidão, isolamento, algo que a narradora confirma já na primeira linha do texto: "Abdul era a criatura mais solitária que eu conhecera" (QUINTIERE, 2018, p. 45,). Isso pois, pela ilha ser afastada da vida urbana e interativa, atribuir tal característica a esse homem, numa

descrição composta (hífen), evidencia ainda mais essa alusão. Ser ilha é ser só, é nunca ir até alguém, é esperar que cheguem.

Dessa forma, a narradora chegou à Abdul, mas esse não chegou à narradora. A ilha não sai, apesar de poder sumir quando a maré sobe. A solidão não convida, se não deixaria de sê-la, mas é convidada: "assistindo o vento marítimo que movia os cabelos de Abdul, penso que algo dentro de mim compreendeu o que era a solidão" (QUINTIERE, 2018, pp. 45-46,).

A narradora, na época em que viveu a experiência, aparenta ser criança, mas isso é o preenchimento de **vazio** porque nada no enredo dá certeza. Ela morava em uma ilha, ou seja, esse homem-ilha é uma personificação de tal lugar, já que foi visto ali:

> Tanto sol que minha primeira memória de Abdul é a de um borrão escuro em trajes multicolores às margens do oceano, olhando as ondas, imóvel sob o som das gaivotas. Eu, que no momento me divertia com filhas das vizinhas, parei a brincadeira para observar aquela criatura distinta, tão forte foi o efeito que a meia visão que tive dele exerceu em mim (QUINTIERE, 2018, pp. 45-46).

Em suma, a narradora morava em Abdul, isto é, convivia com a solidão. E morar dentro desse isolamento é beirar o naufrágio de uma ilha. Ora, a meia visão de se ver só já tem em si forte efeito. Encarar a visão por completo seria "afogar-si", ou melhor, naufragar dentro de si mesma, nunca sair da ilha e ela sai no final.

A lógica de Abdul continuar sendo a ilha vai ganhando forma porque é descrito como "um borrão escuro" em trajes coloridos. Um borrão escuro é suficiente para configurar algo sobrenatural? Não porque estava muito sol, tanto que a narradora explica pôr a mão na testa para observar

melhor. Que rosto seria esse o qual não se consegue ver? Por que não se consegue ver? É possível encarar a solidão em si? Esses foram os **vazios** que chegaram ao imaginário, assim como a narradora ao homem-ilha. Essa diz ainda que parou a brincadeira para observá-lo, ou seja, algo a afetou porque entendeu naquela perspectiva, no modo de olhar o outro, pela empatia, o que era a solidão, como não podemos fugir de nós mesmos.

Parece contraditório falar da empatia e solidão ao mesmo tempo, mas não é, pois, a empatia pressupõe a noção de não ser o outro, a certeza de ser só e necessitar se imaginar "fora de si" para que haja afetação. Ver, desse modo, a solidão de outro a fez acessar a sua, em um pensar que não consegue descrever, em uma sensação: "assistindo o vento marítimo que movia os cabelos de Abdul, penso que algo dentro de mim compreendeu o que era a solidão" (QUINTIERE, 2018, pp. 45-46).

Seguidamente, a **negatividade** após um tempo foi se modificando com novas negações porque a interpretação de ser o homem-ilha a própria ilha se quebrou durante um momento, em um diálogo com a mãe da personagem narradora, o que não deixa de ser alegórico, mas fez pensar. Nesse, a mãe expôs que Abdul não tem família, mora com a tia-segunda da narradora.

Ora, se Abdul era a ilha em si, como poderia a mãe saber da existência dele? Como moraria com parentes da menina? Essas perguntas foram acessadas pelas estruturas de **tema e horizonte**, mas, segundo Todorov, são normais esses problemas de verossimilhanças, já que "as inverosimilhanças que nele [texto] se encontram não resultam molestas, posto que toda a atenção se concentra na alegoria" (TODOROV, 2004, *online*, p. 37,). Esse conto "vacila", assim como alguns de Hoffmam e Edgar Alan Poe, em termos de leitura, porque é um exemplo do terceiro grau de debilitação da alegoria, ou seja, a alegoria não é pura, portanto "o leitor

[real] tem, pois, bons motivos para vacilar antes de adotá-la" (TODOROV, 2004, online, p. 39).

A ideia do alegórico é retomada na perspectiva da narradora, com a seguinte comparação: "É como se Abdul tivesse começado a existir apenas no momento que o vi olhando o mar" (QUINTIERE, 2018, p. 46). A existência do outro se dá quando o percebemos diante de nós, ou seja, quando há empatia, só assim somos menos solitários e mais amorosos. A empatia por Abdul é de estética ímpar porque fala de solidão, ele é a solidão, então ela sente empatia pela própria solidão, como se fosse um homem misterioso, isolado, que a habita. Compreender completamente o que essa é seria navegar em suas águas, ser a ilha, ou afastar-se dela, observar a ilha. A narradora observa, se pergunta, se coloca.

Para descrever a alegoria, Todorov dá o exemplo dos provérbios, pelo fato de ao serem citados seu sentido literal inexistir, já que o alegórico sobressai. Por exemplo, se alguém falar "isso é leite derramado" evidencia-se no imaginário da maioria das pessoas o seguinte sentido, "isso já acabou, não há como voltar atrás". Já a alegoria "vacilante" do texto é mais sutil, pois possui **lugares vazios** que deixam **vazios** próximos aos da narradora. No trecho a seguir há um exemplo disso, em que a mãe conta para a menina sobre o passado de Abdul:

> "Ele é o último, tua tia quem me disse. O último de todo mundo que tinha lá da onde ele veio. Desceram bombas lá, acabaram com tudo, não sobrou foi nada. Só ele mesmo. Só sobrou ele e mais nada" (...) imaginei uma bomba descendo na cozinha, acabando com tudo, sobrando só eu (QUINTIERE, 2018, p. 47).

Esse imaginar-se no lugar do outro demonstra a alegoria de Abdul fazer parte da personagem contadora, de modo subjetivo. Ele é, como a

solidão, uma unidade que não sai. Nesse momento, ela se imagina tal qual a própria ilha, sem nada ao redor, sozinha. Aqui a empatia entra novamente:

> O sol ainda nascia quando desci na direção da praia e vi, ao longe, Abdul olhando o mar, cercado pela maresia e pelo sibilo dos ventos. Senti por ele algo que jamais sentira antes, tampouco depois: o impacto extenso, sem nome, de saber que existiam pessoas que haviam visto cidades serem destruídas por bombas (QUINTIERE, 2018, p. 46).

Ver-se assim, sobrando, é compreender como seria a solidão, mesmo não a entendendo por completo: "O instante em que nossos olhares se cruzaram me abalou para sempre, ainda que não soubesse o porquê" (QUINTIERE, 2018, p. 46). Mais uma vez a descrição do instante em que se viu sozinha, como Abdul. Ver-se assim, dessa maneira, abala por ser "algo que jamais sentira antes, tampouco depois", tendo em vista uma autoconsciência. Agora volto ao conceito de alegoria:

> Curiosamente, a definição mais aberta é também a mais recente; aparece no livro de Angus Fletcher, Allegory, verdadeira enciclopédia da alegoria: "Dito em termos singelos, a alegoria expressa uma coisa e significa outra", diz Fletcher ao começo de seu livro (pág. 2). Em realidade, como se sabe, todas as definições são arbitrárias; mas esta não é muito atrativa: por seu nível de generalidade, transforma a alegoria em uma sorte de gaveta de alfaiate, em uma super figura [...]. Fontanier, o último dos grandes retóricos franceses, escreve: "A alegoria consiste em uma proposição de duplo sentido, de sentido literal e sentido espiritual ao mesmo tempo" (pág. 114) (TODOROV, 2004, *online*, p.p 34-35).

Logo, o texto de Quintiere é alegórico por ser de duplo sentido, possuindo um grande **vazio** que parte do sentido literal, como a solidão em seu sentido espiritual. O "**vazio**" da narradora é aberto por uma espécie de medo. Esse barra o desejo de cair em solidão profunda:

> minha curiosidade era superada somente pelo medo terrível que alimentava por ele. Não porque fosse violento ou desagradável; pelo contrário, era um homem tranquilo e sereno, porém completamente destroçado. E a totalidade dessa descrição me aterrorizava. Era ele próprio uma ilha, cercado de água por todos os lados e mais nada. Eu não saberia olhar nos olhos de uma ilha. Não saberia olhar nos olhos de Abdul e ver bombas (QUINTIERE, 2018, p. 48).

A solidão é o emaranhado de estilhaços que sobram das bombas, por isso a tranquilidade e serenidade no isolamento, já que não há outros para mover, reconstruir a si. A totalidade da solidão dá medo porque se vive a vida do homem-ilha, torna-se ilha, sendo a sobra, o destruído que sobreviveu.

As negações do conto abriram espaço para **negatividades** que não precisam ser preenchidas com respostas literais, tratando-se de uma alegoria. Por exemplo, ao final existe o **vazio** "como era o nome do lugar mesmo?" (QUINTIERE, 2018, p. 49), de onde Abdul veio, mas só quem sabia era ele e este havia desaparecido da ilha após a narradora ir embora dessa.

Ela, portanto, carrega a figura de Abdul dentro de si, esse que passou a "existir" quando foi visto olhando o mar. Isso porque a narradora percebe a ilha nessa faixa de tempo. Que ilha? A da solidão, a que não sai de si, a de onde tenta sair, mas não consegue em totalidade. Uma explicação para isso? O conscientizar a respeito da existência da ilha e, consequentemente, ela a afeta para sempre.

REFERÊNCIAS

AGUALUSA, José Eduardo. **O vendedor de passados**. Tradução: São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2018.

BORGES, Jorge Luis. **Obras completas de Jorge Luis Borges**. Tradução: Flávio José Cardozo. v 1. São Paulo: Globo, 1999.

BORBA, Maria Antonieta Jordão de Oliveira. **Teoria do Efeito Estético**. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2003.

BORDINI, Maria da Glória. Fenomenologia e Hermenêutica: impactos sobre os estudos literários. In: SEDYCIAS, João. (org.). **Repensando a Teoria Literária Contemporânea**. Editora UFPE: Recife, 2015.

EVARISTO, Conceição. **Ponciá Vicêncio**. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora Pallas, 2014.

FERNANDES, Rinaldo. **Rita no pomar**. São Paulo: Editora Talentos da Literatura Brasileira, 2017.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. MINI-CURSO Hans Ulrich Gumbrecht no Sesc Palladium – PARTE 1. Sesc: Minas Gerais, 2018. 1 vídeo (1h39min4s). Disponível em: **https://www.youtube.com/watch?v=hBanBrorAEM&t=8s**. Acesso em: 19 fev. 2020.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. *In:* LIMA, Luiz. Costa. (org.). **Teoria da literatura em suas fontes**. Tradução: Luiz Costa Lima. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. v 2.

ISER, Wolfgang.**Prospecting**: from reader response to literary anthropology. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1993.

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

ISER, Wolfgang. O fictício e o imaginário. *In:* ROCHA, João Cezar de Castro (org.). **Teoria da Ficção**: indagações à obra de Wolfgang Iser. Tradução: Bluma Waddington Vilar e João Cezar de Castro Rocha. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999a.

ISER, Wolfgang. O jogo. *In:* ROCHA, João Cezar de Castro (org.). **Teoria da Ficção**: indagações à obra de Wolfgang Iser. Tradução: Bluma Waddington Vilar e João Cezar de Castro Rocha. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999b.

MARQUEZ, Gabriel García. **Cem anos de solidão**. Tradução: Eric Nepomuceno. Nova ed. Rio de Janeiro, 2009.

NASSAR, Raduan. **Lavoura Arcaica**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

QUINTIERE, Isabor. **A cor humana**. Salvador: Editora Escaleras, 2018.

SANTOS, Carmen Sevilla Gonçalves dos. **Teoria do Efeito Estético e Teoria Histórico-Cultural**: o leitor como interface. Recife: Bagaço, 2009.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CAPÍTULO 3

Aspectos da Teoria do Efeito Estético de Wolfgang Iser na Experiência na Leitura de Budapeste, de Chico Buarque

» *Caio Cesar Martino*

Entre o que eu penso, o que quero dizer, o que eu creio que digo, o que eu digo, o que você quer ouvir, o que você ouve, o que você entende, há dez possibilidades de dificuldade de comunicação. Tentemos, mesmo assim.

(Bernard Werber)

Ficcionalizar é uma necessidade humana.
(Wolfgang Iser)

1 INTRODUÇÃO

A obra literária extrapola o texto literário: aquela somente se concretiza à medida em que o texto é submetido à interpretação de um leitor e gera uma **experiência estética** nesse (SANTOS, 2009, p. 93). Tal pensamento resume, grosso modo, a concepção de objeto estético pelo viés da Teoria do Efeito Estético de Wolfang Iser, que caracteriza o texto

literário por suas indeterminações, possibilitando a interação do leitor com a narrativa ficcional. Para o teórico alemão (1996), o sentido do texto se realiza na leitura. Por essa perspectiva, o texto literário não possui somente uma interpretação possível à espera de ser decodificada pelo leitor, tampouco todos os leitores carregam consigo todas as chaves para decifrar de maneira igual, automática, sequencial e definitiva o que o autor pretendeu dizer. Essa interação com o texto provoca efeitos no leitor e é ela que propicia a construção de sentidos e interpretações de um texto literário, uma vez que, há de se concordar, o texto não interage verdadeiramente com o leitor. Desse modo, leitores com **repertórios** culturais diferentes, em momentos históricos diferentes, e com diferentes capacidades de interagir com o texto, poderão atribuir a um mesmo texto interpretações distintas, similares ou complementares. Nas palavras de Eagleton (1997, p. 98), "[q]uando a obra passa de um contexto histórico para outro, novos significados podem ser dela extraídos". No entanto, vale ressaltar que, para ter validade, uma interpretação deve ser lógica e estar ancorada em possibilidades aceitáveis. Essa ressalva também encontra respaldo em Eagleton (1997, p. 111) quando afirma que "o leitor deve construir o texto de modo a torná-lo internamente coerente". Portanto, tendo como base a Teoria do Efeito Estético de Wolfgang Iser, este capítulo se propõe a apresentar — do ponto de vista de um leitor específico — algumas interpretações possíveis do texto ficcional *Budapeste*, do escritor brasileiro Chico Buarque de Hollanda.

Além desta seção introdutória, este capítulo está subdividido da seguinte maneira: a seção 2 discorre sobre a Teoria do Efeito de Iser, de modo a pavimentar o caminho para a compreensão dos conceitos associados à nossa análise; a seção 3 apresenta o texto literário que serviu de objeto para o presente capítulo; a seção 4 contém a análise de aspectos

do romance em articulação com conceitos da Teoria do Efeito de Iser; a seção 5 conclui o capítulo; e, finalmente, a seção 6 apresenta a bibliografia utilizada para auxiliar a construção do presente estudo.

2 TEORIA DO EFEITO ESTÉTICO

Em seu livro *O Ato da Leitura: Uma Teoria do Efeito Estético*, Wolfgang Iser (1996)[8] apresenta as bases da sua teoria. Nessa perspectiva, o texto literário se distancia da concepção de obra fechada, à espera de um leitor que reconheça nele a única interpretação possível intencionada por seu autor. Enquanto obra artística concebida com uma preocupação estética, o texto literário deve comportar múltiplas interpretações, sejam elas simultaneamente concebidas por um mesmo indivíduo em épocas distintas, ou geradas por mais de um indivíduo (simultaneamente ou em diferentes momentos históricos). Em outras palavras, podem-se aceitar várias interpretações de um texto literário, desde que ancoradas pelo texto.

Com essa premissa em mente, Iser cria o conceito de **recursive looping**, não devendo ser tomado como leitor informado, leitor intencionado, ou leitor empírico — que são algumas concepções adotadas por essa e outras teorias literárias —, nem tampouco o leitor de carne e osso. O **leitor implícito** de Iser vincula-se às estruturas objetivas do texto, compõe a estrutura textual, e somente se realiza no ato da leitura e no processamento por parte do leitor real. Nas palavras de Iser (1996, p. 73),

> [o] leitor implícito não tem existência real; pois ele materializa o conjunto das pré-orientações que um texto ficcional oferece, como condições de recepção, a seus leitores possíveis. Em consequência, o leitor implícito

> não se funda em um substrato empírico, mas sim na estrutura do texto.

Márcia Costa (2009, *online*) facilita-nos a compreensão dessa ideia ao dizer que "a criação literária, através de sua organização textual, antecipa os efeitos previstos sobre o leitor".

No entanto, a atualização do texto dependerá da carga informacional que cada leitor traz consigo ao se aproximar dele. Para Rafaela Costa (2017, p. 30), o "conjunto de experiências, leituras e conhecimento de mundo do leitor/expectador, que são acessados no ato da leitura, auxiliando a preencher os vazios" define o que Iser chama de **repertório**. Quanto maior o **repertório** do leitor, mais adequadamente ele se colocará em implicitude (em outras palavras, se colocará em relação com o **leitor implícito**) a ponto de dialogar e interagir com o texto literário. Portanto, o **leitor implícito** nasce ou se revela na relação texto-leitor.

Além dos conceitos de **leitor implícito** e **repertório**, para atingir o objetivo de atribuir sentido(s) a um texto ficcional durante a leitura ou pós-leitura (considerando, pois, a totalidade do texto literário lido), o leitor lança mão de estratégias ou mo(vi)mentos interpretativos. Ao estruturar sua teoria, Iser elenca uma série de conceitos que fazem parte desses movimentos, entre os quais: **ficcionalização**; **vazio** textual; estrutura de **tema e horizonte**; **recursive *looping*** e **leitor implícito** (os quais aprofundaremos em maior grau na seção 4 deste capítulo); **quebra da *good continuation***; **negação**; **negatividade**; **experiência estética** e **emancipação**; **repertório**; **perspectivas textuais**; **sentido**; e **significação** (alguns dos quais serão discutidos com menos profundidade ou apenas mencionados mais adiante). A análise a ser apresentada na seção 4 deste capítulo focará em alguns desses temas — e não sua totalidade —, os quais passaremos a conceituar a seguir.

Iniciemos descrevendo o conceito de **experiência estética**. Santos (2015, p 337), fazendo referência à Borba (2003), afirma que

> [Borba] esclarece o resultado do processo comunicativo entre leitor e texto como a vivência de um efeito de significado, passível de ser traduzido como **experiência estética**. Quando experimentamos o significado de um texto literário, entramos na dimensão virtual da obra e vivenciamos uma **experiência estética** (Grifo nosso).

Em outras palavras, a **experiência estética** é algo que um leitor sente diante de uma obra literária, quando dá novo sentido ao que lê por meio do seu **repertório** e do diálogo com o, neste caso, texto ficcional; quando não ocorre a **experiência estética**, um romance é somente uma sequência de frases, ou ainda, um livro é somente um amontoado de folhas encadernadas. A **experiência estética** dura enquanto perdura no leitor a sensação de novidade do texto.

Conforme apresentado na segunda epígrafe deste capítulo, Iser considera que ficcionalizar é uma necessidade humana. Rafaela Costa (2017, p. 13), citando Santos, afirma que

> A ficcionalização abrange todo o processo de construção do objeto estético. Iser investiga esse fenômeno em seus estudos sobre a Antropologia Literária, nos quais constata que ficcionalizar é a necessidade humana de preencher os vazios existentes não só na literatura, mas na vida (...).

Na prática, o ser humano ficcionalizará durante toda a sua vida: a criança cria amigos invisíveis e atribui outros usos (e até vida) a objetos que a circundam; o adolescente fantasia aventuras, romances e situações; o adulto avalia e conjectura sobre gestos, sorrisos, palavras das pessoas

de seu convívio, com as mais variadas finalidades. No caso da literatura, a **ficcionalização** vivenciada em leituras permite ao leitor imaginar ser outras pessoas, tantas quantas desejar, e viver experiências (junto) de personagens da ficção, aderindo, assim, mais profundamente, à narrativa.

Durante a sua interação com o texto, o leitor se depara com o que Iser chama de **vazios**. Significa dizer que o texto literário apresenta indeterminações, cabendo ao leitor, em sua interação com o texto, preencher lacunas informacionais, que podem ou não vir a se confirmar ao longo da leitura. Esse preenchimento de **vazios** — por vezes entre o que o dito não diz e, por outras vezes, entre o que o não dito diz — induz o leitor a uma coautoria do texto, à medida que o sentido toma forma pela intervenção deste. Segundo Santos (2015, p. 58),

> [c]ada 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, o leitor implícito.

Portanto, o **vazio** é um fenômeno que se encontra entre um leitor e o texto e se evidencia na interação entre eles. Como cada leitor possui um **repertório** individual e próprio, os **vazios** podem ser preenchidos de maneiras diferentes, ou mesmo não ser preenchidos: o que é **vazio** para um leitor, pode não ser para outro.

Outro conceito formulado por Iser é o de **tema e horizonte**. Santos (2009, p. 103) nos auxilia com uma definição para **tema** como sendo "a perspectiva adotada pelo leitor como centro de sua atenção" e **horizonte** como "a perspectiva anteriormente tomada como tema

resistente na memória do leitor". Por vezes, **tema e horizonte** se alternam num movimento dialético em que um horizonte se torna **tema**, enquanto um novo **horizonte** se forma. Rafaela Costa (2017, p. 32) apresenta uma analogia para explicar a alternância entre **tema e horizonte**:

> Uma câmera fotográfica dispõe da função 'foco'. Quando a câmera foca em algum objeto, todo o fundo será desfocado. Se o fotógrafo manusear a câmera e alterar a sua configuração, o que antes estava em evidência, ficará em segundo plano, e o que estava fora da perspectiva, virá à tona.

Esse jogo duplo entre **tema e horizonte** interage com o que Iser (1996) definiu como **protensão** e **retenção**, "de forma que cada correlato prefigura o pano de fundo para a projeção do próximo correlato" (SANTOS, 2009, p. 106). Desse modo, a **protensão** é a projeção que o leitor faz baseado naquilo que está lendo no momento, enquanto a **retenção** é o que é retido na leitura e que se confirma, corrobora ou contraria, à medida que a leitura avança.

Adicionalmente, o movimento de ir e vir, tanto temporal quanto espacialmente, nos leva ao conceito de **recursive looping**, definido por Rafaela Costa (2017, p. 34) como a "[r]evisitação de algum trecho ou aspecto do texto/filme, porém com novas perspectivas e possibilidades". A mesma autora busca ex(em)pli(fi)car esse tema utilizando a imagem de uma pessoa girando em um carrossel. Durante o passeio, o indivíduo retornará ao mesmo ponto várias vezes, sendo que cada vez que o faz, ele não é mais o mesmo, enquanto a paisagem e as pessoas em volta também mudaram. Conforme será exposto na seção 4, no texto literário analisado neste capítulo, o ***recursive looping*** tem um papel importante.

A partir da apresentação dos conceitos iserianos ora finalizada, procederemos com a apresentação do texto literário utilizado como objeto de estudo – seção 3 – e a análise proposta – seção 4.

3 O TEXTO FICCIONAL *BUDAPESTE*

Budapeste é um romance de Chico Buarque de Hollanda, publicado no ano de 2003. Utilizamos a 2ª edição, de 2005, da Companhia das Letras, que possui 174 páginas. O livro é dividido em sete capítulos não numerados, porém nomeados: Devia ser proibido (pp. 5 a 11); No caso das crianças (pp. 13 a 43); Eu nunca tinha visto (pp. 45 a 73); Havia nevascas (pp. 75 a 113); Grande senhor (pp. 115 a 151); Ao som de um mar (pp. 153 a 165); e Escrito aquele livro (pp. 167 a 174).

A capa e a quarta capa da segunda edição são de cor mostarda e introduzem o leitor à sua primeira **experiência estética**: enquanto a capa traz o nome *Budapeste* e o nome de Chico Buarque, acima de um pequeno excerto de 17 linhas do texto literário, a quarta capa apresenta o nome Budapest (sic) e o nome de Zsoze Kósta seguidos do mesmo trecho reproduzido na capa, mas ao contrário, de modo que, para ser lida da maneira "correta" — da esquerda para a direita — a quarta capa deve ser posta em frente a um espelho. A Figura 1 traz a imagem da capa (à esquerda) e quarta capa (à direita) lado a lado.

Figura 1. Capa e quarta capa do romance *Budapeste*.

Fonte: Buarque (2005)

Budapeste narra a história de José Costa, um escritor anônimo (*ghost writer*), contada em primeira pessoa. José mora na cidade do Rio de Janeiro e é casado com Vanda, apresentadora de telejornal, com quem tem um filho: Joaquim. José é sócio de Álvaro em uma agência cujo trabalho é produzir para seus clientes os mais variados textos: discursos, artigos de jornal, autobiografias, sempre creditados a seus pretensos autores uma vez publicados. José frequenta encontros de escritores anônimos que ocorrem em diferentes cidades ao redor do mundo. Ao retornar de um desses encontros, o rumo da vida de José é alterado por um acontecimento casual: o seu voo de Istambul ao Rio, com escala em Frankfurt, é obrigado a fazer uma parada inesperada em Budapeste, onde José permanece durante uma noite. No decorrer dessa curta experiência, ao travar contato com a língua húngara, José sente-se ao mesmo tempo oprimido e desafiado por não conseguir compreender sequer onde uma palavra termina e a

seguinte inicia. Tomado desse sentimento, José volta a casa, mas decide retornar à capital húngara meses depois. Na volta para Budapeste, Costa deveria estar acompanhado de Vanda, mas uma mudança de última hora nos planos faz com que o escritor siga sozinho. Esse acontecimento abre as portas para que ele aprofunde a sua experiência inicial.

Novamente em Budapeste, José conhece Kriska (mãe do garoto Pisti), que se converte em sua professora do idioma local. José passa, então, a viver vidas paralelas entre duas cidades (Rio de Janeiro e Budapeste), dois países (Brasil e Hungria), dois idiomas, duas mulheres, duas crianças (Joaquim e Pisti), duas culturas, dois nomes (José Costa/Zsoze Kósta), entre outras referências à duplicidade/duplo e espelhamento apresentadas pelo texto. Tudo isso é entremeado pela obsessão do escritor por aprender o húngaro de maneira perfeita, sem um sotaque que lhe identifique como estrangeiro:

> [...]para quem adotou uma nova língua, como a uma mãe que se selecionasse, para quem procurou e amou todas as suas palavras, a persistência de um sotaque era um castigo injusto (BUARQUE, 2005, p. 128).

Ao ser empregado na Academia de Belas Artes por intercessão de Kriska, José se aperfeiçoa no idioma magiar a ponto de oferecer os seus serviços de *ghost writer* em húngaro, o que lhe rende satisfação, mas também inveja e inimizade.

4 ANÁLISE

A primeira característica que observaremos em *Budapeste* é o fato de a história ser narrada em primeira pessoa, o que ajuda o leitor a se identificar com o narrador e personagem, e, consequentemente, com o

enredo — três das quatro **perspectivas textuais** elencadas por Iser, além da **ficção do leitor** — e a dialogar com o texto literário. Do mesmo modo, segundo Iser (1996), é o leitor, munido de seu **repertório**, quem constrói suas representações a partir do texto, colocando-se em implicitude para fazer, portanto, aflorar o **leitor implícito** planejado pelo autor. Sendo assim, no intuito de discorrer sobre a Teoria do Efeito e sua articulação com *Budapeste*, far-se-á necessário recorrer a uma experiência pessoal, neste caso, do autor deste capítulo, ao interagir com a obra de Chico Buarque em suas várias leituras. Isso não deverá depor contra a validade da análise: uma vez que as experiências estéticas são únicas, essa análise figura como uma possibilidade, entre tantas quantas desejem os pesquisadores apresentar sobre o mesmo texto ficcional, sob a mesma abordagem.

Como já apresentado na seção 2 deste capítulo, a **ficcionalização** é uma necessidade intrínseca ao ser humano, à qual não escapa a experiência da leitura do texto literário. Portanto, é de se esperar que essa necessidade estimule o leitor a ver-se em outra realidade, durante seu contato e interação com o texto literário.

Ainda que o propósito final dessa seção de análise seja ancorar a experiência de um leitor de *Budapeste* nos conceitos da Teoria do Efeito de Iser, parece-nos oportuno exemplificar o fenômeno da **ficcionalização** experimentada pelo protagonista do romance em tela. Como José Costa é narrador e personagem da história, tendo suposto conhecimento das suas emoções, encontram-se em *Budapeste* algumas passagens em que José relata ter ficcionalizado. Deter-nos-emos sobre uma passagem que ilustra o que dissemos na seção 2 acerca das possibilidades de **ficcionalização** de um adulto.

José Costa é um *ghost writer*, um escritor que cria profissionalmente textos para outras pessoas, a respeito de coisas que José pode nunca ter

vivenciado. Costa chega ao ponto de escrever autobiografias de outras pessoas: "Passei a criar autobiografias, no que o Álvaro me apoiou, afirmando tratar-se de mercadoria com farta demanda reprimida" (BUARQUE, 2005, p. 25). Na seguinte passagem, José conta como deu início à autobiografia de um cliente chamado Kaspar Krabbe, a quem ele se refere também — por causa da nacionalidade daquele — como "o alemão":

> De qualquer modo naquele instante fechei o jogo, arregacei as mangas, pousei os dedos no teclado, zarpei de Hamburgo, adentrei a baía de Guanabara e preferi nem ouvir as fitas do alemão. Eu era um jovem louro e saudável quando adentrei a baía de Guanabara, errei pelas ruas do Rio de Janeiro e conheci Teresa. Ao ouvir cantar Teresa, caí de amores pelo seu idioma, e após três meses embatucado, senti que tinha a história do alemão na ponta dos dedos. A escrita me saía espontânea, num ritmo que não era o meu (...) (BUARQUE, 2005, pp. 38-39).

Neste exemplo de **ficcionalização** do narrador-protagonista de *Budapeste*, José relata ações próprias e assume as do seu biografado como se fossem suas, num movimento de ziguezague, todo em primeira pessoa: fechei o jogo, arregacei as mangas, pousei os dedos (ações atribuídas a José); zarpei de Hamburgo, adentrei a baía de Guanabara (alemão); preferi nem ouvir as fitas (José); errei pelas ruas do Rio de Janeiro e conheci Teresa (alemão); a escrita me saía espontânea (José).

Em outro ponto, José Costa tece um comentário sobre o seu ofício de *ghost writer*, que retoma o tema da **ficcionalização**:

> [...] porque minha mão seria sempre a minha mão, quem escrevia por outros eram como luvas minhas, da mesma forma que o ator se transveste em mil personagens, para poder ser mil vezes ele mesmo (Buarque, 2005, p. 23).

Conforme já dito, far-se-á necessário utilizar a **experiência estética** de um leitor determinado, para discorrer sobre impressões individuais a respeito de conceitos como **vazio** e estrutura de **tema e horizonte**. Desse modo, o autor deste capítulo fará o papel desse leitor, cujas reações frente ao exercício da leitura de *Budapeste* serão relatadas nessa seção. A esse indivíduo chamaremos CCM, cujos dados e experiências pessoais serão apresentados junto aos tópicos a seguir, sempre que pertinentes.

CCM foi professor de inglês por vinte anos, hoje é tradutor, pós-graduando em letras, estudou — com diferentes níveis de aprofundamento — oito idiomas, dos quais atualmente domina dois de maneira competente, e já teve oportunidade de visitar e viver em países onde se falam idiomas exóticos para um ocidental, como o árabe, grego, mandarim e cantonês. Portanto, não nos parece imprevisível dizer que há identificação dele com o protagonista. Entretanto, cabe-nos salientar: é totalmente possível que leitores com perfil diferente de CCM também se permitam ficcionalizar ao ler a narrativa de José Costa, pois, cada um se relacionará com a experiência narrada a seu modo.

A sentença que inaugura o livro é "Devia ser proibido debochar de quem se aventura em língua estrangeira" (Buarque, 2005, p. 5). Para CCM, uma afirmação verdadeiramente digna de empatia. As primeiras linhas são capazes de tragar esse indivíduo que estudou oito idiomas e ensinou língua estrangeira por vinte anos para dentro da história, fazê-lo aderir imediatamente ao ponto de vista do narrador-personagem, e deixá-lo receptivo ao texto ficcional a que será exposto. Afinal, segundo Márcia Costa (2011, *online*), "a participação do leitor se dá (...) através da imaginação e da cooperação interpretativa".

Como toda obra literária, ao ser submetido à interação com o leitor, *Budapeste* evidencia lacunas informacionais que devem ser

preenchidas. Essas lacunas são os **vazios**. Em *Budapeste*, na experiência de CCM, há muitos exemplos de **vazios**; por questão de espaço, discutiremos somente alguns.

Logo nas duas primeiras páginas do romance (pp. 5 e 6), nota-se que *Budapeste* não é narrado em ordem cronológica. O primeiro capítulo se inicia com José Costa na Hungria, quando já retornou à cidade, mas não tarda sabermos como Costa chegou a Budapeste pela primeira vez. O evento contado na página inicial da obra (pp. 5 e 6), em que Kriska debocha e ri de José — ainda iniciante no aprendizado do húngaro — por utilizar uma construção sintática em magiar que lhe confere um conteúdo semântico engraçado, apresenta paralelamente o fato de que "[h]oje porém posso dizer que falo o húngaro com perfeição, ou quase" (p. 6), deixando um grande **vazio** entre o relato inicial do deboche e o **hoje**, que já pode passar a ser preenchido pelo leitor da maneira que lhe parece mais lógica: José estudou incansavelmente, permaneceu vivendo em Budapeste, casou-se com Kriska, quem sabe até tornou-se professor de húngaro, ou escritor nesse idioma. A narrativa vai confirmar algumas dessas suposições.

O preenchimento dos **vazios** exige do leitor um exercício constante de atenção ao tempo e espaço diegético da narrativa, ao **tema**, aquilo que é dado e está em foco no momento da narração ("[h]oje porém posso dizer que falo o húngaro com perfeição, ou quase"), bem como fazer projeções sobre os próximos acontecimentos, ou **horizonte**, com base em deduções lógicas advindas da interação texto-leitor (José estudou incansavelmente, permaneceu vivendo em Budapeste, casou-se com Kriska, tornou-se professor?).

O movimento entre **tema e horizonte** implica uma capacidade de **protensão** e **retenção**, uma vez que aquilo que era **horizonte** só se torna **tema** à medida em que o leitor, ao encontrar um **vazio**, retém o

conteúdo na memória e o projeta adiante, fazendo inferências sobre como um determinado assunto poderá ser resolvido no decorrer da trama, e, então, consegue retomá-lo ao deparar novamente com ele, fechando o círculo de **significação**.

Ainda na primeira página da narrativa, somos introduzidos a alguém do sexo feminino na sentença:

Certa manhã, ao deixar o metrô por engano numa estação azul igual à **dela**, com um nome semelhante à estação da casa **dela**, telefonei da rua e disse: aí estou chegando quase. Desconfiei na mesma hora que tinha falado besteira, porque **a professora** me pediu para repetir a sentença (BUARQUE, 2005, p. 5, grifo meu[9]).

Nesse segmento, "dela", é percebido por CCM como um **vazio**, com foco na **perspectiva textual** do personagem. O leitor sente-se forçado a reter a informação de que há uma mulher que ele desconhece e fazer inferências sobre quem ela possa ser. Ainda na mesma página descobre tratar-se da professora de húngaro, o que, para CCM, além de esclarecer quem ela é, traz para o foco a **perspectiva textual** do enredo, uma vez que ela se insere como figura importante na narrativa.

Ainda em sua primeira passagem em Budapeste, José assiste ao noticiário da televisão apresentado por uma mulher, sem "saber onde cada palavra começava ou até onde ia" (BUARQUE, 2005, p. 8). Esse tema, que, à primeira vista parece ocasional, retorna algumas páginas adiante, quando somos apresentados a Vanda, já no Rio de Janeiro, que também apresenta um telejornal que José assiste em casa: "A narração estava arrastada, a voz sem brilho, com certeza **a Vanda** tinha gravado aquele texto de manhã bem cedo", e

> **a Vanda** surgiu ao vivo anunciando o futebol feminino após os comerciais, a voz limpa, um meio sorriso adequado, equidistante das duas notícias; usava sombra nos olhos, os cabelos presos, o colar de miçangas (p. 13).

Novo **vazio** emerge, uma vez que não sabemos quem é essa personagem. Pela intimidade com que José fala de "**a** Vanda", em um movimento de **protensão**, podemos conjecturar que Vanda é a esposa de Costa, o que vai se confirmando quando ele passa a escutar em sua própria secretária eletrônica mensagens endereçadas a "Vanda" e "Vandinha". Na página 15, mais um indício: "o Álvaro nunca pensava exatamente no que estava olhando. E **a Vanda** implicou com ele logo **no início do nosso namoro"** (p. 15).

O leitor mais atento, ou com maior **repertório**, poderá, desta vez, associar a apresentadora do telejornal húngaro, a quem José não entende, a Vanda, outra apresentadora de telejornal com quem José parece não viver uma fase de casamento muito harmoniosa. Poder-se-ia dizer que eles **não estão se entendendo**, e que, consequentemente, **ele não a entende**. Portanto, em retrospecto, podemos compreender que a inserção da jornalista húngara no enredo pode ter tido a intenção de metaforizar Vanda, em relação a José.

A mesma secretária eletrônica que introduz Vanda na narrativa tratará de nos apresentar outros personagens da trama, como Álvaro, Vanessa, e "o alemão", ainda que somente nominalmente, abrindo toda a sorte de **vazios** textuais a serem preenchidos/articulados, tanto no nível do personagem quanto no do enredo.

Ao dirigirem-se ao evento que celebraria o autor húngaro Kocsis Ferenc no Rio de Janeiro, José cria dados sobre o escritor europeu de modo a motivar Vanda a acompanhá-lo ao evento:

> [...]improvisei elogios a Kocsis Ferenc, o grande intérprete da alma húngara, e citei os **Tercetos Secretos** como sua obra mais notável. Inventei na hora, esses tercetos (...) (p. 34).

Bem mais tarde na narrativa, José reencontra Kocsis na Hungria e, inspirado por ele, escreve em húngaro o que resultaria num livro assinado por Kocsis. É assim que se descortina essa narrativa:

> E a partir daquele ponto escrevi um verso, depois outro, e mais um. Li **meus três versos** e fiquei satisfeito, talvez fossem aquelas mesmas as palavras que Kocsis Ferenc vinha perseguindo anos a fio. No dia seguinte escrevi **nova estrofe de três versos** que com certeza Kocsis também gostaria de haver escrito (p. 136).

O leitor com maior capacidade de **retenção** poderá notar que a narrativa se encaminha para o fechamento de um círculo. A construção continua:

> Já os **três versos** do terceiro dia me pareceram de um nível mais elevado (...). Daí em diante, a cada dia me ocorria **uma estrofe** melhor que a da véspera (...) (pp. 136-137).

Isso finalmente culmina em

> [c]erta manhã o segui à distância pelos corredores até vê-lo entrando no banheiro. (...) em silêncio lhe entreguei o caderno com o extenso poema, intitulado Titkos Háromsoros Versszakok, ou seja, **Tercetos Secretos** (p. 137).

Ainda que a primeira aparição de Tercetos Secretos, na página 34, parecesse um pretexto ou menção inocente, o retorno a esse tema nos faz lembrar que, num texto literário ficcional, o leitor há sempre de se perguntar

o porquê de cada acontecimento narrado, de cada palavra usada, de cada nome escolhido, de modo a desembaraçar o novelo que resultará na **ficção do leitor**. Dito em outras palavras, se o leitor exercitar a sua capacidade de **protensão**, poderá, de uma maneira pró-ativa, prever o desenrolar do enredo e se aproximar melhor daquele leitor que o autor tinha em mente quando escreveu o texto. Afinal, como afirma Márcia Costa (2011, *online*):

> A linguagem do texto literário revela mais do que diz, e essa revelação é o seu verdadeiro sentido. O texto literário, portanto, está intimamente relacionado ao ato de representação do leitor.

Por fim, focaremos no conceito iseriano do ***recursive looping***. Como dito na seção introdutória deste capítulo, *Budapeste* (BUARQUE, 2005) é construído sob um jogo de espelhamento e de duplos.

Isso pode ser observado no enredo de várias formas: pelo fato de José Costa ser o duplo de alguém, ao escrever por outras pessoas, e por ele claramente transitar entre dois países/nomes/idiomas e duas cidades/mulheres/idiomas/culturas/crianças, o que faz dele duas pessoas.

O espelhamento é reforçado pelas capas da segunda edição do livro, em consonância com a afirmação de Iser de que "a obra literária é comunicativa desde sua estrutura; logo depende do leitor para a constituição de seu sentido" (SANTOS, 2015, p. 340). Conforme apresentado na seção 3, o conteúdo da capa (na cor mostarda), que identifica o livro como sendo *Budapeste*, de Chico Buarque e reproduz um trecho do texto ficcional é emulado na quarta capa (na mesma cor), sendo que aí o título é grafado Budapest, o nome do autor é Zsoze Kósta, acompanhado do mesmo excerto do livro. Nessa quarta capa todo o conteúdo encontra-se escrito ao contrário, espelhado. Como será revelado em *Budapeste*, *Budapest* não é escrito por Kósta, mas leva o seu nome, numa inversão de papéis, pois,

em sua vida, sempre foi ele o escritor não creditado. Desse modo, seria a capa uma expressão da **ficcionalização** de Chico Buarque, desejando (nos levar a) crer que não é ele o autor de *Budapest*, mas Kósta?

José Costa conta como tomou pela primeira vez em sua mão o livro que escrevera para o cliente alemão, Kasper Krabbe, intitulado *O Ginógrafo*:

> Meio torto, deitado no sofá em L, tateei a cesta à procura de outra revista e alcancei um livro de capa mole, cor de **mostarda**. Era insólito um livro na cesta de revistas, a Vanda não tolerava objetos fora de lugar. Ascendente em virgem, dizia ela, que normalmente já o teria disposto na prateleira dos livros cor de **mostarda**. Afastei-o da vista, apertei os olhos, tentei decifrar os garranchos no alto da capa, e eram letras góticas. Pareciam borrões, de tão vermelhas, e o título que eu lia era uma miragem, o nome do autor era um desvio da minha imaginação. Saí no terraço, expus a capa à luz do sol, li, reli, e o título era esse mesmo, O Ginógrafo, autor, Kaspar Krabbe. Era o meu livro (BUARQUE, 2005, p. 79).

O fato de O Ginógrafo ser referenciado ao longo de *Budapeste* por sete vezes como tendo capa de cor "mostarda", funciona como um constante lembrete ao leitor de que ele próprio tem em suas mãos um livro de cor mostarda. É a fusão final entre forma (objeto físico) e conteúdo (texto literário).

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste capítulo, associamos à **experiência estética** de CCM com o romance *Budapeste*, de Chico Buarque, conceitos da Teoria do Efeito Estético de Wolfgang Iser. Nas quatro seções que antecedem esta

conclusão, tratamos da definição de termos caros à Teoria de Iser que pudessem ser articulados/associados ao objeto do nosso estudo, entre os quais os **vazios**, e **tema e horizonte**.

Nem todo leitor consegue se colocar em implicitude, e, entre aqueles que o fazem, nem todos conseguem preencher todos os pontos de indeterminação, como afirma Santos (2009, p. 98). Logo, a cada leitor caberá atingir tanto quanto consiga de atribuição de sentido ao texto quanto lhe for possível na interação com o polo artístico, ou seja, o texto. Os exemplos dados neste capítulo são o resultado da interação de um leitor com *Budapeste*, escrito por Chico Buarque. Desse modo, corroborando a inesgotabilidade de qualquer temática a ser abordada cientificamente, poder-se-ão produzir tantos trabalhos quantos sejam desejáveis por este e/ou outros pesquisadores, desde que suas interpretações sejam lógicas e ancoradas em possibilidades abertas pelo/no texto literário.

REFERÊNCIAS

BORBA, Maria Antonieta Jordão de Oliveira. **Teoria do Efeito Estético**. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2003.

BUARQUE, Chico. **Budapeste**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. 174 p.

COSTA, Márcia Hávila Mocci da Silva. **Estética da recepção e teoria do efeito**. Disponível em **https://abiliopacheco.files.wordpress.com/2011/11/est_recep_teoria_efeito.pdf**. Acesso em 29 jul. 2020.

COSTA, Rafaela Correia. **O ensino da literatura sob uma perspectiva emancipadora**: aplicação do Roteiro Didático Metaprocedimental em Antropologia Literária (RM) no Ensino Médio. 2017. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras). Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura***: uma introdução*. Tradução: Waltensir Dutra. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura**: uma teoria do efeito estético. Tradução: Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 3, 1996. V. 1.

SANTOS, Carmen Sevilla Gonçalves dos. **Teoria do Efeito Estético e Teoria Histórico-cultural**: o leitor como interface. Recife: Bagaço, 2009.

SANTOS, Carmen Sevilla Gonçalves dos. Estética da Recepção e do Efeito ou há um leitor no horizonte. *In*: João Sedycias. (org.). **Repensando a Teoria Literária Contemporânea**. Recife: Editora da UFPE, 2015. cap 9, p. 321-36.

CAPÍTULO 4

Entre Amigos(?) Crítica e Teoria em Uma Leitura Possível do Romance de Amós Oz

» *Thiago da Silveira*

1 INTRODUÇÃO

A ideia de estar entre amigos geralmente desperta uma sensação de familiaridade, segurança de pisar sobre um solo firme e estável, avesso à solidão. Essa concepção comunga muito bem com os princípios comunitários dos *kibutzim* israelenses — colônias judaicas de base agrária que começaram a ser instaladas na Palestina a partir de 1910 — palco das histórias de livro homônimo (*Entre Amigos*) do autor israelense Amós Oz, o qual pretendo abordar neste capítulo.

Por sua vez, como hábil escritor, Oz joga com a linguagem criando um descompasso entre significante e significado, entre o título e o texto do romance. Ao adentrar na narrativa, é possível perceber certa frieza ou frigidez nos afetos trocados entre os personagens, que mesmo em comunidade, são atravessados por um forte sentimento de solidão. Esta parece ser a chave

para compreender a importância do livro, que marca inúmeras contradições de nossa condição humana relativas à perda ou à falta.

A questão se agrava pelos *kibutzim* não terem condições de oferecer uma resposta à solidão, justamente pelo "conceito de kibutz negar o conceito de solidão" (OZ, 2015, p. 80). Segundo Oz,

> interessava investigar como uma comunidade criada para aproximar as pessoas, colocava-as numa situação-limite, diante da solidão, da falta de amor, enfrentando perdas (FILHO, 2014, *online*).

As pontuações realizadas pelo próprio autor são de extrema importância para compreensão do romance, indicando o mote principal do desenvolvimento narrativo, pelo qual abordo frequentemente neste capítulo. Mesmo assim, o crítico escuta esses apontamentos com ressalvas, sabendo que o texto sempre diz muito mais do que seu autor intenta. Afinal, "já não se pode dizer que o autor é o sujeito que fala. É a linguagem que fala através dele" (BELLEI, 2016, p. 38).

A partir desta perspectiva, ao visitar o livro *Entre Amigos* mais de uma vez, não foram os "grandes — e importantes — temas" que pulsaram aos olhos. Mesmo assim, entre eles vale apontar: o conflito com os árabes; o marxismo — representado pelos ideais revolucionários do professor David Dagan, refutados pelo aluno Moshe —; a gestão libertária do *kibutz* — apresentada através das assembleias, de debates sobre comoos filhos deveriam ser criados/educados, se por todos ou pelos pais, da rotatividade de funções, entre outros —; ou o conflito entre individualidade e coletividade — em que, mais de uma vez, personagens negligenciaram cuidados necessários à saúde pessoal, como Martin Vonderberg, ou planos de formação acadêmica no exterior, como o caso de Iotam, em sobrepujança aos interesses ou aos compromissos assumidos com a coletividade.

Todavia, nas leituras do romance, foram as estratégias, os **vazios**, as quebras e cruzamentos narrativos que me chamaram atenção. A escrita realista e pouco rebuscada de Oz cria inúmeros hiatos que provocam o leitor ao questionamento e ao exercício de preenchê-los — ou articulá-los — com seu **repertório**, estabelecendo uma espécie de diálogo com o texto. O livro é organizado em capítulos que contam oito histórias distintas de diferentes moradores de um *kibutz* chamado Ikhat.

Mesmo com a possibilidade de encarar as narrativas de modo independente, o livro de Oz pode ser encarado como um "novelo de histórias tecidas em um romance", segundo Alberto Manguel, escritor e crítico literário argentino e judeu (SCHLESINGER, 2017, p. 3). Neste novelo de narrativas, alguns personagens cruzam-se uns com os outros ao longo do livro, ora atuando de modo a protagonizar uma história, ora surgindo de modo marginal, no plano de fundo de algum outro capítulo, técnica narrativa já utilizada por Oz em *Cenas de uma vida na aldeia* (2009).

Desse modo, guiado pela forma do texto deparei-me com os fios condutores que delineiam esta crítica/ensaio. Para tal, fui impelido ao encontro da antropologia literária de Wolfgang Iser, justamente por oferecer ferramentas exploratórias a fim de pensar o efeito estético. Trata-se de interpretar o texto não **através** da teoria, como uma vestimenta que se adequa a qualquer corpo literário, mas **com** ela, refletindo sobre como a relação texto-leitor pode ser estabelecida e quais os possíveis efeitos estéticos. Portanto, "*usar* a teoria nas imediações dos textos literários significa realizar um exercício provisório de investigação intelectual" (BARRY, 2016, p. 70), ou seja, munir-se de uma instrumentalização conceitual capaz de auxiliar cada "expedição literária".

Após esta breve introdução, trilho o seguinte caminho: inicialmente abordo a discussão esboçada no parágrafo anterior, entre quais as relações

estabelecidas entre uma Teoria — *hard* para utilizar um termo de Iser (2006) — estruturante e uma teoria — *soft* — associativa em suas aplicabilidades de pesquisa para arte/literatura. Na sequência, procuro apresentar brevemente a discussão teórica que situa a antropologia literária, compreendendo a cultura como uma rede de significados edificados a partir da teorização e da **ficcionalização** do mundo. Por fim, viso expor alguns conceitos cunhados por Iser associados em uma leitura exploratória dos três primeiros capítulos do livro problematizado — *Entre Amigos*.

2 TEORIAS *HARD-CORE* E TEORIAS *SOFT*: O CASO DO EFEITO ESTÉTICO

Como afirma Iser (2006, p. 5), "teorias são, antes de tudo, ferramentas intelectuais"[10] (tradução minha). Elas dão subsídios para o crítico melhor aproveitar o texto em que se debruça. Contudo, é cabível traçar algumas particularidades em relação a como diferentes tipos de teorias operam, a saber: as *hard* (rígidas), comumente utilizadas pela física, e as *soft* (macias), relevantes em relação às humanidades.

As Teorias do tipo *hard-core* visam produzir conceitos que sejam aplicáveis a qualquer situação a partir de "regras gerais". Buscam avançar em relação à constatação de frequências estáveis que podem ser deduzidas em Leis. O debate pode remeter, por exemplo, ao racionalismo de Kant, intentando atribuir à filosofia as características Universais e Necessárias das então recém descobertas Leis da física moderna.

Em relação às artes, Iser (2006) afirma que por muito tempo os conceitos da estética filosófica se sobrepuseram no exercício teórico-crítico. Esta abordagem costuma lançar questões do tipo "o que *é* Arte?" — e o que

não é? —, pendendo à naturalização de uma resposta metafísica em que seria encontrada sua "essência". Grafo neste instante Arte com A maiúsculo justamente por passar a ideia de que, sob esta ótica, seria possível encontrar uma Verdade única, absoluta ou Ideal para as questões artísticas. Ou, ainda, uma Estrutura em que todas se encaixem de modo premeditado.

Como afirma o crítico e historiador da arte Ernst Gombrich (2008, p. 15), a "Arte com A maiúsculo passou a ser algo como um bicho papão, como um fetiche", operando como **feitiço**. Neste caso, o Artista é associado ao gênio, aos quais se atribui

> uma visão imediata da essência do mundo(...) e acredita-se que, graças a esse maravilhoso olhar vidente, sem a fadiga e o rigor da ciência, eles possam comunicar algo definitivo e decisivo acerca do homem e do mundo (NIETZSCHE, 2008, p. 76).

Por esse motivo, muitas vezes são colocados em "outro patamar", por assim dizer. Envolvendo inúmeros jogos de força, é nesse movimento que padrões se consagram e autores são canonizados, legitimados pelo exercício dos curadores e críticos — literários, por exemplo.

As teorias com "t minúsculo", ou teorias *soft*, funcionam melhor com as humanidades e as artes. Iser (2006, p. 3) afirma que

> [a] teoria liberou a arte do guarda-chuva conceitual que havia sido sobreposta pela estética filosófica, abrindo assim uma vasta gama de facetas inerentes ao trabalho individual. Ao invés de formular e substituir a definição do que a arte é, a teoria fornece e expande a exposição da diversidade da arte (...) (tradução minha).[11]

Ao permitirem uma ampliação da percepção multifacetada sobre a arte, encarada a partir de seu trabalho e processo, às teorias *soft* cabem

melhor questionamentos do tipo: como a arte veio a ser (qual a **experiência estética** construída)? Quando é arte? Como seu significado é construído? (ISER, 2006, p. 8). A fim de se ocupar com essas problemáticas, Souza (2016, p. 222) afirma que a prática da bricolagem permitiu um avanço às ciências humanas no século XX na direção de "desconstruir territórios fechados da ciência e de reforçar, no lugar de enfraquecer, o papel reservado ao cultivo da sensibilidade".

Enquanto as teorias *hard* procuram premeditar leis, Iser (2006, p. 5) afirma que "a arte e a literatura podem ser acessadas, mas não premeditadas, nem se pode antecipar os múltiplos relacionamentos que elas contêm" (tradução minha).[12] Para acessá-las, por sua vez, melhor operam as teorias *soft,* ao passo que funcionam na base da associação e da metáfora, assim como a mente humana.

Essa última tem a necessidade de teorizar, ficcionalizar — preencher os **vazios** — e metaforizar sobre si e sobre o mundo, utilizando a linguagem para tal. Ou seja, antes de ser mensagem — prestando apenas à comunicação —, a linguagem é construção de pensamento, servindo para refletirmos sobre nós mesmos e nos erigirmos enquanto indivíduos (WALTY, 2016, p. 167). Deste modo, é possível afirmar que a teoria tem uma dupla função: propiciar conhecimento sobre o objeto que se debruça, alargando nossa consciência sobre as coisas e o mundo; e concomitantemente, desencadear um processo de autoconhecimento, ao passo que esse dilatar se relaciona "ao próprio processo de formação da subjetividade" (SANTOS, 2009, p. 28).

A crítica literária serve-se muito bem dos modelos das teorias *soft*. Para dar conta de seu ofício, convém articular com maestria texto e contexto, fazendo com que os estudiosos da literatura ocupem campos que extrapolem o formalismo linguístico. Além deste, os críticos aliam-se

à história, à sociologia, à antropologia, aos estudos culturais, à psicologia etc. Fazem-no justamente por compreender que as teorias de diferentes áreas dialogam entre si, podendo ser úteis para a compreensão do texto literário sob a perspectiva que se mira. A partir dessa, os teóricos e críticos da literatura estabelecem associações e metáforas articulando fragmentos e ferramentas-conceito ao passo que são úteis para a expedição em que se lançam.

A antropologia literária e a teoria do efeito estético de Iser se caracterizam como teorias *soft* justamente por buscarem criar uma resposta técnica a um *corpus* literário específico, inclusive bastante afeiçoado à ficção realista (EAGLETON, 2001, pp. 124-1255). Como indica Santos (2009, p. 29), a teoria de Iser utiliza-se de conceitos da psicologia social, da psicologia da *Gestalt*, como o modelo de figura e fundo, indicando informações que podem conectar um primeiro plano — o que foca a atenção do leitor — com um segundo plano mnemônico. Por vezes promove um ***recursive looping*** quando a narrativa sugere esse movimento trazendo o mesmo **tema**, cena ou fala novamente.

São da *Gestalt* também os conceitos de rompimento da ***good continuation***, a fim de explorar como são realizadas as quebras de expectativas do leitor em relação à continuidade narrativa. Também utiliza conceitos da fenomenologia, da sociologia do conhecimento etc. Iser caracteriza um movimento de **negação** quando a narrativa omite alguma informação relevante, produzindo um **vazio** sintagmático sobre o qual o leitor é instigado a inferir e ficcionalizar a respeito dos possíveis sentidos (o que aconteceu?). Inferência que será refutada ou constatada ao longo da narrativa — ou não, criando mais **vazios**. Todas essas ferramentas-conceitos e outras mais são articuladas por Iser em função da formulação do efeito

estético. Assim, o teórico alemão não visa descobrir necessariamente o significado do texto, mas refletir sobre aquilo que ele nos provoca.

Contudo,

> talvez as teorias *soft* e as teorias *hard-core* não sejam perfeitamente extremadas, como propõe Iser, mas se configurem num contínuo, que as perfila numa escala (SANTOS, 2009, p. 28).

No caso de *Entre Amigos* de Amós Oz, questões relativas ao contexto histórico e ao cânone da literatura judaica, assim como a análise de elementos do livro físico, por exemplo, podem ser relevantes para a compreensão de alguns jogos linguísticos e operações textuais, como o descompasso citado na introdução entre título da obra e seu conteúdo.

Vale ressaltar que Oz viveu mais de trinta anos no *kibutz* Hulda, tendo saído apenas por causa da saúde de seu filho. Desse modo, é possível afirmar existir uma considerável intimidade entre o autor e o ambiente figurado como palco das histórias narradas em *Entre Amigos*. Isto se dá a tal ponto que na folha de rosto do livro, fora necessário acrescer uma observação alertando que

> os personagens e situações desta obra são reais apenas no universo da ficção; não se referem a pessoas e fatos concretos, e não emitem opiniões sobre eles (OZ, 2014).

A foto de capa retrata detalhes intimistas do exército israelense enquanto defendia assentamentos judeus durante a guerra árabe-israelense, em 1948, ano de instituição do Estado de Israel. No decorrer do texto é possível reconhecer que as histórias do livro se desenrolam na década de 1950, duas gerações após a dos pioneiros, cujas imagens foram construídas como a de "heróis nacionais" (SCHLESINGER, 2017). Estes, impulsionados pelo mote sionista[13] de reagrupar novamente os judeus das diásporas sobre

a Terra de Israel — Palestina —, começaram direcionar esforços para esse fim desde a última década do século XIX. Porém, a primeira colônia agrária judaica autointitulada *kibutz* se chamava D'anya e fora fundada apenas em 1910 (SANCOVSCHI, 2017, p. 67).

Reconhecer a temporalidade em que as histórias se passam é importante por saber se tratar de um período no qual a identidade israelita começara a ser forjada, recebendo inúmeros imigrantes judeus advindos da Europa. Como indica Sancovschi (2017), um dos traços mais marcantes dos judeus é o de não pertencimento. Um dos vetores que atravessam a comunidade judaica é o da desterritorialização, desde a diáspora até o retorno à Palestina — em decorrência da fundação do Estado de Israel.

Na realidade, sob uma perspectiva apresentada por Deleuze e Guattari (1992, p. 90), é possível afirmar que o território não é apenas físico: "o etólogo diz que o parceiro ou amigo de um animal 'equivale a um lar', ou que a família é um território móvel". Fora possivelmente deste modo que a comunidade judaica se manteve motivada a permanecer minimamente unida mesmo sem um território físico ou mesmo quando não comungavam sobre as mesmas posições religiosas — como diferentes personagens de *Entre Amigos*. Mas, como dito, se por um lado os judeus mantiveram os pés no território móvel da identidade judaica em detrimento da cultura de seus países de origem, foram bruscamente afetados por inúmeras desterritorializações e perseguições, fortalecendo o sentimento de não pertencimento.

Como afirma Milton Santos (2007, p. 81), as desterritorializações correspondem à alienação, ao estranhamento, à desculturação — ou aculturação —, à perda, mas também à troca em certa medida. Ao narrar suas memórias, o próprio Oz acusa o paradoxo entre pertencimento e não pertencimento de sua avó ao chegar às terras da Palestina:

> Não dá para descrever a alegria que me assomou à garganta, de repente só quis gritar e cantar: É meu! Tudo isso é meu! (...) Engraçado, nunca antes desse dia em minha vida eu havia tido uma sensação tão forte e profunda de pertencer, de possuir alguma coisa (...). Foi essa sensação que me levou a alma naquela manhã, eram talvez sete horas, diante de uma cidade na qual eu nunca havia estado. Diante de um país no qual nunca havia pisado, diante das casinhas estranhas, brancas e quadradas, diferentes de qualquer coisa que eu já tivesse visto! (OZ, 2015, p. 231).

Aparentemente, este é um dos paradoxos que os habitantes do *kibutz* Ikhat tem de lidar, uma vez que parte deles são europeus. A ideologia sionista trouxe o vislumbre de vivenciar um "lugar ideal", com maior igualdade entre os indivíduos, repartição de bens e fortalecimento dos valores comunitários, se assemelhando à utopia socialista. O regimento da "Associação dos escritores dos kibutzim e kvutsot de Israel", publicado em 1955, por exemplo, afirma que o

> escritor deve buscar (...) condições de trabalho e arte, de modo que o anseio do desenvolvimento pessoal completo não seja superior à dimensão do ideal social, e que a ideia coletiva lhe seja tão preciosa quanto o anseio artístico (SCHLESINGER, 2017, p. 1).

Numa perspectiva mais intimista, eis que Amós Oz se interessa pelas vozes silenciadas por essa indicação canônica nas obras de seus antecessores. É daí que cria essa tensão entre os valores coletivos e a complexidade individual de cada personagem abordado ao longo do livro, reforçados através das estratégias e operações narrativas — com estabelecimento de **vazios** sintagmáticos, **quebras da *good continuation*** etc. — que serão posteriormente abordados.

Neste tópico foi possível discutir os *modus operandi* das teorias *hard* e *soft*, reconhecendo a teoria do efeito estético e a antropologia literária de Wolfgang Iser como *soft*. Isto se dá por ela operar por meio da bricolagem conceitual, a fim de explorar a formação do efeito estético produzido pelo texto em sua possível relação com o leitor. A crítica literária se serve dessas teorias *soft*, operando da mesma maneira associativa a fim de articular de maneira satisfatória elementos textuais e contextuais.

3 A ANTROPOLOGIA LITERÁRIA DE W. ISER

A necessidade humana de compreender o mundo e a si mesmo é equivalente à de ficcionalizar, de imaginar e criar as pontes de sentido que visam articular os **vazios** da experiência humana. Este exercício possibilita tecer sentidos e vivenciar — mesmo que através de sua representação — diversas possibilidades de existência, alargando nossa compreensão acerca da mente e da linguagem. Vivenciar essa gama de probabilidades na virtualidade da linguagem a partir da obra literária — ou da representação cultural — pode ter efeito regulador, ao passo que a encenação (ficção) pode satisfazer o mesmo tanto que a realidade, como indica a psicanálise freudiana (CARVALHO, 2004).

É desse modo que o sujeito costuma se basear em seu suporte imaginário a fim de construir uma "boa forma" para sua experiência revivida como rememoração (BOSI, 1994), por exemplo. Essa necessidade de **ficcionalização** humana é o alicerce da antropologia literária. Vale dizer, como já apontou Eric Gans (1996, *online*), que

> nossa intuição antropológica fundamental é muito mais sensível ao modo da apresentação narrativa de uma hipótese do que quanto ao seu conteúdo real" (tradução minha).[14]

Desse modo, a literatura — tal qual outras representações culturais — opera como possibilidade de sublimar o "conflito mimético", mirando um equilíbrio psicológico e alguma coesão social.

O modelo mimético explica que o desenvolvimento e aprendizagem se dão por base na imitação de gestos e comportamentos entre os animais. Contudo, isso se torna problemático quando as investidas dos indivíduos recaem sobre um mesmo objeto de desejo, como dois animais que almejam uma mesma presa. Assim Eric Gans (1996) projeta e ilustra uma cena possível para a origem da linguagem humana. Assim, o elemento linguístico advém para antecipar esse conflito. Segundo Iser (1999, p. 158),

> a origem do homem foi revolucionária e não evolutiva. Isso equivale afirmar que a humanidade saltou para a existência por meio da ficção (...) O ato da representação, enquanto adiantamento do conflito [mimético], demonstrou ser uma ficção explicativa da diferenciação da humanidade em relação ao meio animal.

Sem o momento estético da representação, os humanos teriam se degenerado em conflito. A ficção e a representação alicerçam o advento da cultura ao permitirem a humanidade se prolongar e desenvolver, criando formas de perceber, fazer e habitar o mundo (ISER, 1989 *apud* MEDEIROS; SANTOS, 2019). A cultura figura como um conjunto de signos que tece inúmeros sentidos para a realidade compartilhada — "a ficção forjada tem de propiciar um sistema explicativo" (ISER, 1999, p. 156). Nesse movimento, adia — se a posse do objeto de desejo — postergando também o conflito —, então envolto em uma trama de significados na qual aquele objeto vai

conter um lugar e operar alguma funcionalidade de ordenação. A dimensão estético-performativa da cultura também é de extrema relevância, pois a roupagem dada ao procedimento mecânico se relaciona com seu uso, delineando as maneiras pelas quais o produtor se arrola com o produto.

Cabe denotar que a cultura é constitutiva, podendo ser considerada como uma resposta aos desafios vivenciados pelos humanos, revelando também aquilo que os humanos são. Ou seja, a cultura é "produto e exteriorização de manifestações humanas [que] repercute nos próprios homens, pois são moldados por aquilo que exteriorizam" (ISER, 1999, p. 149).

De modo geral, à antropologia designa-se a tarefa de interpretação das culturas. Através do fazer etnográfico — que consiste em estabelecer relações, selecionar informantes, transcrever textos, levantar genealogias, mapear campos e manter um diário —, a antropologia atua em vias de uma ciência interpretativa, à procura dos significados possíveis entre culturas, articulando os elementos de análise (GEERTZ, 2008). O antropólogo, portanto, visa elucidar os hiatos observados entre o dito e o não dito nas manifestações culturais, construindo interpretações significativas em relação a determinadas culturas.

Iser (1999, p. 152) afirma que as "descrições densas" de Clifford Geertz caracterizam-se como ficções "no sentido de que são 'algo feito', 'algo moldado'". O teórico alemão aponta que a ordenação narrativa da descrição densa de longos acontecimentos — tal como foi exemplificada por um trecho do diário de campo de Geertz — comunga fortemente com a escrita literária. Apesar das "condições e o propósito de criação (sem mencionar o modo e a qualidade)" diferirem nos dois casos, "ambas as histórias (...) são uma *fictio* – 'uma feitura'".

Assim, é possível afirmar que o etnógrafo estabelece uma relação dialética com as manifestações culturais que observa. Estabelece um diálogo, uma troca, sobretudo através da observação participante. O antropólogo não atua apenas de maneira passiva como mero coletor de dados, mas é impelido a acionar seu **repertório** — e exercício reflexivo — a fim de preencher as lacunas entre o dito e o não dito pelos seus interlocutores, criando narrativas que em muito podem se assemelhar aos escritos percebidos como literários.

O diálogo e a possibilidade de troca entre as estratégias narrativas e o leitor, tal qual o antropólogo que tem de preencher hiatos das manifestações culturais a fim de atribuir sentido, figura como o principal objetivo da antropologia literária. Inclinando-se sobre a questão de como a arte veio a ser e qual a **experiência estética** construída,

> para Iser a obra literária mais eficiente é aquela que força o leitor a uma nova consciência crítica de seus códigos e expectativas habituais (EAGLETON, 2001, p. 119).

Sob essa ótica, Iser valoriza uma linguagem que incita e provoca o leitor através dos **vazios**, da **negação** — o não dito e as dúvidas que ou deixa no ar ou demora a responder — e das inferências daí decorrentes a partir da **ficção do leitor** — com o que esses **vazios** sintagmáticos são preenchidos —confirmando-as ou refutando-as. O teórico alemão se interessa por uma linguagem capaz de jogar com o movimento de elementos que podem se encontrar em primeiro e segundo plano na memória do leitor. Assim como pela **quebra da *good continuation*** — desencadeando um rompimento perceptivo com a expectativa do leitor —, despertando algum incômodo etc. Quanto mais movimentos que aticem o leitor nesse sentido, mais a teoria do efeito estético se presta à exploração.

Desse modo, é possível afirmar que Iser se aproxima do formalismo ao posicionar que "a arte não precisa complicar a percepção do leitor, mas dificultar a constituição de um sentido" (SANTOS, 2009, p. 112). A relação autor-texto-leitor configura-se como uma espécie de jogo, no qual o texto é o tabuleiro — construído pelo autor —, campo no qual o leitor é desafiado a partir da interação com o texto. Assim, estabelece um território lúdico em que o narrador se utiliza de uma sedução através da linguagem a fim de provocar — e manter — um encantamento do receptor (HUIZINGA, 2007, p. 148) durante um possível "pacto ficcional". Ou seja, durante o período no qual o leitor se coloca em implicitude, estando disposto à leitura do texto literário e selando, assim, o pacto ficcional de troca que é guiado — mas não determinado — pelo autor através do texto.

Uma das críticas mais contundentes à antropologia literária de Iser é que este "tem consciência da dimensão social da leitura, mas prefere concentrar-se sobretudo em seus aspectos estéticos" (EAGLETON, 2001, p. 126). Portanto, é possível afirmar que a antropologia literária pensa a interação com o "outro" — neste caso, o leitor —, sem necessariamente preocupar-se com o que esse "outro" tem a pontuar.

Equivale dizer que, apesar de tematizar a recepção, a antropologia literária idealiza um **leitor implícito** que **poderia** realizar — sempre no futuro do pretérito — os efeitos estéticos desencadeados pelas estratégias narrativas e jogos textuais indicados pelo crítico. Destarte, Iser negligencia o leitor real, histórico e socialmente contextualizado, possivelmente acessado por esforços do tipo etnográfico ou similares. Confluindo nessa direção, Santos (2009, p. 105) afirma que "perceber-se a si mesmo no momento da própria participação [com o objeto artístico] constitui uma qualidade central na experiência estética".

A antropologia literária foi objeto central de discussão deste tópico, indicando que a linguagem possibilitou um exercício de **ficcionalização** e representação do mundo, das coisas e de si mesmo de modo a construir pontes de sentido para a existência a nível individual e social. É dessa maneira que a cultura estabelece ficções a fim de tecer significados às manifestações humanas, dando-lhes determinada organização (função) espacial e social.

Assim como os etnógrafos e os antropólogos costuram os rasgos de sentido nos elementos culturais sobre os quais se debruçam, o leitor estabelece uma relação de diálogo com o texto quando é provocado a preencher as lacunas apresentadas pelas estratégias narrativas. Essa é a conexão estabelecida por Eric Gans e Wolfgang Iser para a instauração da antropologia literária e do estudo do efeito estético. No próximo tópico, serão elencados alguns operadores/conceitos da teoria do efeito estético de Iser a fim de problematizar e promover uma leitura de *Entre Amigos* — especificamente os três primeiros capítulos.

4 SOB OS OPERADORES DO EFEITO ESTÉTICO: UMA LEITURA DO ROMANCE *ENTRE AMIGOS*

A primeira história narrada nesse novelo que compõe *Entre Amigos*, de Amós Oz — intitulada *O rei da Noruega* —, já prenuncia a relação de descompasso que afetará a expectativa do leitor disparada pelo título do romance, de encontrar um retrato do *kibutz* Ikhat como uma comunidade harmônica onde vivenciasse uma utopia socialista. O narrador situa-se como um dos moradores do *kibutz* — que nunca se revela — já na frase inaugural do livro:

> Em **nosso** kibutz Ikhat havia um homem chamado Tzvi Provisor, solteiro, baixinho, os olhos sempre a piscar, uns cinquenta anos de idade. Ele gostava de dar más notícias (p. 7, grifo meu).

Desta maneira é apresentado o protagonista da narrativa, que abandonara o sonho de estudo na Polônia para migrar para a Palestina com o advento do movimento juvenil sionista dos pioneiros, se tornando um exímio jardineiro no *kibutz* Ikhat.

Assim como os outros personagens de *Entre Amigos*, Tzvi personifica um paradoxo. É atravessado por um forte sentimento de solidão sugerido pela sinestesia na passagem: "Tzvi voltava ao seu quarto monástico de solteiro, onde sempre pairava um **pesado** cheiro de solteirice" (p. 13, grifo meu). Essa solidão, unida ao abandono de seus sonhos em prol da aventura pioneira, talvez ecoe amargamente nas más notícias que se tornaram o principal assunto do personagem. O paradoxo vivenciado é sutilmente indicado pelo contraste entre a beleza de seus jardins e o fúnebre das tragédias que veicula, podendo sugerir que o trabalho direcionado ao coletivo sirva para preencher seu vazio existencial — "em todo terreno vazio ele plantava as flores da estação" (p. 9).

Enquanto alguns o evitavam, como Roni Schindlin que faz piadas sobre todos os moradores do *kibutz* ao longo do livro e o apelidara de "anjo da morte", Luna Blank, viúva e professora da terceira série, o percebe como um homem sensível.

> Elogiava os jardins públicos do kibutz, fruto do trabalho dele, e lhe dizia que graças a ele nós vivemos aqui sobre tapetes de grama à sombra de um caramanchão florido e entre canteiros encantadores (p. 11).

Ambos começam a estabelecer uma relação a qual a moça chega a pensar que lhe era cara e"preenchia seus dias, que até então tinham sido sempre sem graça e sempre iguais uns aos outros" (p. 14) — sublinhando o ambiente um pouco tedioso e massacrante o qual o narrador procura descrever o *kibutz*, cuja ambientação da história, por vezes, é somada ao forte calor abafado do deserto e aos cheiros desagradáveis de esterco ou do setor de criação e abate de aves.

Contudo, essa relação é constantemente marcada por um distanciamento, uma frieza. Pontuo que começaram a se encontrar todos os dias no fim da tarde para trocar algumas palavras nos jardins do *kibutz* e se sentavam em bancos separados, por mais que um ocupasse a extremidade direita de um banco e o outro ocupasse a extremidade esquerda, de modo a ficarem próximos. Ou ainda quando Luna recebe elogios sobre seu quarto quando Tzvi a visita para tomar um café gelado: "Luna disse, embaraçada: 'obrigada. Fico contente'. Mas não havia contentamento algum em sua voz, só uma constrangida tensão" (p. 12).

Quando Luna pede que ele narre histórias sobre si, de modo que ela possa conhecê-lo ("conte-me. Estou ouvindo"), o que Tzvi consegue responder remete a uma tragédia vulcânica passada no Chile, a qual teria ouvido no rádio. O personagem perde sua oportunidade de permitir-se aos afetos daquela relação por não conseguir se abrir aos seus semelhantes, não sendo capaz se sentir "entre amigos".

Na realidade, o próprio narrador é quem revela as intimidades dos moradores do *kibutz* Ikhat ao narratório e elucida que Tzvi

> gostava do contato com os torrões de terra afofada e da maciez do talo das mudas, mas o toque de pessoas estranhas, homens ou mulheres, o fazia se encolher todo como se tivesse sofrido uma queimadura (p. 15).

Desse modo, Tzvi Provisor é reativo quando Luna toma iniciativa de colocar sua mão sobre seu colo. "Tzvi estremeceu e se apressou a recolher a mão num gesto quase violento" (p. 15). Após tal fato, o jardineiro se afasta de Luna, que para de frequentar as reuniões do *kibutz* até abandonar a comunidade.

A narrativa termina executando um ***recursive looping*** através da fala: "você ouviu? Esta noite morreu o rei da Noruega. Ele tinha câncer, no fígado". Esta informação remete ao título do capítulo e à notícia veiculada pelo personagem na página 10, de que tal rei estaria com a enfermidade. O leitor pode acessá-la no horizonte de sua memória, criando uma unidade para o encerramento da narrativa. O capítulo termina de forma um pouco abrupta com a notificação de uma morte, reforçando a dramaticidade e um certo incômodo em relação ao enredo que o livro começa a desenvolver. Ao invés da familiaridade, o desconforto.

O segundo capítulo de *Entre Amigos* — intitulado *Duas mulheres* — começa da seguinte maneira:

> De manhã bem cedo, às cinco horas, antes do nascer do sol, de entre os arbustos começa a chegar em **sua** janela aberta o murmúrio dos pombos. Esses pombos têm um arrulho baixo, uniforme e prolongado que transmite **a ela** tranquilidade (p. 20, grifos meus).

Já nesse trecho a narrativa articula **vazios** ao leitor, que pode inferir: "quem é ela?". A resposta aparece três linhas depois:

> (...) Esses sons despertam Osnat de seu sono ainda antes do toque do despertador (...). Às cinco e meia ela sai para trabalhar na lavanderia do kibutz. No caminho, passa em frente à casa de Boaz e Ariela, que parece estar trancada e às escuras. Ela diz consigo mesma que os dois ainda estão dormindo e **esse pensamento não lhe desperta**

> **nem ciúmes nem mágoa**, mas um obscuro espanto: como se **tudo que aconteceu** tivesse acontecido não com ela, mas com pessoas estranhas, e não há dois meses, mas há muitos anos (p. 20, grifos meus)

O momento da narrativa — cinco e meia da manhã, antes do sol nascer —, conflui para uma construção cujo sentido pode ser entendido através de uma metáfora. Trancada e às escuras, tal qual a casa de Boaz e Ariela, era como Osnat queria manter aquele obscuro espanto que ela menciona, mas o texto não revela de pronto, deixando-o em suspenso — "como se tudo que aconteceu tivesse acontecido não com ela, mas com pessoas estranhas, e não há dois meses, mas há muitos anos". As estratégias narrativas novamente negam informações àquele que lê, inquietando-o com mais inferências: o que poderia ter causado esse "obscuro espanto"? Afinal, o que teriam feito Boaz e Ariela? A **negatividade/ficcionalização** com que o leitor preenche esses hiatos pode — ou não — vir a ser certeira quanto ao esclarecimento proferido no meio da página seguinte:

> No início do verão Boaz revelou a Osnat que ele e Ariela Bresh mantinham uma relação havia oito meses e que agora ele chegara à conclusão de que os três não poderiam continuar vivendo uma mentira. Por isso decidira abandonar Osnat e se mudar, com todas suas coisas, para a casa de Ariela (p. 21).

A trama do conto se desenvolve a partir desse drama amoroso, figurando de modo mais direto duas mulheres, Osnat e Ariela. A primeira inicia um diálogo entre as personagens a partir de um bilhete tratando sobre o assunto central do enredo e alguns cuidados e recomendações acerca do homem que a traíra e abandonara. Essa atitude, que aglutina o desenrolar de praticamente todo o conto, gera questionamentos como: por que Osnat escreve para Ariela, que personifica a amante com quem

seu ex-companheiro se envolvera por oito meses antes de notificá-la e abandoná-la? Por que ainda presta conselhos de cuidados que devem ser tomados por sua substituta para com esse homem? Como teria sido o término dessa relação? Várias são as possibilidades de **ficcionalização**, mas uma resposta possível ajuda a compreender essa atitude: talvez a personagem não consiga lidar com o vazio — a solidão — desencadeada pelo término de sua relação.

No quarto e último bilhete trocado, Ariela sugere que

> poderíamos falar sobre coisas totalmente diferentes. Talvez, por exemplo, sobre as estações do ano, ou até sobre o céu tão cheio de estrelas nestas noites de verão (p. 27).

Osnat hesita, mas decide não responder, encaminhando o desfecho para o fim da narrativa. O conto começa com o despertar da personagem e termina com ela indo dormir, o que dá uma sensação de abertura e fechamento, novamente completando uma unidade. Foi possível na experiência estética de leitura, identificar outro movimento de ***recursive looping*** quando o narrador declara: "Ela tem dormido essas noites um sono sem sonhos e **sempre acorda ainda antes do despertador tocar. Os pombos a despertam**" (p. 27, grifos meus). Já o sono sem sonhos, pode se associar à sensação de suspenso do obscuro espanto pelo qual passa, que não habita seu horizonte onírico porque ela não se lembra.

O terceiro capítulo tem o título homônimo ao do livro, o que pode gerar certo horizonte de expectativa e diversas inferências: como seria essa amizade, uma vez que a narrativa se desenvolveu até então apresenta sempre elementos incômodos nas relações? Neste instante, apesar do texto ainda operar **quebras da *good continuation*** através de paradoxos vivenciados pelos personagens, seu efeito pode passar a ser percebido

como uma estratégia narrativa constante, podendo diminuir sua potência na **experiência estética**.

O tópico em questão inicia com uma agradável descrição em que "a primeira luz do dia pairava entre as casas o vapor de uma neblina rala e nas flores dos jardins do kibutz brilhavam gotas d'água" (p. 28). Na reminiscência do leitor, esta passagem pode remeter à sensibilidade do Tzvi Provisor jardineiro — e não ao "anjo da morte" —, cujas mãos plantaram aquelas flores. Na primeira frase do próximo parágrafo, a leitura ancorada à perspectiva do narrador permite a vivência de outra **quebra da *good continuation***: "a chuva acordou Nahum Ashrov de um sono ruim" (p. 28). Sono ruim possível de ser articulado ao "sono sem sonhos" da personagem Osnat do conto anterior, ainda no horizonte do leitor. Sono ruim que premedita um personagem cujo aspecto psicológico será tomado por dúvidas e conflitos mentais durante todo o conto. Apesar da quebra com a ambientação agradável do primeiro parágrafo, essa associação entre Nahum e Osnat ajuda a promover uma continuidade narrativa entre os capítulos, cuja tessitura é construída de modo a conectar personagens muitas vezes não ligados de modo direto.

Como no segundo capítulo, é possível encontrar um conflito não revelado — negado — de pronto:

> Ainda hoje [Nahum] iria até lá, faria Edna se sentar numa cadeira diante dele, olharia direto em seus olhos e falaria com ela.**Sobre tudo**. E, aliás, falaria também com David Dagan. Não ia deixar **aquilo** passar sem dizer nada (pp. 28-29, grifos meus).

Essas negações permitem a **ficcionalização** do leitor guiar-se por inferências como: aonde Nahum iria? Quem seria Edna? Quem seria Dagan? Quem era Nahum, afinal? O que seria "aquilo" incapaz de passar sem ele

dizer nada? E, relacionando o que está sendo lido em primeiro plano — **tema** — com o drama do capítulo anterior, possivelmente ainda retido na memória do leitor — **horizonte** —, pode suspeitar:se trata de outro caso de traição e abandono em um triângulo amoroso?

Essas expectativas são, em parte, desconstruídas no decorrer do texto, que logo revela Edna como sendo a única filha restante para fazer companhia à vida de Nahum Ashov. Companheirismo selado em visitas de cerca de uma hora que, quase diariamente a filha — residente no instituto educacional — fazia ao pai. Tomavam café e comiam alguns pedaços de frutas (p. 29). Apesar de compartilharem gostos e ouvirem música juntos, a relação é marcada por distanciamento e frieza. "Nahum nada sabia nem lhe perguntava sobre sua vida social e ela não falava espontaneamente sobre isso" (p. 29).

> Sobre a morte da mãe e do irmão não falavam nunca. Tampouco sobre as lembranças e os planos para o futuro. Os dois concordavam tacitamente em não tocar em sentimentos e não tocar um no outro. Nem mesmo o mais leve toque, nem uma mão no ombro nem um dedo no braço (p. 30).

Aparentemente, a única relação cujas demonstrações de afeto permitem o toque, o beijo e o abraço é a de Roni Schindlin — que também aparece fazendo piadas em segundo plano neste conto (***recursive looping***) — com seu filho Iuvial.Apesar de não analisar diretamente o capítulo no qual é narrado esse relacionamento em primeiro plano — intitulado *Um menininho* —, adianto que Roni é mais um personagem atravessado por paradoxos. Tem uma companheira que diverge bastante dele em relação à educação do filho. Enquanto Roni é cuidadoso e protetor — em oposição

ao tratamento dado às pessoas de quem faz chacota — Lea é rígida e autoritária, inclusive com Roni, de quem detesta as piadas.

Uma revelação feita pelo narrador ao narratário, no entanto, ajuda a compreender o paradoxo desse personagem: "Ele achava que, quanto mais elevados são os nossos ideais, mais ridículas são as fraquezas e as contradições" (p. 66). Demonstra, inclusive, consciência da sua própria miserabilidade existencial, neste sentido:

> Roni acreditava que a crueldade às vezes se disfarça entre nós de honorabilidade e de apego a princípios e sabia que ninguém é totalmente imune a ela. Nem ele mesmo (p. 69).

No enredo do capítulo *Entre amigos*, o narrador responde à pergunta de quem seria David Dagan apenas uma página e meia depois de possibilitar a dúvida. Ao mesmo tempo, desnuda o conflito que se apodera da mente de Nahum. Sua filha Edna havia

> levado todas as suas roupas e coisas do quarto que ocupava no instituto educacional e ido morar com David Dagan, professor e educador que tinha a mesma idade que o pai nela (p. 30).

Conhecido por ser mulherengo, era um marxista fervoroso de fala firme e fluente que gozava de certa autoridade entre os moradores do kibutz "em questões ideológicas e também da vida cotidiana" (p. 31).

Desse modo, as expectativas do leitor são, em parte, mantidas, pois confirma-se que se trata de uma trama amorosa, por mais divergente da primeira ideia, criada quando o conflito é sugerido — mas negado — pela narrativa. Esse conflito passional e geracional que opera como aglutinador do enredo, dispara uma série de dispositivos para discussões de ordem moral e dos princípios kibutzianos "entre amigos". Alguns reprovam a

atitude de Dagan, justamente pela diferença de idade e por Edna ter sido sua aluna, querendo levar o assunto para o comitê educacional. Outros, como Ioshke, discordam afirmando que "com o amor não dá para discutir, nós aqui sempre defendemos a ideia de que o amor é livre" (p. 31).

Quando os outros se admiravam ou zombavam de Nahum, cobrando-lhe uma postura patriarcal e viril, ele tentava,

> em vão, convocar em seu auxílio seus conceitos progressistas nas questões de amor e liberdade. [Mas] seu coração se enchera de tristeza, constrangimento e vergonha (p. 32).

Na mesma página, a narrativa promove novos ***recursive loopings*** quando traz os pensamentos de Nahum, ainda habitados pela necessidade de "falar com ela. E com ele também. Pois ela ainda é só uma menina".

O personagem principal pode ser caracterizado como redondo ao passo que é envolto por pensamentos sobre o conflito em questão durante todo o conto, refletindo sobre a atitude que deveria tomar — e **se** deveria tomar — externando pouquíssimas falas. É habitado por lembranças sobre Dagan e Edna. "Ele procurava e não achava dentro de si nem raiva nem reprimendas, [novamente] só dor e desapontamento" (p. 33). Na sequência, a narrativa volta-se para primeiro plano das visitas que Edna fazia

> à casa de seu pai à noitinha (...) servia café e ela ficava com ele cerca de uma hora ou uma hora e quinze. (...) Descascavam e comiam uma fruta (...) Nahum não sabia quase nada de sua vida social (p. 33).

Ao descrever Edna, o narrador afirma: "pena que tenha cortado as tranças (...), com as tranças e uma risca no meio do cabelo, era muito parecida com uma pioneira da velha geração" (pp. 34-35). Essa passagem pode remeter ao ideário canônico na literatura judaica dos anos 1950,

como indicado pelo regimento da "Associação dos escritores dos kibutzim e kvutsot de Israel", citado no segundo tópico deste capítulo. Nesse caso, sugere-se uma valorização dos pioneiros como heróis nacionais. Horizonte compartilhado por Amós Oz em suas memórias, antes de ir morar em um *kibutz*:

> Às vezes eu ia com meus amigos até o pátio da Cooperativa Agrícola, a Tnuva, só para vê-los chegar de lugares distantes, de além das montanhas escuras, os caminhões carregados com o fruto de seu trabalho, 'cobertos de pó e de armas pesadas, com pesadas botinas nos pés'. Ficava rondando por ali para sentir o aroma do feno, para me embriagar com o cheiro das distâncias: lá onde eles vivem, é que tudo acontece de verdade eu pensava. Lá se constrói um país e se conserta o mundo. Lá desponta uma nova sociedade, uma nova paisagem toma forma e se escreve uma nova história, lá se aram os campos e se plantam vinhedos, lá se escreve uma nova poesia, lá cavaleiros armados patrulham solitários, prontos para responder com fogo ao fogo dos árabes saqueadores, lá se transformam velhos trapos humanos em uma nação altiva e combatente.
>
> Meu sonho secreto era um belo dia ser levado com eles, para também me transformar em altivo combatente (OZ, 2014, pp. 12-13).

Nahum demora seis páginas, desde que o drama amoroso da narrativa foi colocado, para conseguir sair de casa a fim de não "deixar aquilo passar sem dizer nada" (p. 29) à sua filha e a Dagan. No trajeto, é tomado por devaneios de que essa relação fosse apenas boatos e ainda ecoam sobre ele muitas dúvidas sobre qual atitude tomar. Será um patriarca autoritário ou se resignará, mesmo triste ou decepcionado?

Detém-se algum tempo perante o "monumento aos membros do kibutz caídos em combate" e acaricia com a ponta dos dedos as letras de seu falecido filho, Ishai. Esta passagem apoia a dramaticidade do momento antecessor ao grande ápice da narrativa, sobretudo se somada à ambientação que sucedera: "Quando se afastava do monumento, de repente, recomeçou a chover, não torrencialmente, mas num gotejar insistente e fino" (p. 36) embaçando os olhos de Nahum e fazendoele posicionarum livro de árabe que levava para a filha sob o casaco, segurando-o contra o peito. "Nessa postura, parecia que tinha a mão sobre o coração, como se estivesse passando mal" (p. 36).

Parte da tristeza que habita seu ser, é motivada pelo drama estar acontecendo "entre amigos". Apesar de discordarem na maioria dos pontos nas discussões política-ideológicas — Nahum sempre se mostrando mais conservador e contido — a passagem a seguir demonstra a construção de uma relação realmente afetuosa entre Nahum e Dagan, assim como deles para com os princípios kibutzianos.

> David Dagan ocupava um lugar cativo e caloroso em seu coração (p. 35) (...); Na comissão decidiu por maioria de votos que os bebês realmente são de todo kibutz (...). Bem no fundo, Nahum apreciou a posição ideologicamente agressiva e coerente de David Dagan, embora discordasse dele. Por sua vez, David valorizou a delicadeza e a paciência de Nahum e se admirou de que ele, por força de sua tranquila insistência, tivesse conseguido de fato suplantá-lo (...). Quando Ishai foi morto no ataque Dir a Nashaf, David Dagan foi dormir algumas noites na casa de Nahum. Desde então tornaram-se amigos, todos esses anos, e se encontravam às vezes à tardinha para jogar xadrez e conversar sobre os princípios kibutzianos, tais como são e também sobre

> como deveriam ser (p. 37). (...) 'Você provavelmente discorda de mim, Nahum? Será que houve alguma vez, em todos esses anos, algum assunto em que você não discordou de mim? E assim mesmo sempre continuamos amigos' (p. 39).

Ao finalmente chegar à casa de Dagan — caracterizada por ter um jardim desleixado, cheio de ervas daninhas e plantas murchas — a narrativa ancora uma leitura na qual pode se perceber uma **quebra da *good continuation***, rompendo com possíveis expectativas do leitor que esperava nesse ponto o ápice do conflito. Diferente dos devaneios de Bentinho sobre Capitu, as inquietações de Nahum se concretizam, mas ele é recebido por David sem surpresa, sem tensão: "Eu não tinha dúvidas de que você viria até nós (...) Seu pai finalmente veio nos ver" (p. 38).

Usando de sua eloquência, David Dagan demonstra autoritarismo ao suprimir as falas dos outros personagens, que presenciam a cena como uma espécie de um monólogo. Dagan fala sobre questões políticas — em relação à postura a ser tomada frente aos jovens que desejam ir às universidades —, respondendo firmemente quando Nahum consegue esboçar alguma coisa: "Mas ela é sua aluna" (p. 39). O marxista não dá muito direito à fala, nem a Edna, podendo sofrer fortemente com a crítica feminista. Quando seu pai lhe pergunta, no ápice de suas dúvidas, ao experimentar a solidão em forma de saudades "pungentes dessa menina, como se ela não estivesse aqui no quarto a uma distância de três passos dele" (p. 40): "Vim pra levar você pra casa?", quem responde é David: "Edna não é um bule. Não é uma coisa que se pega e se põe em algum lugar. Correto, Edna? Ela não disse nada" (p. 40).

Em plena atividade, a mente de Nahum começa operando por metáforas — "será que você realmente estava pensando que ia matar o

dragão e libertar a princesa que ele abduziu?" (p. 41). Sequencialmente é tomada por um racionalismo, em que o entrave moral da diferença geracional entre o casal é ressignificado como solução para o conflito:

> ela só substituiu a figura de um pai fraco pela de um forte e agressivo. Mas a força desse pai vai rapidamente começar a pesar sobre ela (...) O amor é uma espécie de infecção: agarra à gente e depois solta (p. 41).

O desfecho da história, que não soluciona o conflito instaurado no início, faz emergir o paradoxo de Nahum, também tocado pela solidão com a morte do filho e da esposa, e agora visita a solidão pois recebe a atitude da filha como abandono. Questiona: "como é possível?" (p. 42) e sai, sem responder à filha, negando seu café. No contraste de posicionamentos que atormentavam seu ser, tinha gana de esbravejar vorazmente, encerrando o conto sem uma solução para o conflito que move o enredo.

Mas, contido e ponderado em sua personalidade apresentada ao leitor — que ele mesmo adjetiva como "fraco" — ao invés de jogar o livro de Árabe sobre a mesa e bater a porta ao sair, coloca-o suavemente sobre a mesa e fecha a porta "com muita delicadeza, como se tivesse medo de magoar a porta ou seus umbrais" (p. 42). Na última passagem, como estratégia adotada pelo narrador já constantemente, temos mais um ***recursive looping*** na experiência estética. Quando vai embora da casa de Dagan, estupefato, Nahum continua com "a mão contra o peito, como se ainda estivesse abraçando o livro sobre o casaco" (p.43), "como se estivesse passando mal" (p. 36). Desse modo, o texto demonstra que é possível uma relação afetuosa entre amigos baseada na vivência e debate acerca

dos princípios kibutzianos. Contudo, durante a narrativa essa amizade é abalada e permanece conflituosa sem ter um fechamento — positivo ou negativo — corroborando o estranhamento que Oz e seu texto procuram provocar — que amizade é essa?

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A antropologia literária de Iser busca pensar as trocas sugeridas pelas estratégias narrativas textuais com o leitor, a pontuar, com um **leitor implícito**. Atém-se às criações textuais, valorizando uma escrita que transgrida a linguagem de alguma maneira, provocando o leitor e proporcionando uma reorganização dos códigos estabelecidos. Assim, aproxima-se do formalismo e é alvo de críticas de não consumar um equilíbrio plausível entre texto e contexto, não problematizando um leitor real, pois os significados — e o modo como as obras são recebidas — mudam de acordo com os diferentes contextos históricos, sociais e culturais no qual estão inseridos.

De todo modo, a experiência a que se prestou esse capítulo utilizou conceitos que remetem à teoria do efeito estético para explorar os **vazios** e demais efeitos promovidos na experiência do leitor do texto *Entre Amigos*, do Amós Oz. Como a narrativa, em interação com o leitor, possibilita a vivência da **ficcionalização**, do ***recursive looping***, da estrutura de **tema e horizonte**, da **negação**, dos **vazios**, da **quebra da *good continuatioon*** num novelo de histórias que reforçam o incômodo gerado pela **falta** — solidão, perda, morte etc.?

A teoria desenvolvida por Wolfgang Iser caracteriza-se como teoria *soft* — ou com "tê" minúsculo — por operar através de associações,

fortalecendo o diálogo entre diferentes áreas de estudos frente aos desafios lançados pelas obras literárias ou outras manifestações culturais.

[As] teorias se propõem a explicar a função social e antropológica da arte, e finalmente, elas servem de ferramentas para mapear a imaginação humana, a qual é, afinal de contas, o último recurso que os seres humanos têm para sustentar-se (ISER, 2006, p. 9) (Tradução nossa)[15].

A literatura, como produto cultural e produtora de novas relações culturais, pode operar como antecipadora do conflito mimético esmiuçado por Eric Gans, mas também como realização da potencialidade que é explorar novos possíveis, sobretudo gozando de uma relação lúdica, prazerosa e instigante com uma boa escrita literária.

REFERÊNCIAS

BARRY, Peter. Os fins da teoria. *In*: CHECHINEL, André. (org.). **O lugar da teoria literária**. Florianópolis: Criciúma: Ediunesc, 2016.

BELLEI, Sérgio Luiz Prado. Sobre a estranha morte da Teoria (com tê maiúsculo. *In*: CHECHINEL, André. (org.). **O lugar da teoria literária**. Florianópolis: EdUFSC, 2016.

BOSI, E. **Memória e Sociedade***:* lembrança de velhos. São Paulo: T. A. Queiroz Editor, 1994.

CARVALHO, Isabel Maria Correia. **Entre a Realidade e a Fantasia**. Dissertação de Mestrado. Alfama, Portugal: Instituto Superior de Psicologia Aplicada, 2004.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a Filosofia?** Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura:** uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FILHO, Antonio Gonçalves. **A solidão vista por Amós Oz em 'Entre Amigos'**. O Estado de São Paulo. São Paulo. 14 fev. 2014. Disponível em: **https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,a-solidao-vista-por-amos-oz-em-entre-amigos,1130456**. Acesso em: 22 set. 2019.

GANS, Eric. **Mimetic Paradox and the Event of Human Origin**. *In*: Anthropoetics I. n. 2. Fall 1995/Winter 1996. Disponível em: **http://anthropoetics.ucla.edu/ap0102/mimesis/**. Acesso em: 13 mai. 2019.

GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: Editora LTC, 2008.

GOMBRICH, Ernst Hans. **A história da arte**. Rio de Janeiro: Editora LTC, 2018.

HUIZINGA. Johan. **Homo Ludens**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

ISER, Wolfgang. **How to Do Theory**. Oxford: Blackwell Publishing, 2006.

ISER, Wolfgang**.** O que é Antropologia Literária? *In*: ROCHA, João Cezar de Castro (org.). **Teorias da Ficção:** indagações à obra de Wolfgang Iser. Tradução: Bluma Waddington Vilar e João Cezar de Castro Rocha. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999. p. 147-178.

MEDEIROS, Eider; SANTOS, Carmen Sevilla Gonçalves dos. **O Gatilho do Monolito: ficcionalização e objeto-arte na metáfora humana cinematográfica de Kubrick pela "Odisseia no Espaço"**. *In*: *Revista Travessias*, Cascavel, v. 13, n. 1. Jan/abr. 2019. Disponível em: **http://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/22135/14123**. Acesso em: 26 set. 2019.

NIETZSCHE, Friedrich. **Humano Demasiadamente Humano**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2008.

OZ, Amós. **Entre Amigos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

OZ, Amós. **De amor e trevas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SANCOVSCHI, Ilana. **A Invenção do Lugar Judaico: uma vivência das ambiências nas narrativas de T. B. Singer, Moacyr Sciliar e Amós Oz**. Dissertação (Metrado em Arquitetura). Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2017.

SANTOS, Carmen Sevilla Gonçalves dos. **Teoria do efeito estético e teoria histórico cultural: o leitor como interface**. Recife: Bagaço, 2009.

SANTOS, Milton. **O Espaço do cidadão**. São Paulo: EdUSP, 2007.

SCHLESINGER, Juliana Portenoy. **As vozes silenciadas: Entre Amigos, de Amós Oz**. *In*: Revista digital de estudos judaicos da UFMG. Belo Horizonte, v. 11, n. 20, mai. 2017. Disponível em: **https://periodicos.ufmg.br/index.php/maaravi/article/view/14376/pdf**. Acesso em: 11 junho. 2019.

SOUZA, Eneida Maria de. Teorizar é metaforizar. *In:* CHECHINEL, André. (Org.). *In*: CHECHINEL, André. (org.). **O lugar da teoria literária**. Florianópolis: EdUFSC; Criciúma: Ediunesc, 2016. 439.

WALTY, Ivete. Lugares da (teoria da) literatura: desafios. *In*: CHECHINEL, André. (org.). **O lugar da teoria literária**. Florianópolis: EdUFSC; Criciúma: Ediunesc, 2016. 439.

CAPÍTULO 5

O Leitor Volta Para Casa: Mapeamento Estético de Leitura

» *Cristina Rothier Duarte*

1 *FORMAS DE VOLTAR PARA CASA*: MEMÓRIAS DE UM PERSONAGEM SECUNDÁRIO

Terceiro romance do chileno Alejandro Zambra (1975), *Formas de voltar para casa*, laureado com os prêmios Altazor e do Conselho Nacional do Livro na qualidade de melhor do gênero no Chile, foi lançado no Brasil, em 2014, pela Editora Cosac Naify. Contendo 160 páginas, o texto é dividido em quatro capítulos: 1. Personagens secundários; 2. A literatura dos pais; 3. A literatura dos filhos; e 4. Estamos bem, sendo que os ímpares são subdivididos em 18 e 21 partes, respectivamente, apresentando como delimitação, entre as passagens, página ou parte de página em branco separando os fatos da narrativa, e os pares, em 20 e 16 seções, nessa ordem, apartadas por um símbolo constituído por três quadrados maciços pequenos.[16]

Narrado pelo protagonista, portanto, em primeira pessoa, o livro conta memórias de infância e tem como pano de fundo o período ditatorial

de Pinochet no Chile. Tais reminiscências aparecem, para o leitor, por meio de um romance que está sendo escrito por esse narrador-protagonista, o qual, por sua vez, apresenta um narrador-protagonista que está escrevendo um outro romance, criando um *mise en abyme* em infinitos níveis revelados ao leitor na sucessão dos capítulos.

Com efeito, identifico para esta análise: o romance (1), o de primeiro plano, narrado pelo "narrador-protagonista-escritor 1" (NPE1), por meio de registros em um diário, envolvendo: (i) a construção de um romance autoficcional sobre suas memórias de infância, e (ii) suas relações pessoais em um passado recente; o romance (2) escrito pelo NPE1, mas narrado e protagonizado pelo "narrador-protagonista-escritor 2" (NPE2); e o romance (3) criado pelo NPE2, cuja esfera ficcional se confunde com a do romance (2), em razão da técnica *mise en abyme*.[17]

Destaco, então, que o romance (1) é composto por momentos de lembranças da infância vivenciadas pelo NPE2, narrados no romance (2), alternados com os experimentados e registrados em diário pelo NPE1, já em sua fase adulta, quando são revelados conflitos familiares e amoroso deste personagem, além de suas considerações metalinguísticas. Saliento ainda o anonimato de NPE1, de NPE2, dos pais de ambos e da irmã de NPE1, contudo os demais personagens do romance (1) têm os nomes modificados no (2) para preservação de suas identidades.

Nenhuma informação é fornecida gratuitamente ao leitor e todos os detalhes têm um porquê. Zambra constrói uma narrativa dentro da outra com o zelo de um tecelão habilidoso, que trabalha minuciosa e delicadamente. Entretanto, caso o leitor vacile, ver-se-á emaranhado em sua seda tal qual uma presa em teia de aranha. Considero, em última análise, ser amiúde necessário o retrocesso do leitor, para o avanço na leitura.

Neste caso, são notórios os atos de **retenção** e **protensão**, conforme explicitados por Iser (1978).

Para além do cuidado tomado na estrutura do romance, Zambra (2014) revela uma sutilidade temática: as memórias de personagens secundários a respeito de um período da história chilena, mote que, embora delimitado espacial e temporalmente, constitui-se como tema universal, pois transcende a esfera de sua demarcação ao suscitar sentimentos e reflexões acerca da participação do indivíduo na construção histórica, mesmo no papel de um não-protagonista, segundo constata o autor,

> [...] a sensação de não ter sido protagonista pode ser, por um lado, uma confissão honesta e pode ser também uma comodidade, uma impostura, porque, se você não foi protagonista não precisa formular nada, entregar nada à sociedade [...] o personagem secundário [assim] está deslocado, mas também escolhe esse lugar, está nessas duas posições (ZAMBRA, 2014, *online*).

A partir de questões como essa, então, *Formas de voltar para casa* propõe ponderar nosso papel por meio do retorno às memórias, nossa casa mais íntima. Para tanto, na tessitura do texto, a figura dos narradores assume um papel essencial, afastando-se das considerações de Benjamin:

> O narrador – por mais familiar que nos soe esse nome – não está absolutamente presente entre nós, em sua eficácia viva. Ele é para nós algo de distante, e que se distancia cada vez mais (2012, p. 213).

Embora uma crítica social – cujo contexto ora não é abordado — consubstanciada no desaparecimento da arte de narrar subjazam às palavras de Benjamin, estas me servem como paradoxo, em virtude da importância reclamada por essa categoria no texto de Zambra, também

como perspectiva orientadora da atividade de compreensão do leitor — no caso, minha compreensão. Isso porque os narradores desse romance chileno não somente assumem o protagonismo da(s) narrativa(s), na qualidade de narradores-protagonistas, mas se confundem na mesma pessoa e, apesar da centralidade por eles assumidas na trama, não são nomeados — tal fato faz toda diferença no processo e para o resultado da interação texto-leitor, consoante proponho demonstrar por meio do mapeamento da minha experiência estética —, e provocam a alternância do foco narrativo sem anúncio prévio, inserindo o leitor em um tipo de encontro às cegas. Os narradores, por conseguinte, estão para além de presentes, porque provocam no leitor uma inquietação representada, na minha experiência no ato de leitura, pelas incontáveis vezes em que me flagrei com o questionamento: "quem, neste momento, está 'falando'?"

Se suas ações/omissões no contexto histórico, temática do romance, foram (in)dignas de um protagonismo para esses narradores-protagonistas, haja vista não passarem de personagens secundários, não posso fazer tal afirmativa em relação aos seus papéis desempenhados no texto, em razão da importância assumida pelos motivos apresentados há pouco.

2 MAPEAR É PRECISO: O CAMINHO DO EFEITO ESTÉTICO EM UM ATO DE LEITURA

Evidencio, nesta seção, o mapeamento da leitura que realizei de *Formas de voltar para casa*, a fim de demonstrar o efeito produzido em mim pelo texto literário. Para tanto, sempre que necessário aduzirei os conceitos pertinentes à teoria com o intuito de tornar mais cognoscível o referido registro.

Conforme expõe Santos (2009, p. 92), "[p]ara descrever o efeito estético é necessário analisar o processo de leitura, uma vez que tal efeito é evidenciado apenas ao se ler o texto.", daí a imprescindibilidade de descrever a minha interação com o texto para se alcançar o objetivo proposto.

Impõe-me, no entanto, destacar o fato de este mapeamento estar circunscrito ao preenchimento do **vazio** — indeterminações do texto as quais provocam a interação texto-leitor — que mais me compungiu durante a leitura: a indeterminação do narrador. Desse modo, a estruturação da leitura efetuada é delineada pela busca de responder ao seguinte questionamento sempre presente no meu ato de ler: "quem está narrando neste momento?", porquanto, como revelo adiante, em cada capítulo, há evidências de o texto estar inserido em um processo *mise en abyme*, provocando a mudança do foco narrativo e, consequentemente, o desencadeamento de **vazios**.

Compilo-me, também, antes de adentrar no mapeamento, trazer à baila a compreensão de *mise en abyme* ou processo de encaixe (TODOROV, 2006), para observar como funciona no texto de Zambra e no meu processo de interação:

> A mise en abyme consiste num processo de reflexividade literária, de duplicação especular. Tal **auto**-**representação** pode ser total ou parcial, mas também pode ser clara ou simbólica, indirecta. Na sua **modalidade** mais simples, mantém-se a nível do **enunciado**: uma **narrativa** vê-se sinteticamente representada num determinado ponto do seu curso. Numa modalidade mais complexa, o nível de **enunciação** seria projectado no interior dessa representação: a **instância** enunciadora configura-se, então, no **texto** em pleno **acto** enunciatório. Mais complexa ainda

> é a modalidade que abrange ambos os níveis, o do enunciado e o da enunciação, fenómeno que evoca no texto, quer as suas estruturas, quer a instância narrativa em processo. A mise en abyme favorece, assim, um fenómeno de **encaixe** na sintaxe narrativa, ou seja, de inscrição de uma micro-narrativa noutra englobante, a qual, normalmente, arrasta consigo o confronto entre níveis narrativos. (RITA, 2010, *online*).

Formas de voltar para casa, desse modo, é um romance que conta outro romance, empregando o recurso *mise en abyme* em sua modalidade complexa, isso porque o narrador do romance secundário (NPE2) aparece "em pleno acto enunciatório", em outras palavras, ele conta o romance e, ao mesmo tempo, é seu protagonista.

Para Todorov (2006, p. 124),

> [a] a estrutura formal do encaixe coincide (e não se trata, como se vê, de uma coincidência gratuita) com a de uma forma sintática, caso particular de subordinação, à qual a linguística moderna dá precisamente o nome de encaixe (*embedding*); para desnudar essa estrutura, tomemos esse exemplo alemão (já que a sintaxe alemã permite encaixes muito mais eloquentes):
>
> *Derjenige, der den Mann, der den Pfahl, der auf der Brücke, der auf dem Weg, der nach Worms führt, liegt, steht, umgeworfen hai, anzeigt, bekommt eine Belohnung*. (Aquele que indicar a pessoa que derrubou o poste que se ergue sobre a ponte que se encontra no caminho que leva a Worms receberá uma recompensa.).
>
> Na frase, a aparição de um nome provoca imediatamente uma oração subordinada que, por assim dizer, conta sua história; mas como essa segunda oração contém

> também um nome, pede por sua vez uma oração subordinada, e assim por diante, até uma interrupção arbitrária, a partir da qual se retorna, uma por vez, cada uma das orações interrompidas. A narrativa de encaixe tem exatamente a mesma estrutura, sendo o papel do nome representado pela personagem: cada nova personagem ocasiona uma nova história.

Zambra, todavia, não dá nome aos personagens que narraram os romances, ficando a cargo do leitor, utilizando-se da estrutura textual, articular as indeterminações encontradas no decorrer da leitura, para enfim identificar quem narra e de qual romance está se tratando naquele determinado momento. Apontadas, então, essas considerações iniciais, passo ao mapeamento da minha **experiência estética** dentro da delimitação apresentada.

O romance começa com o narrador contando um episódio de sua infância, aos seus seis ou sete anos, quando, voltando para casa, perdeu-se dos pais, mas conseguiu chegar em casa sozinho e superou a adversidade, de acordo com as palavras de seu pai. Nessa ocasião, a mãe lhe disse que, por já saber andar sozinho, deveria se concentrar mais no trajeto e caminhar mais rápido. Nessa parte inaugural do primeiro capítulo, o narrador se refere pela primeira vez a Claudia, fazendo menção ao dia em que a conheceu — noite do terremoto de 3 de março de 1985.

Até esse momento processei tranquilamente a leitura, mas sobreveio o seguinte parágrafo, diante do qual me deparei com uma **negação** — fenômeno compreendido pela Teoria do Efeito Estético como o cancelamento de procedimentos do texto literário conhecidos e esperados pelo leitor (SANTOS, 2009) — de minhas expectativas:

> Claudia tinha doze anos e eu, nove, razão pela qual nossa amizade era impossível. Mas fomos amigos ou

> algo assim. Conversávamos muito. **Às vezes penso que escrevo este livro só para recordar aquelas conversas** (ZAMBRA, 2014, p. 12, grifo meu).

Ora, até o "[à]s vezes penso que escrevo este livro", imaginava que o narrador contava suas memórias, mas esse trecho contrariou as minhas expectativas. Vejo-me diante de um romance (2) que está sendo escrito de outro romance (1). Percebo a existência de dois narradores (NPE1 e NPE2): um que escreve o romance (2) e outro que protagoniza e narra este romance. Logo, responsabilizo o recurso *mise en abyme* como a causa da **negação**, ou seja, a origem do cancelamento do procedimento do texto literário que eu, leitora, conhecia e esperava.

Além do rompimento descrito, a passagem propiciou o seguinte **vazio**: NPE1 e NPE2 são a mesma pessoa? Portanto, NPE1 fala de si na pele de NPE2?, dito de outro modo, o romance (2) é autobiográfico?, pois NPE1, ao manifestar seu pensamento na direção de que escreve o livro só para recordar *aquelas* conversas, o elemento dêitico **aquelas** faz referência ao âmbito externo do texto – romance (2), impelindo-me aos questionamentos mencionados.

Esse contexto, no qual fui inserida pela estrutura textual, proporcionou-me, conforme Santos (2009), hiatos que se mostram como impulsionadores da criatividade de minha recepção, envolvendo-me no processo de leitura, cujos atos de apreensão são realizados à medida que avanço no texto, pois

> [e]sta apreensão não é possível de ser feita em um só momento, até porque não temos como perceber o objeto inteiro de uma vez, nem tampouco ele se encontra como um todo diante nós. O que é apreendido são fases da leitura, a cada vez (SANTOS, 2009, p. 105).

Sendo assim, prossigo a leitura. Essas informações, por conseguinte, ficam sintetizadas na minha consciência, sob o *status* de **horizonte**, para, quando eu me deparar com novos fatos — **tema** — ligados a essas informações, possibilitar a formação de um novo ponto de vista.

Destarte, na sequência, o que creio ser o narrador-protagonista do romance (2) — NPE2 — historia o nascimento de sua amizade com Claudia, na noite do terremoto de 1985 em Maipú, passando por episódios relacionados à função confiada como "espião" de Raúl, tio da menina, até chegar ao seu distanciamento dessa relação, instante do fim do primeiro capítulo do livro.

O introito do segundo capítulo aparece como centro da minha atenção (**tema**), constituindo uma relação dialética com o ponto de vista anterior (**horizonte**), pois o narrador — NPE1 para mim — traz argumentos metalinguísticos (ZAMBRA, 2014, p. 51):

> Pouco a pouco avanço no romance. Passo o tempo pensando em Claudia como se ela existisse, como se ela tivesse existido. No começo eu duvidava até do seu nome. Mas é o nome de noventa por cento das mulheres da minha geração. Faz todo sentido que se chame assim. Além do mais, tem um som agradável. Claudia.
>
> Gosto muito que meus personagens não tenham sobrenomes.

Esse excerto inquieta-me. Até o momento, espero uma confirmação de que o romance (2) é autobiográfico, e NPE1 e NPE2 são a mesma pessoa, afinal, seguindo o modo de **horizonte**, NPE1 escreve o romance para se lembrar daquelas conversas que (NPE2 — antes, para mim, NPE1) teve com Claudia, mas, agora, na forma de **tema**, ele faz-me subentender a inexistência de Claudia, nessa conformidade o **vazio**, no meu processo

de leitura, ainda não é preenchido, inclusive, coloco em dúvida a hipótese anteriormente formulada, chegando, nessa ocasião, a não ver NPE1 e NPE2 como sendo a mesma pessoa, mas vacilo, não estou certa disso. Num átimo, em razão do comentário metalinguístico sobre a escolha do nome de Claudia, elaboro uma **negatividade**, "[...] definida por Iser (1999a) como a duplicação do texto formulado pelo que não está sendo formulado", em outras palavras, o preenchimento do **vazio** por minha imaginação.

Essa **negatividade**, no meu ato de leitura, aparece revestida em um tipo de atualização da primeira hipótese: não seria intenção de NPE1 fazer com que essa dúvida sobre-existisse? Porquanto o período da história chilena retratado requeria clandestinidade, talvez fosse mais prudente para ele se manter anônimo, bem como, ao tratar da amiga, usar nomes comuns à época, não a comprometendo. Eis, em outras palavras, a **negatividade** elaborada por mim partindo do fragmento apontado: NPE1 é NPE2 e opta pelo anonimato e por suscitar incerteza quanto ao nome da amiga para não prejudicar a ambos.

Volto, então, para o texto. Ainda no segundo capítulo, parte seguinte àquela há pouco tratada, em seu primeiro parágrafo, o romance continua a ser narrado em primeira pessoa:

> Um dia desses essa casa não vai mais me receber. Queria habitá-la de novo, ordenar os livros mudar os móveis de lugar, arrumar um pouco o jardim. Nada disso foi possível. Mas me ajudam, agora, vários dedos de mescal (ZAMBRA, 2014, p. 51).

Frente a esse trecho, pergunto-me: "Que romance é esse? É o escrito por NPE1, e narrado por NPE2, dando continuidade ao primeiro capítulo?". Esses questionamentos me seguem, em uma forma de **horizonte**, até me deparar com o encontro de NPE1 com Eme, de quem já está separado há

um ano, quando comenta, entre outras coisas, que, no momento, dedica-se à escrita de um novo romance, fazendo-me revisitar, no modo de **tema**, o foco narrativo:

> Disse que no começo avançava a passo firme, mas que aos poucos tinha perdido o ritmo ou a precisão. Por que não o escreve de uma vez?, me aconselhou, como se não me conhecesse, como se não tivesse estado comigo ao longo de tantas noites de escrita. Não sei, respondi. E na verdade não sei mesmo.
>
> [...]
>
> Ou então é que eu gosto de estar no livro. É que eu prefiro escrever a já ter escrito. Prefiro permanecer, habitar esse tempo, conviver com esses anos, perseguir longamente imagens esquivas e examiná-las com cuidado. Vê-las mal, mas vê-las. Ficar ali, olhando (ZAMBRA, 2014, p. 52-53).

A resposta aos últimos questionamentos, então, vem-me: quem narra o segundo capítulo, nesse momento, é NPE1. Aqui, a estrutura do texto permite-me o preenchimento do **vazio**, mediante a construção da **negatividade** por minha imaginação. Evidentemente, havendo modificação nessa estrutura, poderei atribuir novo sentido a esse resultado, portanto, até o final da leitura, considero provisórios os significados processados.

Por outro lado, ainda persiste a questão: "O romance é autobiográfico?". Nessa situação, volto à leitura. Na parte 4, NPE1 não prossegue na escritura do poema e, entregando-se à leitura de "Madame Bovary", lembra um episódio ocorrido na escola, quando tinha onze ou doze anos. Em meio a essa recordação, NPE1 conta ter encontrado uma cópia do filme homônimo do livro citado em um videoclube de Maipú.

Essa última informação, na forma de **tema**, acende minha memória e me remete à questão mencionada em sede de **horizonte**. Tal processo pode ser representado da seguinte maneira:

leio a passagem em que NPE1 conta ter encontrado, ainda na adolescência inicial, uma cópia do filme "Madame Bovary" em um videoclube de Maipú;

uma nova informação é processada em minha mente – "NPE1 viveu em Maipú" — assumindo a forma de **tema**;

esse dado provoca o reaparecimento, a partir da minha memória (modo **horizonte**), do fato de, na infância, NPE2 ter vivido nessa cidade;

diante da estrutura de **tema e horizonte**, infiro que NPE1 e NPE2 podem ser a mesma pessoa, nessa conformidade o romance (2) pode ser autobiográfico.

Prossigo lendo. Na parte 7, o contexto do romance (2) como autobiográfico reaparece para mim na qualidade de ***tema*** — cujo **horizonte** se situa nos trechos já mencionados — o da escrita do livro como forma de recordar "aquelas conversas" (ZAMBRA, 2014, p. 12), e o da ida ao videoclube de Maipú — em razão de uma passagem dada na nova visita de Eme a NPE1. Nesse encontro, NPE1, na tentativa de fazê-la conhecer o romance, e ela, sempre tentando escapar de tal encargo, conversam sobre o manuscrito:

> Pedi que me deixasse ler em voz alta algumas páginas do manuscrito e de novo ela não quis. Prefiro lê-las mais tarde, disse ela. **Estou escrevendo sobre você, a protagonista tem muito de você, disse eu, temerariamente**. Mais um motivo, respondeu, sorrindo: prefiro lê-las mais tarde. Mas fico muitíssimo contente que você tenha voltado a escrever, acrescentou. Gosto do que te acontece quando escreve. Escrever te faz bem, te protege.

> Me protege de quê?
>
> As palavras te protegem. Você procura frases, procura palavras, isso é superbom, disse ela (ZAMBRA, 2014, p. 60, grifo meu).

O excerto não serve para o deslinde do **vazio**, mas o fato de NPE1 escrever sobre Eme e o de Claudia ter muito em comum a ela agregam informações ao sentido que venho atribuindo ao texto como autobiográfico, pois, se NPE1 trata de Eme no romance, não é absurda a possibilidade de aquele ser o seu par (NPE2) nessa narrativa.

Na sequência, após Eme ir embora, NPE1 tenta continuar sua escrita:

> Tentei depois continuar escrevendo. Não sei muito bem por onde avançar. Não quero falar de inocência nem de culpa: não quero mais do que iluminar alguns recantos, os recantos onde estávamos. Mas não estou seguro de fazer isso bem. **Sinto-me próximo demais daquilo que conto. Abusei de algumas lembranças, saqueei a memória, e também, de certo modo, inventei demais.** Estou de novo em branco, como uma caricatura do escritor que contempla impotente a tela do computador (ZAMBRA, 2014, p. 61, grifo meu).

Aqui, a circunstância de NPE1 explicitar o uso de suas reminiscências em sua escrita assume o centro da minha atenção (**tema**), retomando como pano de fundo (**horizonte**) as passagens anteriores situadas em minha memória, as quais permeiam o **vazio** sobre o caráter autobiográfico do romance (2). Neste momento, articulo essa indeterminação construindo um significado na direção de compreender, mais uma vez, a narrativa secundária como uma autobiografia.

Além desse efeito produzido, percebo também um movimento de ***recursive looping*** — revisitação do **tema** sob nova perspectivas devido

a mudanças sucessivas no **repertório** do texto e do leitor (SANTOS, 2009; 2017) —, em razão da alternância dos elementos da estrutura de **tema e horizonte** no foco da minha leitura. Inicialmente, o **vazio**, originado pela pergunta "o romance (2) é autobiográfico?", aparece tematizando a minha leitura. Mais à frente, quando NPE1 informa ter vivido em Maipú do mesmo modo que NPE2 (página 57), a mencionada indeterminação do texto literário reaparece na forma de **horizonte**, provocando um novo ponto de vista. Adiante, ao NPE1 trazer à baila a escrita sobre Eme, esta passagem assume a forma de **tema**, enquanto aquele ponto de vista anterior é retomado como **horizonte**. Já no trecho seguinte — página 61 — todas as informações anteriores ressurgem na condição de **horizonte**, fornecendo pano de fundo para a retomada do **vazio** na qualidade de **tema**.

Não obstante o exposto, para a mobilização dos dados atinentes à forma de **horizonte**, quando recrutados por uma passagem do texto no modo de **tema**, não necessariamente, uma por uma dessas informações são trazidas separadamente, conforme descrevi. Toda vez que o texto fornece um detalhe inédito acerca de determinado ponto de vista, ele se reúne aos demais, e, quando acionados, apresentam-se *pari passu*, constituindo um novo entendimento diante do **tema**. Nas palavras de Santos (2009, p. 107):

> A cada formação de ponto de vista — engendrada a partir das perspectivas textuais pré-dadas — o leitor tece uma relação dialética com o próximo ponto de vista, de modo que a perspectiva por ele adotada como centro de sua atenção, o tema, torna-se, num momento posterior, horizonte (pano de fundo) para análise do próximo tema. Quando um tema é revisitado ele acumula novas informações em seu panorama, à luz do qual é agora visto novos entendimentos.

A parte 18, ainda do segundo capítulo, recupera o aspecto autobiográfico do romance (2) a título de **tema**:

> Escrevo na casa dos meus pais. Fazia tempo que não vinha. Prefiro vê-los no centro, na hora do almoço. Mas desta vez quis assistir com meu pai à partida entre Chile e Paraguai, pensando também em refrescar alguns detalhes do relato. É a viagem do romance, a viagem de volta que o protagonista faz, assustado, ao fim daquela longa tarde em que segue a suposta namorada de Raúl. **Escrevi essa passagem pensando numa viagem real, mais ou menos naquela idade** (ZAMBRA, 2014, p. 70-71, grifo meu).

Como se vê, a referida indeterminação do texto é novamente trazida à tona, porém mobiliza, a título de **horizonte**, um episódio — sucedido na parte 16 do primeiro capítulo — ainda não recuperado por minha mente, com o fim de agregar informação, para a construção de um significado.

No dito evento, NPE2 faz uma longa viagem de micro-ônibus voltando para casa, após ter seguido uma moça que passa a tarde na casa de Raúl. Esses dados, em conformidade com o apontado anteriormente, na perspectiva de **horizonte**, coadunam-se ao **tema** em comento, corroborando a **negatividade** relacionada ao caráter autobiográfico do romance (2): NPE1 se baseia em acontecimentos reais de sua vida para escrever a citada viagem de NPE2. Naturalmente, o itinerário de volta para casa poderia ser apenas inspiração para a narrativa de NPE1, mas, somado aos fatos antecedentes, a maneira como realizei a combinação dos excertos, mediante a coordenação das perspectivas relativas à estrutura de **tema e horizonte**, é legítima e reverbera o sentido que venho construindo, atendendo a minha expectativa. Esse movimento de conectabilidade entre o esperado e o constatado durante minha leitura constitui o fenômeno

da **quebra da *good continuation***, conceito, emprestado da psicologia da *Gestalt* por Iser, "[...] perfilado à conectabilidade, indicando uma ligação consistente de dados da percepção já esperada pelo percebedor" (SANTOS, 2009, p. 112).

Esse acontecimento de conectabilidade se repete durante a leitura do excerto relativo ao retorno de NPE1 para casa após visitar os pais. Durante o trajeto de carro, ele e sua irmã conversam. Esta quer saber sobre o livro e se ela aparece na narrativa. NPE1 diz ser sobre o terremoto de 1985, em Maipú, a infância:

> [...] Chegamos em casa, eu a convido a entrar, ela não quer, mas tampouco quer que eu desça. Sei muito bem o que vai me perguntar.
>
> **Eu apareço no seu livro?,** diz, por fim.
>
> Não.
>
> Por quê?
>
> Pensei nisso. Claro que pensei. Pensei muito nisso. Minha resposta é honesta:
>
> **Para te proteger**, digo.
>
> [...]
>
> É melhor não ser personagem de ninguém, digo. É melhor não aparecer em nenhum livro.
>
> **E você, aparece no livro?**
>
> **Sim. Mais ou menos.** Mas o livro é meu. **Não poderia deixar de aparecer. Ainda que me atribuísse outros traços e uma vida muito distinta da minha, do**

> **mesmo jeito eu estaria no livro. Já tomei essa decisão de não me proteger.**
>
> **E estão nossos pais?**
>
> **Sim. Há personagens parecidos com nossos pais.**
>
> E por que você não protege, também, nossos pais?
>
> Para essa pergunta não tenho resposta alguma. **Suponho que eles simplesmente têm que comparecer**. Receber menos do que deram, assistir a um baile de máscaras sem entender muito vem porque estão ali. Nada disso sou capaz de dizer à minha irmã. [...] (ZAMBRA, 2014, p. 77-79, grifos meus).
>
> **...**
>
> **Sempre pensei que não tinha verdadeiras lembranças de infância. Que minha história cabia numas poucas linhas. Em uma página, talvez. E em letra grande. Já não penso isso** (ZAMBRA, 2014, p. 77-79, grifo meu).

Na minha leitura, espero confirmações para a **negatividade** que construí a partir do **vazio** (NPE1 é NPE2? Portanto o romance (2) é autobiográfico?). Os fragmentos citados — localizados ainda no segundo capítulo, partes 20 e 21 — caminham no rumo de validar minha expectativa: o terremoto de 1985 em Maipú é um fato vivenciado na infância de NPE1 e retratado na narrativa secundária; a irmã de NPE1 não aparece na narrativa secundária, mas isso se dá sob o argumento de protegê-la; NPE1 "não poderia deixar de aparecer" (ZAMBRA, 2014, p. 78), ele decide não se resguardar; os pais de NPE1 também estão no livro, "eles simplesmente têm que comparecer" (ZAMBRA, 2014, p. 79).

Uma a uma, as informações elencadas a partir do texto literário apoiam o que venho construindo, pois, além do aspecto comum a NPE1 e NPE2 a respeito do contexto de situação espaço-temporal do romance (2), NPE1 e seus pais estão no livro escrito por este, e sua irmã não está por motivos pessoais (ele deseja protegê-la). Com efeito, importantes categorias analíticas da narrativa (2) demonstram a presentificação de NPE1 nesta: tempo, espaço e personagens.

Outrossim, quando NPE1 afirma: "Já não penso isso" (ZAMBRA, 2014, p. 79), frente ao exposto anteriormente no diálogo com a irmã, minha mente volta ao começo do parágrafo onde se lê:

> Sempre pensei que não tinha verdadeiras lembranças de infância. Que minha história cabia numas poucas linhas. Em uma página, talvez. E em letra grande. **Já não penso isso**" (2014, p. 79, grifo meu).

Vivencio o movimento de **protensão** e **retenção**, e passo a processar essas palavras como se NPE1 negasse todas as impressões por ele mostradas, ou seja, NPE1 tem verdadeiras lembranças de infância; sua história não cabe em poucas linhas, em uma página, e em letra grande, pelo contrário, ela é bastante para alimentar um romance. Tudo isso, em uma ordem de conectibilidade (***good continuation***), leva-me a entender que as reminiscências NPE1 estão retratadas no livro por ele escrito – no romance (2).

Não obstante o significado construído, ainda me encontro na metade do romance (1), portanto, estou sujeita a outros, decorrentes do processo de interação com o texto. Então, sigo a leitura.

Ao iniciar o capítulo 3, trago, na forma de **horizonte**, NPE2 como narrador da primeira parte de *Formas de voltar para casa*, e NPE1 da segunda, na busca de identificar quem ora faz a narração:

> Saí de casa no final de 1995, pouco depois de fazer vinte anos, mas desde a adolescência desejava abandonar aquelas calçadas limpas demais, aquelas ruelas tediosas demais em que eu havia crescido. Buscava uma vida plena e perigosa ou talvez simplesmente quisesse o que alguns filhos querem desde sempre: uma vida sem pais (ZAMBRA, 2014, p. 83).

O conteúdo desse parágrafo, o primeiro do capítulo em comento, no modo **tema**, não me permite ainda formular um sentido a respeito do **vazio** representado pela pergunta "quem está narrando neste momento?", logo continuo, mantendo, em minha memória, a informação relativa aos narradores dos primeiros capítulos do livro (**horizonte**), até que, na qualidade de **tema**, o narrador diz ter estado na casa que era de Claudia e ter encontrado uma mulher parecida com ela:

> Uma tarde vi uma mulher que abria o portão e punha para fora os sacos de lixo. Me pareceu um rosto familiar e de início pensei que fosse Claudia, ainda que a imagem que eu conservava fosse Claudia, ainda que a imagem que eu conservava fosse tão remota que a partir daquela lembrança era possível projetar muitos rostos. [...] (ZAMBRA, 2014, p. 83).

Observando o processamento na minha mente, noto, nesse momento, a existência de uma seleção de passagens para a composição da estrutura de **tema e horizonte**: diante de todas as informações reunidas a partir da leitura do romance (1), para a construção de um significado no caminho de identificar quem narra esse capítulo, a passagem, em que

o narrador (ainda não identificado por mim) fala de sua saída de casa, deixa de estar como foco de minha leitura, ou seja, **tema** e passa a ser **horizonte**; a alternância de narradores nos capítulos anteriores é outra informação selecionada também enquanto **horizonte**. Nesse processo, ambas se reúnem e se conectam com o centro de minha atenção (**tema**), a ida do narrador à antiga casa de Claudia, contribuindo para a construção do significado – a narração nessa parte do livro é feita por NPE2.

A narrativa continua. A mulher não é Claudia, mas sua irmã, Ximena. A amiga de NPE2 não mora mais lá, vive nos Estados Unidos. Ele, porém, deixa seu número telefônico, para uma possível reaproximação com Claudia. É exatamente isso que acontece na parte 3 desse capítulo: Claudia volta ao Chile, em razão do agravamento do estado de saúde do pai, e liga para NPR2.

Mais à frente, orientada por esses acontecimentos, somados à informação de estar lendo um romance (1) cujo narrador (NPE1) conta sobre a escrita do seu livro (romance 2) protagonizado por NPE2 (*mise en abyme*), uma passagem se apresenta como um fato inesperado para mim:

> Nos encontramos numa tarde de novembro, no Starbucks de La Reina. Eu gostaria de me lembrar agora, com absoluta precisão, de cada uma de suas palavras e anotá-las neste caderno, sem maiores comentários. Gostaria de imitar sua voz, aproximar uma câmera dos gestos que fazia quando penetrava, sem medo, no passado. **Gostaria que outra pessoa escrevesse este livro**. Que ela, por exemplo, o escrevesse. Que estivesse agora mesmo, na minha casa, escrevendo. **Mas eu é que devo escrevê-lo e aqui estou. E aqui vou ficar** (ZAMBRA, 2014, p. 87, grifos meus).

Ao me deparar com esse excerto, sinto-me como se o chão embaixo dos meus pés se partisse, e um abismo se abrisse sob mim, pois abruptamente minha expectativa é anulada: até então, no capítulo 3, pensava ler o romance (2) escrito por NPE1, protagonizado por NP2 contando suas memórias já adulto, mas há uma **quebra da *good continuation***, ou seja, quebra da conectabilidade, anulando a expectativa do leitor (SANTOS, 2009), porque no romance (2), NPE2 está fazendo o registro dessas reminiscências por meio da escrita de um romance , o terceiro inserido no *mise en abyme* engendrado por Zambra. Nesse momento, é necessário fazer um esclarecimento: na primeira vez — início do segundo capítulo — em que me deparei com o recurso *mise en abyme* durante a leitura, ocorreu uma **negação** de um procedimento por mim conhecido. Como, no primeiro capítulo, tinha sido conduzida por um narrador autodiegético (GENETTE, 1979), esperava a continuidade do procedimento discursivo por parte de Zambra, contudo, devido ao uso do recurso em comento, essa expectativa foi cancelada ocasionando a **negação**. Já na segunda ocasião, terceiro capítulo, o aparecimento de um novo romance não representa mais, na minha leitura do texto literário, uma **negação** — mesmo não esperando a reaparição do procedimento —, mas, tendo em vista já conhecê-lo, o que ocorre é a **quebra da *good continuation***, a interrupção da conectabilidade natural em decorrência da sucessão do procedimento *mise en abyme*.

Embora desde o início deste trabalho venha designando NPE2 dessa forma, somente no momento ora descrito do mapeamento pude concluir que o narrador-protagonista do romance (2) está escrevendo o romance (3), portanto que não apenas NP2.

Diante disso, faço a seguinte reformulação: NPE1 escreve o romance (2) — autobiográfico (?) —protagonizado por NPE2, autor do romance (3) autobiográfico, cujo narrador-protagonista é NP3. Na minha leitura,

o texto não trouxe indeterminação quanto ao caráter autobiográfico do romance (3), assim, para mim, não resta dúvida de que NPE2 e NPE3 são a mesma pessoa, especialmente, pelo fato de os personagens do romance (2) coincidirem com os daquele. Por esse motivo, a nomenclatura do romance (3) não apresenta o sinal de interrogação como caso do romance (2).

Posto isso, imersa nessa justaposição de romances, o que leio pensando ser o romance (2) é, virtualmente, o romance (3) escrito por NPE2 e protagonizado por NP3, no entanto, uma vez ciente disso, procedo a leitura do terceiro capítulo de Formas de voltar para casa, tendo *Formas de voltar para casa* em mente os acontecimentos sendo narrados por NP3. Quando alcanço novamente a página 87, na passagem acima transcrita, NP3 se torna escritor, portanto NPE3, de um novo romance (4), cujo narrador protagonista passa a ser um quarto personagem narrador e, quando mais uma vez chego ao fragmento em tela, um outro escritor (NPE4) aparece em *Formas de voltar para casa*, originando um novo romance dentro do outro e assim sucessivamente, criando uma verdadeira impressão abissal.

Nesse ponto — o seguinte à reformulação após da **quebra da *good continuation*** — consciente da presença do *mise en abyme* e da sua repercussão na construção da narrativa (1), considero essa ciência revestida em resposta para o processamento da nova *gestalt* (SANTOS, 2009). Paradoxalmente, o recurso *mise en abyme* provoca o rompimento da continuação típica, mas, quando tomo consciência do seu comparecimento, desperto para a lógica de leitura do texto literário escrito sob essas condições, a qual concebe texto como virtualmente infinito, ou seja, dotado de vários níveis de narrativa.

Adiante, na parte 18 do capítulo 3, NPE2[18], após ter dormido na casa de seus pais com Claudia, levanta-se de madrugada para preparar o café:

> Tal como Claudia queria, nos hospedamos na casa de meus pais. Às duas da madrugada eu me levanto para preparar café. Minha mãe está na sala, tomando mate. Me oferece, aceito. Acho que nunca na vida tomei mate com ela. Não gosto do sabor de adoçante mas sorvo forte, me queimo um pouco (ZAMBRA, 2014, p. 127).

Então engatam uma conversa sobre Roberto, a qual os leva a falar a respeito do seu papel durante a ditadura. Enfim o assunto termina, e a mãe lhe pergunta:

> Você gosta de Carla Guelfenbein?
>
> Não sei o que responder. Respondo que não. Não gosto desses livros, desse tipo de livros.
>
> Bom, não gostamos dos mesmos livros. Gostei do romance dela, *El revés del alma*. Me identifiquei com os personagens, me emocionei.
>
> E como é possível que se identifique com personagens de outra classe social, com conflitos de sua vida, mamãe?
>
> Falo sério, muito sério. Sinto que não deveria falar tão sério. Que não convém. Que não vou solucionar nada repreendendo meus pais pelo passado. Que não vou ganhar nada tirando de minha mãe o direito de opinar com liberdade sobre um livro. Ela me olha com uma mistura de irritação e compaixão. Com pouco de enfado.
>
> Você se engana, diz, talvez aquela não seja minha classe social, concordo, mas as classes sociais mudaram muito, todo mundo diz isso. E ao ler esse romance eu senti que sim, que aqueles eram meus problemas. Entendo que te incomode que eu diga isso, mas você deveria

> ser um pouco mais tolerante (ZAMBRA, 20014, p. 128, grifo do autor).

Em seguida, falam um pouco sobre Claudia, ela acende um cigarro, ciente de que o pai de NPE1 não gosta, em seguida falam sobre a tenra idade em que ele saiu de casa.

Na leitura desse excerto, em um ***recursive looping*** sou remetida a uma passagem do capítulo (2) — narrado e protagonizado por NPE1, escritor do romance (2) — em virtude da semelhança entre as passagens. Em visita aos pais, NPE1 dorme na casa desses e de madrugada acorda para preparar o café:

> Um tempo depois, às duas da manhã, levantei para preparar café e me surpreendi ao ver minha mãe na sala, bebendo mate com o jeito gracioso dos novatos. É o que faço agora quando sinto vontade de fumar, disse ela, com um sorriso. Fuma muito pouco, cinco cigarros por dia, mas desde que meu pai parou não permite que ela fume dentro de casa e faz frio demais para abrir a janela. Eu vou fumar, falei, vamos fumar. Meu pai não pode impedi-la de fumar, já estão muito velhos para isso (ZAMBRA, 2014, p. 75).

Um pouco depois, ela afirma ter NPE1 saído muito cedo de casa, conversam um pouco sobre isso, até que ela questiona:

> [...] você gosta de Carla Guelfenbein?
>
> Não soube o que responder. Eu a acho bonita, sairia com ela, mas não a levaria para a cama, disse eu. Talvez lhe desse um beijo, mas não iria para a cama com ela, ou talvez fosse para a cama com ela, mas não a beijaria. Minha mãe se fez de escandalizada. Ficava bonita com esse ar.

> Estou perguntando se gosta do modo como ela escreve.
>
> Não, mamãe. Não gosto.
>
> Mas eu gostei do romance dela, *El revés del corazón*.
>
> *El revés del alma*, corrigi.
>
> Isso, *El revés del alma*. Me identifiquei com os personagens, me emocionei.
>
> E como é possível se identificar com personagens de outra classe social, com conflitos que não são, que não poderiam ser os conflitos da sua vida, mamãe?
>
> Eu falava sério, demasiado sério. Sabia que não precisava falar tão sério, mas não podia evitar. Ela me encarou com um misto de irritação e compaixão. Com um pouco de enfado. Você se engana, me disse, por fim: talvez aquela não seja minha classe social, concordo, mas as classes sociais mudaram muito, todo mundo diz isso, e ao ler esse romance eu senti que sim, que aqueles eram meus problemas. Entendo que te incomode que eu diga isso, mas você deveria ser um pouco mais tolerante (ZAMBRA, 2014, p. 76, grifos do autor).

As coincidências existentes nos dois trechos, realçadas em minha mente a partir da estrutura de **tema e horizonte** — decorrente do ***recursive looping*** —, erigem a **negatividade** para o **vazio** relacionado ao caráter autoficcional do romance (2). Agora, não resta mais dúvida para mim, NPE1 escreve esse romance baseado em fatos da sua vida e experimentados a partir da sua convivência com Eme — Claudia do romance (2).

O quarto capítulo é apresentado já explicitando o nível da narrativa: "Esta tarde Eme aceitou, por fim, conhecer o manuscrito." (ZAMBRA, 2014,

p. 139), confirmando a expectativa de *Formas de voltar para casa* ter sido organizado segundo uma alternância de níveis da narrativa: capítulos 2 e 4 situados na camada mais externa – protagonizado por NPE1, capítulos 1 e 3 localizados sucessivamente nas camadas justapostas em decorrência do recurso *mise en abyme*.

Na parte 12, as **negatividades** formuladas durante a leitura — NPE1 é NPE2, e o romance (2) é autoficcional — são confirmadas, mediante outro ***recursive looping*** provocado pela passagem em que NPE1 espera longamente pela chegada do pedido em um restaurante:

> Fomos [ele e Eme] comer sushi no lugar de sempre. O pedido demorava demais e me **lembrei da cena do almoço, quando criança** — angústia de irmos embora com os pratos servidos. **É como no romance**, eu ia dizer, mas ela me olhou com apagada curiosidade (ZAMBRA, 2014, p. 151, grifo meu)

a qual me fez revisitar o primeiro capítulo, em sua parte 6:

> De repente reinou aquele clima pesado em que só se pode conversar sobre a demora da comida. O pedido demorava tanto que meu pai decidiu que iríamos embora quando chegassem os pratos. [...]
>
> Seguimos viagem, mal-humorados e famintos. [...] (ZAMBRA, 2014, p. 21).

O fato de aquele momento de espera no restaurante remeter NPE1 a uma lembrança de sua infância e a uma passagem do romance que escreve endossa o significado anteriormente elaborado a partir da minha leitura.

Daí em diante, sigo a leitura sem esperar grandes surpresas, os **vazios** que movem o mapeamento da minha **experiência estética** estão preenchidos, no entanto, a três páginas do final do livro é-me revelado que,

no romance (1), as ações de NPE1 ali constantes são registros efetuados em um diário, configurando nova **quebra da *good continuation***, último fenômeno estético consignado para efetivação deste capítulo: "[NPE1 narrando] Semanas sem escrever neste diário. O verão inteiro, quase." (ZAMBRA, 2014, p. 155). Em seguida, NPE1 começa a registrar os últimos momentos que antecederam o terremoto recentemente ocorrido no Chile, os acontecimentos seguintes ao cataclismo, a promessa de visitar os pais no dia seguinte, algumas reflexões sobre seu ofício de escrever, outras lembranças da infância, e, para finalizar o texto, lança o local, o mês e o ano em que sucederam aquelas anotações – "Santiago, fevereiro de 2010" (ZAMBRA, 2014, p. 157).

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme Santos, a estrutura do texto e o papel do leitor estão intimamente associados:

> Este papel ativa os atos da imaginação destacando a diversidade referencial das perspectivas e reunindo-as no horizonte de sentido; tal sentido só poderá ser atualizado na consciência imaginativa do leitor (2009, p. 99).

De fato, o mapeamento delineado a partir da minha **experiência estética** vivenciada durante a leitura de *Formas de voltar para casa*, de Alejandro Zambra, demonstra descritivo e analiticamente esse processamento imaginativo de construção de sentido perfilado, tomando como parâmetro a indeterminação que permeou grande parte do momento de minha interação com o texto: a identificação dos narradores manejados por Zambra por meio do recurso *mise en abyme*.

Com base neste percurso de registro de minha **experiência estética** amparado por conceitos iserianos delineados com fundamento no estudo de Santos (2009; 2017), entendo ser necessário destacar que a leitura do texto literário se tornou ainda mais atraente para mim. Malgrado esta declaração possa ser tachada como despida de cientificismo, a erigi conscientemente, dada a importância do vínculo afetivo (JOUVE, 2013) entre texto e leitor para a formação leitora. Aqui foram salientados importantes aspectos cognitivos e metacognitivos associados à estratégia de leitura empreendida.

Dessarte, se o gosto pela leitura parte do envolvimento do leitor com texto, esta forma de leitura — operada mediante mapeamento da **experiência estética**, dando voz e vez ao leitor — tratada neste capítulo, parece ter maior potencial de encantamento que as fórmulas imanentistas de abordagem do texto literário. Nesse sentido, vejo, no seu emprego como método de ensino da literatura direcionado à Educação Básica, uma forma de contribuição possivelmente significativa para o estreitamento de laços efetivos entre o texto literário e os leitores em formação.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *In*: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. 8 ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

GENETTE, Gerard. **Discurso da narrativa**. Tradução: Fernando Cabral Martins. 782. ed. Lisboa: Arcádia, 1979.

ISER, Wolfgang. **The act of Reading**: a theory of aesthetic response. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1978.

JOUVE, Vincent. A leitura como retorno de si: sobre o interesse pedagógico das leituras subjetivas. *In*: ROUXEL, Annie; LANGLADE, Gérard; REZENDE, Neide Luzia de (orgs.). **Leitura subjetiva e ensino de literatura**. São Paulo: Alameda, 2013. p. 53–65.

RITA, Anabelle. Mise en abyme. *In*: **E-Dicionário de Termos Literários de Caio Ceia**. Disponível em: **http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/mise-en-abyme/**. Acesso em: 24 jun. 2019.

SANTOS, Carmen Sevilla Gonçalves dos. **Teoria do efeito estético e teoria histórico-cultural**: o leitor como interface.1. ed. Recife: Bagaço, 2009.

SANTOS, Carmen Sevilla Gonçalves dos. "Crônica da casa assassinada": o romance. *In*: SANTOS, Carmen Sevilla Gonçalves dos. **Literatura e cinema**: uma interface metaprocedimental via Antropologia Literária. 2017. Tese pós-doutoral apresentada à Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2017.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. Tradução: Leyla Perrone-Moisés.4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

ZAMBRA, Alejandro. **Formas de voltar para casa**. Tradução: José Geraldo Couto. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

ZAMBRA, Alejandro. [Entrevista cedida] a Rodrigo Simon do canal da UNIVESP no *YouTube*. Disponível em: **https://www.youtube.com/watch?v=44YwyJNX0V0**. Acesso em: 22 jun. 2019.

CAPÍTULO 6

Tradição e Tradução do Imponderável em O Último Voo Do Flamingo, de Mia Couto

» *Maria Betânia Peixoto Monteiro da Rocha*

1 PRIMEIRAS PALAVRAS

Seguindo o percurso traçado por Antoine Compagnon (2014) em *O demônio da teoria*, observa-se que a crítica literária responsabilizou-se pela ascensão e queda do autor (o que o autor quis dizer é e não é relevante para a significação), do texto literário (todas as respostas estão e não estão dentro do próprio texto), do mundo (a literatura é e não é autônoma em relação à realidade), e do leitor (a autoridade do autor e do texto prevalecem ou não prevalecem sobre a subjetividade do leitor).

Concorda-se com Compagnon sobre os riscos da tendência ao binarismo em que está assentada a crítica literária, ao passo em que se discorda sobre estarem os estudos do efeito estético imersos nessa trincheira. Ao recorrer à crítica literária, tendo como subsidiária a teoria de Iser, nota-se que autor, texto e leitor são instâncias complementares e não excludentes, muito embora Iser desenvolva sua teoria centrando-se na estrutura

textual,mesmo abordando leitor e efeitos estéticos como virtualidades, pelo fato de optar por não adentrar em logradouro desconhecido.

Não há, pois, em Iser, uma disposição para negar a subjetividade do leitor real. Prova disso é que estudiosos da área da psicologia, de letras e da pedagogia desenvolveram esse aspecto da sua teoria. Santos (2009) sugere uma combinação entre Iser e Vigotski, possibilitando a observação, na prática, do que está sendo postulado teoricamente pelo autor alemão. Na França, embora com um vínculo não declarado à teoria iseriana, estudos têm sido realizados no polo estético — o polo do leitor — que abarcam a subjetividade resultante da leitura dos textos literários. Annie Rouxel (2013), Gerárd Langlade (2013) e Vicent Jouve (2013) são exemplos de estudiosos que enfatizam o polo estético no processo de produção de sentidos a partir da leitura de textos literários, sobretudo, no ambiente escolar.

É esse mesmo polo, o estético, que está sendo considerado na análise do livro *O último voo do flamingo*, do autor moçambicano Mia Couto. São os efeitos provocados no leitor real, em estado de implicitude em relação ao texto literário, o resultado da análise pretendida. Para a realização deste capítulo, lançamos mão dos estudos realizados por Santos (2009), que além de promover o vínculo com Vigotski, apresenta e "traduz" elementos da teoria iseriana.

O último voo do flamingo é um livro assinado por um autor filho de portugueses, nascido e criado em país africano. Escrito em língua portuguesa — língua oficial de Moçambique, mas não falada e lida por todos os moçambicanos — o romance já nasce em solo estrangeiro (publicado primeiramente em Portugal, no ano de 2000). Essas informações são importantes para a leitura do texto, uma vez que problematizam a presença de um tradutor como personagem. O tradutor, no universo diegético, é contratado para acompanhar um representante das Nações

Unidas, que fala italiano. No entanto, no desenrolar da trama, percebe-se que sua atuação é de tradutor de cultura: as tradições moçambicanas são apresentadas e traduzidas ao italiano e, consequentemente, ao leitor não moçambicano.

No livro *Tradução e adaptação*, Amorim (2005) discute o papel do tradutor a partir da concepção de linguagem como imagem que representa um objeto no mundo e não como o próprio objeto. Tendo em vista que, no ato de construção de uma imagem, fatores culturais, linguísticos, ideológicos estão envolvidos, uma tradução não poderia ser a reprodução de um momento inaugural, anterior à imagem ou a qualquer forma de mediação. Com base nessa concepção de tradução, Amorim (2005, p. 29) acrescenta que "[a]tradução recontextualiza a obra literária original, gerando outras imagens — reinscrevendo-a numa outra realidade na qual é percebida". Assim, o que é traduzido para o homem italiano da ficção não é necessariamente o mesmo que está sendo traduzido para o leitor de *O último voo do flamingo*, aliás, cada receptor sentirá o efeito dessa tradução de forma peculiar.

Ao reconhecer que traduzir é recontextualizar para se fazer entender, observa-se que esse movimento é realizado pelo próprio leitor diante de um texto literário. É interessante destacar que a noção de tradução como interpretação está presente no pensamento iseriano. Para Iser, como indica Santos (2009, p. 219),

> não apenas as linguagens podem ser traduzidas, apesar da associação que frequentemente fazemos entre tradução e conversão de uma linguagem para outra, mas também as categorias não-textuais pedem tradução. Isto porque interpretar é, por assim dizer, converter algo em um registro diferente. A transposição pode acontecer entre textos diferentes ou com algo

> não-textual como uma cultura, a qual seria transposta para uma linguagem. Segundo Iser, ainda se pode falar em tradução no que concerne ao imponderável, imensurável, como Deus ou o gênero humano, que precisaria, no caso, ser apreendido em termos cognitivos.

Se "interpretar é, por assim dizer, converter algo em um registro diferente", a literatura é, em parte, interpretação. Essa é realizada pelo autor, o qual percebe o mundo e codifica-o ao seu modo; e pelo leitor, que decodifica enquanto interpreta. Quando se fala em "converter em um registro diferente", não se está sendo afirmado, em relação ao polo estético, que o leitor interpreta algo distante do texto, mas suas experiências pessoais, sua visão de mundo, o modo como é afetado pelo texto criam um registro singular.

Sabendo que "a transposição pode acontecer entre textos diferentes ou com algo não-textual como uma cultura, a qual seria transposta para uma linguagem", retorna-se ao personagem do tradutor cuja função assumida é de intérprete da tradição moçambicana, sobretudo no que se refere ao imponderável. Antes de dar início à análise do imponderável em *O último voo do flamingo*, objetivo do presente capítulo, faz-se necessário situar a visão de Iser sobre o texto literário como ficção exploratória. Tal visão permite afirmar que, prescindindo de servir à realidade e impossibilitada de ser a imagem de um ato inaugural, de uma ação primeira, a literatura, toda ela, carece de tradução, e, com muita frequência, o que se anseia traduzir está circunscrito no território do imponderável. A recente afirmação dá margem para uma outra problematização: os textos literários de Mia Couto são ou não são fantásticos? A resposta será posteriormente encaminhada.

São chamados de ficções os escritos que se relacionam com o mundo extratextual, referindo-se à realidade "como se" fosse ela própria.

Sendo assim, haveria dois tipos de ficção: a explicativa e a literária (exploratória). No livro *Teoria da Ficção*: *indagações à obra de Wolfgang Iser*, organizado por Rocha (1999), Iser, já no contexto da antropologia literária, apresenta a seguinte explicação:

> Sempre que utilizadas para fins explicativos, as ficções funcionam como meio de integração dos dados a serem apreendidos. Sempre que deliberadamente desnudam sua ficcionalidade — apresentando-se dessa forma como meras construções do tipo "como se" —, as ficções atuam como meio de desorganizar e desestruturar os seus campos de referências extratextuais. As ficções *explicativas* são integradoras; já as *literárias*, dissipadoras, precisamente por construírem instrumentos de exploração (ROCHA, 1999, p. 168).

Agregando sentido à perspectiva segundo a qual, diferentemente das ficções explicativas, as literárias são "dissipadoras", Iser afirma que

> as ficções literárias não foram urdidas para a compreensão de algo dado. Ao contrário, desmantelam o que é percebido como realidade, discurso ou sistema social e cultural dados (ROCHA, 1999, p. 170).

Essa compreensão de que as ficções literárias "desmantelam o que é percebido como realidade" interfere na percepção do personagem tradutor, pois não cabe a ele, como personagem — nem ao texto, enquanto literário —, realizar a "integração dos dados a serem apreendidos". Assim, os dados que emergem de *O último voo do flamingo* não são necessariamente antropológicos, explicáveis, passíveis de verificação. O que é dito sobre a cidade de "Tizangara", embora esteja ancorado no contexto do pós-guerra de Moçambique, embora se vincule à relação que o autor, filho de pais

portugueses, estabelece com o seu país, embora "traduza" uma determinada tradição, está para além da realidade, sequer tem o desejo de sê-la.

Em entrevista concedida a um canal português, Mia Couto (2019) diz que a memória é tradutora e acrescenta "nós inventamos essa lembrança e (...) recriamos o nosso próprio tempo" (COUTO, 2019). A voz do autor confirma o que foi sentenciado antes: os eventos de Tizangara estão para além da realidade. Isso porque, mesmo sendo uma "encenação" da guerra moçambicana, não é a própria guerra. Em outro momento da entrevista, Mia Couto fala que, em Moçambique, a população optou por esquecer a guerra:

> Nós em Moçambique escolhemos esquecer da guerra, [...] foi uma espécie de pacto, [...] ninguém fala da guerra. É como se nunca tivesse existido. Há a história de um país que se faz sobretudo pelo esquecimento coletivo. A maneira como esquecemos juntos, o que já fomos, constrói muito daquilo que somos hoje (COUTO, 2019, *online*).

A informação sobre tradição de Moçambique — de não se falar da guerra e reconhecer os caminhos de concepção dos moçambicanos de hoje — parece contraditória quando vista dentro de um contexto maior. Ora, o livro *O último voo do flamingo* foi lançado em Moçambique no momento em que se comemorava os 25 anos de independência de Portugal, e, como se constata durante a leitura, o livro é composto de resíduos da guerra, daquilo que Mia Couto diz estar na zona do esquecimento. Apesar de aparentemente contraditória a fala do autor, nota-se nela um engajamento silencioso, de agir contra o esquecimento, mesmo sendo ele uma tradição.

2 A TRADUÇÃO DO IMPONDERÁVEL

Diante da afirmação de Iser, anteriormente citada, de que o imponderável e o imensurável carecem de tradução para serem apreendidos em termos cognitivos, eu, enquanto leitora de *O último voo do flamingo* lanço-me ao romance, conectando as **perspectivas textuais** (**ficção do leitor, narrador, enredo e personagem**), buscandorealizar a tradução do que está (e não está) sendo dito.

O romance é iniciado com o depoimento do tradutor. Ele se apresenta como o narrador dos fatos que passarão a ser compartilhados. Diz ele:

> [f]ui eu que transcrevi, em português visível, as falas que daqui se seguem. Hoje são vozes que não escuto senão no sangue, como se a sua lembrança me surgisse não da memória, mas do fundo do corpo (COUTO, 2005, p. 9).

Esse primeiro parágrafo remete ao dito por Mia Couto, que em Moçambique não se fala da guerra, também sugere ser o relato o resultado de uma transcrição da realidade, a mais fiel possível. Com isso, desde as palavras iniciais do livro, vejo-me convocada a aderir à ficção literária, como se ela fosse explicativa.

O reforço da convocação prossegue quando o tradutor diz ter sido acusado de mentir, de falsear provas, mas que não aceita tais acusações. A sua escrita, desse modo, não é resultado da manipulação da realidade, mas um verdadeiro desabafo: "vos conto tudo por ordem de minha única vontade. É que preciso livrar-me destas lembranças como o assassino se livra do corpo da vítima" (COUTO, 2005, p. 9).

Por meio desse relato inicial, fico sabendo que a história se passa nos primeiros anos do pós-guerra, quando tudo parecia estar bem. No

entanto, diante da possibilidade de que a violência não tivesse sido cessada, soldados das Nações Unidas foram enviados para vigiar o processo de paz em Tizangara. Foi a explosão misteriosa dos corpos de alguns desses soldados a mensagem de que a guerra, de algum modo, estava em curso. Ao contextualizar, o tradutor sugere, implicitamente, o que ele deve investigar a partir de então. A sugestão é dada por meio de perguntas a serem respondidas: "explodiram na inteira realidade?" (COUTO, 2005, p. 10)[19] Por que nunca resta nada dos homens explodidos? "Os soldados da paz morreram? Foram mortos?" (p. 10). O tradutor finaliza: "[d]eixo-vos na procura da resposta, ao longo destas páginas" (p.10).

Na primeira leitura realizada, as palavras, do que parece ser a apresentação do livro, suscitam **vazios** a serem preenchidos. Os **vazios**, na teoria do efeito estético, são provocados por indeterminações no próprio texto, que geram desconexões temporárias. Tais desconexões devem ser resolvidas pelo leitor para que o texto ganhe sentido. De acordo com Santos (2009), a compreensão do leitor se dá por meio de uma síntese feita por ele, quando em contato com as quatro **perspectivas textuais** atuantes no processo de leitura. Todas essas perspectivas se tocam num ponto de interseção, que é originado pela indeterminação semântica, os **lugares vazios**. Acrescenta Santos (2009, p. 103): "o leitor, deverá reunir esta multiplicidade de perspectivas num ponto de vista intencionado". Na análise em curso, os **vazios** surgiram em menor quantidade, já que a obra havia sido lida duas vezes, mas, ainda assim, as questões postas pelo tradutor foram parcialmente respondidas: os soldados haviam sido assassinados, porém não se sabe a razão de não serem encontrados os fragmentos dos corpos.

Após a apresentação, assinada pelo tradutor de Tizangara (p.10), a história passa a ser narrada em dois tempos: um cronológico e um das

memórias. No capítulo um, sou lançada numa cena em andamento (*in media res*): uma roda se forma em torno de um pênis repousado em asfalto quente. Ao longe, pendurado numa árvore, encontra-se o chapéu azul, rapidamente reconhecido como parte do uniforme dos soldados das Nações Unidas. A primeira visão do imponderável é desenhada pela aparição daquele pênis e daquele chapéu, desacompanhados de um corpo ou de qualquer vestígio dele: sangue, outros membros e fluidos. Nada mais há. Numa das linhas interpretativas autorizadas pelo texto, constato, adiante, não ser esse um evento da zona do intraduzível, pois resultado das explosões de minas, criminosamente implantadas pelo administrador da cidade (fato revelado apenas no final do livro). Desde o início do romance, e mais intensamente a partir do capítulo quatro, me vejo emergir e submergir (com e sem consciência) numa nuvem de fumaça produzida para traduzir a ocorrência das explosões, que, no total, foram cinco.

Na ocasião da explosão descrita no primeiro capítulo, a cidade já aguardava uma delegação

> com soldados nacionais e os das Nações Unidas. (...) um chefe maiúsculo do comando das tropas internacionais. Com os militares estrangeiros vinham o ministro não governamental e uns tantos chefes (...) (p. 23).

Na delegação também estaria um italiano, "um tal Massimo Risi" (p. 23), responsável pela apuração dos acontecimentos e redator de um relatório oficial. Para acompanhar Massimo Risi, fora convocado o tradutor, mesmo não sabendo falar italiano, como era do conhecimento do administrador da cidade, Estêvão Jonas.

Com a comitiva instalada em Tizangara e o italiano hospedado num hotel decadente da cidade, onde também havia se alojado o tradutor, a investigação se desenrola. Esse hotel é a residência de vários eventos

imponderáveis, a começar pela presença de Temporina, uma moça com feições de velha. Temporina é resultado de uma maldição, passada para ela por não se entregar a um homem em tempo hábil — o da mocidade. Ela seduz o italiano, passa a ter relações com ele numa realidade onírica.

A partir do capítulo quatro, o tempo cronológico é interrompido para dar passagem à primeira memória. Trata-se da história do tradutor. Nesse momento da leitura, ocorre uma **quebra da *good continuation***, uma vez não atendida a minha expectativa em ver apresentado o nome do tradutor. A ***good continuation***, de acordo com Santos (2009, p. 112), indica "uma ligação consistente de dados da percepção já esperada pelo percebedor". A suspensão dessa ligação, por sua vez, ocasionaria a **quebra da *good continuation***. Assim, para que uma nova forma seja desenhada pelo leitor, como explica Santos (2009), seria necessário um empenho criativo.

No lugar do nome do tradutor, deparo-me com a história que justifica essa ausência, uma história imponderável. O tradutor não foi levado ao mundo por inteiro, tendo parte do corpo dele restado no da mãe. Hortênsia contava para o filho que o incidente a fizera cega para a existência do tradutor. A mãe revela ao filho (e a mim) que ele deseja entender o que não é possível: "você quer entender o mundo que é coisa que nunca se entende" (p. 46). Após o nascimento do narrador, Hortênsia não gerou qualquer criança, segundo ela, por seu ventre ter se fechado. O evento — nascimento e "esterilidade" — afastou Suplício, o pai do tradutor, de sua mulher. É nesse capítulo, e em função do depoimento do narrador sobre o seu nascimento, que o imponderável ganha uma possibilidade de ser traduzido.

Adentro na fala do tradutor, percebo que há duas informações sendo geradas a um só tempo: uma real, aprisionada, e uma imponderável,

explícita. A história que não se conta, mas que consigo construir juntando as "migalhas de pão" deixadas pelo texto (preenchendo os **vazios**) ao longo da narrativa é a seguinte: Suplício era estéril. Hortênsia teve um caso com Estêvão Jonas. Ao nascer, a mãe, apesar de amar o rebento, não queria vê-lo, pois filho de um homem que não era o seu marido (revelação feita no capítulo 15). Suplício, sabendo que não podia engravidar mulher alguma, afasta-se da sua. O imponderável, assim, apresenta-se como alegoria de uma realidade que não quer ser dita, pois de grande dureza. O imponderável como alegoria da realidade está presente em outras partes do romance, mas não encerra a totalidade de sua ocorrência.

A morte, por exemplo, é uma das manifestações do imponderável não estruturada enquanto alegoria, estando muito mais conectada ao modo como o povo moçambicano a percebe. Na entrevista concedida por Mia Couto, citada no início, ele diz sobre a tradição de seu país:

> não há quem não pense que os mortos não morreram. Estão presentes. Estão governando o mundo. E, se se governa o mundo sem o seu consenso, nós vamos cometer erros (COUTO, 2019, *online*).

A compreensão da morte como uma vida paralela leva o sujeito a fazer uma leitura capaz de alcançar uma tradição, um tempo e um espaço que não os seus. Nesse momento em que adentro o universo do outro, encontro-me no nível ontogenético.

Dando prosseguimento à narrativa, o capítulo quatro introduz a história de Suplício, de como o tradutor se relacionava com o pai e a história dos flamingos, que permite o entendimento do título do livro. Numa lembrança que o tradutor tem da mãe, reconta a seguinte história:

> Em fins de tarde, os flamingos cruzavam o céu. Minha mãe ficava calada, contemplando o voo. Enquanto não extinguissem os longos pássaros ela não pronunciava palavra. Nem eu me podia mexer. Tudo, nesse momento, era sagrado. Já no desfalecer da minha luz, minha mãe entoava, quase em surdina, uma canção que ela tirara de seu invento. Para ela, os flamingos eram eles que empurravam o sol para que o dia chegasse ao outro lado do mundo (p. 47).

Observo, mais uma vez, que a história contada por Hortênsia é alegórica e não imponderável. Trata-se, pois, de uma forma poética de conceber o nascimento e o findar do dia. Uma poesia recorrente aos cidadãos de Tizangara. Ao me deparar com esse trecho do texto, retomo o título do livro, buscando dar-lhe sentido. A ideia de que os pássaros "empurravam o sol para que o dia chegasse ao outro lado do mundo", colocada em paralelo com a possibilidade de um último voo, gera um entendimento de fim. De que, em dado momento, o dia já não mais nascerá.

O capítulo cinco, por sua vez, apresenta eventos verdadeiramente intraduzíveis e ainda um explicável: a gravidez de Temporina. Segundo Massimo Risi, a concepção ocorreu durante um sonho. Segundo Temporina, de fato. Para mim, há uma possibilidade de explicação: as bebidas oferecidas ao italiano. Elas poderiam ser o motivo do estado de inconsciência.

O imponderável, verdadeiramente, confirma-se na existência dessa mulher com corpo e idade de jovem e feições de velha. A explicação de como foi enfeitiçada é apresentada pelo tradutor e confirmada pelo recepcionista da pousada. Quando o tradutor se empenha em contar a história para Risi, há uma percepção de que o que está sendo contado só reconhece as razões ali apresentadas. Ecoa, então, a fala de Hortênsia: "você quer entender o mundo que é coisa que nunca se entende". Ao ouvir

a voz da personagem conectar-me com a do narrador, resta-me apenas uma saída: aceitar o imponderável. No entanto, mesmo sendo a existência de Temporina inexplicável, apresenta-se ainda uma dúvida: haveria uma justificativa para afirmar que a maldição da jovem foi provocada pela não entrega de seu corpo a um homem? Essa é uma pergunta sem resposta certa, mas o leitor conhecedor de outros romances de Mia Couto percebe que ele costuma traduzir as sociedades machistas.

A partir do capítulo cinco, vejo-me inebriada pelo imponderável: o verdadeiramente intraduzível, o alegórico e agora o forjado para ocultar verdades. Cronologicamente a história segue sendo contada sempre com o narrador próximo ao italiano, já que é ele o responsável por elaborar o relatório oficial dos acontecimentos na cidade. Entre depoimentos dados em bar, escuta de gravações e confissões, Risi e eu nos emaranhamos numa trama tecida para nos dispersar: padre Muhando, a prostituta Ana Deusqueira e o feiticeiro Zeca Andorinho são acusados de serem os responsáveis pelas explosões dos soldados. As acusações são pautadas na intraduzibilidade: o padre era pagão e xingava a divindade, a prostituta explodia os soldados com o seu corpo e o feiticeiro fazia o que dele era esperado, o feitiço. Quanto mais o italiano tenta traduzir o imponderável, mais se afasta dos personagens responsáveis pela articulação das explosões, o mesmo ocorre comigo.

O mistério da morte dos soldados começa a ser desvendado no capítulo dez, quando o narrador dá o seu depoimento a Massimo Risi. O rapaz revela que depois da guerra foi para a floresta e testemunhou a presença de homens da localidade e de estrangeiros que escavavam o terreno. O tradutor não descobriu a razão dos buracos — resultantes das escavações — e, antes que a curiosidade o impelisse a fazê-lo, a mãe, morta, surpreende-o. Conta o narrador "não me saudou, simplesmente me

orientou para junto do meu —umbigo. Ali se sentou, aconchegando-se na capulana. Fiquei mudo e miúdo, à espera" (p. 111). Hortênsia aproximou-se do filho para alertá-lo dos perigos daquele lugar e disse a ele: "a guerra nunca partiu, filho. As guerras são como as estações do ano: ficam suspensas, a amadurecer no ódio da gente miúda" (p. 112). Diante da fala de Hortênsia, eu — e o italiano que ouve o depoimento do tradutor — faço uma ligação entre os homens escavando buracos no solo da floresta e as explosões. Mas nem tudo está esclarecido. É importante destacar que, ainda no capítulo dez, novamente a alegoria dos flamingos, como fazedores do fim do dia, entra em cena.

Uma outra manifestação do imponderável introduz o capítulo doze: Suplício pendura seus ossos antes de dormir. O narrador conta a história do pai, que dizia ficar com os ossos cansados e que, por isso, os libertava do esqueleto para melhor dormir. A lembrança do filho se dá quando recorre ao pai em sua antiga casa. O pai não quer falar com o filho, sobretudo em razão da presença do italiano. Nesse momento, percebo que está sendo traduzida a relação entre o homem branco de país europeu e o homem negro de uma vila sacrificada pela guerra de independência. Suplício cede e conta para o filho que fora torturado por Estêvão Jonas e sua mulher em anos anteriores. Ao se despedir do pai, o tradutor ouve uma explosão e questiona-o se ele também havia escutado. A resposta dada por Suplício encaminha novas possibilidades de tradução das explosões, elas não aconteciam apenas com os soldados estrangeiros, mas igualmente com o cidadão local. Diante das recentes descobertas começo a ver a "fumaça" do imponderável se dissipar, ficando cada vez mais próxima do real no fictício.

Uma dessas verdades desveladas ocorre discretamente no capítulo dezoito, quando o tradutor passa a contar a história da infância de seu pai. Suplício e o irmão eram obrigados pelo progenitor a matar flamingos para

comer e, diferentemente do irmão, Suplício sofria ao matar e ainda mais ao comer as aves. A exposição àquela forma de violência feriu Suplício e Hortênsia. Hortênsia, sensibilizada pela fragilidade do marido, inventou a história do flamingo como que para ludibriar o sofrimento experimentado. Percebo com isso, que o inexplicável é, na verdade, um circuito criado para ludibriar o sofrimento. Trata-se, pois, da necessidade de fingir que percorre o ser humano.

A história criada por Hortênsia de um pássaro laranja, o qual se transforma em pôr do sol, é a história de homens e de mulheres de várias culturas, que, para estarem presentes no mundo, precisam transcender e transgredir a realidade. A literatura é o resultado dessa necessidade. E já que se coloca como caminho para a transcendência e para a transgressão desejadas, dispensa a realidade como referência para a sua concepção. Santos (2009) explica que a teoria iseriana entende a realidade dos textos literários como um "ato de fingir" (2009, p. 213) e o ato de fingir é tomado como uma "transgressão de limites," (p. 214), não permitindo mais o vínculo direto com um sistema referencial. Iser fala que "o estágio intermediário ou o limbo criado pela literatura se torna um lugar onde vivenciamos simultaneamente o tormento e a extrema felicidade" (ROCHA, 1999, p. 177).

Santos (2009, p. 214) apresenta três atos de fingir descritos por Iser: a seleção (resultado da interação autor-mundo), a combinação (resultado da interação texto-texto) e o autodesnudamento (resultado da evidenciação de que o que está sendo dito, mostrado é tão somente o que se diz e o que se mostra). Os atos de fingir, como afirma Santos (2009), são bem pronunciados nas formulações iserianas da antropologia literária. *O último voo do flamingo* exige do leitor em implicitude que permita ser atingido pelo autodesnudamento do texto literário. É preciso se deixar levar por aquilo que não tem explicação, como o imponderável. A afirmação não

anula o empenho em mostrar que o imponderável no texto literário em análise, em alguns casos, pode ser mensurado, mas é o próprio texto quem fornece os dados para a decifração.

Ocasionalmente, o texto decifra os dados sem a interferência do leitor — não há **vazios** a serem preenchidos. É o que acontece no capítulo dezenove, momento em que Estêvão Jonas é reconhecido como culpado. A acusação parte da prostituta Ana Deusqueira. Ela é surrada pelo capanga do administrador, mas a sua mulher, Ermelinda, impede o crime de se suceder. Há nesse capítulo um texto que caminha em paralelo, solicitando uma leitura mais atenta no que se refere a uma manifestação de sororidade e à tentativa de silenciamento da mulher.

Na superfície da narrativa, descobre-se que Estêvão Jonas, motivado pelo enteado, ao invés de retirar do solo as minas que restaram da guerra, retirava, mas implantava-as de volta, fazendo disso um negócio. Descoberta feita, Estêvão Jonas planeja fugir para a cidade vizinha, mas antes solicita ao seu capanga, Chupanga, a implosão da barragem da cidade, para que sejam encobertas as provas do crime. O capanga foi capturado antes de cumprir o mandado.

No encerramento do romance, no capítulo intitulado "Uma terra engolida pela terra", o imponderável não requer tradução. Primeiro o tradutor constata que o pai falava a verdade, que de fato, ao dormir, seu pai pendurava o esqueleto numa árvore. Na companhia do pai e do italiano, o tradutor se depara com o desaparecimento da cidade:

> Olhei para o lado e quase desfaleci: ali mesmo, onde estava a terra, não havia nada senão um imenso abismo. Já não havia paisagem, nem sequer chão. Estávamos na margem de um infinito buraco (pp. 214-215).

Junto com a paisagem também sumiu o esqueleto de Suplício, que passou a se locomover com a ajuda do filho e de Risi. A explicação do imenso buraco veio nas palavras do pai: "os antepassados então não estavam satisfeitos com os andamentos do país. Esse era o triste julgamento dos mortos sobre o estado dos vivos." (p. 216).

Diante do buraco, por entre as névoas, surge flutuando uma canoa que "esvoava pelos ares" (p. 217). Suplício perguntou quem estava na canoa, mas não houve resposta. O filho inspecionou a embarcação e encontrou lá dentro os ossos do pai. Suplício entrou na canoa, convidou o italiano, mas ele rejeitou. Ao filho disse que ficasse, "[p]ara contar aos outros o que aconteceu com nosso mundo. Não quero que seja, de fora, a falar desta nossa história" (p. 218). A canoa foi se afastando nos ares como um pássaro, como um flamingo. Com um lápis e um papel que estavam em seu saco de dormir, Massimo Risi escreveu uma carta ao Secretário-Geral das Nações Unidas contando do "desaparecimento total de um país em estranhas e pouco explicáveis circunstâncias" (p. 219). Os dois passaram a aguardar a chegada de uma outra canoa, "por outro voo do flamingo. Há-de vir um outro" (p. 220), disse ainda o tradutor. O italiano, como que traduzindo a necessidade de esperança do amigo, completou: "[h]á-de vir um outro" (220). O tradutor conclui seu depoimento, dizendo:

> Face à neblina, nessa espera, me perguntei se a viagem em que tinha embarcado meu pai não teria sido o último voo do flamingo. Ainda assim, me deixei quieto, sentado. Na espera de um outro tempo, até que escutei a canção de minha mãe, essa que ela entoava para que os flamingos empurrassem o sol do outro lado do mundo (p. 220).

Capturado pelo imponderável, assim como Risi e o tradutor, também contemplei o fim.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O imponderável, como manifestação de elemento indecifrável no texto literário, marca *O último voo do flamingo* e todo o trabalho do autor Mia Couto. Por esse motivo, com muita frequência, tem se falado que os seus escritos compreendem uma literatura fantástica.

Em tempo, é possível recorrer a Todorov (2014) para subsidiar a explicação de não ser o romance analisado literatura fantástica. No livro *Introdução à literatura fantástica*, o autor explica que um texto para ser considerado fantástico é preciso que, no universo diegético, os personagens questionem permanentemente se determinado fenômeno é ou não sobrenatural. Todorov (2014, p. 31) acrescenta que "[o] fantástico ocorre nesta incerteza; ao escolher uma ou outra resposta, deixa-se o fantástico para se entrar num gênero". Esses gêneros seriam o estranho e o maravilhoso.

Como demonstrado na leitura do romance, a dúvida entre serem reais ou não os fenômenos considerados sobrenaturais, a exemplo da presença de uma moça-velha, recai apenas sobre o estrangeiro Massimo Risi. Os habitantes de Tizangara em momento algum interpelam o sobrenatural, que aqui se optou por chamar de imponderável em função das teorias que balizaram a leitura de *O último voo do flamingo*. Aliás, até mesmo o estrangeiro (e com ele eu, leitora), no desenrolar dos acontecimentos, já não duvida se essa ou aquela manifestação do imponderável é passível ou não de explicação: apenas contempla a sua expressão.

Embora tenha-se falado, inicialmente, de uma única ocorrência do imponderável (compreendido pela teoria iseriana como imensurável e que carece de tradução para ser apreendido em termos cognitivos), a leitura do romance apresentou três modelos de manifestação distintos.

Um desses modelos trazia o imponderável como situação criada estrategicamente para atrapalhar a compreensão da realidade; outro modelo se estruturava tal qual uma alegoria, utilizada pelos personagens quando se tornava difícil o enfrentamento das dificuldades no universo diegético; e o último, quando dispensava qualquer expectativa de tradução, restando apenas a possibilidade de contemplação.

Compreender que o sentido de um romance é resultado da relação travada entre a estrutura textual e o leitor em implicitude é também consentir a discórdia sobre o que é ou não imponderável. O contexto histórico e cultural do leitor definirá o modo como articula as estruturas do texto, como sente a ficção e, por isso mesmo, não há como estabelecer um consenso. Dito isso, reconhece-se outras possibilidades interpretativas.

REFERÊNCIAS

AMORIM, Lauro Maia. **Tradução e adaptação**: encruzilhadas da textualidade em Alice no país das maravilhas, de Lewis Carrol, e Kim, de Rudyard Kipling. São Paulo: Editora da UNESP, 2005.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014.

COUTO, Mia. Mia Couto sobre literatura, língua portuguesa e colonialismo. [Entrevista cedida a] Ana Gomes [*S. l.*], **Fumaça**, 25 jul. 2019. *Podcast*. Disponível em: **https://omny.fm/shows/eapenasfumaca/mia-couto-sobre-literatura-l-ngua-portuguesa-e-col**. Acesso em: 10 ago. 2019.

COUTO, Mia. **O último voo do flamingo**. São Paulo: Companhia das letras, 2005.

LANGLADE, Gérard. O sujeito leitor, autor da singularidade da obra. *In:* LANGLADE, Gérard, ROUXEL, Annie, REZENDE, N. L. (orgs.) **Leitura subjetiva e ensino da literatura**. São Paulo: Alameda, 2013.

JOUVE, Vicent. A leitura como retorno a si: sobre o interesse pedagógico das leituras subjetivas. *In:* ROUXEL, Annie, LANGLADE, Gérard, REZENDE, N. L. (orgs.) **Leitura subjetiva e ensino da literatura**. São Paulo: Alameda, 2013.

ROCHA, João Cezar de Castro. Introdução. *In*: ROCHA, João Cezar de Castro. (org.) **Teoria da ficção**: indagações à obra de Wolfgang Iser. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.

ROUXEL, Annie. Apropriação singular das obras e cultura literária. In: ROUXEL, Annie, LANGLADE, G. REZENDE, N. L. (orgs.) **Leitura subjetiva e ensino da literatura**. São Paulo: Alameda, 2013.

SANTOS, Carmen Sevilla Gonçalves dos. **Teoria do efeito estético e teoria histórico-cultural**: o leitor como interface. Recife, Bagaço, 2009.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

CAPÍTULO 7

A Quebra da Good Continuation e o Desenvolvimento de Raymond Rambert no Romance A Peste

» *Larissa Brito dos Santos*

1 INTRODUÇÃO

A categoria analítica "personagem" é bastante explorada nos estudos literários, sob diversos enfoques e autores. A narratologia estabeleceu convenções e direcionamentos estruturais, funcionando como diretrizes da maior parte dos textos literários. As narrativas, até mesmo quando se pretendem transgressoras, precisam conhecer as "regras" para delas desviar.

Isso implica a possibilidade de inferirmos o leitor médio, com algum **repertório** de leitura, ou seja, um indivíduo que já leu alguns textos literários e conhece previamente sua estrutura, ser capaz de formular uma compreensão acerca do gênero, direcionando suas expectativas desde o momento de escolha do próximo texto a ser lido. Com isso, algumas projeções vêm à tona, considerando as leituras anteriores num processo

iniciado desde a identificação do título, do contato com as informações da capa, no conhecimento prévio do autor etc.

Conhecer elementos do texto antes da leitura provocará um direcionamento da **experiência estética**. Essa experiência se dá pelo contato do leitor com o texto promovendo, para Iser, uma interação imanente, que desaparecerá com a formulação do sentido. As informações de ano de publicação, nacionalidade do autor e contexto de produção também atuam diretamente nesse aspecto, pois influenciam as possibilidades de combinação elaboradas pelo leitor, tendo em vista um só texto poder ter múltiplos sentidos.

Já imerso na narrativa, o leitor especula os caminhos a serem percorridos pelas personagens com base em seu conhecimento de mundo e nas normas sociais vigentes. A profissão do personagem, seu nível de escolaridade, classe social, relacionamento familiar, todas as características — físicas e psicológicas — contribuirão para a concepção prévia de uma continuação natural para os acontecimentos do enredo.

Esse processo corrobora a interação texto-leitor delineada por Wolfgang Iser em *O ato da leitura* (1996; 1999), pois demonstra a participação ativa do leitor no processo de constituição de sentido, sendo esse o objetivo principal da leitura e da **experiência estética**.

Seguindo essa esteira, este capítulo pretende evidenciar a **experiência estética** individual da autora, em sua interação com o romance *A peste*, do escritor franco-argelino Albert Camus, enfatizando os conceitos de **vazio** e **quebra da *good continuation***, processos citados pelo autor, Wolfgang Iser, ao descrever o processo fenomenológico da leitura.

Esses conceitos complementares serão discutidos tendo por recorte o desenvolvimento de um dos personagens do romance, considerando as

expectativas criadas de acordo com o avanço da leitura. Para isso, utilizamos como aporte teórico os estudos desenvolvidos por Wolfgang Iser (1996;1999) e Santos (2009), no campo da Antropologia Literária e da Teoria do Efeito Estético e Candido (2009), Forster (2004) e Rosenfeld (2009) para delinear a categoria personagem.

Este capítulo contribui para os estudos literários ao evidenciar aspectos do processo de leitura, imanente e individual e, portanto, difícil de ser apreendido. Compreender a experiência de leitura é importante tanto para o leitor, pois ao tomar consciência do processo poderá potencializar a sua jornada emancipatória ao aumentar as chances de obter sucesso pela **experiência estética**, quanto para o professor de literatura, ao atuar como mediador da leitura e, percebendo as minúcias desse processo, identificar as dificuldades dos alunos e tentar dirimi-las.

No primeiro tópico, há uma síntese da teoria iseriana, com foco nos conceitos relevantes para a análise, a saber **vazios** e **quebra da *good continuation***, além da apresentação das definições de interação texto-leitor, **experiência estética**, **repertório** e **negatividade**. Em seguida, o romance *A peste* é apresentado, junto com algumas reflexões sobre o texto literário, seu contexto de produção e o autor, Albert Camus.

No próximo tópico é descrito o mapeamento da **experiência estética**, relacionando os aspectos teóricos ao texto literário. Através da análise do desenvolvimento do personagem Rambert, pelas características ali representadas e inferências atribuídas, torna-se possível evidenciar o processo de leitura.

As considerações finais apontam as dificuldades do processo de realização da análise e as contribuições por ela geradas, resultantes das conclusões obtidas na observação autorreferencial da leitura.

2 O ATO DA LEITURA: UMA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA

O teórico alemão Wolfgang Iser, ao constatar o processo de **ficcionalização** — preencher/combinar as indeterminações textuais — como uma necessidade antropológica, desenvolveu a Teoria do Efeito Estético e, posteriormente, a Antropologia Literária. O autor, pertencente à Escola de Constança, berço da Estética da Recepção, desenvolveu a sua teoria com o objetivo de fundamentar a leitura literária, atribuindo ao leitor um papel ativo no processo de atribuição de sentido.

Essa teoria se desenvolve, portanto, via compreensão do ato de leitura tal qual experiência interativa entre texto e leitor, sem privilegiar apenas um dos polos nos estudos literários, como acontecia até então com as teorias focadas no autor ou no texto. Para isso, desenvolve o conceito de obra literária, considerando-a produto da interação texto-leitor.

A obra literária, dentro dessa teoria, é a concretização via leitura de um dos sentidos em potência no texto, sentido esse atribuído de forma diferente a cada experiência de leitura, a depender do **repertório** do leitor. Ora, o **repertório** não é um elemento estático, mas está sendo constantemente construído e ampliado, seja com as leituras realizadas, experiências de vida ou conhecimento de mundo, enfatizando o caráter imanente da leitura literária.

> a obra literária não é um objeto que exista por si só, oferecendo a cada observador em cada época um mesmo aspecto. Não se trata de um monumento a revelar monologicamente seu Ser atemporal. Ela é, antes, como uma partitura voltada para a ressonância sempre renovada da leitura, libertando o texto da memória das palavras e conferindo-lhe existência atual (JAUSS, 1994, p. 25).

Iser descreve o processo de leitura sob uma perspectiva fenomenológica, procurando fundamentar o processamento na mente do leitor quando este atribui sentido a um texto ficcional — não apenas literário, mas também aos processos envolvendo os atos de fingir.

> A arte não precisa complicar a percepção do leitor e sim dificultar a constituição do sentido. De acordo com Iser (1999a, v.2), dificultar a ideação parece mais útil do que dificultar a percepção para o julgamento estético dos textos ficcionais, porque a percepção retardada se encerra em um dado momento, enquanto a dificuldade de ideação possibilita a variabilidade das formas definitivas de sentido do texto idêntico; ademais a percepção postergada provoca a desautomatização do modo perceptivo, porém não pode impedir a reautomatização dos processos desautomatizantes (SANTOS, 2009, p. 79).

Logo, a **experiência estética** é o resultado da interação entre texto e leitor, ao utilizar aspectos do seu **repertório** para estabelecer combinações, possibilitando um preenchimento das indeterminações textuais, denominadas por Iser de **vazios**. Essas combinações ativarão um dos múltiplos sentidos em potencial no texto ficcional, concluindo a **experiência estética**.

> Dessa maneira, o sentido da obra ganha caráter de evento, e, já que produzimos o evento como correlato de consciência do texto, experimentamos o sentido do texto como realidade (ISER, 1999, p. 46).

O ato de leitura envolve, portanto, diversos procedimentos psicológicos — cognitivos e emocionais, relacionados em prol do efeito

estético. Iser descreve esses procedimentos mostrando o funcionamento da interação texto-leitor.

No intuito de estabelecer a interação, alguns desses procedimentos são basilares, tais como a existência de **vazios** textuais, pois um texto completamente objetivo deixa bem menos possibilidades de participação do leitor. No processo de leitura, o leitor utilizará o seu **repertório** a fim de combinar os espaços **vazios** do texto, e a **negatividade**, que é o não dito, a informação posta, porém não explícita no texto, mas formulada na sua consciência.

Outro conceito fundamental da teoria iseriana é a **quebra da *good continuation***. Ela ocorre quando algo contraria as expectativas do leitor, exigindo que ele as reformule para prosseguir com a leitura. Essas quebras podem ser de maior ou menor grau, além de se manifestarem de maneiras diversas, a depender do **repertório** do leitor.

As quebras se associam diretamente com os **vazios** textuais, pois as inferências só podem ser produzidas como consequência das indeterminações do texto. O preenchimento desses **vazios** coloca o leitor em um processo de coautoria, gerando frustração quando em outros momentos da leitura os direcionamentos do **leitor implícito** — estrutura textual responsável por direcionar a **ficção do leitor** — não corroboram a sua imaginação.

O conceito de *good continuation* retirado da psicologia da 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). 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 (SANTOS, 2009, p. 79).

A teoria ora apresentada fundamenta a análise da **experiência estética** da leitura do romance *A peste*, de Albert Camus. Como recorte de análise, considera-se o desenvolvimento de um dos personagens que compõem o enredo, o jornalista Rambert, considerando os **vazios** identificados no texto e as **quebras da *good continuation*** que ocorreram durante a leitura.

3 *A PESTE* (OU O QUE ESPERAR DO INESPERADO)

Albert Camus foi um escritor e filósofo franco-argelino do século XX (a Argélia era colônia francesa até então). Contemporâneo à Jean-Paul Sartre, é associado ao existencialismo como corrente filosófica, diferenciando-se desse autor quanto à sua concepção de sentido da vida.

As obras de Camus podem ser agrupadas em dois ciclos: o do absurdo e o da revolta. Isso porque os fundamentos filosóficos delas mudam consideravelmente no decorrer da vida do autor. Cada ciclo é composto por pelo menos um romance, uma peça e um texto filosófico, pertencendo ao primeiro ciclo *O estrangeiro*, *Calígula* e *O Mito de Sísifo*.

A Peste é um romance originalmente publicado em 1947, pertencendo ao segundo ciclo, junto com *Estado de sítio* e *O homem revoltado*. A história é narrada principalmente por Rieux, um médico que descreve um fenômeno deveras estranho acontecendo na cidade: muitos

ratos saindo dos esgotos para morrer em céu aberto. Os moradores da cidade se assustam com o grande número de animais aparecendo pelas ruas a cada manhã e a consequência disso é um caos na saúde pública. Com o tempo, os ratos começam a desaparecer e os cidadãos, pouco a pouco, surgem com uma estranha enfermidade, iniciando com febre e passando a se desenvolver sob outros sintomas. Rieux, na condição de médico, acompanha de perto a evolução da doença e o desconforto entre as autoridades para admitir que se tratava de fato da peste, e tomar as providências necessárias para sitiar a cidade de Oran, na tentativa de combater a propagação da enfermidade.

O estado de exílio, aliado ao medo da morte e aos números elevados de mortos, todos os dias, torna possível a comparação entre os humanos e os ratos. Os personagens vivenciam transformações psicológicas profundas, propiciadas pela situação limite na qual se encontram, que vão desde um padre negando o seu próprio Deus, até o suicida, ao revoltar-se com o mundo e provocar um atentado contra a população civil.

Esses fatores contribuem diretamente para o desenvolvimento dos personagens, seja por conta das mudanças na cidade sitiada, ao exigir uma nova dinâmica para suprimentos e saneamento, ou porque algumas profissões tornaram-se obsoletas, provocando o ócio no cotidiano desses cidadãos.

Além disso, os indivíduos precisam lidar com a desestruturação completa de seus relacionamentos e rotina, evidenciados pelo fechamento dos portões da cidade de Oran, impedindo a entrada dos moradores ausentes e a saída dos visitantes.

As questões metafísicas vêm à tona pela relação estabelecida pelo texto com a epidemia entre os ratos e, posteriormente, contra os humanos, evidenciando a fragilidade do corpo físico perante questões

fora do controle e da racionalidade do segundo grupo, colocado, de forma geral, na qualidade de superior na natureza.

Esses apontamentos agem como facilitadores de uma aproximação entre o leitor e os personagens, permitindo inferências capazes de prever os comportamentos desses últimos, com base no **repertório** individual dos leitores.

Ora, assim os **vazios** identificados no texto podem ser preenchidos de modo que se confirmem ou não no decorrer da leitura, gerando sentido, de acordo com o **leitor implícito** no primeiro caso, ou exigindo novas possibilidades de preenchimento, no segundo.

4 QUEBRAS DA *GOOD CONTINUATION* EM *A PESTE* (OU CAMINHOS ENTRE O REAL E O FICCIONAL)

Os personagens, como categoria analítica, possuem diversas classificações, dentre elas, planos ou redondos (também chamados de esféricos, enfatizando sua tridimensionalidade). De acordo com Forster (2004, p. 63), "O teste de um personagem redondo é se ele é capaz de nos surpreender de maneira convincente".

Enquanto os personagens planos são constantes e previsíveis, os esféricos (ou redondos) apresentam características físicas, sociais, psicológicas, ideológicas e morais e são a estes que Forster se refere. São personagens capazes de apresentar diferentes comportamentos a depender da situação, dificultando a sua classificação fundamentada sob um julgamento moral, entre protagonistas e antagonistas, heróis e anti-heróis ou demais categorias maniqueístas. Antonio Candido (2009, p.45), os define como:

> seres complicados, que não se esgotam nos traços característicos, mas têm certos poços profundos, de onde pode jorrar a cada instante o desconhecido e o mistério.

Em contrapartida, quando determinado personagem se adequa a uma concepção pré-estabelecida e assume comportamentos similares ao longo do enredo, sem influência dos acontecimentos em suas tomadas de decisão, denominam-se planos, definidos por Candido (2009, p.45) como "seres íntegros e facilmente delimitáveis, marcados duma vez por todas com certos traços que os caracterizam".

O desenvolvimento do personagem ao longo da narrativa contribui para uma **experiência estética** de qualidade porque adiciona camadas de personalidade tal qual aquelas atribuídas aos seres humanos. A imprevisibilidade, por exemplo, principalmente em situações limite, é uma característica dos personagens esféricos, possibilitando ao leitor construir inferências baseadas em seu **repertório** e confrontá-las com os acontecimentos do enredo, dificultando o processo de atribuição de sentido e, por isso mesmo, gerando a emancipação, pois o texto se torna mais complexo e desafia o leitor, indo além do esperado ou conhecido.

Os personagens camusianos em *A Peste* classificam-se, sobretudo, como personagens esféricos. No processo de leitura, a sua apresentação no enredo já é capaz de impulsionar diversas prospecções e inferências, denominadas de **negatividade** por Iser, pois evocam o **repertório** do leitor e seu conhecimento prévio para identificar o que não está propriamente explícito no texto. Rosenfeld (2009), sobre este tipo de personagens, afirma:

> Muitas vezes debatem-se com a necessidade de decidir-se em face da colisão de valores, passam por terríveis conflitos e enfrentam situações-limite em

> que se revelam aspectos essenciais da vida humana: aspectos trágicos, sublimes, demoníacos, grotescos ou luminosos. Estes aspectos profundos, muitas vezes de ordem metafísica, incomunicáveis em toda a sua plenitude através do conceito, revelam-se, como num momento de iluminação, na plena concreção do ser humano individual (ROSENFELD, 2009, p.35).

O leitor associará essas características a outros seres humanos (reais ou fictícios), embrenhando-se nos atos de fingir, formulando o pacto ficcional, despertando sentimentos e sensações em prol de seres puramente imaginativos/imaginários. O real e o fictício, portanto, se combinam em benefício de um efeito estético. Antonio Candido comenta sobre isso:

> De fato, como pode uma ficção ser? Como pode existir o que não existe? No entanto, a criação literária repousa sobre este paradoxo, e o problema da verossimilhança no romance depende desta possibilidade de um ser fictício, isto é, algo que, sendo uma criação da fantasia, comunica a impressão da mais lídima verdade existencial. Podemos dizer, portanto, que o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste (CANDIDO, 2009, p. 40).

O pensamento de Rosenfeld (2009) corrobora o de Candido quando diz que:

> [a] isso corresponde o fenômeno de que o prazer estético integra no seu âmbito o sofrimento e a risada, o ódio e a simpatia, a repugnância e a ternura, a aprovação e a desaprovação com que o apreciador reage ao contemplar e participar dos eventos (p. 37).

É justamente essa coparticipação, ou **ficcionalização** com relação ao destino dos personagens, a responsável por impulsionar o leitor a prosseguir com a leitura, por vezes confirmando as suas expectativas, outras vezes frustrando-as, ao fazê-lo se deparar com o inesperado. Vale salientar, portanto,

> (...) a profundeza e coerência dessas interpretações não têm valor por si, como teriam numa obra filosófica, mas somente na medida em que são integradas no todo estético, tornando-se visão e vivência, enriquecendo o prazer estético (ROSENFELD, 2009, p. 37).

No romance *A peste*, de Albert Camus, analisaremos as **quebras da *good continuation*** com base no desenvolvimento do personagem Rambert, levando em conta a **negatividade** e o **repertório** da autora do presente capítulo, ao identificar os efeitos de sentido gerados no decorrer da leitura.

É importante salientar que a subjetividade da autora é diretamente considerada, tendo em vista o caráter individual da leitura e, em consequência da análise, podemos explorar como a **experiência estética** foi vivenciada a partir da obra camusiana.

5 RAYMOND RAMBERT, O JORNALISTA ESTRANGEIRO

Rambert é um jornalista parisiense em Oran à trabalho e é impedido de deixar a cidade devido às medidas emergenciais, tomadas em consequência da peste. Ele aparece pela primeira vez no romance ao solicitar uma entrevista com Rieux, com o intuito de indagá-lo sobre as condições de vida dos árabes e o seu estado sanitário em Oran. Confrontado

acerca de sua liberdade de expressão com relação ao que poderia escrever na matéria, não obteve sucesso, concluindo o encontro.

Essa breve passagem diz muito acerca de ambos os personagens, mas principalmente sobre a personalidade servil e honesta do jornalista, pois, sob pena de perder sua entrevista, admitiu abertamente seguir o posicionamento e a linguagem do jornal para o qual trabalhava.

O romance é dividido em quatro partes, apresentando fases diferentes do ciclo da peste na cidade. Na segunda parte do livro, focada nos diversos tipos de exílios, quando a cidade é sitiada, Rambert ganha mais relevância no enredo, pois se define na qualidade de um estrangeiro duplamente exilado. Essa definição vem à tona no seguinte trecho:

> E, embora o narrador só tenha conhecido o exílio de todos, não deve esquecer aqueles, como o jornalista Rambert ou outros, para quem, pelo contrário, as agruras da separação se intensificam, porque viajantes surpreendidos pela peste, retidos na cidade se encontravam afastados, ao mesmo tempo, do ente a que não podiam juntar-se e de seu próprio país. No exílio geral, eram os mais exilados, pois se o tempo despertava neles, como em todos, a angústia que lhe é própria, estavam também presos ao espaço e chocavam-se sem cessar de encontro aos muros que separavam o seu refúgio enfestado da pátria perdida (CAMUS, 2017, p. 43).

Essa declaração feita pelo narrador provoca alguns **vazios**: quais circunstâncias levaram Rambert a estar no lugar errado e na hora errada? Como essa fatalidade irá repercutir na sua vida? Sua carreira, como jornalista, será alavancada por esta vivência ou ele perecerá na condição de vítima de uma peste que, em tese, não lhe pertenceria?

Rambert procura por Rieux novamente e expõe a sua principal insegurança, causando a primeira **quebra da *good continuation***: a distância e a falta de comunicação com a mulher amada, em Paris.

A aleatoriedade de sua estada em Oran coincidir com a propagação da peste e, consequentemente, com o exílio, abala profundamente o personagem. Ele se percebe sozinho, sem amigos, longe da pátria, numa cidade desconhecida e se deparando com a iminência da morte.

Essa situação define o objetivo primordial de Rambert: encontrar uma maneira de sair da cidade o quanto antes, ultrapassando barreiras éticas, morais, sanitárias etc., porém, ao contrário do esperado — o medo de perecer — o que mais incomoda o jornalista é a distância da mulher parisiense por quem ele é apaixonado.

Sua obstinação o levou a procurar um meio de sair da cidade, considerando inicialmente os meios oficiais. Visitou diversos funcionários dos mais variados cargos, defendendo e argumentando acerca dos motivos plausíveis que justificariam seu caráter de exceção para sair de Oran e retornar a Paris, enfatizando ser estrangeiro e, por isso, não ter obrigações com relação às leis locais.

Como efeito de sentido, essa busca irrefreável parece ser a maneira como Rambert encontrou de lidar com a situação desesperadora da cidade, com a possibilidade de nunca mais retornar para casa e morrer como um estrangeiro, longe de tudo que lhe era conhecido. Percorrer diligências, preencher formulários, agendar entrevistas, tudo isso se tratava de uma maneira de preencher os seus dias ociosos, pois o motivo de sua estada em Oran já não tinha fundamento (a investigação sobre os árabes).

Entretanto, a permanência nesse ciclo era finita. Com ela, veio a desesperança, a estagnação. As medidas legais, definitivamente, não

o auxiliariam a sair de Oran. Começou, portanto, a sondar os trâmites ilegais para escapar do exílio. É precisamente Cottard quem o ajuda nessa busca, tendo se envolvido com atividades de contrabando desde que a peste se instalara.

Aqui, o comportamento de Rambert provoca uma nova **quebra da *good continuation***, ao confrontarmos essa cena com a sua primeira aparição no romance, quando por princípios morais e éticos, perde sua entrevista com Rieux. Se naquele contexto o jornalista assume tal postura, não se espera, da parte dele, lidar com maneiras ilegais de escapar da cidade.

Desse modo, é explicitado o que antes foi pressuposto: a busca pela fuga da cidade de Oran havia empenhado todas as energias de Rambert a ponto de esquecer o motivo de toda essa intempérie: a sua mulher (cujo nome jamais foi mencionado no decorrer do romance). O desejo foi retomado justamente quando seus planos foram mais uma vez frustrados e, consequentemente, emergiu o sofrimento.

A esperança, sentimento responsável por impulsionar Rambert a acreditar na possibilidade de atravessar as fronteiras de Oran, foi frustrada diante das complicações burocráticas, mesmo na ilegalidade, provocando uma mudança no personagem. Quando não conseguiu sair pela primeira vez e soube que precisava passar por todo o processo novamente, ele já não era mais o mesmo, porque dessa vez não acreditava mais ser possível sair da cidade.

As motivações do personagem parecem egoístas *à priori*, mas ele se justifica quando, ao conversar com Rieux e Tarrou, afirma:

> Pois bem, estou farto das pessoas que morrem por uma ideia. Não acredito em heroísmo. Sei que é fácil e aprendi

> que é criminoso. O que me interessa é que se viva e que se morra pelo que se ama (CAMUS, 2017, p. 92).

Foi somente ao tomar conhecimento da situação de Rieux (similar à sua, pois a esposa dele também se encontrava do lado de fora das fronteiras e, mesmo diante disso, o médico não desviou a atenção de seu dever), que o jornalista sofreu uma nova transformação: afirmou, contra o esperado de sua postura, o desejo em auxiliar as equipes sanitárias até descobrir como sair de Oran, contrariando mais uma vez às **expectativas de leitura**.

O trabalho dedicado de Rambert nas equipes sanitárias, assim como o era para com o jornal, só se desviara para a nova tentativa de sair de Oran, com o auxílio dos guardas. Ele precisou passar semanas na casa de dois irmãos, vigilantes das portas, em busca de uma oportunidade para passar por elas.

Em certo momento, ao embriagar-se, começou a sentir os sintomas da peste e sua reação, diante de tal chaga, não foi o desespero ante a perda da sua vida, mas a possibilidade de nunca mais encontrar a sua amada, levando-o a uma crise de irracionalidade ao correr até o alto da cidade, em uma praça, e se pôr a gritar pelo nome dela.

Por mais que a obsessão de Rambert por reencontrar a mulher amada fosse tão fortemente apresentada no romance, em um momento crítico no qual ele mesmo reconhecera haver contraído a peste, era esperada uma preocupação mais autocentrada, principalmente porque a esta altura ele já estava lidando diretamente com as mortes, ao auxiliar nas equipes sanitárias.

Quando, finalmente o momento da fuga foi anunciado, as expectativas para esse acontecimento anteciparam diversas probabilidades: Rambert conseguirá sair de Oran? E, caso saia, levará consigo o bacilo da peste, podendo até mesmo espalhá-la para outras cidades e pessoas?

Contaminará a mulher amada e irá perdê-la, dessa vez por um ato de sua responsabilidade?

Nas suas últimas horas em Oran, Rambert decidiu encontrar com Rieux. Por estar em horário de trabalho, e por não haver tempo hábil de esperá-lo, o jornalista foi até o hospital, na área onde o médico tratava dos doentes, para encontrá-lo. A afirmação de Rambert é, então, talvez uma das maiores **quebras da *good continuation*** proporcionadas durante o desenvolvimento do personagem: ele anuncia para o médico que não vai embora, ficará com ele. O personagem se justifica:

> Pensei sempre que era estranho a essa cidade e que nada tinha a ver com vocês. Mas agora que vi o que vi, sei que sou daqui, quer queira, quer não. A história diz respeito a todos nós (CAMUS, 2017, p. 117).

Foi justamente a escolha de permanecer, de modo consciente, que possibilitou a Rambert — por meio do contato com os guardas —, estabelecer uma correspondência com a sua esposa, suficiente para alimentar as esperanças necessárias a fim de permanecer vivo perante a peste.

Quando a cidade de Oran, depois de uma recessão da doença, estava prestes a ter seus portões abertos, a esposa de Rambert, já ciente da sua volta, o aguardava com impaciência, mas isso o deixou consternado, afinal, por tantos meses, tudo que eles sentiam havia se fixado somente na abstração.

É nesse ponto que o personagem conclui sua jornada de desenvolvimento, mais uma vez agindo de forma inesperada, pois, ao invés de se sentir realizado por finalmente poder voltar para sua vida e para a sua pátria, ele não enxerga mais em si aquele indivíduo enviado

a Oran tantos meses atrás. Dessa vez, receia o encontro, como pode ser observado no trecho a seguir:

> Teria desejado voltar a ser aquele que, no princípio de uma epidemia, queria correr, com um único impulso, para fora da cidade e atirar-se ao encontro daquela que amava. Mas sabia que isso não era mais possível. Ele mudara, a peste tinha deixado nele uma distração que, com todas as suas forças, tentava negar, e que, entretanto, continuava nele como uma angústia surda (CAMUS, 2017, p. 164).

Esse personagem, portanto, através de transformações profundas, porém coerentes, se desenvolve ao longo da narrativa, assumindo comportamentos não condizentes com o esperado a partir da leitura, explicitando sua tridimensionalidade.

Esse processo de emancipação do próprio personagem também reverberou na experiência de leitura, tendo em vista as **quebras da *good continuation*** exigirem uma reformulação dos acontecimentos, gerando empatia, receio, identificação. Esses sentimentos ativados pela leitura são resultantes da interação entre texto e leitor, provando a participação ativa no processo de atribuição de sentido.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Refletir sobre a **experiência estética** evidencia ainda mais a sua complexidade, pois o texto literário possui diversas camadas passíveis de serem exploradas e até mesmo a releitura já pressupõe uma nova experiência. O caráter imanente do efeito estético dificulta a percepção do leitor, mas

a teoria iseriana, ao fundamentar esse efeito, possibilita a compreensão da expansão dos horizontes de leitura, resultando na emancipação.

O capítulo ora apresentado autoevidencia a **experiência estética** da autora sob a perspectiva de um pequeno recorte, utilizando alguns dos conceitos iserianos e apenas um dos personagens do romance. O mesmo texto suscitou uma experiência muito mais ampla ao abarcar também os outros personagens, o enredo, o narrador, possibilitando a elaboração de diversos outros estudos, com o mesmo *corpus*, sem atingir um esgotamento das múltiplas possibilidades do ato da leitura.

Ao mesmo tempo, é uma tarefa complexa perceber e construir, de forma coerente, os próprios processos cognitivos, somado à dificuldade ainda maior de descrever a **experiência estética** de outrem. Os trabalhos desenvolvidos nesse sentido ainda são escassos, principalmente no Brasil, fazendo com que não haja muitos modelos explorando essas possibilidades e as fundamentando.

A Antropologia Literária, por se tratar de um *work in progress*, permite, portanto, essas experimentações, com o objetivo de expandir as fronteiras teóricas de Iser, usando o seu trabalho como ponto de partida para outros tipos de análises da leitura.

Essas considerações, desse modo, suscitam a dificuldade do pesquisador de escrever sobre si mesmo, sobre seus próprios processos, com barreiras presentes inclusive na própria linguagem.

REFERÊNCIAS

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. *In*: CANDIDO, A.; GOMES, P. E. S.; PRADO, D. A.; ROSENFELD, A. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CAMUS, Albert. **A peste**. Editora Record, 2017.

FORSTER, Edward Morgan. **Aspectos do romance**. Porto Alegre: Globo, 2004.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura.** Editora 34, 1996. v 1.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura**. Editora 34, 1999. v 2.

JAUSS, H. R. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. Tradução: Sérgio Tellaroli. São Paulo: Editora Ática, 1994, p. 23.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e Personagem. *In:* CANDIDO, Antonio.; GOMES, Paulo Emílio Salles.; PRADO, Décio de Almeida; ROSENFELD, A. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

SANTOS, Carmen Sevilla Gonçalves dos. **Teoria do efeito estético:** o leitor como interface. Recife: Bagaço, 2009.

CAPÍTULO 8

Uma Experiência Estética Sobre os Frágeis Limites Entre Vida e Morte, em Olhos D'àgua de Conceição Evaristo

» *Prisciane Pinto Fabricio Ribeiro*

1 INTRODUÇÃO

Sob o título *Olhos d'água*, Conceição Evaristo constrói uma coleção de contos matizando sua voz à necessidade subjetiva, social e histórica de suas personagens. Não se trata de uma voz criada, mas extraída de sua própria verdade, da sua condição de mulher negra, em uma sociedade cujos traços históricos são fixados a partir de uma cultura branca e predominantemente masculina.

Mais que uma escrita feminina, a autora representa e registra, na infinitude do universo literário, a força e singularidade da mulher brasileira afro-descendente, que se sobrepõe aos influxos patriarcais e segregacionistas e se ergue diante do desamparo social, fazendo-se marcante para o enaltecimento da literatura de autoria feminina e negra.

Olhos d'àgua é uma escrita sobre mulher, ou melhor, mulheres fragmentadas em quinze contos, como figuras centrais ou habitando planos secundários da narrativa. O fulcro de sua temática tende a evocar, em curto espaço de texto, o valor ancestral, as vivências e a realidade

presente de cada uma delas, deixando interrogações e incógnitas aqui e ali, como marcas das lacunas que constituem futuros preexistentes na vida da negra de baixa renda no Brasil, que tem a consciência de que "era preciso mesmo ir se acostumando com a caminhada"(EVARISTO, 2016, p. 30).

A análise do texto de Evaristo consiste em um olhar itinerante pelos lugares vazios de *Olhos d'água* e os tropeços desse percurso transpostos em **quebras da *good continuation***, tendo como ponto de partida a relação recíproca de interação entre texto e leitor, postulada por Iser, pautada na ideia de que "sendo uma atividade guiada pelo texto, a leitura acopla o processamento do texto com o leitor; este, por sua vez, é afetado por tal processo" (ISER, 1999, p. 97).

Em primeira instância, no desenlace deste capítulo, é indispensável uma visão geral dos textos, considerando a ordenação dos contos percebida pela leitura. No segundo momento, serão traçadas reflexões sobre a teoria do Efeito Estético, de Wolfgang Iser, na qual são abordados os conceitos de **vazios** e da **quebra da *good continuation*** no pacto existente entre leitor e texto, na medida em que aquele se dispõe a este e o traz à existência. Por fim, a análise da experiência texto-leitor, entendendo essa relação como uma comunicação de dimensão própria, amalgamada na subjetividade do leitor que reage ao texto. Essa percepção garantida pela interpretação dos **vazios**, em *Olhos d'Água*, constrói a experiência estética diante da materialidade textual.

2 OLHOS DE MULATA OBLÍQUA, MAS DES(SIMULADA)

Mas de que cor eram os olhos dela?
(Conceição Evaristo)

Olhos d'água é o quinto livro de Conceição Evaristo, composto por quinze contos que, através das personagens, em geral, femininas e negras, mantém a força e o ímpeto da expressão "escrevivência", ao dar cor às histórias daqueles elencados na sociedade como indigentes, inexistentes, sendo profundamente silenciados. Nesse sentido, as narrativas enfocam a realidade eminente do racismo, do baixo nível econômico e das questões deturpadas de gênero.

Uma pergunta, na qual há um **vazio** a ser preenchido pela minha leitura, se coloca, inicialmente: a autora dá cor às linhas desses contos ou os contos dão cor à vida de quem lê? Trata-se de contos curtos, arranjados por poeticidade e simbolismos. Mulheres, mães, filhas e filhos, homens são tipologias que tomam o direito da fala não permitida na sociedade e expressam nos contos os mais diversos dilemas de ordem social, cultural, racial e sexual, resultantes de suas posições subalternas.

As personagens que norteiam a contística de *Olhos d'água* são situadas no tempo presente, contudo a narrativa sempre recorrerá ao recurso de *flashback* para dar informes sobre o passado e imputar uma carga comovente sobre o futuro delas. Além disso, os contos são iniciados *in medias res*, o que tanto suscita a sensação de vida cotidiana, pois lança o leitor no meio da história, quanto dá margem para que seja criado, através da leitura, um horizonte de expectativa. Nesse jogo com o leitor, as retomadas ao passado podem estar dentro das possibilidades pensadas

por ele ou pode gerar uma **quebra da *good continuation***, conceito que será tratado a seguir.

A pergunta "De que cor eram os olhos de minha mãe?" coluna vertebral da primeira narrativa, sinaliza todo o conto e carrega o título do livro. Apropriando-se do conhecimento comum de que "os olhos são as janelas da alma", a personagem, sem nome, revive um passado cheio de nuances e recordações sensitivas, em que estava com a mãe e a ela quase se funde:"[...] Às vezes, as histórias da infância de minha mãe confundiam-se com as da minha própria infância" (EVARISTO, 2016, p. 16).

A cada lembrança, a personagem refaz a pergunta, e suas indagações vão puxando da mente as situações dolorosas enfrentadas por sua mãe e por ela. Durante os *flashbacks* percebe-se uma forte valoração à ancestralidade, cativando nos fatos a formação de uma identidade coletiva.

Essa coletividade, tilintada na pergunta, que se repete, sobre os olhos feminis, é montada de forma histórica, psicológica e linguística nas personagens mulheres distribuídas no segmento das narrativas. Valores históricos, culturais, religiosos e sociais, que serão desmembrados por todo o livro, são anunciados em forma de prece no conto *Olhos d'água*, em forma de invocação a essa figura materna que assume papel de mulher, mãe e divindade, que olha pelos seus, que chora a morte, a dor e o descaso, mas reagindo com a força de deusa e com profundidade dos rios no olhar de uma virgem Maria, que pranteia e intercede pelos seus.

Desvendar os olhos de mulher é o *leitmotiv* implícito nos caminhos da leitura dos contos em *Olhos d'água*. As lágrimas, elemento marcante nesses olhos, são reações da dor, do descrédito, do abuso: o protesto do silêncio, por ser mulher negra, marco e instrumento histórico de um sofrimento permeado por séculos.

Essa breve apresentação prenuncia a experiência estética vivenciada por mim na leitura dos contos de Evaristo, dentre os quais tentarei, pelas bordas e centro, preencher com a autenticidade das percepções distinguidas segundo a teoria iseriana, que será apresentada a seguir.

3 ESTÉTICA DA RECEPÇÃO: TEXTO AO LEITOR

As discussões prementes sobre a recepção do texto ganham espectros próprios em 1967, quando Jauss, em uma conferência de abertura do ano acadêmico — realizada na Universidade de Constança, na Alemanha, — questiona sobre a utilidade da história da literatura.À vista dessa indagação, o teórico desenvolve a teoria da Estética da Recepção, que consiste em perceber como certa estrutura textual atinge um agrupamento de leitores (leitor coletivo) em dada época e local. Essa perspectiva abre hiatos sobre a prevalência do texto literário, tão defendida pelo formalismo russo e marxismo, evidenciando, a partir disso, um elemento de profunda relevância para a concepção de texto, sua organização e interpretação: o leitor. Dessa perspectiva, literatura, portanto, não é hermética, ela se concretiza na atividade do leitor, "cujas predisposições não têm força suficiente para alterar ou afetar a estrutura básica (e, neste caso, imutável) de uma obra de arte" (ISER apud ZILBERMAN, 1994, p. 65).

De forma suplementar a essa teoria, Iser formula a teoria do Efeito Estético, cujo foco jaz nas reações ocorridas na mente do leitor, quando este interage com o texto literário. Iser sai do universo do leitor coletivo, estabelecido por Jauss, deslocando o ato da leitura para a integralidade do leitor individual, validando, nesse processo, não apenas o repertório do leitor, mas as estruturas do texto e seu contexto, construindo, assim, uma reciprocidade metafórica entre texto e leitor.

Nesse sentido, o enfoque dos estudos sobre literatura sai do âmbito do texto e lança luz sobre o leitor, alçando as trilhas do efeito que a leitura provoca nele. Iser investiga o que ocorre durante o ato de ler, em que o leitor fantasia diante da ficção, fazendo-a ganhar meandros de realidade. A partir desses aspectos, podemos associar a teoria do Efeito Estético à Antropologia Literária.

3.1 Sem vazios o texto é vazio

A mãe reparou que o menino
gostava mais do vazio
do que do cheio.
Falava que os vazios são maiores
e até infinitos.

(Manoel de Barros)

As reflexões levantadas, nesse momento da investigação, têm por base essencial o aparato teórico formulado por Wolfgang Iser, e quando necessário, serão pontuadas as perspectivas de teóricos que abordaram e reafirmaram a visão iseriana.

O conceito de **vazios**, ordenado por Iser parte de uma concepção sobre a psicologia social, trazida pelo teórico em *O ato de Leitura*, em que ele descreve os diferentes níveis da relação recíproca de interação interpessoal. Não é de nossa alçada adentrar nas profundezas dessa análise, mas nos resta apreender que a interação do texto e leitor, segundo Iser (1999, p. 102), não se configura nos modelos *face to face situation*, constitutivos de todas

as formas de interação social e essa é a única diferença que o teórico estabelece entre a interação diádica e a interação texto-leitor.

A comunicação interpessoal possui graus de contingência que dá margem a suposições, acerca do que seria a visão que o outro tem de nós, produzindo uma interpretação a partir do não dito (*no thing*). Na interação texto-leitor essa determinação ocorre de modo semelhante:

> A essas lacunas corresponde a assimetria básica de texto e leitor, caracterizada pela falta de uma situação e de um padrão de referências comuns. Aqui como ali, a carência é estimuladora, ou seja, os graus de indeterminação implicados na assimetria de texto e leitor compartilham uma função com a contingência e o no-thing da interação interpessoal, a saber, a função de constituir comunicação (ISER, 1999, p. 103).

Contudo, o grau de indeterminação que constitui a assimetria de texto e leitor é ainda maior que na interação diádica, isso amplia as possibilidades de comunicação. Portanto, é a dialética de mostrar e ocultar, do dito e do não-dito no texto, que constitui a mola propulsora do processo de comunicação entre as partes, segundo Iser (1999, p. 106).

Os pontos de indeterminação do texto motivam o surgimento dos lugares **vazios** que podem ser considerados mais como uma combinação do que preenchimento, de acordo com Santos (2009, p. 112). Os **vazios** no texto correspondem a estruturas textuais que partem do que não está dito na ficção e do que já está determinado,

> incorporando o leitor ao texto para que ele mesmo coordene as expectativas. 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).

> Os lugares **vazios** rompem a conectabilidade imprescindível na construção do texto e estão presentes nos textos ficcionais. Cabe ao leitor preencher os **vazios**, reagrupando e combinando-os entre si, para o delineamento de uma nova imagem permitida pelo texto, pois, a conexão é uma categoria indispensável na formação do texto.

Fazendo uma breve analogia para a compreensão desse conceito, pode-se compreender os vazios como interruptores eletromagnéticos que distribuem corrente elétrica para outro segmento e garantem a conexão de partes do sistema elétrico. A diferença é que os **vazios** não direcionam a conexão para um segmento textual específico possível de ser captado e associado pelo leitor, mas distribui a sua "corrente elétrica" para inúmeras possibilidades de relacionamentos, desde que estejam no repertório do texto e no repertório do leitor. Para Iser, o repertório do texto consiste nos conhecimentos que compõem a estrutura textual, já o repertório do leitor trata-se dos conhecimentos de mundo que o leitor possui.

Essa relação e a determinação das conexões intercambiadas pelos vazios entram em correlação quando o indivíduo lê. Os lugares **vazios** são pausas no texto, consistem apenas em mediação e

> aparecerão sempre em justaposição dos segmentos, interrompendo, desse modo, a organização esperada, favorecendo as mudanças de perspectivas empreendidas pelo leitor (SANTOS, 2009, 113).

Essa interrupção produz uma ruptura na expectativa do leitor, ou na conectabilidade acessada no texto. Iser atribui a esse fenômeno o conceito de **quebra da *good continuation***, relacionado à psicologia da *Gestalt*. A conectabilidade se dá quando a conexão dos fatos, assegurada pela estrutura do texto, perfila as possíveis situações esperadas pelo leitor, a fim de que

certas ações aconteçam no enredo. A **quebra da *good continuation*** é a ruptura dessa construção "originando uma condição para a formação de uma nova imagem" (SANTOS, 2009, p. 112), assim, os lugares **vazios**, como elementos responsáveis por essa interrupção, ganham valor estético.

A seguir, perscrutaremos, analiticamente, a experiência estética da leitura dos olhos apresentados por Conceição Evaristo, trazendo como pontos de análise os conceitos de lugares **vazios** e quebra da ***good continuation***, já elencados no trabalho.

3.2 Sobre vazios preenchidos e expectativas quebradas

A leitura seguinte terá como ponto fulcral a experiência estética proveniente da minha interação com o livro *Olhos d'água,* de Conceição Evaristo. Tendo em vista de que se trata de uma coletânea de quinze contos, o estudo consistirá em um mapeamento dos lugares **vazios** e de quebras da **good continuation** percebidos nas figuras femininas expressas nos textos, durante a leitura.

O conto que abre a coletânea e carrega o título do livro, é construído por um narrador em 1ª pessoa, cujo personagem central é denominado no texto apenas por filha. Enquanto tenta recordar, sem obter êxito, qual a cor dos olhos da mãe, a protagonista negra revive, em lembranças, a sua origem humilde em Minas Gerais, mesma terra natal da autora — além desse, há outros pontos de similitudes entre a vida da escritora e da narradora do conto, o que o caracterizaria como uma espécie de biografia de Conceição Evaristo. Nesse percurso mnemônico, a personagem persegue os olhos da sua mãe, a partir de trechos de sua vida. Cada fato narrado comporta as dores da fome, da pobreza, da vida precária que teve ao lado de sua mãe e mais

seis irmãs, a imagem de sua mãe cuidando, mantendo a casa, trabalhando arduamente, e sempre alimentando em sua prole a possibilidade de sorrir.

As descrições vão desde situações externas, abrindo espaços para a amplitude das narrativas subjetivas que incorporam os valores maternos, à imagem da mulher negra e à relação familiar. O final é marcado pela grande descoberta, ao retornar à sua terra e encontrar a sua mãe, a protagonista revive e assume a cor dos olhos d'água, que pesam diante de si. Agora, em posição de mãe, a personagem escuta de sua própria filha o reconhecimento dos olhos úmidos que a caracterizam. A última linha do conto é marcada pelo questionamento de sua filha para ela: "Mãe, qual é a cor tão úmida de seus olhos?" (EVARISTO, 2016, p. 14)

O conto que abre o livro confere uma típica apresentação do que contém nas linhas da coletânea, a imagem de mulheres em suas diversas situações históricas, sociais, físicas e morais, além de suas nuances emocionais, de suas subjetividades, de suas cores, tendo em comum apenas a cor dos olhos, "Rios calmos, mas profundos e enganosos para quem contempla a vida apenas pela superfície"(EVARISTO, 2016, p. 14).

3.3 Os vazios entre a filha, a mulher e a mãe

[...]se lançar no mar à procura de algo que ela não encontrava cá fora.

(O Cooper de Cida)

Nesse momento da análise, descreverei a **experiência estética** vivenciada na leitura dos três contos: Olhos d'água, *Ana Davenga* e *Maria*,

por localizar no olhar dessas mulheres as nuances dos vazios propícios para a nossa discussão.

Em *Olhos d'água*, as personagens femininas e únicas no enredo, não são nominadas, estabelecendo um **vazio** na narrativa ficcional. A ausência de um nome dá à personagem um caráter coletivo e identitário. Não há um ser com determinadas qualidades e personalidade, elementos, muitas vezes, implícitos nos textos ficcionais por meio do nome. No conto *Olhos d'agua* existe apenas uma constituição da imagem de um membro familiar, que representa a posteridade, a manutenção de uma religiosidade e de uma cultura, a preservação dos hábitos maternos. Esses aspectos, inclusive, são evidenciados dentro do recurso de *flashback* que expressa o processo de recordação do passado da personagem. No início do texto, o único sentimento expresso pela filha é a culpa:

> E o que a princípio tinha sido um mero pensamento interrogativo, naquela noite se transformou em uma dolorosa pergunta carregada de um tom acusativo. Então eu não sabia de que cor eram os olhos de minha mãe? (EVARISTO, 2016, p. 11).

A partir desse ponto, pode-se entrever um aprofundamento na perspectiva psicológica da personagem tensionada na seguinte pergunta "de que cor eram os olhos de minha mãe" (EVARISTO, 2016, p. 12). A pergunta que acontece oito vezes, entra na narrativa como estrutura de indeterminação textual, e segura o conto por processos de divagações na lembrança como uma reconstituição da importância da figura materna. Qual o valor da cor dos olhos da mãe? E por que essa reflexão surgiu? Em que dia e momento a filha procurou esse significado? Todas essas perguntas geradas na leitura agregam **vazios** na interação com o texto.

O narrador não deixa claro em momento algum a perspectiva de tempo e as implicações para seus devaneios, apenas se sabe que a

personagem se localiza em um universo espacial totalmente distinto daquele em que vivia:

> Atordoada, custei reconhecer o quarto da nova casa em que eu estava morando e não conseguia me lembrar de como havia chegado até ali (EVARISTO, 2016, p. 11).

Contudo a falta de conhecimento acerca do lugar em que se encontra, abre ao leitor mais um **vazio** na experiência estética. Ao aliar esses aspectos, percebe-se que a personagem não se sente envolvida no espaço em que habita, o qual não se sabe, apenas se identifica com as recordações de um passado. Diante desses lugares **vazios**, não supridos pelo texto, pode-se compreender que a personagem representa a perda de identidade e a retomada de sua ideologia a partir da figura que representa esses aspectos, a sua mãe. Cada vez que ela indaga sobre a cor dos olhos maternos, há um aprofundamento psicológico e, ao mesmo tempo, uma fusão da imagem da filha com a mãe:

> Às vezes, as histórias da infância de minha mãe confundiam-se com as de minha própria infância (EVARISTO, 2016, p. 12)

O encontro é a concretização dessa fusão, e nisso há a resposta para a emblemática pergunta, que metaforicamente representa a compreensão total da dor e da força, da expressividade de retomar, a partir de sua mãe, todos os valores, que haviam sido negligenciados, simbolicamente inferidos pelo quarto desconhecido no começo do texto. A figura materna, que norteia toda a narrativa, é preenchida pela perspectiva da filha. No encontro delas, a mãe assume uma posição de mãe-terra, deusa, rainha e divindade:

> Vi só lágrimas e lágrimas. Entretanto, ela sorria feliz. Mas eram tantas lágrimas, que eu me perguntei se minha mãe tinha olhos ou rios caudalosos sobre a face. E só

> então compreendi. Minha mãe trazia, serenamente em si, águas correntezas. Por isso, prantos e prantos a enfeitar o seu rosto. A cor dos olhos de minha mãe era cor de olhos d'água. Águas de Mamãe Oxum! Rios calmos, mas profundos e enganosos para quem contempla a vida apenas pela superfície. Sim, águas de Mamãe Oxum. Abracei a mãe, encostei meu rosto no dela e pedi proteção (EVARISTO, 2016, p. 13).

O fragmento que corresponde à resposta é também um trecho de valor histórico e ritualístico, por trazer elementos que constroem a ancestralidade da cultura afro-brasileira, associadas à imagem materna. A relação apenas reitera a retomada das crenças e da ideologia cumprida pela figura suprema da mãe que intercede pelos seus e mantém a tradição nas gerações vindouras.

Assumindo agora a posição de mãe, a protagonista transpõe a sua relação com a ancestralidade, para a filha, assegurando esses valores para a descendência. A **quebra da *good continuation*** ocorre quando a menina, filha da personagem central, a surpreende com a pergunta que ela um dia fizera a sua mãe:

> Hoje, quando já alcancei a cor dos olhos de minha mãe, tento descobrir a cor dos olhos de minha filha. Faço a brincadeira em que os olhos de uma se tornam o espelho para os olhos da outra. E um dia desses me surpreendi com um gesto de minha menina. Quando nós duas estávamos nesse doce jogo, ela tocou suavemente no meu rosto, me contemplando intensamente. E, enquanto jogava o olhar dela no meu, perguntou baixinho, mas tão baixinho, como se fosse uma pergunta para ela mesma, ou como estivesse buscando e encontrando a revelação de um mistério ou de um grande segredo. Eu escutei quando, sussurrando, minha filha falou:

> — Mãe, qual é a cor tão úmida de seus olhos? (EVARISTO, 2016, p. 14).

A **quebra da *good continuation*,** ocorre pelo **vazio** percebido no desfecho do conto. O questionamento que finaliza a história gera uma amplitude de preenchimento que desemboca nas figuras femininas e suas diversidades de vidas e pessoas dos contos posteriores.

No conto *Ana Davenga*, a narrativa é transposta em 3ª pessoa, o que já é uma marca do silêncio que categoriza a personagem principal do texto. Os **vazios** são regulados pelos toques das batidas que antecipam os fatos a serem preenchidos pelo narrador. Esse elemento, combinado com os questionamentos da personagem Ana, promovem os **vazios** na experiência estética:

> O toque prenúncio de samba ou de macumba estava a dizer que tudo estava bem. Tudo em paz, na medida do possível. Um toque diferente, de batidas apressadas dizia de algo mau, ruim, danoso no ar. O toque que ela ouvira antes não prenunciava desgraça alguma. Se era assim, onde andava o seu, já que os das outras estavam ali? Por onde andava o seu homem? Por que Davenga não estava ali? (EVARISTO, 2016, p. 15)

O prenúncio traz uma qualidade mística, misteriosa, quando põe o leitor à investigação, juntamente com Ana, acerca desse toque favorável e do toque sinistro. Ana é a mulher solerte, que guarda consigo seus questionamentos e suas angústias, ela é "cega, surda e muda no que se referia a assuntos deles" (EVARISTO, 2016, p. 15). A narrativa fragmentada entre *flashbacks* e a imagem da agonia silenciosa de Ana com a ausência do seu marido, suspende os fatos do presente narrado. O texto, a partir da perspectiva de Ana da situação eminente e do próprio Davenga, induz o leitor a preencher esses vazios, permeados com os recortes temporais

e com as indagações da personagem, suscitando a compreensão de que Davenga, homem de Ana, estaria morto:

> O que seria aquilo? Estariam guardando uma dor profunda e apenas mascarando o sofrimento para que ela não sofresse? Seria alguma brincadeira de Davenga? Ele estaria escondido por ali? Não! Davenga não era homem de tais modos! Ele até brincava, porém, só com os companheiros. Assim mesmo de uma brincadeira bruta. Socos, pontapés, safanões, tapas, "seus filhos da puta"... Mais parecia briga. Onde estava Davenga? Teria se metido em alguma confusão? Sim, seu homem só tinha tamanho. No mais era criança em tudo. Fazia coisas que ela nem gostava de pensar (EVARISTO, 2016, p. 15).

Os questionamentos, geradores da tensão na narrativa, reforçam a presença de **vazios**. Dentro do contexto do conto, a perspectiva leitora os preenche através de situações negativas que podem estar atreladas à circunstância presente no trecho, considerando a situação de Ana, o sumiço de Davenga e os sinais que remetem à sensação de notícia fatídica e inesperada. Além disso, a imagem das interrogações, cortando a fluidez do texto, serve de barreiras visuais na construção da narrativa e suspende ainda mais as possibilidades de preenchimento.Contudo, Ana descobre que as batidas correspondem a uma festa de aniversário, provocando uma **quebra da *good continuation*.**

Davenga entra furando o círculo. Alegre, zambeiro, cabeça-sonho, nuvens. Abraça a mulher. No abraço, além do corpo de Davenga, ela sentiu a pressão da arma.

> — Davenga, Davenga, que festa é esta? Por que isto tudo?

> — Mulher, tá pancada? Parece que bebe? Esqueceu da vida? Esqueceu de você?
>
> Não, Ana Davenga não havia esquecido, mas também não sabia por que lembrar. Era a primeira vez na vida, uma festa de aniversário (EVARISTO, 2016, p. 21).

A aparição de Davenga, quebra a expectativa aliando as batidas à festa de aniversário destinada a Ana. A personagem não imaginou que a festa fosse destinada a ela, pois a imagem da mulher no conto se apresenta como sombra da figura masculina. Por essa razão, Ana aparece sempre dentro de uma perspectiva interna, ausente do cenário. Seu espaço é sua mente, e seus questionamentos internos desdobram os trechos até o momento em que o homem aparece na narrativa.

Na leitura do fechamento do conto, vivencia-se uma segunda **quebra da *good continuation***, quando Davenga e Ana, após a festa, se entrega ao ato sexual e nesse momento de ápice do prazer, são surpreendidos pela presença de policiais, matando ambos e o bebê, que Ana carregava em si.

O conto *Maria* é constituído temporalmente apenas quando a personagem que o nomeia, empregada doméstica, está voltando para sua casa. Os **vazios** permeiam a imagem de figuras secundárias da narrativa. Não se sabe quem é a patroa da personagem, nem porque Maria ganhou gorjetas e comida, não há informação de quantos filhos ela tem, visto que ela se refere apenas aos dois menores, para quem ela está retornando com alimentos. Apenas na cena dos ônibus que o texto nos leva a preencher vazios, com a aparição de um homem que fora casado com Maria e que com ela teria um filho. Mas o preenchimento desses **vazios** promove outros **vazios**: quem era o filho mais velho de Maria? Por que ela se separou do pai de seu primeiro filho?

É através da ação que o texto induz uma resposta para a separação da personagem com este homem inominado. Ao terminar a conversa com Maria, o homem surpreende o ônibus com um assalto. O preenchimento desse vazio é acompanhado por uma **quebra da *good continuation***. O leitor é surpreendido com uma mudança abrupta dos fatos, e essa rapidez é apresentada na materialidade textual: "logo após, levantou rápido sacando a arma. Outro lá atrás gritou que era um assalto" (EVARISTO, 2016, p. 31).

Após o episódio do assalto no ônibus, acontece novamente outra **quebra da *good continuation***, quando Maria é fundida à imagem do ladrão, sendo agredida até a morte. O jogo das surpresas discernido no texto passa do personagem ao leitor. Palavras como "rápido", "assustou", demarcam essa quebra da expectativa, levando a leitura para o ritmo da mudança na narrativa.

A escrita de Conceição Evaristo é caracterizada por essa tensão, a de não responder todas as perguntas, da relação do dito e do não-dito, de usar os vazios como moldes da história e atribuir vozes ao silêncio dessas mulheres, no momento em que a leitura se concretiza na combinação das estruturas textuais e as camadas da percepção do leitor.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Baseando-se na Teoria do Efeito Estético do crítico literário alemão Wolfgang Iser, pode-se compactuar com o texto uma vivência estética, em que os **vazios** serviram de manoplas para a interpretação dos contos *Olhos d'água*, *Ana Davenga* e *Maria* e a **quebra da *good continuation***, marcas definitivas de emancipação da minha compreensão. A cada leitura um novo **vazio** foi minando a minha percepção textual, e provocando

mais interpretações e possibilidades de conectabilidades. O silêncio de Ana permitiu meus caminhos pelas batidas, a voz da filha, a descoberta do desconhecido, e a omissão de Maria, uma expectativa rompida no ato da leitura.

REFERÊNCIAS

EVARISTO, Conceição. **Olhos d'água**. Rio de Janeiro: Pallas: Fundação Biblioteca Nacional, 2016.

ISER, Wolfgang, **O Ato de Leitura, uma teoria do efeito estético**, tradução de Johannes Kretschmer, vol 2, Editora 34, 1999.

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

ZILBERMAN, R**. Estética da recepção e história da literatura.** São Paulo: Ática, 1989.

CAPÍTULO 9

Relexões Sobre a Experiência Estética no Romance Balada de Amor ao Vento, de Paulina Chiziane

» *Thárcila Ellen Aires Bezerra*

1 *BALADA DE AMOR AO VENTO*: APRESENTAÇÃO DO ROMANCE

Balada de amor ao vento é o primeiro romance da escritora moçambicana Paulina Chiziane, publicado em 1990. Ao lê-lo, nos deparamos com a supremacia do homem em relação à mulher, causada pelo patriarcalismo e a poligamia imperantes em algumas tribos do continente africano. Conhecemos, de forma detalhada, elementos do espaço, aspectos religiosos, tensões políticas, culturais e sociais de Moçambique. Já na primeira página do livro, a narradora-protagonista, relembra da sua terra natal e nos insere no lugar da sua saudade: "águas azul-esverdeadas do seu rio", "verde canavial", "cajueiros e palmares sem fim", "árvores centenárias", "frutas silvestres", contrastando com o seu lugar atual: "Mafalala de casas tristes, paraíso de miséria".

Escrito em vinte capítulos, o romance tem como protagonista Sarnau, que após casar-se, de acordo com as tradições, com Nguila, futuro

rei de Mambone, por quem foi maltratada e reprimida, foge com Mwando, seu grande amor desde o tempo da adolescência.

A protagonista conta sua história fazendo uso da memória — a narração é feita em *flashback*. Passado e presente se entrelaçam:

> Espero que me acreditem, mas o passado é que faz o presente, e o presente o futuro. O passado persegue-nos e vive conosco cada presente (CHIZIANE, 2003, p.12).

A atmosfera angustiante do romance leva o leitor a adentrar na história e conhecer um contexto e uma identidade não apenas vivida pela personagem, mas pelas mulheres moçambicanas em geral: "Os golpes da vida a mulher suporta no silêncio da terra (...) Há muitas mulheres que vivem assim" (p.12).

Encontros, desencontros, separações, retornos, amor, ódio se misturam no romance e perpassam pelos capítulos num jogo de ida e volta. Ora o foco de nossa atenção está em um fato, ora está em outro. As perspectivas mudam, sendo controladas por uma estrutura. Por exemplo, inicialmente vemos a perspectiva de vida da narradora-personagem no presente, infeliz, longe de sua terra, com indagações acerca do amor: "Terei eu amado algum dia? É verdade que o amor existe? Não sei sobre a verdade do amor (CHIZIANE, 2003, p. 11). Se no presente Sarnau não tem certeza sobre o que é o amor, ao recordar seu passado, isto muda: "Tudo começa no dia mais bonito do mundo, beleza característica do dia da descoberta do primeiro amor" (p. 12).

2 EXPERIÊNCIA ESTÉTICA À LUZ DA ESTRUTURA DE TEMA E HORIZONTE

Segundo Santos (2009), durante a leitura, o leitor real, posto em implicitude, seleciona, combina e sintetiza pontos de vista, a saber, **narrador**, **personagens**, **enredo** e **ficção do leitor**, para elaborar o **objeto estético**. Tais pontos de vista são articulados por meio de uma estrutura de **tema e horizonte**. Nas palavras de Santos:

> O tema refere-se à perspectiva adotada pelo leitor como centro de sua atenção e o horizonte é a perspectiva anteriormente tomada como tema resistente na memória do leitor (2009, p. 103).

Em *Balada de amor ao vento* a estrutura de **tema e horizonte** nos permite articular passado e presente e as relações envolvendo os demais personagens. Esse jogo de articulações possibilita a construção do objeto estético, o que não seria possível se uma perspectiva fosse exclusivamente adotada.

Segundo Santos (2015), ao preenchermos os **vazios** textuais e formularmos sentidos, somos guiados por uma estrutura do próprio texto, o **leitor implícito**. Essa estrutura está associada a de **tema e horizonte**, permitindo, assim, o processo de leitura e, juntas, direcionam o leitor real a fim de que os sentidos formulados não extrapolem as possibilidades propostas pelo texto ficcional.

A estrutura de **tema e horizonte** guia nossa leitura do romance. O capítulo 4, por exemplo, inicia com um lamento da mãe de Sarnau, essa cena é o **tema**, vejamos:

> Sarnau, minha Sarnau, que destino é o teu, que sorte é a tua, filha do meu ventre? Em Mambone há mulheres

> mais belas e trabalhadoras do que tu. Por que é que esta sorte caiu sobre ti? (CHIZIANE, 2003, p. 46)

Até então, não sabemos o motivo da sua tristeza.Por que o lamento? Poderíamos imaginar ser por conta da tentativa de suicídio de Sarnau no capítulo anterior. Mwando a abandonou para casar-se com outra mulher escolhida por seus pais, deixando-a sozinha e grávida. Por isso, ela se joga no rio a fim de tirar sua própria vida. Enquanto sua mãe lamenta, a família se reúne para chorar. Não sabemos o que está ocorrendo, nem temos ciência da reviravolta que acontecerá no enredo a partir desse episódio. Sua mãe continua o lamento:

> Outros olhos irão odiar o teu sorriso, Sarnau, em breve partirás para a escravatura. Chamar-te-ão preguiçosa, estúpida, feiticeira, enquanto o teu sangue pare felicidade para eles, enquanto o teu coração fermenta de miséria e sofrimento (CHIZIANE, 2003, p. 53).

Aqui fica claro não ter sido o suicídio o motivo da tristeza. O que seria de fato essa escravatura? Quem a fará sofrer dessa forma? Essas indagações serão respondidas na página 36: "Hoje sou a mais feliz das mulheres, ah, Mwando, que sorte que tu me deste, pois agora serei a esposa do futuro rei desta terra." Agora, essa cena se torna **tema**, enquanto o que temos na memória (o lamento, os choros, e as formulações anteriores) torna-se **horizonte**.

Após narrar o seu casamento, a personagem nos leva novamente para o seu lugar atual:

> Com certeza devem estar a imaginar-me tão bonita para ser esposa do futuro rei, com uma daquelas belezas que pupulam por esta Mafalala de onde vos conto esta história (CHIZIANE, p. 40).

Depreendemos daí algumas questões: por que a personagem que um dia fora rainha está nessa condição de pobreza e sofrimento? Terá sido por conta da descoberta da sua gravidez por parte do marido? Terá Mwando retornado? Essas inferências são possíveis de serem realizadas por conta da síntese das perspectivas, articuladas pela estrutura de **tema e horizonte**.

No início do capítulo 6, Sarnau narra sua felicidade em estar casada. Ela descreve sua vida intitulando-a soberana e prazerosa:

> Esta vida de soberana dá-me prazeres novos. Pelas manhãs percorro o mar verde dos campos na tranquilidade do poder, ostentando sobre as gentes a vaidade de ter triunfado sobre todas as mulheres da minha tribo (CHIZIANE, p. 49).

Ostenta seu roupeiro invejável, seu título de primeira esposa do herdeiro, sua casa luxuosa, o seu marido carinhoso. A perspectiva feliz da personagem está em foco, ou seja, é o **tema**.

Na metade do capítulo, a perspectiva muda quando Sarnau descobre que seu marido está com outra em seu lugar e passa a violentá-la:

> Arremessou-me um violento pontapé no traseiro que me deixou estatelada no chão. Minutos depois voltei a posição inicial. Enviou-me uma bofetada impiedosa que fez saltar um dente (p. 55).

A perspectiva feliz inicial da personagem, que havia se tornado **horizonte** na metade do capítulo, volta a ser **tema** no seu final, quando Sarnau revela a sua gravidez ao marido: "Não imaginam o paraíso em que vivi quando declarei a minha gravidez. Meu marido ornamentava-me de mil carícias, oferecendo-me mil sorrisos." (p. 58).

O personagem Mwando é retomado apenas no capítulo 7: "Há muito que a luz adormecera no silêncio. Na barraca solitária um homem

sofre desesperado, com desejo irresistível de abraçar a morte." (CHIZIANE, p. 59). O foco agora deixa Sarnau e seu marido para concentrar-se em Mwando, o amor antigo. Aqueles servem de **horizonte** para **tematizar** este, que se tornará **horizonte** no capítulo posterior. Esse processo ocorre em todo o romance, na questão do tempo (passado e presente) e na relação entre os personagens. Para uma maior compreensão dessas últimas, é necessário considerar a alternância das perspectivas através da estrutura de **tema e horizonte**.

Sarnau e Mwando reencontram-se no capítulo seguinte (8) e esta ocasião traz à tona uma questão anteriormente levantada: por que a personagem que um dia fora rainha está nesta condição de pobreza e sofrimento? Será mesmo que o retorno de Mwando a fará desistir do casamento? Esse **vazio** (indeterminação textual), que em um determinado momento da leitura era horizonte, nesse episódio será tematizado, depois voltará a ser horizonte, e no desenrolar da leitura, mais precisamente nos capítulos finais, se transformará em **tema** de um **horizonte** fixado e recorrente na memória.

3 BALADA DE AMOR EM *LOOPINGS*

Quando um **horizonte** é retomado, passa a ser **tema**, transformando o **tema** anterior em **horizonte**, num processo cíclico e repleto de ***recursive looping***. Segundo Iser (1996, 1999b), o ***recursive looping*** pode ser vivenciado durante o ato de leitura, proporcionado pela estrutura de **tema e horizonte**. Trata-se de um fenômeno que se manifesta de maneira recorrente, mas se atualiza a cada momento. Isso porque há um percurso através do qual faz com que a formulação mude, a cada vez que é reapresentado.

Por ser uma definição abstrata, para melhor compreendê-la, propomos uma analogia: imaginemos que quatro irmãos adultos, todos os anos, desde a infância, reproduzem uma foto em uma determinada praia. A essência é a mesma: os mesmos irmãos, numa mesma praia, reproduzindo uma foto da infância. Porém, o tempo não é mais o mesmo, os irmãos mudam, crescem e amadurecem a cada ano, as circunstâncias são outras, a paisagem se transforma. Poderíamos pensar a praia como sendo o **leitor implícito**, ou seja, as estruturas textuais. O leitor real (representado pelos irmãos) será direcionado pela estrutura de **tema e horizonte** ao passar pelo mesmo local (a praia). Apesar do evento ser, ao que parece, igual, a cada retorno, nem lugar nem leitor serão mais os mesmos, mas semelhantes. Com o avanço da leitura, mais informações vão sendo fornecidas, sendo assim, o texto muda, e os leitores — ao articularem **vazios**, fornecerem sentidos e formularem o **objeto estético** — darão voltas no texto. Logo, também não serão mais os mesmos.

Balada de amor ao vento é um romance escrito em ***recursive loopings***. Os acontecimentos não seguem uma linearidade lógica, início-meio-fim. A narração é feita no presente, rememorando o passado. Fim-início-fim, essa é a estrutura em que a história é contada.Sarnau, já envelhecida, em sua "Mafalala de casas tristes", nos descreve com saudade a sua terra natal e sua história de amor. Já na primeira página nos perguntamos: Se ela sente saudade, por que não retorna para casa? Por que foi parar nesse lugar? O que houve com esse amor? Morreu? Abandonou-a? Essa forma de narrar, instiga-nos a querer buscar respostas para descobrir o que aconteceu no início até chegar nesse fim no qual a história começa.

Pensemos agora: *Balada de amor ao vento*, teríamos já no título um indicativo de ***recursive looping***? Por que amor ao vento? Vento é movimento de ar em grande quantidade. O que este vento movimenta

no romance? O vento movimenta em **recursive *loopings*** o destino dos personagens na trama. Ele é tematizado durante todo o romance, e aparece nos momentos mais marcantes da história. Por exemplo, Sarnau, ao falar sobre seu amor a Mwando declara:

> Oh Mwando, tu vives em mim, eu vivo por ti, Mwando, canta com o vento, aos quatro ventos, ganhaste um coração mundo, pois dentro de mim há um lugar onde só tu habitas (CHIZIANE, 2003, p 27).

Depois, ao ser abandonada por ele, se compara ao vento: "Não deixei acabar a frase e parti desesperada como o vento para o infinito" (p. 30). Ao ser traída por seu marido, "os ventos do infortúnio sopravam na noite de mágoas" (p. 73), ao reencontrar Mwando era "o vento abalando o universo" (p. 96). O vento também é a representação de Mwando na vida de Sarnau, ora vem, ora vai embora: "És a voz que soa nas trevas, és o vento que se perde no horizonte" (p. 114). Na última página do romance "o vento sopra lá fora" (p. 149) e Mwando em lágrimas pede perdão a Sarnau, ela enterra o passado enquanto "o vento espalha melodia em todo o universo" (p. 149).

Na leitura do romance, os ***recursive loopings*** são facilmente identificados nas idas e vindas de Mwando. Ele abandona Sarnau para casar-se com outra, retorna, fogem juntos, novamente a deixa, agora em terras distantes. Passando-se quinze anos, ele mais uma vez a procura para pedir-lhe perdão. Por mais que essa atitude de Mwando se repita de forma semelhante, os personagens mudam, seus sentimentos e lugares não são mais os mesmos. No primeiro retorno de Mwando, Sarnau estava casada e, apesar de amá-lo, lamenta: "— Sofri tanto, esperei tanto, mas agora é tarde demais" (CHIZIANE, p. 81). Eles fogem e, mais uma vez, abandonada, ela suplica:"— Mwando, tu queres que eu volte para a morte, tu matas-me,

eu amo-te, fizemos juntos um filho, não me deixes senão morro!" (p. 113). No último retorno de Mwando, a atitude de Sarnau é diferente, ela não parece disposta a perdoá-lo igual às outras vezes:

> — E tu o que fizeste de mim? Amaste-me como nunca se amou uma mulher. Raptaste-me mas não pagaste o meu resgate. A minha virgindade consumiste-a e nem agradeceste à minha defunta protectora, não lhe ofereceste os cem escudos, o rapé e o pano vermelho, mas tudo aceitei porque te amava, agora acabou-se, Mwando, paga-me, eu odeio-te (CHIZIANE, 2003, p. 141).

Além dos ***recursive loopings***, não poderíamos deixar de ressaltar neste fragmento a **quebra da *good continuation*** que, segundo Iser (1996,1999), se refere ao rompimento da continuação natural esperada pelo leitor, obrigando-o a reformular novas possibilidades. A cada retorno de Mwando, Sarnau cedia, e de tanto perdoá-lo e afirmar seu amor por ele, nesse parágrafo, rompe com o esperado: ela o odeia? Isso nos leva a formular novas possibilidades para a história: será que finalmente Sarnau conseguirá se desvencilhar desse homem que tanto a fez sofrer? Apesar desse conceito não ser o foco do presente estudo, está tão entrelaçado com os outros, que não poderíamos deixar de citá-lo.

O fragmento anterior nos levou a reformular outra possibilidade, a de que Sarnau não aceitaria Mwando de volta, porém, o último parágrafo do romance sugere o perdão:

> Enterrei o passado. Puxei o candeeiro, soprei, apagou-se. Mergulhámos na escuridão da paz, no silêncio da paz, no esquecimento de todas as coisas, naquela ausência que encerra todas as maravilhas do mundo. A solidão desfez-se (CHIZIANE, 2003, p. 149).

Mais uma vez, o ***recursive looping***, seguido de **quebra da *good continuation***.

Antes desse encontro, no qual Sarnau declara odiá-lo, Mwando a procura e seu percurso é feito em ***recursive looping***, descrito no capítulo 17. De Angola, lugar em que foi obrigado a trabalhar forçado por quinze anos, num regime de escravidão, Mwando parte para a baía do Espírito Santo, sua terra natal. Dias depois, tomou um barco que o levou a Vilanculos, cidade na qual deixou Sarnau e seus filhos para trás. Para sua surpresa, eles não estavam lá. Mwando entra em outro barco rumo à Mambone, onde tudo começou. Lá descobre o paradeiro de Sarnau, estava em Lourenço Marques. É interessante destacar nesse capítulo um trecho que descreve bem como o ***recursive looping*** se sucede:

> Percorreu as ruelas da cidadezinha e surpreenderam-no as grandes modificações operadas pelos homens nos últimos anos. Procurou a casinha que fora o seu ninho de amor nos momentos felizes que viveu com a Sarnau. Nesse mesmo local tinha sido construído um grande armazém pesqueiro e nem as românticas palmeiras escaparam da ceifa (CHIZIANE, 2003, p. 130).

Mwando a procurava no mesmo lugar em que a deixara, mas a cidade havia mudado, a sua casinha não estava mais lá, muito menos Sarnau. A cada passagem de Mwando por essas cidades, as revisitamos, porém com novas perspectivas e possibilidades. É um evento que se repete, mas não é o mesmo, muito mudou desde então.

Além das idas e vindas de Mwando, os ***recursive loopings*** são também identificados na vida de Sarnau. Ela está no presente, já velha, mas seu passado é sempre rememorado:

> [...] o passado desfila como um rosário de recordações que já nem são recordações, mas sim vivências que se repetem no momento em que fecho os olhos transpondo a barreira do tempo (CHIZIANE, 2003, p. 11).

As vivências se repetem, assim Sarnau encara sua existência, do seu presente pouco sabemos, mas seu passado a persegue e vive com ela cada presente.

Analisamos várias passagens neste tópico, e quase em sua conclusão, destacamos acima um trecho do primeiro parágrafo do capítulo 1 de *Balada de amor ao vento*. Por que não o último? Por que não o final em seu desfecho? Porque não é assim a vida de Sarnau. Esse retorno na escrita nos faz lembrar o ***recursive looping*** que é este romance: o início no fim.

4 OS VAZIOS EM *BALADA DE AMOR AO VENTO*

O romance tem início com a protagonista relembrando sua terra natal e um amor que a fez estar em seu atual local: uma Mafalala de casas tristes. Apesar de afirmar ter se perdido por esse amor, Sarnau se indaga:

> Terei eu amado algum dia? É verdade que o amor existe? Nada sei sobre a verdade do amor, mas há uma coisa que me aconteceu, digo-vos. Aquilo foi uma espécie de feitiço, mistério, loucura, isso é que foi. (CHIZIANE, 2003, p. 11).

Logo nessa primeira página nos deparamos com **vazios**. Segundo Iser (1999a, v.2), os **vazios** se referem àquilo que não está claro no texto, é o não dito. Em um texto ficcional podemos encontrar diversos **vazios**, cabendo ao leitor, em implicitude, preenchê-los, articulá-los e combiná-los.

Qual o motivo da saudade de Sarnau? Se ela tem saudade, não volta para sua terra por quê? O que aconteceu com esse amor que a fez sofrer? Ela de fato amou? Inicialmente sim, depois se indaga? A sua indagação gera um **vazio**, pois uma informação conhecida do texto ("Foi por esse amor que me perdi") foi cancelada ("Terei eu amado algum dia?"). Esse **vazio** foi produzido pela **quebra da *good continuation***, ou seja, a continuação natural do texto foi interrompida quando a personagem lança essa dúvida, nos levando a formular novas imagens e possibilidades para a história. É pela busca de preencher essas indeterminações que nos envolvemos com a leitura do romance, pois como já afirmava Iser (1999b), torna-se uma necessidade atribuir sentido a elas.

Nas páginas iniciais do romance, Sarnau nos conta como conheceu Mwando:

> Os tambores rufaram ao sinal do velho Mwalo, erguendo-se cânticos e aclamações. A porta da palhota abriu-se deixando sair cerca de vinte rapazes com aspecto pálido e doentio, provocado pelas duras provas dos ritos de iniciação. Os rapazes já tornados homens passavam entre alas como heróis. As velhotas aclamavam espalhando flores, dinheiro e grãos de milho que as galinhas se apressavam a debicar. Eu assistia ao espetáculo maravilhada quando descobri entre os rapazes um novo rosto. — Quem será? Rindau, conheces aquele ali? — É filho do Rungo, o que vive no colégio dos padres. — Ah! Dissiparam-se-me as dúvidas. Era mesmo daquele rapaz que os velhotes falavam ontem à noite e eu, curiosa, ouvi tudo. Se eles descobrirem que escutei vão castigar-me à larga, pois em coisas de homens as mulheres não se podem meter. Disseram que ele foi distinto e comportou-se lindamente mesmo nas provas mais difíceis (CHIZIANE, 2003, p. 13).

Sarnau, ao indagar a Rindau quem era um dos rapazes e escutar a resposta de sua irmã, exclama: "Ah!". Essa resposta da protagonista gera **vazios** e aponta muitas possibilidades. Ela pergunta apenas por curiosidade? Desejo? Descoberta? Amor? Aos poucos, a narrativa vai esclarecendo ser a partir desse interesse que Sarnau começará a sentir amor por esse homem cujo desejo é ser padre. Será esse amor que a fez perder tudo? No entanto, ele quer ser padre: será esse o motivo pelo qual ela se questiona ter amado de fato? Estamos diante de **vazios** que geram em nós conflitos, os quais serão amenizados no decorrer da leitura.

É importante destacar que os **vazios** apresentados neste capítulo não serão os mesmos para todos os leitores desse romance. Por não estarem exclusivamente no texto, mas nas **perspectivas textuais**, um **vazio** percebido e articulado por um determinado leitor real pode não ser percebido e articulado por outro. Por exemplo, a indagação de Sarnau sobre o amor pode ser visualizado como um **vazio** para alguns (por que ela indaga algo que já afirmou antes? Ela amou ou não?) e para outros ser bem claro (ela se indaga por não acreditar que aquela vivência foi realmente amor). Várias são as possibilidades de interpretação, mas nem todas serão pertinentes. Tudo é lícito, mas nem tudo convém. Para que o leitor consiga se colocar em implicitude, visualizar e preencher **vazios**, portanto, o texto literário precisa estar em consonância com o seu **repertório**, isto é, seu conhecimento de mundo. Articulando com um conceito de Vygotsky (1993; 1998), como foi proposto por Santos (2009), o texto precisa estar inserido no Nível de Desenvolvimento Proximal do leitor, nem acima, nem abaixo, pois ambos causariam uma desmotivação e até abandono da leitura. Em suma, o leitor precisa ter **repertório** necessário para preencher/articular/combinar **vazios** em um texto literário, e este, por sua vez, precisa mediar a interação adequadamente, respeitando o nível do leitor real.

Retornando aos **vazios** encontrados no início do romance, Sarnau afirma ter amado e se perdido nesse amor, por isso vive em situação de tristeza e miséria, depois ela se indaga se realmente amou um dia. Isso nos dá pistas de que Sarnau realmente amou, mas a situação de miséria e tristeza em que esse amor a deixou a fez refletir se realmente experimentou o que é amar e ser amada. Por que esse amor teria acabado dessa forma? O que aconteceu? Buscando entender essa causa, nos debruçamos na leitura de *Balada de amor ao vento*.

Antes de Sarnau nos contar sua triste história e o que realmente aconteceu, ela questiona: "Será uma história interessante? Tenho as minhas dúvidas, pois afinal não é nada de novo. Há muitas mulheres que vivem assim" (CHIZIANE, 2003, p. 12). Até esse momento sabíamos que Sarnau vivia triste em um lugar pobre e tinha saudade da sua terra natal, além disso, culpa um amor por estar nessa situação de miséria e sofrimento. Sarnau não vive só, ela nos apresenta "uma filha crescida, que ainda estuda embora já tenha estudado muito" (CHIZIANE, p.12). Ora, Sarnau vive triste, longe de casa, com sua filha. O que aconteceu com esse alguém que a fez sofrer? Ela nos diz que muitas mulheres vivem assim. Assim como? Sozinha, com filhos? Esse excerto pode nos levar a preencher a lacuna a respeito do que esse amor havia feito com a protagonista — ela foi abandonada, podemos deduzir. No decorrer do romance, essa dedução se confirmou, Sarnau foi deixada, e mais de uma vez:

> Mwando recolheu-me num abraço de naufrágio diluvial onde me abandonara, aninhou-me no seu peito, coroando-me com beijos sem sal, tem calma Sarnau, prometo ser bom pai, terás de mim tudo o que quiseres, casar é que não, compreende Sarnau, é o desejo dos meus pais e de todos os defuntos. Eu debatia-me com

> todas as forças, quero amor, tenho fome de amor (CHIZIANE, 2003, p. 30).

Além de Mwando, seu marido, quando conhece Phati, sua quinta esposa, a faz se sentir da mesma forma: "Sinto-me tão só e abandonada. Ainda há quem inveje a minha posição, pois dizem que sou rainha, mas que grande decepção" (CHIZIANE, 2003, p. 72). No último encontro de Mwando e Sarnau, ele pede perdão por tê-la abandonado: "— Mas nasceste, nasceste, Sarnau! Agora que te encontrei não te deixarei jamais. Fui louco em abandonar-te, perdoa-me Sarnau". Ela confirma: "Tiraste-me do lar, abandonaste-me... Paga-me, quero o preço da minha honra" (CHIZIANE, 2003, p. 144).

5 FICCIONALIZACÃO, UMA NECESSIDADE AOS QUATRO VENTOS

Ao lermos esse romance, ou qualquer outro texto literário, ficcionalizamos a todo instante. Preencher **vazios** é uma necessidade humana, não só na literatura, mas nas artes em geral e no cotidiano. Por exemplo, pensemos na seguinte situação: um homem está em uma parada de ônibus em um dia muito quente, logo, escolheu roupas leves para sair de casa. Ele usa camiseta, bermuda e chinelos.Pouco tempo depois, uma mulher chega vestida com um casaco e botas. Diante das vestimentas da mulher, levando em consideração o clima ensolarado, o homem pode realizar vários questionamentos, tais como: O que leva essa mulher a sair de casa dessa forma nesse calor? Para onde vai? Quem é ela? E com sua imaginação respondê-los: Pode estar doente ou irá para algum lugar bem climatizado ou ainda pensar ser a mulher uma turista. Várias são as possibilidades que podem ser confirmadas ou não.

Pensando no romance em questão, podemos imaginar possíveis motivações para o segundo retorno de Mwando à Mambone. Sarnau está casada com o rei Nguila, tem um nome, um título alto, honra invejada, fortuna, e agora ele está de volta? Por qual motivo? Será que a ama de verdade? Mas por que a abandonou? Arrependeu-se do que fez ou está apenas afeiçoado pela posição de Sarnau? Continuamos a leitura a fim de encontrar pistas que confirmem sua verdadeira intenção. Sarnau decide fugir com Mwando no capítulo 12 e no capítulo 13 nos reconfortamos com a sua felicidade: "Nunca imaginei que na vida houvesse homens tão meigos, carinhosos e amorosos como o Mwando" (CHIZIANE, 2003, p.104). Ela continua:

> É maravilhoso ter um homem que é marido, amor, amante, irmão, amigo, pai e mãe. A separação dos meus filhos tortura-me, mas tenho um homem que é todo o meu consolo (CHIZIANE, p 104).

Até aqui, passamos a acreditar que seu retorno foi por amor, porém, no capítulo 14 descobrimos a verdadeira causa e uma das motivações pensadas inicialmente foi confirmada:

> — Grande rainha que tu eras. Pobre de mim que me deixei apaixonar pelos teus títulos de nobreza. Sarnau és a mais miserável das criaturas. Agora olho pra ti com os olhos desanuviados. Não encontro em ti beleza nem encantos. O que eu vi em ti? (CHIZIANE, p. 113).

O título do romance já poderia levar o leitor a ficcionalizar várias histórias antes mesmo de sua leitura integral. Como já dissemos, o vento movimenta o amor de Mwando e Sarnau e toda a história. Perguntamos a uma estudante do curso de Pós-Graduação em Letras do que ela achava que se tratava o romance *Balada de amor ao vento* apenas pelo título. Por

não ter lido o livro, ela ficcionalizou da seguinte forma: "É um amor que se agita com a brisa, às vezes é tempestade, às vezes é leve, é algo que se deixa levar". Buscando preencher essa indeterminação, a aluna poderá embrenhar-se na leitura e encontrar evidências que confirmem ou não seu pensamento inicial.

6 O REPERTÓRIO E A BUSCA PELO SENTIDO

A aluna, ao preencher o **vazio** do título dessa forma, e outros que aparecerão no decorrer da leitura, faz com o auxílio do seu **repertório**, ou seja, com sua experiência leitora e conhecimento de mundo. Durante toda a nossa vida aprendemos conteúdos, lemos e vivenciamos momentos os quais se acumulam em nossa mente. Sempre que necessário, no dia a dia ou na leitura de um romance, podemos acessar nosso **repertório**, relembrar o que já sabemos e fazer uso dele. O conhecimento prévio, por parte da aluna, acerca da característica do movimento do vento, ora leve ora agitado, a levou a imaginar um amor assim, ou seja, seu **repertório** proporcionou a essa leitora uma porta de entrada para a temática presente no livro.

Balada de Amor ao Vento apresenta aspectos que nos exigem conhecer um mínimo sobre a cultura moçambicana para melhor compreendermos o romance. Nas práticas de Sarnau, vemos registros das crenças tradicionais de Moçambique:

> — Agora, Mwando, tens que agradecer à minha defunta protectora pelo prazer que acaba de te dar. Oferece-lhe dinheiro, rapé e pano vermelho. Há muito Mwando jurou não acreditar em almas do outro mundo, mas naquele momento quebrou o juramento (CHIZIANE, 2003, p. 25).

A crença em defuntos, espíritos e feitiçaria é típica da tradição moçambicana: "Neste momento os defuntos que estão no fundo do mar festejam, porque hoje eu sou mulher" (CHIZIANE, p.25). Um ritual recorrente no romance é o lobolo, momento importante na vida da mulher moçambicana. Trata-se de uma prática tradicional em que a família do noivo oferece bens à família da noiva a fim de realizar uma união reconhecida entre os parentes. Geralmente no lobolo, a mulher é trocada por um determinado número de vacas:

> Alegrai-vos, cantai, espíritos dos Guiamba e Twalufo, que a grande sorte caiu sobre vós. Os antepassados sempre me disseram: a mulher é a galinha que se cria para com ela presentear os visitantes. Chegou o momento doloroso. Criámos a Sarnau com amor e sacrifícios, os visitantes estão à porta e vêm buscá-la para sempre. Defuntos dos Guiamba e dos Twlufo, a vossa filha é hoje lobolada. O vosso sangue vai hoje pertencer à nobre família dos governantes desta terra. O número de vacas com que é lobolada é tão elevado, coisa que nunca aconteceu desde os tempos dos nossos antepassados. Alegrai-vos, cantai, espíritos da terra e do mar. Recebei as ofertas que nos trazem e abri todos os caminhos da felicidade. Que do ventre da vossa protegida saiam rebentos, assim como ela nasceu de nós. Aclamai, abençoai, espíritos da terra e do mar, porque a vossa filha foi escolhida para esposa do filho do rei (CHIZIANE, 2003, p.36).

Faz-se necessário o conhecimento dessas práticas e crenças para entendermos, por exemplo, o motivo da grande submissão de Sarnau e outras mulheres a seus maridos. Sarnau deixa de pertencer a sua família em troca de vacas. Ela agora é posse do seu marido, pois ele pagou por ela,

logo está destinada a servi-lo e obedecê-lo. Sua mãe chega a comparar o casamento dela com a própria escravidão:

> — Sarnau, minha Sarnau, que destino é o teu, que sorte é a tua, filha de meu ventre? Em Mambone há mulheres mais belas e trabalhadoras do que tu. Por que esta sorte caiu sobre ti? Muitos rostos cobriram o meu. Na palhota circular toda a família me conchegava. As raízes e os troncos e todos os ramos da grande figueira estavam reunidos. Olhos velhos e novos choravam, riam e voltavam a chorar. — Sarnau, nossa Sarnau, tu vais partir, adeus! Já não ouviremos a voz de teu pilão. Não beberemos mais a água na concha da tua mão. Acabaram-se para nós os sorrisos, o teu cantar alegre e inocente, oh, cruel destino de uma mulher. Outras bocas beberão da tua fonte. Outros olhos irão odiar o teu sorriso, Sarnau, em breve partirás para escravatura.

O saber de um leitor sobre temas como as características da cultura de Moçambique, a condição feminina dessa região, as crenças religiosas, questões políticas, relações de gênero, diversidade étnica, poligamia, o ajudará a se familiarizar melhor com o romance.

Há uma passagem no romance que nos remete à história bíblica de Adão e Eva. Na verdade, a relação de Sarnau e Mwando, a forma na qual se conheceram, abre possibilidades para fazermos referência ao casal bíblico. Ora, Sarnau seduz Mwando, o jovem aspirante a padre. Eva seduz Adão para que coma o fruto proibido. Ambos não resistem. Mwando se vê em um conflito:

> Estava transtornado, sentia a sua devoção abalada pela paixão. Não conseguia fugir às tramas da serpente, a Sarnau arrastava-o cada vez mais para o abismo. Mas porque é que Deus não protege os seus filhos mais

> devotos, e deixa serpentes espalhadas por todo o lado, por quê? "mas eu quero ser padre", dizia em lágrimas, "eu quero ser padre, usar batina branca, cristianizar, baptizar, mas ela arrasta-me para o abismo, para as trevas, ah, com é bom estar do lado dela (CHIZIANE, 2003, p.21).

Vemos nessa passagem a figura de uma serpente. No texto bíblico "a serpente era mais astuta que todas as alimárias do campo que o Senhor Deus tinha feito" (Gênesis 3.1). Sendo assim, é como se a história de Adão e Eva se repetisse em Sarnau e Mwando, um pecado foi instaurado. A serpente representa nos dois casos a sedução que enfeitiça tanto a mulher quanto o homem, levando-os a sofrerem consequências. Essa associação, por exemplo, constitui-se um conhecimento de mundo anterior que nos auxilia no processo de atribuição de sentido para esse romance.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS E EDUCATIVAS

Neste capítulo, o romance *Balada de amor ao vento*, de Paulina Chiziane, foi analisado à luz de alguns conceitos da Teoria do Efeito Estético e Antropologia Literária, a saber, estrutura de **tema e horizonte**, ***recursive Looping***, **vazios**, **ficcionalização** e **repertório**, a fim de discutir o que ocorre em nossa mente quando lemos um texto ficcional e como se desenvolve a leitura literária.

Explicitar o processo de leitura de ficções literárias oferece-nos meios para também ensiná-la. Infelizmente, no âmbito educacional, aulas de literatura muitas vezes são associadas apenas ao estudo da história das escolas literárias, a leitura do livro na íntegra não é realizada, logo, não há saltos cognitivos e estéticos na leitura literária.

Descrever os processos envolvidos no ato de leitura literária nos impulsiona, como professores de literatura, a pensar e formular assuntos e materiais para seu ensino.Fazendo isto, iremos de encontro à formação de leitores forçados, como definiu Rouxel (2013), ou seja, aqueles que seguem fiel e penosamente a leitura imposta pela escola, mas não encontra nela sentido. Elaborar aulas de literatura que promovem a experiência e interpretação estética concorre para uma aprendizagem significativa. Este capítulo, ao elucidar o processo de leitura literária no romance *Balada de amor ao vento*, fornece possibilidades para que o docente planeje estratégias e aulas emancipadoras. Eis aqui uma expectativa de refletir, criar e executar novos meios de ensinar, aprender e ler textos literários.

REFERÊNCIAS

CHIZIANE, Paulina. **Balada de amor ao vento**. Lisboa: Editorial Caminho, 2003.

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

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura**: uma teoria do efeito estético. Trad. de Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1999a. v 2.

ISER, WOLFGANG **.** O que é Antropologia Literária?. *In*: ROCHA, João Cezar de Castro (org.). **Teorias da Ficção:** indagações à obra de Wolfgang Iser. Tradução: Bluma Waddington Vilar e João Cezar de Castro Rocha. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999b. p. 147-178.

ROUXEL, Annie. Autobiografia de leitor e identidade literária. *In:* Annie Rouxel, Gérard Langlade e Neide Luiza de Resende (orgs.). **Leitura subjetiva e ensino de literatura**. São Paulo: Alameda, 2013. p. 67-87.

SANTOS, Carmen Sevilla Gonçalves. **Teoria do Efeito Estético e Teoria Histórico-Cultural: o leitor como interface.** Recife: Bagaço, 2009.

SANTOS, Carmen Sevilla Gonçalves dos. Psicologia da Educação e Literatura: a perspectiva sociocultural como link. *In*: SANTOS, Carmen Sevilla Gonçalves dos Santos; GONÇALVES, Luiz Gonzaga (orgs.). Educação: **links filosóficos e psicológicos**. João Pessoa: Editora da UFPB, 2011, v. 10. (Coleção Todas as Letras).

SANTOS, Carmen Sevilla Gonçalves dos. Por que (não) precisamos ler (e ensinar) literatura? *In*: **Literatura e ensino**: reflexões e propostas. Luiz. A. de Sá Júnior e Andrey Pereira de Oliveira (orgs.). Natal, RN: Editora da UFRN, 2014. (Coleção Ciências da Linguagem Aplicadas ao Ensino).

VIGOTSKI, Lev Semenovich. **A formação social da mente**. Tradução: José Cipolla Neto, Luís Silveira Mena Barreto e Solange Castro Afeche. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

VIGOTSKI, Lev Semenovich. **Pensamento e Linguagem**. Tradução: Jéferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

CAPÍTULO 10

Infância: Looping de Medos, Dúvidas e Violência

» *Siomara Regina Cavalcanti de Lucena*

Medo. Foi o que me orientou nos primeiros anos, pavor...
(Infância, 1981).

1 O MEDO COMO FORMA DE ESTAR NO MUNDO

O presente capítulo tem o objetivo de analisar o romance autobiográfico *Infância* quanto à sua forma e seu conteúdo, sendo esta segunda parte, à luz da teoria do efeito estético de Wolfgang Iser.

O livro *Infância*, de Graciliano Ramos, trata das memórias do autor, considerando sua infância e o início de sua adolescência. O texto de caráter autobiográfico, além de apresentar as vivências pessoais do autor, também contempla aspectos sociais, já que descreve detalhadamente, de dentro para fora, questões atinentes ao contexto do sertão nordestino no Brasil do final do século XIX e início do século XX. O livro teve sua primeira edição publicada em 1945, pela editora José Olympio. Entretanto, a edição por nós analisada foi a 17ª, do ano de 1981, ilustrada por Darcy Penteado e apresentada pela editora Record. Já na capa, é possível observar a figura de

um menino que apresenta um olhar assustado e angustiado, possibilitando ao leitor uma sensação presente em várias passagens das memórias: o pavor.

Graciliano narra as recordações de sua infância de maneira bastante vivaz, às vezes, em *flashback* ou, em outros momentos, como uma lembrança enevoada, apenas descrita, dando ao leitor a verdadeira impressão de não apenas retornar às tenras memórias do autor, mas presenciá-las como se criança também fosse. O cenário é o nordeste brasileiro do final do século XIX, começo do XX, mais precisamente, as histórias se passam nas cidades de Buíque, agreste pernambucano e na cidade de Viçosa, leste alagoano. Nas narrativas, as localizações não são precisas, pois temos acesso à mente da criança que foi Graciliano um dia e, como sabemos, crianças nem sempre se localizam, são levadas de um lugar a outro, sem dar fé perfeitamente dos lugares, dos acontecimentos.

O livro apresenta relatos que são cronologicamente organizados, no sentido de que cada capítulo novo obedece à ordem dos acontecimentos no tocante à idade de Graciliano Ramos. Cada parte revela acontecimentos geralmente objetivos e são detalhadamente relatados, além de, em várias ocasiões, Graciliano esmiuçar sua impressão e sentimentos de forma direta, fazendo com que as passagens possam ir muito além da descrição. O menino Graciliano começa a primeira narrativa com sua primeira lembrança na vida, descrevendo o cenário, as sensações e seus sentimentos frente ao panorama ora seco, ora úmido da região em que morava com a família. A partir daí, escreve em cada capítulo sobre uma pessoa em específico — "Laura", "O moleque José", "José Leonardo", "José da Luz", "Padre João Inácio" —, a respeito de um lugar — "A vila", "Escola", ou fazer referência a acontecimentos marcantes — "Um enterro", "Mudança", "Cegueira".

O romance de memórias de 253 páginas está dividido em 39 capítulos que não são enumerados e nem possuem necessariamente

uma continuidade de tema, assim, teoricamente, poderiam ser lidos de forma independente. Apesar de existir uma ordem cronológica, essa não é condição *sine qua non* para a leitura dos capítulos.

É importante observar que a condição de autobiografia da obra estudada já nos remete à ideia da existência de um narrador-protagonista, no dizer de Friedman (1967 apud LEITE, 2002). Nessa perspectiva, Lejeune (2014) busca conceituar o gênero autobiográfico, mostrando-o como uma narração em primeira pessoa, na qual coincidem narrador e personagem, mas que, dentro do pacto travado entre autor e leitor, pode ser visto como forma de escrita e de leitura.

Em *Infância*, Graciliano Ramos, o narrador-protagonista, está de acordo com a tipologia de Norman Friedman (1967), segundo a qual

> [o] narrador, personagem central, não tem acesso ao estado mental das demais personagens. Narra de um ponto fixo, limitado quase que exclusivamente às suas percepções, pensamentos e sentimentos (apud LEITE, 2002, p. 44).

Nesse tipo de narração, não há onisciência, ou seja, não sabemos o que realmente passa na cabeça dos personagens, pois temos acesso apenas a sua descrição, o que provoca vários sentimentos no leitor, como a dúvida, ambiguidade etc.

Podemos encontrar o narrador-protagonista já no início da obra, quando Graciliano diz na primeira página do capítulo intitulado "Nuvens":

> A primeira coisa que guardei na memória foi um vaso de louça vidrada, cheio de pitombas, escondido atrás de uma porta. Ignoro onde o vi, quando o vi, e se uma parte do caso remoto não desaguasse noutro posterior, julgá-lo-ia sonho (RAMOS, 1981, p. 9).

Graciliano segue suas impressões e relata, enquanto narrador-protagonista, algo muito íntimo, quando divide com o leitor a primeira ancoragem referencial para objetos esféricos, numa passagem curiosa e bem-humorada do livro:

> Inculcaram-me nesse tempo a noção de pitombas — e as pitombas me serviram para designar todos os objetos esféricos. Depois me explicaram que a generalização era um erro, e isto me perturbou (RAMOS, 1981, p. 9).

A forma como o autor narra suas memórias, sendo o centro da narrativa, e usando, em vários momentos, recurso para introduzir o que sentiu em relação aos acontecimentos — "e isto me perturbou", faz com que o leitor tenha acesso ao íntimo da então criança de Graciliano Ramos, convidando-o, indiretamente, a compartilhar com aquele menino dos mesmos sentimentos, como é possível observar nos excertos:

> Admirava-me, aceitava a lei nova, ingênuo, admitia que a natureza se houvesse modificado. Fechava-se o doce parêntese — **e isto me desorientava** (RAMOS, 1981, p. 21, grifo meu).

Em "[n]o meio estranho encabulei — **e isto me atenazava**" (RAMOS, 1981, p. 37). Ainda também:

> Fazíamos buracos, e quando estavam bastante fundos, mergulhávamos neles, provocávamos o desmoronamento, das rampas e desaparecíamos sob ruínas amarelas. **Isto me dava imenso prazer**. (RAMOS, 1981, p. 66, grifo meu).

Assim sendo, Graciliano, enquanto narrador-protagonista, aproxima bastante seu relato do leitor. Apesar de que, com o uso do narrador-protagonista, "a DISTÂNCIA entre HISTÓRIA e leitor pode ser próxima,

distante ou, ainda, mutável" (LEITE, 2002, p. 44), Graciliano parece preferir manter uma estreita distância entre si e o leitor, visto fazer uso de uma linguagem muito mais cênica que sumária, de acordo com os conceitos lubbockianos que abarcam um relato mais próximo — cena — ou mais generalizado — sumário (LEITE, 2002, p. 26,).

O foco narrativo também favorece a comunicação a respeito da opinião do autor sobre si mesmo. Graciliano compartilha com o leitor a sua autoimagem, predominantemente negativa. O leitor tem acesso em vários momentos à avaliação que o autor faz de si mesmo: "Em conformidade com a opinião de minha mãe, considerava-me uma besta (...) mas era bruto em demasia" (RAMOS, 1981, p. 203); "[e]m aritmética eu era um selvagem" (p. 206); "[c]ertamente eu era ridículo: alguma tolice provocara a manifestação ruidosa. Que tolice? Não a enxergava. Inteligência curta. (p. 208); "[e]u era meio parvo, todos se impacientavam com a minha falta de espírito. Rude, sem dúvida. Vocabulário mesquinho, entendimento escasso" (p. 209); "[e]u era um pouco de algodão comprimido na prensa" (p. 213). Graciliano demonstra ser implacável quando julga a si mesmo. Indica ter sido uma criança descrente de si mesma, sugerindo uma contradição para o leitor, posto que esse já sabe o futuro daquele menino um dia tão subjugado, inclusive por si mesmo.

Quando Graciliano diz que sua opinião sobre si está em conformidade com a de sua mãe, uma pista é dada sobre a construção desse sentimento de insuficiência constante que parece rondar o então menino. A relação fria e quase invisível estabelecida com o pai e a mãe, parecem deixá-lo um pouco perdido sobre qual é o seu lugar no mundo. A violência física e verbal sofrida por ele, a incapacidade de decifrar as pessoas responsáveis pelo seu cuidado, de prever acontecimentos violentos, de evitá-los, constroem uma criança insegura, carregando sempre um

medo dentro de si, pois está geralmente à espera do que pode acontecer. Graciliano descreve seus pais como mãos e vozes, pois essas parecem ser as formas mais comuns de eles se aproximarem do garoto.

> Habituei-me a essas mãos, cheguei a gostar delas. Nunca as finas me trataram bem, mas às vezes molhavam-se de lágrimas — e os meus receios esmoreciam. As grossas, muito rudes, abrandavam em certos momentos.
>
> O vozeirão que as comandava perdia a aspereza, um riso cavernoso estrondava — e os perigos ocultos em todos os recantos fugiam, deixavam em sossego os viventes miúdos: alguns cachorros, um casal de moleques, duas meninas e eu (RAMOS, 1981, pp. 13-14).

O autor mostra o medo e a opressão que sentia dentro de sua casa. Essa forma de educação doméstica não se restringe à família de Graciliano, provavelmente. O que afligiu o menino Graciliano, aturdiu, talvez, muitas crianças da época em que a violência era o primeiro recurso para educar alguém. Esse instrumento educacional extrapolava o ambiente doméstico e se apresentava na escola.

> Na sala, vendo a mulata ou cafuza brandir a palmatória, precisaria comportar-me bem, simular atenção, molhar de saliva as páginas detestáveis. Ali, no encolhimento e na insignificância, os livros fechados, embrutecia-me em leves cochilos, quase só (RAMOS, 1981, p. 174).

Observando as referidas citações, é fácil entender o medo que guiou Graciliano nos primeiros anos. As situações de violência e até de zombaria familiar eram tão recorrentes que, segundo o autor, deixaram marcas para sempre. Percebemos em alguns momentos o interesse em se emancipar

dessas influências pretéritas, mas é clara a dificuldade de Graciliano de se desvencilhar dessas ancoragens iniciais.

> Minhas primeiras relações com a justiça foram dolorosas e **deixaram-me funda impressão**. Eu devia ter quatro ou cinco anos, por aí, e figurei na qualidade de réu. Certamente já me haviam feito representar esse papel, mas ninguém me dera a entender que se tratava de julgamento. Batiam-me porque podiam bater-me, e isto era natural. (...) Certa vez minha mãe surrou-me com uma corda nodosa que me pintou as costas de manchas sangrentas. Moído, virando a cabeça com dificuldade, eu distinguia nas costelas grandes lanhos vermelhos. Deitaram-me, enrolaram-me em panos molhados com água de sal — e houve uma discussão na família. (...) **Situações deste gênero constituíram as maiores torturas da minha infância, e as consequências delas me acompanharam.** (...). **Hoje não posso ouvir uma pessoa falar alto**. O coração bate-me forte, desanima, como se fosse parar, a voz emperra, a vista escurece, **uma cólera doida agita coisas adormecidas cá dentro** (RAMOS, 1981, pp. 30-33, grifos meus).

Durante sua alfabetização, Graciliano Ramos construiu várias memórias negativas, de modo que chega a surpreender ele ter seguido o caminho das letras, pois a vinculação da aprendizagem a momentos dolorosos foi bastante presente, como podemos ver abaixo:

> Dentro de algumas horas, de alguns minutos, a cena terrível se reproduziria: berros, cólera imensa a envolver-me, aniquilar-me, destruir os últimos vestígios de consciência, e o pedaço de madeira a martelar a carne machucada. Afinal meu pai desesperou de instruir-me, revelou tristeza por haver gerado um maluco e deixou-me (RAMOS, 1981, p. 107).

Apesar das experiências de horror pelas quais passou Graciliano quando de sua aprendizagem da leitura e da escrita, dois momentos parecem tê-lo resgatado para sempre, duas noites em que leu com seu pai:

> Ora, uma noite, depois do café, meu pai me mandou buscar um livro que deixara na cabeceira da cama. Novidade: meu velho nunca se dirigia a mim. E eu, engolido o café, beijava-lhe a mão, porque isto era praxe, mergulhava na rede e adormecia. Espantado, entrei no quarto, peguei com repugnância o antipático objeto e voltei à sala de jantar. Aí recebi ordem para me sentar e abrir o volume. Obedeci engulhando, com a vaga esperança de que uma visita me interrompesse. Ninguém nos visitou naquela noite extraordinária. À noite meu pai me pediu novamente o volume, e a cena da véspera se reproduziu: leitura emperrada, mal-entendidos, explicações. Na terceira noite fui buscar o livro espontaneamente, mas o velho estava sombrio e silencioso (RAMOS, 1981, p. 200).

Tais momentos foram suficientes para despertar a curiosidade do menino que ainda estava por descobrir seus talentos e suas preferências.

2 A MEMÓRIA, O PAVOR E A LEITURA: MAPEAMENTO DA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA DE *INFÂNCIA*

Neste momento, analisaremos o romance *Infância*, enfatizando os conceitos da teoria iseriana do Efeito Estético. Embora o próprio Iser, durante o decorrer de sua carreira, não concordasse mais com exemplos de sua teoria (SCHWAB, 1999, p. 227 apud SANTOS, 2017), acreditamos que a linha de pensamento de Santos (2017) cabe bem ao que nos propomos nesse capítulo. A autora diz:

> Penso que quando é possível amparar a teoria literária num suporte literário, o pressuposto teórico avança, promovendo de algum modo o fazer e/ou ensinar literatura (SANTOS, 2017, p. 39).

É nessa perspectiva que fazemos a presente análise e, de maneira muito comedida, pretendemos contribuir para a consolidação/desenvolvimento dos ditos pressupostos teóricos.

Na **experiência estética** vivida, ficam bastante evidentes alguns conceitos cunhados por Iser. O próprio Graciliano Ramos, frente às situações vivenciadas por ele, representa uma quebra de expectativas, uma vez que muitas de suas vivências em nada prediziam a formação de um grande escritor. Além desse conceito, pontuaremos os conceitos de **vazios**, ***recursive looping*** e **quebra da *good continuation***. Assim sendo, optamos por descrever cada categoria separadamente, obedecendo a respectiva ordem citada.

2.1 Vazios

Os **vazios** aqui referidos podem ser entendidos como espaços de dúvidas que ficam flutuantes no texto e têm o potencial de atiçar a curiosidade do leitor, mas isso nem sempre acontece. De acordo com Santos,

> [...] os vazios estão nas perspectivas textuais que podem ser ou não vivenciadas pelo leitor real que se põe em implicitude e não exclusivamente **no** texto. Assim, vazios que percebo e preencho/articulo podem não ser percebidos e, portanto, preenchidos/articulados por outrem, como também o seu contrário: posso não visualizar determinados vazios que para outro leitor

> parecem nítidos. Muitas leituras são válidas, mas não é qualquer uma que se torna pertinente, que faz sentido (2017, p. 37).

Os **vazios** já começam no primeiro capítulo, quando o leitor busca entender qual seria a idade exata de Graciliano. A escrita começa turva, como a memória de uma criança é, proporcionando maior probabilidade da instalação de **vazios**.

> Naquele tempo a escuridão se ia dissipando, vagarosa. Acordei, reuni pedaços de pessoas e de coisas, pedaços de mim mesmo que boiavam no passado confuso, articulei tudo, criei o meu pequeno mundo incongruente. Às vezes as peças se descolocavam — e surgiam estranhas mudanças. Os objetos se tornavam irreconhecíveis, e a humanidade, feita de indivíduos que me atormentavam e indivíduos que não me atormentavam, perdia os característicos (RAMOS, 1981, p. 20).

Certos **vazios** aparecem pelo fato de algumas experiências pelas quais passa Graciliano, teoricamente, não caberem a uma criança de dois ou três anos. As grosserias e violência físicas infligidas a ele são bastante incompatíveis com a idade que imaginamos que ele tivesse. Em algumas passagens do livro, Graciliano cita numericamente sua idade, mas isso não é algo marcado linearmente com nitidez no texto literário. Em passagens como a que destacamos abaixo, observamos a assimetria entre a suposta idade de dois ou três anos e o tratamento que o autor afirma ser dispensado a ele:

> Bem e mal ainda não existiam, faltava razão para que nos afligissem com pancadas e gritos. Contudo as pancadas e os gritos figuravam na ordem dos acontecimentos, partiam sempre de seres determinados, como a chuva e o sol vinham do céu. E o céu era terrível, e os donos

> da casa eram fortes. Ora, sucedia que minha mãe abrandava de repente e meu pai, silencioso, explosivo, resolvia contar-me histórias. Admirava-me, aceitava a lei nova, ingênuo, admitia que a natureza se houvesse modificado. Fechava-se o doce parêntese — e isto me desorientava (RAMOS, 1981, p. 20).

O leitor que considere o contexto do final do século XIX, no qual a concepção de infância era diferente da atual, talvez não identifique um **vazio** nessa questão da idade/compatibilidade. De acordo com Priore (2010 apud CRUZ; SARAT, 2015),

> estudar as infâncias no Brasil é remontar um aspecto complexo da história do país, permeado mais pela ausência de referências sobre as crianças, do que da presença, principalmente antes e durante o período colonial, foi marcado inicialmente por um passado de tragédias, pela escravidão das crianças, pela violência e luta pela sobrevivência nas instituições assistenciais, por abusos sexuais e exploração de sua mão de obra, situações que remontam a diversos momentos da inexistência de uma preocupação com as crianças nestes períodos (CRUZ; SARAT, 2015, p. 2015).

Esse referencial de que a visão sobre a infância é móvel e ser criança em um determinado tempo e lugar pode não significar o mesmo que vivenciar essa fase da vida em outros espaços e tempos, pode não proporcionar ao leitor o **vazio** mencionado.Outro possível **vazio** está relacionado ao adoecimento de membros da família de Graciliano, como seu pai, por exemplo. Suas atitudes extremas e desproporcionais, sua inconstância e a tristeza profunda que às vezes apresenta suscitam dúvidas sobre sua condição de saúde. Seria esse pai “apenas” embrutecido pelo seu contexto de vida? Seria ele uma amostra do homem de sua época? Ou

apresentaria algum tipo de descontrole nomeado como doença mental hoje em dia?

> Espanto, e enorme, senti ao enxergar meu pai abatido na sala, o gesto lento. Habituara-me a vê-lo grave, silencioso, acumulando energia para gritos medonhos. Os gritos vulgares perdiam-se; os dele ocasionavam movimentos singulares: as pessoas atingidas baixavam a cabeça, humildes, ou corriam a executar ordens (RAMOS, 1981, p. 29).

O **vazio** sobre a saúde mental do pai de Graciliano permanece. Entretanto, outra face daquele homem demonstra um **vazio** no início da narrativa, no segundo capítulo do livro. Em uma passagem, cheia de função poética, Graciliano se remete à "Mocinha", sua "irmã natural", termo que não me pareceu familiar. A forma como essa irmã se liga à família, as consequências de sua presença e o que desperta na mãe de Graciliano, trouxe dúvidas sobre quem era ela. Na passagem abaixo, quando lida pela primeira vez, existe o **vazio**, pois não há clareza sobre a procedência daquele ser:

> Minha irmã natural se desenvolvia, recebendo com frequência arranhões nos melindres. A aversão que inspirava traduzia-se em remoques e muxoxos; quando tomava feição agressiva, fazia ricochete e vinha atingir-nos. Se não existisse aquele pecado, estou certo de que minha mãe teria sido mais humana. De fato, meu pai mostrava comportar-se bem. Mas havia aquela evidência de faltas antigas, uma evidência forte, de cabeleira negra, beiços vermelhos, olhos provocadores. Minha mãe não dispunha dessas vantagens. E com certeza se amofinava, coitada, revendo-se em nós, percebendo cá fora, soltos dela, pedaços da sua carne propícia aos

> furúnculos. Maltratava-se maltratando-nos. Julgo que aguentamos cascudos por não termos a beleza de Mocinha (RAMOS, 1981, p. 24).

No decorrer da história, esse **vazio** se desfaz, pois o leitor passa a entender o lugar que cabe à personagem. Graciliano, em muitos momentos, dada à poeticidade de sua prosa, não é muito claro, trazendo diversos **vazios** momentâneos ao leitor não habituado com seu estilo de escrita. Entretanto, tais lacunas vão rareando-se à medida que o leitor se acostuma com a riqueza em forma de texto que o autor é capaz de proporcionar.

2.2 *Loopings* e quebra da *good continuation*

O Conceito de ***recursive looping***, ou seja, o retorno a determinados "momentos" da narrativa, consiste em voltas que a história dá, retomando elementos já vistos, entretanto, de uma forma ressignificada. Santos (2017) diz que o ***recursive looping*** se assemelha a uma espiral, pois a narrativa dá voltas e passa pelo mesmo lugar, mas isso não significa que se volta para o ponto inicial do texto.

Em *Infância*, é interessante observar que há algumas constantes nas memórias ora analisadas. Uma dessas constâncias é a violência. As fases passam, a idade de Graciliano aumenta, mas as cenas de violência, sejam elas verbais ou físicas, sempre estão retornando. O próprio autor afirma em alguns momentos que tudo parecia se acalmar, mas a trégua terminava e as cenas se repetiam. Esse ***recursive looping*** acontece em diversos momentos na experiência de leitura, proporcionando um novo significado ou até a confirmação de certas interpretações dos acontecimentos.

Em relação à **quebra da *good continuation***, a mais significativa na **experiência estética** ora relatada, aconteceu quando o pai de Graciliano

o convida para lerem um livro. Àquela altura dos acontecimentos, o leitor não espera que aquele homem tão enigmática e indecifrável fosse ter tal atitude. Graciliano também fica aturdido com o fato, mas consegue tirar o máximo de proveito da experiência inesperada. O evento possui dupla quebra, pois o pai do autor, além de não ter o hábito de ler com o filho, tampouco o dirigia a palavra, o que configurou para o próprio Graciliano uma quebra no que era corriqueiro. O autor relata:

> Novidade: meu velho nunca se dirigia a mim. (...) Espantado, entrei no quarto, peguei com repugnância o antipático objeto e voltei à sala de jantar. Aí recebi ordem para me sentar e abrir o volume. (RAMOS, 1981, p. 100).

Esse momento descrito por Graciliano se assemelha, a partir do ponto de vista da minha **experiência estética**, ao clímax da narrativa. É bastante claro que os dois dias em que o autor passa pela experiência de ter contato com o pai e entender as histórias que sempre lhe foram tão penosas para entender, mudaram algo no íntimo e no ânimo de Graciliano para sempre. A centelha da curiosidade foi acesa, o tesouro se insinuou e fez o então menino ter motivos para buscar mais do que seria sua realidade quando se tornou adulto.

Os conceitos aqui mapeados, **vazios**, ***recursive looping*** e **quebra da *good continuation*** se entrelaçam, fazendo parte da experiência de leitura de cada pessoa de uma forma particular. A separação deles funciona bem para compreender como a narrativa e os significados da **experiência estética** vão aos poucos se construindo. Acreditamos que tais conceitos aqui analisados, a partir da minha interação com o texto sobre as memórias de *Infância* de Graciliano Ramos, podem talvez ajudar a esclarecer como eles aparecem na prática de narrativa do gênero autobiográfico.

REFERÊNCIAS

CRUZ, Gislaine Azevedo; SARAT, Magda. História da infância no Brasil: contribuições do processo civilizador. **Educação e Fronteiras**, Dourados, v. 5, n. 13, p. 19-33, mai. 2015. ISSN 2237-258X. Disponível em:http://ojs.ufgd.edu.br/index.php/educacao/article/view/5176. Acesso em: 25 jul. 2020.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. A tipologia de Noman Fridman. *In*: LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O Foco Narrativo ou a polêmica em torno da ilusão**. 10 ed. São Paulo, Ática, 2002. Série Princípios.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet**. (org.). Jovita Maria Gerheim Noronha. Tradução Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Guedes. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

RAMOS, Graciliano. **Infância**. 17. ed. Rio de Janeiro: Record, 1981.

SANTOS, Carmen Sevilla Gonçalves dos. **Literatura e cinema**: uma interface metaprocedimental via Antropologia Literária. 2017. Tese pós-doutoral, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2017.

CÁPITULO 11

Hibisco Roxo: Mapeando uma Experiência Estética e Afetiva

» *Beatriz Pereira de Almeida*

1 CONTEXTUALIZANDO E CONHECENDO A NARRATIVA

Hibisco roxo é o primeiro romance da escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie publicado no Brasil, em 2011, pela editora Companhia das Letras. Além desse, outros livros da autora já foram lançados no país pela mesma editora, *Meio sol amarelo* (2008), *Americanah* (2014), também romances, a coleção de contos *No seu pescoço* (2017) e os ensaios *Sejamos todos feministas* (2015) e *Para educar crianças feministas* (2017).

O livro teve duas edições com capas distintas, a primeira, com o fundo de uma planta — podemos entender como sendo de um hibisco —, uma faixa azul clara um pouco mais acima do meio com o nome do livro e da autora, já no canto esquerdo o selo com nome da editora, Companhia das Letras. A segunda capa foi lançada quando a editora padronizou os romances de Chimamanda, deixando todos com as cores de fundo remetendo às histórias e com o desenho de uma mulher, a exemplo de *Hibisco Roxo*. O fundo do livro é a cor citada no título e há uma moça negra

de perfil olhando para baixo, usando um turbante vermelho, destacando-se ainda mais pela cor utilizada na parte de trás.

Hibisco Roxo narra a história de Kambili, protagonista da história, em meio à realidade familiar. Contado em primeira pessoa, o livro nos mostra a relação de Kambili com seu pai, uma mistura de admiração, respeito e medo, com seu irmão, apelidado de Jaja, e com sua mãe, Beatrice. Eugene, o pai da narradora, é um empresário bem-sucedido, dono de uma fábrica de alimentos, por isso, a família é considerada rica em comparação com a maior parte das famílias da Nigéria.

Eugene é também um seguidor ferrenho das doutrinas da igreja católica, tendo se convertido em cristão durante a colonização britânica no país. Por causa disso, ele nega as tradições e as crenças nigerianas, trata-as como impuras, desprezíveis e considera-as representações do inferno, consequentemente, Eugene não fala com seu pai, Papa Nnukwu. O velho não se deixou ser influenciado pelo catolicismo e permanece um seguidor das tradições nigerianas, praticando rituais e estabelecendo contato com seus antepassados, fazendo com que Eugene proibisse o pai de ter contato com os netos.

A vida de Kambili muda quando ela e o irmão, Jaja, passam a ter uma maior convivência com a tia, irmã de Eugene, Ifeoma. Ela é professora universitária e mora só com os três filhos após se tornar viúva. Sua vida é completamente diferente da do irmão, ela vive "no limite" em questão financeira, e, apesar de ter fé católica, não renega sua ancestralidade, ou seja, não deixou de falar com seu pai e permite aos seus filhos a convivência com o avô e a aprendizagem da sua cultura. A relação dela com os filhos também se dá de maneira muito mais horizontal, de modo que eles podem questionar suas decisões, discordar dela, fazer piadas, divertirem-se, sendo o oposto daquilo vivido por Kambili em casa.

De maneira estrutural, o livro é dividido em quatro partes intituladas: *Quebrando deuses/Domingo de Ramos*; *Falando com nossos espíritos/Antes do Domingo de Ramos; Os pedaços de deuses/Após o Domingo de Ramos; Um silêncio diferente/O presente*.Dentro de cada uma dessas partes, há a divisória dos capítulos, no entanto, eles não são enumerados nem recebem títulos. A primeira parte tem apenas um capítulo, a segunda tem doze, a terceira, três, e a última, somente um.

2 PERCORRENDO VAZIOS E PERCEBENDO *RECURSIVE LOOPINGS*

A Teoria do Efeito Estético, criada por Wolfgang Iser, inova a teoria literária por colocar a experiência do leitor com o texto no centro de seus estudos, diferentemente das teorias que apenas consideravam o texto em si, suprimindo o papel essencial do leitor no processo de criação dos sentidos de uma obra.

> Entendendo efeito como o processo e o resultado da interação texto e leitor, a teoria do efeito vem ocupar o lugar de uma teoria de texto. A pergunta sobre o significado de uma determinada obra é, então, substituída pela indagação acerca do que acontece ao leitor quando através da leitura dá sentido aos textos de ficção (SANTOS, 2009, p. 92).

Pretendo, então, com este capítulo, analisar os pontos da minha experiência de leitura que me fizeram ter **vazios**, deixando, claro, desde já, que, como aponta Iser, esses **vazios** estão na minha interação com o texto e não presentes na estrutura textual, dessa forma, algo que é um

vazio para mim, pode não ser para outra pessoa e vice-versa. Segundo Iser (1979 apud BRIZOTTO, 2011, p. 12), os

> vazios nos textos ficcionais [...] se caracterizam menos como uma falta do que como uma necessidade de combinação dos esquemas do texto, pela qual se forma o contexto que dará coerência ao texto e sentido à coerência.

Brizotto (2011, p. 12) acrescenta que

> disso decorre o fato de que nem todos os vazios necessitam ser complementados, dependendo das representações projetivas do leitor, que é quem realiza as conexões com o texto.

Focalizarei, então, aqueles **vazios** mais relevantes para minha **experiência estética**. Além disso, entrelaçado a esses **vazios**, serão analisados os ***recursive loopings*** ocorridos a mim durante a leitura do romance. Os ***recursive loopings*** são aqueles momentos em nossa leitura nos quais percebemos o movimento de ir e vir da história, como um *boomerang,* entretanto, sem passar exatamente pelo mesmo "lugar", pois o tempo passou, os personagens se modificaram, não é o mesmo cenário. Esse fenômeno, muitas vezes, pode auxiliar o leitor a compreender melhor as transformações ocorridas nos personagens (SANTOS, 2017).

2.1 Preenchendo vazios

Talvez Mama soubesse que não ia mais precisar das estatuetas; que quando Papa atirou o missal em Jaja, não foram apenas elas que se quebraram, mas todo o resto

(Hibisco roxo)

Em minha primeira leitura, com a intenção de apenas ter a experiência literária com o romance, confesso não ter olhado atentamente para a "cronologia" expressa nos títulos de cada uma das partes. Sendo assim, ao ler o título da parte um, *Quebrando deuses/Domingo de Ramos*, ocorreu o meu primeiro vazio: quebrar deuses? Como assim? Qual a metáfora por trás disso? Seria mudar de crença? Como "quebrar deuses" se para o cristianismo — expresso através da segunda parte do título — há apenas um Deus?

Somente após embrenhar-me na narrativa e perceber a autoridade do pai sendo quebrada aos poucos, consistindo aquele momento como a "gota d'água", compreendi o termo "deuses", no plural. O título vem do momento em que, após Jaja se recusar a receber a eucaristia na missa e ainda "bater de frente" com Eugene, o pai se revolta e atira o missal com a intenção de acertar o filho, ao invés disso, ele acerta a estante de vidro onde estavam as estatuetas de bailarinas de Beatrice, as quais ela limpava praticamente todos os dias. Sendo assim, a quebra das estatuetas não estava associada somente a uma simbologia da quebra do cristianismo, mas também à autoridade do pai, até o momento, o "deus" daquela casa, como é possível perceber no trecho:

> Talvez Mama soubesse que não ia mais precisar das estatuetas; que quando Papa atirou o missal em Jaja, não foram apenas elas que se quebraram, mas todo o resto (ADICHIE, 2011, p. 22).

Além disso, sendo cristã, sei que o Domingo de Ramos é um dia bastante importante para o catolicismo, pois marca o início da Semana Santa com a chegada de Jesus a Jerusalém. Logo, mesmo sem entender completamente o título nesse momento, preenchi o **vazio** imaginando que "quebrar" algo nesse dia tem bastante significado. O Domingo de

Ramos acontece uma semana antes do Domingo de Páscoa, quando Jesus ressuscita após ter morrido para libertar todo o povo do pecado e demonstrar o amor de Deus para com seus filhos, ou seja, é bastante forte, ainda mais para alguém católica, igual a mim, o livro se iniciar com a "quebra" de algo justamente no Domingo de Ramos, um dia de celebração para a igreja.

Outro ponto passível de observação é a cor escolhida para a capa do livro. O roxo é a cor da Quaresma, tempo de preparação para a Semana Santa, marcada desde a Quarta-feira de Cinzas até a Quinta-feira Santa, e está associada à conversão, oração, jejum e, especialmente, penitência — temática bastante recorrente na narrativa. Ainda segundo o Dicionário de símbolos (2008), "a cor violeta está associada à morte de Cristo e, logo, ao luto. Isso faz com que a cor carregue sentimentos como melancolia e penitência."

Durante a leitura do livro, muitas palavras em *igbo* presentes no texto me provocaram **vazios** e certo estranhamento. O *igbo* é uma língua falada na Nigéria, por cerca de 20-25 milhões de pessoas. Apesar de a autora ser africana, não esperei que a tradutora fosse deixar ao longo do livro tantos termos em *igbo,* entretanto, alguns deles eram possíveis de ser compreendidos devido ao contexto e pela repetição ao longo da narrativa. Com as palavras não compreendidas, tentei fazer algumas traduções no *Google Tradutor*, porém, elas não se encaixavam ou mesmo se aproximavam do contexto no qual a palavra ou expressão estava inserida no texto. Ademais, procurar tantas palavras causaria uma "trava" na fluidez da leitura, o que preferi não fazer, logo, esse **vazio** não foi preenchido.

2.2 Os *boomerangs*[20] em *Hibisco Roxo*

2.2.1 Do vermelho ao roxo: os hibiscos na narrativa

Os hibiscos na história também são uma indicação de ***recursive looping***, podendo ou não ocorrer ao leitor. A primeira citação sobre eles, além do título, obviamente, ocorre logo no fim do primeiro capítulo, após as coisas começarem a "se deteriorar" na casa de Kambili. A narradora aponta as mudanças ocorridas depois das idas, dela e do irmão, à casa da tia, Ifeoma. Ela faz uma relação entre o irmão, Jaja, e os hibiscos da tia:

> A rebeldia de Jaja era como os hibiscos roxos experimentais de tia Ifeoma: rara, com o cheiro suave da liberdade, uma liberdade diferente daquela que a multidão, brandindo folhas verdes, pediu na Government Square após o golpe. Liberdade para ser, para fazer.
> Mas minhas lembranças não começavam em Nsukka. Começavam antes, quando todos os hibiscos do nosso jardim da frente ainda eram de um vermelho chocante (ADICHIE, 2011, p. 22).

Ou seja, os hibiscos roxos fazem analogia às transformações ocorridas em ambos os personagens, mas especialmente em Jaja. Ao longo da narrativa, as flores chamam a atenção dele desde quando os irmãos chegam em Nsukka, casa da tia.Jaja se conecta com a família antes de Kambili e sente uma relação forte com o jardim de Ifeoma. A primeira coisa notada por ele são os hibiscos: "Isso é um hibisco, não é, tia? —– perguntou Jaja, olhando uma planta próxima à cerca de arame farpado. — Não sabia que existiam hibiscos roxos" (ADICHIE, 2011, p. 138). Todo mundo se surpreende com essas flores porque são raras, conta a tia, enquanto Jaja escuta tocando em uma pétala da flor.

Mais à frente, quando os irmãos estão de volta em casa, após as punições dadas pelo pai por terem dormido dividindo espaço com um "pagão", o avô deles, Jaja aproveita um momento de saída de Eugene e mostra aquilo que trouxe do apartamento da tia: galhos de hibisco roxo para o jardineiro plantar na casa deles. Sutilmente, fui percebendo o amadurecimento do personagem, pois ele passa a questionar o pai, mesmo a informação não sendo dita de maneira explícita na narrativa. A rebeldia de Jaja começa a nascer junto aos hibiscos.

A última menção aos hibiscos acontece depois de os irmãos voltarem de Nsukka pela segunda vez. No caminho para casa, Jaja vem durante todo o trajeto em silêncio, sem trocar olhares ou palavras com Kambili, apenas abrindo a boca para "murmurar as orações". Ele só vem falar quando eles já cruzaram os portões da propriedade e passam pelos hibiscos:

> Viu, os hibiscos roxos estão prestes a florescer — disse Jaja quando saímos do carro. Ele estava apontando, mas não precisava que fizesse isso. Já tinha visto os botões ovais e sonolentos no jardim, balançando ao sabor da brisa do fim da tarde (ADICHIE, 2011, p. 218).

Para mim, fica aparente a intenção da autora de não mencionar os hibiscos depois de desabrochados porque esse desabrochar ainda iria acontecer, tal qual o de Jaja. O livro termina em aberto, com a promessa de um futuro diferente para aquela família, após Eugene ter sido morto pela mulher, devido ao veneno colocado por ela em sua comida durante dias. Quando descobrem a razão da morte de Eugene, oficiais vão até a casa deles e é Jaja quem assume a culpa, ele vai preso e passa três anos lá. A narrativa termina com a promessa de sua soltura na semana seguinte, e, assim, eles poderão construir uma nova vida, fazendo aquilo que desejam.

Jaja, então, se torna o próprio hibisco ao final da história, rebelde, raro, pronto para desabrochar.

2.2.2 As idas e vindas a Nsukka: uma mudança para além de espacial

> Papa telefonou para tia Ifeoma dois dias depois. Talvez, se não tivéssemos ido nos confessar naquele dia, ele não tivesse ligado. E jamais tivéssemos ido a Nsukka, e tudo teria ficado igual. (ADICHIE, 2011, p. 90)

Um primeiro ***recursive looping*** ocorrido a mim é o fato de a narrativa se iniciar pelo meio da história, mais próximo do fim, quando o irmão de Kambili, Jaja, se recusa a receber a comunhão, algo encarado quase como um crime pelo pai deles. Kambili dá a entender que tudo era muito diferente até um tempo atrás, antes de eles irem para Nsukka, cidade onde vive a tia e os primos deles. Observemos:

> Nsukka começou tudo; o jardinzinho perto da varanda de seu apartamento em Nsukka começou a romper o silêncio. [...] Mas minhas lembranças não começavam em Nsukka. Começavam antes, quando todos os hibiscos do nosso jardim da frente ainda eram de um vermelho chocante (ADICHIE, 2011, p. 15).

Ao ler esse trecho, me questionei o que seria esse "romper o silêncio?" Qual a força do silêncio nessa história? Abro aqui um parêntese para falar um pouco mais sobre o silêncio na história, pois após ter finalizado a leitura, pude considerá-lo um elemento tão relevante na narrativa quanto todos os outros.

Na casa de Kambili, paradoxalmente, é o silêncio uma das formas de comunicação reinantes, parece contraditório, mas são poucos os diálogos

ocorridos entre o pai e os filhos que não envolvam punições, indicações de obrigações a serem feitas — a exemplo de cumprir o horário criado por ele para as atividades diárias —, assim como há pouquíssimo diálogo entre Eugene e a esposa. Podemos atestar isso através do trecho:

> Nossos passos na escada eram tão contidos e silenciosos quanto nossos domingos; o silêncio de esperar que Papa acordasse da sesta para que pudéssemos almoçar; o silêncio da hora de reflexão, quando Papa nos dava uma passagem da Bíblia ou um livro de um dos Pais da Igreja para que lêssemos e pensássemos sobre ele; o silêncio do rosário da noite; o silêncio de ir de carro até a igreja para receber a bênção depois. Mesmo nossa hora da família era silenciosa aos domingos, sem jogos de xadrez ou discussões sobre os jornais, mais apropriada para o Dia do Descanso (ADICHIE, 2011, p. 27).

Dessa forma, eles aprenderam a se comunicar no silêncio, através dos olhares, das expressões faciais, especialmente Kambili e Jaja. A última parte é intitulada *Um silêncio diferente/O presente* porque, nesse momento, após o pai ter morrido e toda a carga que vinha com a sua presença/existência ter ido também embora, o silêncio existente é leve, sem envolver punição, medo, é apenas calmaria, tranquilidade, não estando relacionado à repressão, silenciamento. Como fica claro no trecho:

> Jaja pega a colher e volta a devorar o arroz. O silêncio paira sobre nós, mas é um tipo diferente de silêncio, um que permite respirar. Tenho pesadelos sobre o outro tipo, aquele que existia na época em que Papa estava vivo (ADICHIE, 2011, p. 259).

Voltando ao trecho que fala sobre as mudanças depois da ida à casa da tia, ainda me questionei: quais eram as lembranças de Kambili

antes de Nsukka? Como era a sua vida e o que mudou? Busquei sanar essas dúvidas ao longo da leitura e acredito ter conseguido esclarecê-las ao finalizar o livro.

Com o término da leitura, percebi as idas e vindas dos irmãos à casa da tia em Nsukka como sendo mais um dos maiores ***recursive loopings*** na narrativa. A primeira ida deles até lá aconteceu depois de Ifeoma ter passado o Natal com os filhos junto à família de Eugene em Abba. Ela pede ao irmão permissão para que primos possam passar algum tempo juntos durante as férias. Depois de muita insistência, ele permite aos filhos passar uma semana com a irmã em Nsukka. Assim, durante a narrativa, além dessa primeira vez, Kambili e Jaja voltam mais duas vezes para lá e, a cada retorno, sentiam-se diferentes, melhores, mais leves, mais questionadores e como se sempre tivessem feito parte daquela família.

No primeiro dia na casa de Ifeoma, durante o jantar, Kambili sente a primeira diferença da casa da tia em relação à dela. Ela quase não fala, não está acostumada a se comunicar com outras pessoas a não ser as de sua família e ainda com eles, muitas vezes ela apenas se comunicava apenas com o olhar, por isso, é bastante observadora. O que ela repara é:

> Até então eu me sentira como se não estivesse ali, como se estivesse apenas observando uma mesa onde se podia dizer o que você quisesse, quando quisesse, para quem quisesse, onde o ar era livre para ser respirado à vontade (ADICHIE, 2011, p. 105).

Apesar de posteriormente entender melhor por que Kambili agia daquela forma, era tão calada, fugidia, o jeito dela tão passivo me deixou irritada durante a leitura, acredito que por eu ser tão falante e até mesmo "respondona", a personalidade da personagem me incomodou. Continuando, Kambili estranha como os primos podem ser questionadores,

críticos, irônicos e não recebem punição por isso e pensa no funcionamento das coisas em sua casa. Uma outra diferença notada pela personagem é a importância dada pela tia ao riso. Na hora da oração em família, após a janta:

> Tia Ifeoma rezou pela universidade, pelos professores e administradores e, por fim, pediu que encontrássemos a paz e o riso naquele dia. Quando estávamos fazendo o sinal da cruz, ergui o rosto para ver a expressão de Jaja, para ver se ele também estava perplexo em saber que tia Ifeoma e sua família pediam pelo *riso* em suas orações (ADICHIE, 2011, p. 111).

Em diversos momentos da história Kambili nota o riso fácil da tia e dos primos, o prezar deles por isso e como rir para eles é descomplicado. O riso, então, mostra-se como um sinal de liberdade que eles não têm em casa. Em um momento anterior Kambili narra:

> sonhei que estava rindo, mas a risada não soava como minha, embora eu não soubesse bem qual era o som da minha risada. Era uma risada alta, profunda e entusiasmada, como a de tia Ifeoma (ADICHIE, 2011, p. 76).

Apenas para frisar mais um momento em que é possível notar como aquilo é presente para Kambili, ela descreve: "O riso sempre ressoava pela casa de tia Ifeoma e, não importava de que cômodo vinha, se espalhava por todos os outros" (ADICHIE, 2011, p. 151).

É na casa de Ifeoma onde Kambili conhece e se apaixona pelo padre Amadi. Os sentimentos nutridos por ela ficam claros, desde o início, indo além de admiração ou devoção por ele ser padre. Ela o deseja como homem e a atenção dada a ela por ele, na forma dele a olhar, a tocar, a abraçar, faz a personagem se sentir especial e a transforma, produzindo sentimentos e sensações nunca sentidas pela garota. Da mesma maneira, permite a

descoberta de partes de si que nem ela mesma sabia e, obviamente, isso a transforma. Após o primeiro dia acompanhando o padre ao jogo de futebol, na volta para casa, conversando com Amadi, Kambili descreve: "Eu me senti em casa, senti que estava onde deveria estar há muito tempo" (ADICHIE, 2011, p. 155).

Esses sentimentos de Kambili pelo padre Amadi me deixaram, inicialmente, um tanto incomodada, pois associei quase imediatamente aos casos de assédio, pedofilia, cometidos por líderes religiosos e fiquei um pouco irritada pensando o quanto seria previsível, dentro de todas as possibilidades da adolescência, Kambili se apaixonar logo por um padre, "uma clássica beata", pensei. Entretanto, durante a história, o leitor percebe o quanto isso fala sobre a personagem e como tal sentimento não é passível de julgamentos.

Após descobrir que os filhos estavam convivendo no mesmo ambiente que o avô deles (Ifeoma havia trazido ele para casa por estar doente e precisando de cuidados), Eugene vai imediatamente buscá-los de volta em Nsukka. Fiquei, nesse momento, imaginando as reações dele com os filhos e se estenderia a punição também para a irmã, se faria algo com eles na frente dela. Descobri, em seguida, que ao chegar lá e encontrar o pai falecido, Eugene não demonstra nenhum compadecimento, mas isso não o fez ser menos duro com Ifeoma ou deixar Jaja e Kambili ficarem, algo já previsto anteriormente por mim.

Em casa, Eugene puniu os filhos derramando água fervente nos pés deles, enquanto derramava no pé de Kambili, ele afirmava: "É isto que você faz consigo mesma quando caminha na direção do pecado. Queima os pés — disse ele" (ADICHIE, 2011, p. 168).Esse trecho da leitura despertou em mim os sentimentos de raiva e repulsa, em um meio termo

entre compreender por que ninguém fazia nada — os empregados da casa, a esposa— e ao mesmo tempo me indignar.

Alguns dias se passam até o retorno dos irmãos a Nsukka, momento narrado após Kambili ir parar no hospital em consequência de ter sido espancada pelo pai e Ifeoma pedir ao irmão permissão para levar a menina. Eugene a espancou depois de encontrar Kambili e Jaja com um quadro pintado por Amaka do avô deles, ela descreve o momento no qual sentiu que o pai os encontraria com o quadro:

> Sabia que Jaja não ia ter tempo de colocar o quadro de volta na mochila e que Papa ia vê-lo [...] e foi o que aconteceu. Talvez fosse o que eu e Jaja quiséssemos que acontecesse, sem ter consciência disso. Talvez todos tenhamos mudado depois de Nsukka — até Papa — e as coisas estivessem destinadas a não ser mais as mesmas, a não estar mais em sua ordem original (ADICHIE, 2011, pp. 180-181).

É perceptível nesse trecho o quanto o tempo passado no apartamento da tia — com a família dela, com as vivências em sua casa — transformou ambos os irmãos e a relação com o resto da família deles. Pensei que Eugene não permitiria que os filhos voltassem para a casa da irmã, entretanto, diante do ocorrido, Ifeoma consegue convencê-lo a permitir. Ao voltar para Nsukka, Kambili e Jaja estão diferentes, eles comportam-se como se fizessem parte da família da tia, Kambili aprendeu a cozinhar, passou a gostar das músicas que Amaka ouvia, conseguia conversar com a tia e com os primos e, especialmente, com o padre Amadi. Jaja ajudava a buscar água para a casa, cultivava o jardim, limpou o carro da tia, matou uma galinha para o almoço, tudo isso eram coisas que eles não faziam em casa porque não precisavam, mas ainda mais porque não podiam.

Aproximando-se do fim da narrativa, quando Obiora, um dos primos, em uma conversa, menciona para Kambili a possibilidade de irem morar nos Estados Unidos com Ifeoma, sendo chamada por uma amiga para trabalhar lá, Kambili fala:

> — Tia Ifeoma lhe contou isso? Perguntei estupidamente, sem nem saber direito o que queria dizer, só porque não conseguia pensar em mais nada para falar, pois não imaginava mais a vida sem a família de tia Ifeoma, sem Nsukka (ADICHIE, 2011, 193).

Após esse trecho, me questionei se os irmãos não iam pedir para irem com a tia aos EUA ou até mesmo irem fugidos, escondidos do pai, foi meu desejo como leitora, pois assim como Kambili, não gostaria de vê-los seguir a mesma vida de antes.Logo descobri que nada mais seria como outrora para os personagens quando Eugene morre, envenenado por Beatrice, e Jaja é preso, assumindo a culpa do ocorrido.

Na terceira parte do livro, após o domingo de Ramos, fica claro para o leitor a concretrização por inteiro da mudança, tanto nos irmãos, quanto na casa de Eugene. Novamente em Enugu, cidade onde moram, os irmãos ficam sabendo que Ifeoma foi mandada embora da universidade e pode trabalhar por apenas mais um mês. Ao saber disso, surpreendentemente, Jaja afirma com convicção para Kambili: "— Nós vamos para Nsukka hoje. Vamos passar a Páscoa em Nsukka." Depois disso, vai falar com o pai na mesma hora e diz: "— Eu e Kambili vamos para Nsukka — ouvi-o dizer. Não ouvi o que Papa disse, mas Jaja respondeu: — Nós vamos para Nsukka hoje, não amanhã" (ADICHIE, 2011, p. 223). Pensei: finalmente! Jaja agiu da maneira como eles deveriam ter agido desde o começo da história, também percebi o quanto ele cresceu ao longo da narrativa e fiquei satisfeita de ter acompanhado esse processo.

Jaja não demonstra mais sentir medo do pai, apenas uma indiferença. O personagem demonstra amadurecimento e impõe suas vontades, diferentemente do início da narrativa, antes deles irem para a casa da tia pela primeira vez, acredito ser isso resultado do saber que é possível questionar, criticar, como acontece com os primos na casa de Ifeoma, mesmo sendo essa pessoa, o seu pai, de quem ele sempre teve medo.

Nsukka, então, para os irmãos, é sinônimo de libertação, de descoberta, do lugar onde eles conseguiram descobrir a possibilidade de serem eles mesmos sem medo, sem repressão, sem punições. Nas últimas páginas, Kambili me prova isso novamente:

> Enquanto voltávamos a Enugu, eu ri alto, mais alto que o canto vigoroso de Fela. [...] Porque Nsukka pode libertar algo no fundo de sua barriga que sobe até a garganta da gente e sai sob a forma de uma canção sobre a liberdade. E sob a forma de riso (ADICHIE, 2011, p. 254).

Nesse momento pude perceber o ciclo se fechando na narrativa, lembrei de quando, na primeira vez que os irmãos foram para Nsukka, Kambili estranhou a tia orando para o riso, também as risadas fáceis da família e agora, no fim da história, é ela quem termina rindo, livre, sem medo.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste capítulo, busquei realizar um mapeamento da minha **experiência estética** com o romance *Hibisco roxo*. Durante meu processo de leitura, pude pontuar os **vazios** ocorridos e considerar os mais relevantes por mim, assim como percebi os ***recursive loopings***, indicando o processo de mudança e amadurecimento ocorrido nos personagens.

Em meio a esses ***recursive loopings*** e **vazios** pude compartilhar minhas sensações ao estar em contato com o romance, as minhas previsões sobre a história — o concretizado e o refutado. Também não foram somente os personagens que viveram uma mudança, mas igualmente eu, como leitora, pois pude ampliar meus horizontes. Para tanto, foram utilizadas as discussões realizadas por Santos (2009; 2017) e Brizotto (2011) acerca da Teoria do Efeito Estético de Iser.

REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **Hibisco roxo.** São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

BRIZOTTO, Bruno. Duas abordagens para o ensino de literatura: leitura e estética da recepção. **Revista Fronteira Digital**, Ano 2, n. 3, p.61-82, Jan./Ago. 2011. Disponível em: **http://www.unemat.br/revistas/fronteiradigital/docs/artigos/n3_2011/fronteira_digital_n3_2011_art_6.pdf**. Acesso em: 16 ago. 2019.

SANTOS, Carmen Sevilla Gonçalves dos. A teoria do efeito estético: pontos e contrapontos. SANTOS, Carmen Sevilla Gonçalves dos. *In:* **Teoria do efeito estético e teoria histórico-cultural:** o leitor como interface. Recife: Bagaço, 2009.

SANTOS, Carmen Sevilla Gonçalves dos. "Crônica da casa assassinada": o romance. *In*: SANTOS, Carmen Sevilla Gonçalves dos. **Literatura e cinema**: uma interface metaprocedimental via Antropologia Literária. 2017. Tese pós-doutoral, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2017.

CAPÍTULO 12

Mapeamento de uma Experiência Estética em Suicidas, de Raphael Montes

» *Rivânia Maria da Silva*

1 A TEORIA DO EFEITO ESTÉTICO E A ANTROPOLOGIA LITERÁRIA

Há tantos quadros na parede
Há tantas formas de se ver o mesmo quadro
(Humberto Gessinger)

Penso ser necessário realizar uma breve contextualização sobre o que tratam as teorias desenvolvidas pelo teórico alemão Wolfgang Iser (1996, 1999), antes de adentrarmos na análise pretendida. No que se refere à Teoria do Efeito Estético, é possível afirmar que ela surgiu concomitantemente à Estética da Recepção, de Hans Robert Jauss, e enquanto aprimeira preocupa-se em compreender o efeito gerado no indivíduo durante a interação texto-leitor, a segunda assume um caráter mais coletivo, pois investiga como um texto literário é atualizado com o

passar do tempo e/ou como se dá a sua recepção de acordo com o contexto histórico em que foi lido.

Para melhor delinear a Teoria do Efeito Estético, é necessário compreendermos o conceito de obra segundo Iser. De acordo com Santos (2009), o teórico alemão define obra como algo que se constitui durante a interação texto-leitor, dessa forma, a obra ocorreria virtualmente, sendo o escrito literário chamado apenas de "texto".

Nesse sentido, Iser apresenta dois polos intrínsecos ao processo de leitura, o artístico e o estético. "O texto criado pelo autor é designado pelo polo artístico, enquanto o polo estético refere-se à concretização produzida pelo leitor" (SANTOS, 2009, p. 93), por conseguinte, Iser ressalta ainda a importância de se analisar os dois polos em conjunto no processo de leitura, visto que "uma investigação centrada em apenas um dos polos teria como consequência o desaparecimento da obra" (SANTOS, 2009, p. 94).

Considerando o fato de que toda teoria está entrelaçada a um contexto histórico e político, no caso das mencionadas teorias não seria diferente, uma vez que, de acordo com Iser (2006, p. 1, apud SANTOS, 2009, p. 26), logo após a Segunda Guerra Mundial, os estudos literários encontravam-se frente a novos caminhos, já que havia um crescente interesse de pesquisas em torno da interpretação, e os motivos para essas novas pesquisas estariam relacionados a questões políticas e mercadológicas, além do desejo de sair de uma leitura impressionista. Dessa maneira, a figura do leitor entrava em cena, não obstante tratado de modo superficial, dado que, mesmo os teóricos comentando sobre a interação do leitor com o texto, todos os tipos de leitores apresentados eram hipotéticos, não se considerava o leitor real — talvez por receio de cair no subjetivismo ou impressionismo — ele aparecia sempre circunscrito

ao texto, tais como os descritos nos ensaios reunidos por Jane Tompkins (1980) na coletânea *Reader-Responde Theory*.

Santos (2009) critica a desconsideração do leitor real na Teoria do Efeito Estético, e, em sua tese de cunho metateórico, propõe a inserção do leitor real na teoria iseriana, através da psicologia, especificamente com esteio na Teoria Histórico-Cultural de Vigotski.

É possível afirmar, de acordo com as alegações de Wolfgang Iser, que o fingimento — aceitação de um pacto ficcional — pode ser compreendido a partir da percepção antropológica de que nós, seres humanos, temos a necessidade de interpretar, de dar sentido às coisas e, por isso, o citado teórico em sua Antropologia Literária se debruça justamente na tentativa de responder às questões relacionadas ao motivo pelo qual necessitamos ficcionalizar.

Na Antropologia Literária, prolongamento da Teoria do Efeito Estético, Iser (1999) afirma que o texto literário apresenta três atos de fingir, sendo eles: a seleção, a combinação e o autodesnudamento (que propicia o **como se**).

Este último aspecto dos atos de fingir, o autodesnudamento, que causa o **como se**, diz respeito ao leitor que metaforicamente se abstém da vida real para viver a cena do livro, ou seja, se autodesdobra. No entanto, esse conceito evidencia a problemática que diz respeito a que forma um indivíduo poderia realizar esse ato se Iser, quando menciona o leitor, se refere ao **leitor implícito** (aquele que se funda na estrutura do texto)? Essa desconsideração do leitor real seria uma das principais críticas elaboradas por Santos (2009) em relação à teoria iseriana, pois o teórico apresenta o **leitor implícito** como semelhante ao leitor ideal, e, portanto, ignora o leitor real (extratextual) ao antecipar a sua presença, o que, penso eu, abre

espaços para várias indagações: ora, quem atribuiria sentidos e preencheria os **vazios** do texto se não ele (o leitor empírico)? Além disso, no processo de **ficcionalização**, "quem se 'autodesdobra' na 'busca de ser e ter a si mesmo', em se tratando de literatura, é sempre o leitor real" (SANTOS, 2009, p. 231).

Para melhor contextualizar a teoria de Iser, é importante ressaltar que ela assume caráter indisciplinar, já que é fruto de recortes de outras áreas das ciências humanas como a "semiótica, teoria da *gestalt*, psicanálise, hermenêutica, teoria da informação, sociologia e pragmatismo" (SANTOS, 2009, p. 27). Em seu trabalho metateórico, Santos realiza um estudo de fôlego sobre a pesquisa de Iser, e inclui, ainda, uma perspectiva da psicologia para complementar os estudos do teórico alemão, no tocante à consideração efetiva do leitor real.

Através deste trabalho interdisciplinar, Iser trouxe para a Teoria do Efeito Estético e a Antropologia Literária conceitos como: **vazios**, que correspondem às indeterminações textuais que provocam as **quebras da *good continuation***, rompendo a fruição no ato da leitura. Cada leitor tentará preencher os **vazios** de acordo com o seu conhecimento prévio (**repertório**, conhecimento de mundo). Além disso, na Teoria do Efeito Estético nos é apresentado também o conceito de **negação**, para explicar os **vazios** que geram uma quebra através da percepção de que, com base no **repertório** do leitor, alguns procedimentos foram cancelados.

Os **vazios** possibilitam que o leitor elabore várias interpretações a respeito do fato narrado, o que nos direciona para a definição de **ficcionalização**, que, segundo Iser, se caracteriza pela necessidade humana de preencher os **vazios**, interpretar. O processo de preenchimento/articulação de **vazios** é denominado pelo teórico como **negatividade** (aquilo que não está dito e o leitor preenche).

Iser alega, ainda, que na constituição do texto, o leitor depara-se com: **lugares vazios**, diferentemente dos **vazios**, esses não são preenchidos, mas articulados; **protensão**, o movimento de projetar algo na leitura a partir do que foi lido no agora, e **retenção**, quando o leitor retém alguma informação que futuramente será útil para gerar sentido, e que, consequentemente, está ligada à estrutura de **tema e horizonte**, que correspondem ao 1° e 2° planos, respectivamente. O **tema** aborda o que está se passando no agora, enquanto no **horizonte** temos a informação anterior, dessa maneira, através desse processo, ocorre uma sucessão de sínteses na leitura.

Nesse sentido, o leitor deve articular as **quatro perspectivas** inclusas no texto literário, observando qual delas está em foco (**tema**) e quais encontram-se no **horizonte**, sendo elas: **narrador**, **personagem**, **enredo** e **ficção do leitor**, esta última é caracterizada como "a pessoa para quem o narrador pensa estar escrevendo, esta 'pessoa' está inscrita na estrutura textual" (SANTOS, 2009 p.96).

Na Antropologia Literária de Iser, nos é apresentado o conceito de ***recursive looping*** para explicar como as culturas se modificam com o passar do tempo. Dessa forma, a literatura, como expressão cultural, também pode trazer o ***recursive looping*** em sua estrutura, principalmente através do esquema de **tema e horizonte**. Esse fenômeno diz respeito à recorrência no texto literário, isto é, quando algum aspecto (seja um personagem, objeto, ideia etc) aparece de maneira recorrente, porém sempre se apresenta com novos elementos, ou direções.

Ainda que a teoria iseriana pareça difícil inicialmente, devido aos vários conceitos e termos que apresenta, é inegável o quanto suas contribuições são necessárias para os estudos literários, visto que, finalmente, a figura do leitor real começa a ser considerada como parte

fundante da **significação** de um texto, dado que o sentido (a formulação do **objeto estético**) já não está somente imanente ao texto, tampouco apenas no leitor, mas na interação entre os dois. Isso posto, vale ressaltar mais uma vez que Iser não menciona o leitor real, mas o implícito, limitado à estrutura do texto. Porém, ainda assim os seus estudos foram essenciais para pensarmos sobre o que acontece com o leitor durante a formulação do **objeto estético**.

Nessa perspectiva, tendo em vista as ponderações teóricas explicitadas, a relevância do presente capítulo está na valorização da metáfora de Iser, a qual aborda a interação texto-leitor. Assim, voltar o olhar para a recepção do texto numa perspectiva mais individual, isto é, procurar compreender o que acontece na mente do leitor enquanto ele lê, que, inclusive, é o objetivo principal deste estudo, tal como será exposto mais adiante, na medida em que será descrito a minha leitura do romance.

Assim, compreendendo o importante papel do leitor real, à luz da Teoria do Efeito Estético, realizo um mapeamento da minha **experiência estética** na leitura do livro *Suicidas* (2012), de Raphael Montes. Ressalto, ainda, o aspecto inaugural de meu trabalho e originalidade da presente leitura neste romance. Desse modo, elenquei três conceitos centrais que serão mapeados na constituição desta análise: **vazios**, **tema e horizonte** e **quebra da *good continuation***.

2 SUICIDAS: O ROMANCE

O romance policial intitulado *Suicidas*, de Raphael Montes, foi publicado pela primeira vez em 2012, pela editora Benvirá, e já no ano seguinte o livro conseguiu ser selecionado como finalista do Prêmio São

Paulo de Literatura, na categoria de autor estreante. Em 2017, o título ganhou uma nova edição pela Companhia das Letras, dessa vez, acrescida de um novo capítulo. No entanto, apenas a versão primeira faz parte do *corpus* deste trabalho.

Atualmente, o escritor carioca conta com uma profícua produção literária, visto que depois do lançamento do romance supracitado, Raphael Montes publicou mais quatro livros do mesmo gênero, sendo eles: *Dias perfeitos* (2014), o qual tem sido cada vez mais traduzido para outras línguas; *O vilarejo* (2015); *Jantar secreto* (2016); e *Uma mulher no escuro* (2019). Além disso, o autor possui diversos contos publicados em antologias de mistério, inclusive, em 2017, teve um de seus contos incluso na edição do livro *Criaturas e Criadores*.

Em *Suicidas*, o foco da narrativa está em torno das impressões pessoais encontradas em um diário deixado por um jovem carioca de nome Alessandro, que estuda direito e carrega consigo um forte desejo de se tornar um escritor conhecido. Assim, para chegar a tal objetivo, consegue manipular e tramar sorrateiramente um suicídio coletivo através de um jogo de roleta-russa.

Na primeira leitura, ao deitar o olhar sobre o título do livro e analisar a sua capa, algumas questões surgiram, tais como: a) observando que o nome "suicidas" está no plural, significa, então, que não apenas uma, mas outras pessoas também procurariam a morte, e b) a bala engatilhada na arma que está desenhada na capa sugere o modo que esses suicídios seriam realizados. Essas suposições mais tarde podem ser confirmadas ou não durante a leitura do texto. No caso do livro em análise, de fato, mais de uma pessoa decidiu tirar a própria vida, desse modo, nove jovens da elite carioca participaram de uma roleta-russa no porão de uma casa de campo e todos foram encontrados mortos.

A história contém uma interessante estrutura de **tema e horizonte**, pois é apresentada a partir de dois tempos, o passado e o presente. Dado que, um ano após o fatídico episódio na casa de campo, onde nove corpos foram encontrados em estado deplorável, as mães dos supostos suicidas são convidadas para participar de uma reunião com a delegada Diana Custódio Guimarães, cujo objetivo é tentar desvendar melhor o que houve a partir da revelação do caderno de anotações de Alessandro, encontrado no porão da casa que serviu de palco para a tragédia. Dessa forma, a medida que é feita a leitura das referidas anotações, verdades são ditas e máscaras vão sendo desfeitas, abrindo espaço para algo mais revelador: o desnudamento da inveja, da ganância e do interesse de um sujeito que libera seu lado animalesco para atingir seus objetivos.

O texto possui 487 páginas, divididas em 40 capítulos, os quais apresentam a narrativa a partir de três pontos: o primeiro diz respeito ao caderno de anotações de Alessandro Parentoni (Alê) que foi encontrado em seu quarto (escritos em forma de diário precisamente datado, meses antes da roleta-russa); o segundo refere-se à reunião das mães com a delegada Diana Custódio (exposto apenas em diálogos); enquanto o terceiro ponto aborda as minuciosas descrições do livro escrito por Alessandro, ao mesmo tempo que estava jogando a roleta-russa.

Toda a história é guiada pelo ponto de vista de um único personagem, tendo em vista o foco narrativo estar em primeira pessoa e, até mesmo nos capítulos que descrevem somente os diálogos, a influência da subjetividade de Alê se fazer bastante presente, já que a delegada está lendo para as mães o livro deixado por ele. Para este tipo de narrador é preciso estar sempre atento e desconfiado.

Isso posto, é possível associar o jogo entre a estrutura de **tema e horizonte** exposta na teoria iseriana nessa divisão dos capítulos de *Suicidas*,

uma vez que, à medida que o livro encontrado no porão de *Cyrille's House* é colocado como **tema**, temos em segundo plano a reunião da delegada com as mães e as narrações do caderno de anotações de Alessandro como **horizonte**. Dessa forma, quando um personagem está prestes a morrer em um capítulo, no anterior é narrado algo sobre a sua vida, como observamos nos capítulos 23 e 24 — no primeiro (caderno de anotações de Alessandro) temos como **tema** Noel fazendo uma declaração em público para a Ritinha, já no segundo (livro encontrado no porão) o **tema** passa a serNoel cometendo necrofilia e se matando. Destarte, o que era **tema** no capítulo 23, passa a ser **horizonte** no capítulo 24, no qual recuperamos a informação retida de que Noel agiu dessa forma devido a tantas recusas de Ritinha em relação a ele. Sendo assim, o leitor segue realizando uma sucessão de sínteses, até que consiga compreender as amarrações do texto.

Em *Suicidas* nos é apresentado uma história brutal e sangrenta com cenas chocantes que podem surpreender alguns leitores desavisados. As cenas foram descritas de forma bem gráfica, propiciando a sensação de estar acontecendo tudo em tempo real. Com efeito, durante a leitura, me senti inserida dentro do livro, especificamente dentro do porão.

3 VAZIOS QUE ENTRECRUZAM A HISTÓRIA

O texto em análise, tal como é típico do gênero romance policial, traz em seu enredo vários **vazios**, que o leitor irá preencher no decorrer de cada capítulo, conforme articula as **perspectivas textuais**. Na própria estruturação do suspense há indeterminações, tendo em vista que, no intuito de descobrirmos quem é, afinal, o culpado da história, nos é dada algumas brechas para formularmos hipóteses e interpretações a respeito do ocorrido.

Na minha leitura, notei algumas indeterminações textuais, possivelmente vistas como os **vazios**, que mais tarde provocarão a **quebra da *good continuation***. Esses, por sua vez, na leitura de outro indivíduo, podem passar despercebidos, visto que a **experiência estética** é diferente para cada sujeito. Sendo assim, comento a seguir sobre alguns **vazios** vivenciados na leitura do texto e como os articulei.

Já no primeiro parágrafo do prólogo do texto, algumas informações são lançadas de modo que é possível suscitar algumas questões as quais, apenas em capítulos posteriores, consegui responder parcialmente. Por que escolheram esse lugar? Os suicidas de que se refere o título são Zak e Alê?

> Cyrille. Eu pesquisei antes de vir. É um nome francês. Mas vem do grego Kyrillos, que significa "plena autoridade". No meu entender, algo só pode ter plena autoridade se for um ser humano. Digo isso porque o único Cyrille que tive oportunidade de conhecer nesses vinte anos de vida é o nome de uma casa. Cyrille's House, na verdade (MONTES, 2012, p. 9).

Com a leitura desse trecho, presumi que a casa seria o local onde aconteceria o trágico episódio do suicídio. No final do prólogo, com a seguinte alegação: "Hoje é a primeira vez que pisaremos em Cyrille's House sem a presença dos nossos pais. [...] Desta vez, iremos por algo muito mais sério. Nós decidimos nos matar" (p. 11), confirmo essa suposição. Esse mecanismo de projetar alguma expectativa na leitura, ou seja, inferir, aparece em Iser como o esquema de **protensão** e **retenção**, os quais são as células para o **tema e horizonte**. Desse modo, a cada informação retida e projetada, o movimento de 1° e 2° planos vai sendo realizado, ocasionando um contínuo revezamento, e durante esses movimentos surgem os **vazios** semânticos.

Um dos principais **vazios** gerados durante meu ato de leitura foi provocado no capítulo 2, em que a delegada Diana anuncia a "reunião para esclarecimentos sobre o caso Cyrille's House" (p. 24). Ora, se o livro trata de suicídios, por qual motivo a polícia estaria ainda, um ano após, investigando sobre isso? O que de fato teria ocorrido? Logo mais, no mesmo capítulo, a delegada afirma que durante um ano havia guardado um material-chave para o entendimento do que teria acontecido em 07 de setembro de 2008 no porão de *Cyrille's House*. Todavia, mesmo esse "trunfo" não foi o suficiente para que a polícia entendesse completamente o caso, portanto, compartilhando o material com as mães, buscaria encontrar resultados mais satisfatórios. A prova encontrada é uma espécie de livro escrito por Alê, intitulado "grande cartada", que narra todos os acontecimentos da roleta-russa.

No final do segundo capítulo, a delegada Diana começa a leitura de a "grande cartada" pelo prólogo e, dessa forma, retoma o trecho do primeiro parágrafo que iniciou o livro. Somente então consegui atribuir sentido e um contexto para os **vazios** que surgiram na leitura do segmento destacado acima. Compreendi, então, que não apenas Zak e Alê se suicidaram, mas outros jovens também, afinal havia outras mães presentes na reunião. No entanto, dentre as mães citadas, o nome da excêntrica Maria Clara, descrita no prólogo, não estava incluso, fazendo-me pensar que ela teria se recusado a participar. Esse vazio, porém, é preenchido no capítulo 5, quando é revelado a sua morte, não sendo confirmada a minha hipótese. Tal procedimento, se caracteriza na teoria de W. Iser como **negatividade**, que é o preenchimento de **vazios** por parte do leitor.

Na minha experiência de leitura do romance, sempre que um **vazio** surgia, em algumas páginas ou capítulos seguintes, eles desapareciam, pois ao articular as **perspectivas textuais**, eu atribuía sentido às ações

dos personagens, ainda que um grande **vazio** tenha ficado no tocante às atitudes violentas de Zak durante a roleta-russa. O que me faz pensar: esse tipo de comportamento não seria uma consequência dos efeitos das drogas? Essa conduta agressiva se deu após a morte dos pais? Ou ele sempre fora assim? Para responder essa última interrogação, relembremos o capítulo 37, em que Zak confessa ter abusado sexualmente de sua empregada Yara:

> — Eu a obriguei, claro — agora, ele estava orgulhoso. — Ela é uma vagabunda que ganha um salário mínimo por mês e nem tem todos os dentes na boca... Como ela ousa me recusar? Aquela vaca deveria agradecer... Agradecer cada apertada que eu dei nela, cada... (MONTES, 2012, p. 448).

Nesse excerto, é possível analisar o pensamento sádico de Zak, um jovem que cresceu dentro de uma elite, com uma elevada posição social, e sempre teve as coisas fáceis, como descrito inúmeras vezes por Alê que, a todo momento, demonstra sua indignação diante dessa realidade que lhe é tão distante, na qual, no entanto, está inseridopor ser amigo de Zak. Percebe-se, então, que em *Suicidas*, Raphael Montes realiza muito sutilmente uma forte crítica social em relação à desigualdade de classes, representada através do contraste entre a família Vasconcellos, a qual construiu uma vida de riquezas com base na corrupção, e a condição dos demais jovens presentes na narrativa.

A essência corrupta perpassa não apenas a figura de Getúlio Vasconcellos, mas também de outros indivíduos pertencentes a uma esfera social diferente, como os policiais que aceitaram o suborno de Zak no capítulo 4:

> Nesse momento, elevei meus pensamentos aos céus, agradecendo a Deus por morar no Brasil. Só num país

> como este você é liberado carregando drogas e cerveja porque deu quatrocentas pratas para o PM. Isto, sim, é o paraíso! (MONTES, 2012, p. 47).

Além disso, um dos vários pontos de interrogação suscitados durante a leitura está relacionado à descoberta do motivo que teria levado Maria João a participar da roleta-russa, algo que aparentemente ela condenava. No entanto, ao final do último capítulo esse **vazio** é preenchido com mais uma confissão do Alê, quando ele revela que para calar Maria João sobre quem realmente fora os culpados pela morte dos Vasconcellos, a ofereceu dinheiro, e, desse modo, ela se tornou cúmplice da articulação da morte de seis pessoas, sendo um deles seu irmão.

Mais uma vez, Raphael Montes apresenta um sujeito indiferente, movido pelo desejo de fama (Alê) e dinheiro (Maria João), tornando-se capaz de exteriorizar seu lado animalesco em prol de um *status*, da ascensão social. Tal insensibilidade também é tematizada em personagens secundários, a exemplo das ações da imprensa no enterro dos Vasconcellos: "Flashes, microfones, holofotes... A imprensa tem o incrível dom de transformar um sepultamento em festa" (MONTES, 2012, p. 165). Se ela age dessa forma, é porque existe um público ávido por consumir notícia sobre a desgraça alheia. Pensando nisso, inclusive, Alê tem a ideia do livro.

4 DA FALTA DE CONECTABILIDADE, QUEBRA DA *GOOD CONTINUATION*

A estrutura não convencional do romance ocasionou a **quebra da *good continuation*** na minha leitura, visto que o texto é narrado em primeira e terceira pessoa. Isso acontece porque a história possui três linhas do tempo distintas, entrelaçadas ao longo da narrativa, já que, como dito,

temos 1) o caderno de anotações de Alessandro, que acontece meses antes da roleta-russa; 2) a reunião com as mães dos jovens na delegacia, ocorrida um ano após a tragédia, e 3) o livro que Alessandro escreveu em tempo real, enquanto estava acontecendo a roleta-russa, lido pela delegada durante a reunião. Destarte, não havia uma ordem cronológica a ser seguida na leitura, uma vez que até mesmo o caderno de anotações — uma espécie de diário rigorosamente datado — não aparecia nos capítulos com uma sequência linear, como podemos observar no seguinte esquema: capítulo 1: 05 de junho de 2008/capítulo 3: 13 de janeiro de 2008/capítulo 5:30 de agosto de 2008/ capítulo 8: 29 de agosto de 2008/capítulo 10: 31 de agosto de 2008/capítulo 13: 25 de agosto de 2008, e assim por diante. Os intervalos entres esses capítulos são referentes aos outros dois pontos de vista da narração.

Esse movimento de ir e vir na história gerou alguns **vazios** na minha leitura, os quais provocaram a **quebra da *good continuation***. Sendo assim, em certos momentos, coube a mim, na condição de leitora, memorizar e organizar os fatos da narrativa para, então, construir sentidos. Esse processo ocorreu, por exemplo, entre a leitura do capítulo 8 e 10. No primeiro capítulo em questão, Alê convida Zak para sair, e este rejeita a proposta, alegando ter "uma mulher perfeita" esperando-o no quarto. Diante dessa afirmação, inferi que a mulher se tratava de Ritinha, pois havia retido a informação, anteriormente apresentada, de que eles já haviam se relacionado. Além disso, desde o início do livro, Zak é descrito como um "garanhão das meninas na faculdade" (MONTES, 2012, p. 11). Há uma grande ruptura na conectabilidade dos sentidos esperados por mim, entretanto, quando, no capítulo 10, Otto revela que eles mantêm uma relação amorosa, compartilhando a pretensão de morar com Zak.

A revelação de Otto, juntamente com os outros fatos da história, fez-me deduzir que a motivação de quase todos os participantes da roleta-russa de tirarem a própria vida estava relacionada a Zak.Ritinha, por exemplo, estava grávida dele e, depois de ver Waléria, na mesma situação, ser humilhada e acusada de golpista, prefere ficar calada e tirar a própria vida. Outro personagem aparentemente incentivado por Zak é Lucas que, apesar das tendências suicidas, aceitou de prontidão o chamado do colega para participar do jogo. No entanto, a sua irmã, Maria João, que sempre nutriu uma espécie de repulsa pelo suicídio, também aceitou passivamente e a motivação dela só é revelada no último capítulo. Por fim, um último personagem foi transparentemente manipulado por Zak para entrar na roleta-russa: Dan, portador da síndrome de Down e sem consciência do que fazia.

Nesse sentido, aparentemente, havia indícios de que Zak fosse o verdadeiro mentor do grupo e teria planejado tudo sozinho, inclusive a sequência das mortes, haja vista Waléria constantemente ter desconfiado que Zak estaria manipulando a bala nas câmaras do revólver. Assim, mais uma vez, houve uma quebra das minhas expectativas na leitura, já que a primeira e a segunda morte não foram suicídios, mas assassinatos. Na primeira, a de Otto, Zak tortura-o e mata-o após ele expor o relacionamento dos dois. Já na segunda morte, com apenas uma câmara restante, Zak entrega a arma paraDan e Alê pede para girar o tambor novamente, alegando que isso seria um assassinato, mas Zak o ignora e permite que Dan continue: "— Devo fazer isso? — perguntou, os olhos inocentes buscando apoio em quem ele ainda confiava. Sem hesitar, meu amigo (Zak) fez que sim" (MONTES, 2012, p. 195).

O mais chocante nas descrições dessas cenas é a passividade com que todos aceitavam as monstruosidades das ações e influências de Zak.

Visto que, no capítulo 21, ele incentiva Noel a violar o corpo de Ritinha depois de morta. Mais adiante, no capítulo 24, quando Noel comete necrofilia, Alê descreve que apenas Waléria tentou impedir. Buscando ajuda com os demais companheiros, ela indaga: "Será que só eu acho isso errado?! Lucas? Alê? [...]" (MONTES, 2012, p. 276). Sem conseguir auxílio de ninguém, Waléria acaba cedendo.

É possível observar que em *Suicidas* há um completo desnudamento do sujeito, mostrando o que um ser é capaz de fazer quando não tem mais nenhuma perspectiva de futuro e está prestes a morrer. Mais que um romance policial, o livro traz verdades extremamente cruas sobre a realidade social e os sujeitos que nela estão inseridos, expondo como são as pessoas por traz dos bastidores, como elas agem quando já não têm mais nada a perder, ou quando têm muito a ganhar. Desse modo, no porão as máscaras sociais que cobriam a face de Zak, de Noel, e de todos os outros que assistiam passivamente as atrocidades humanas, foram reveladas em nome da sordidez.

Apesar de nenhum dos personagens terem sido forçados, de alguma maneira, a participar do jogo, houve uma manipulação. Zak fez os convites e liderou a roleta-russa. Em alguns momentos, cheguei a desconfiar do envolvimento de Alê em algum plano maior, juntamente com Zak. Contudo, no capítulo 35, quando Alê é supostamente morto por Zak, essa hipótese acaba não sendo corroborada.

Antes da morte de Alê, os que ainda estavam vivos descobriram um dinheiro escondido por Getúlio, uma espécie de cofre privado no chão do porão. Diante da perspectiva de ficarem ricas, Maria João e Waléria tentam desistir do jogo, dado que o dinheiro seria a solução mais viável para os problemas de todos ali presentes, com exceção de Zak, que já havia nascido imerso em uma classe social alta e, por isso, decidiu sozinho continuar o

jogo a todo custo,queimando o dinheiro e matando Maria João durante uma discussão, na qual ela revela, antes de morrer,saber quem matou os pais de Zak.

A partir disso, Zak começa a pressionar Waléria para que ela assuma a culpa pela morte de seus pais. Nesse momento, Alê o chama para conversar e pede para Waléria continuar a escrita do livro. O desejo de Alê era ser um escritor famoso, lido e bastante vendido, para isso, ele teve a ideia de escrever um livro em tempo real. Então, todos os capítulos que aparecem as narrações de Alessandro no dia da roleta-russa estão escritos com a fonte em itálico, contudo, no momento em que Waléria começa a escrever, o leitor é surpreendido com uma alteração na fonte do texto, para mostrar graficamente a mudança de narrador.

No capítulo escrito por Waléria, Alê recebe um tiro de Zak, em seguida, este avança para matar Waléria. Dessa maneira, encerra-se a leitura do livro encontrado no porão. Assim, encaminhamos para o que eu considerei minha maior quebra na ***good continuation*** na leitura de *Suicidas*, uma vez que no penúltimo capítulo é revelado que Alê foi o responsável por montar a roleta-russa, manipulando todos para poder escrever um livro.

Por esse motivo, chamo atenção mais uma vez para a impossibilidade de saber se tudo o que foi narrado no porão realmente aconteceu, pois só nos são apresentadas as impressões de Alessandro, até mesmo durante a narração de sua morte, tudo é manipulado para que Waléria escreva uma cena combinada entre ele e Zak.Em certos momentos, o protagonista joga toda a culpa para seu amigo, com o intuito de tornar Zak o principal suspeito: “só então me dei conta. Zak era um assassino!” (MONTES, 2012, p. 404). Então ficcionalizo: será que houve uma descrição real do que aconteceu no porão? Ou Alê contou

apenas o que lhe foi conveniente? Ele mesmo comenta no final do livro ter mexido nos corpos para parecer que Zak estava tentando escapar.

O fato é que Alê, como bom jogador de pôquer, deu sua cartada de mestre e conseguiu finalmente chamar atenção para o seu livro. No entanto, fora da ficção, nós, leitores, não sabemos se o livro fez sucesso ou não. As constantes reflexões de Alessandro sobre o que é preciso fazer para se tornar um escritor de sucesso aparecem como um ***recursive looping*** que, de certa forma, está ligado ao seu objetivo final (forjar a própria morte para ser reconhecido), como é possível observar no seguinte trecho:

> Há mais famosos mortos do que vivos. A morte traz a fama e o reconhecimento. Quando eu morrer vão querer saber o que aconteceu aqui e o meu trabalho será reconhecido (MONTES, 2012, p. 77).

Sempre que o personagem reflete sobre o assunto, algo novo é acrescentado, numa progressão de motivos que o levaram a provocar uma tragédia, a exemplo do capítulo 8, no qual o autor insere dados biográficos, com a exposição da carta de uma editora que rejeitou a publicação de seu livro "Dias perfeitos". Numa reportagem de Maurício Meireles (2014), Raphael Montes comenta a rejeição que sofreu no início de sua carreira, antes de ser um autor disputado pelas editoras.

É interessante ressaltar que, bem antes deste capítulo 8, algumas semelhanças na caracterização do personagem Alê podem ser encontradas na figura do próprio Raphael Montes, visto que ambos cursaram direito, são escritores, moram em Copacabana e gostam demasiadamente de jogar pôquer. Esses dados, não colocados por acaso no texto, nos direcionam para o inesperado final que, na minha construção do objeto estético foi visto como uma "grande cartada", tendo em vista o autor assinar o próprio nome no final do livro.

A constante inserção de dados biográficos provoca a impressão de existir uma linha tênue entre o real e o ficcional, contudo, ainda assim, posso afirmar com segurança que o final foi bastante surpreendente (no sentindo positivo), no meu caso, principalmente após ligar os pontos e preencher alguns **vazios**, propiciando a sensação de ter sido absolvida por uma boa história.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste capítulo foi exposto um conjunto de olhares lançados por mim sobre o romance policial *Suicidas* (2012), de Raphael Montes. Aqui foram descritos alguns processos vivenciados durante a minha experiência estética. A estrutura de **tema e horizonte**, os **vazios**, e a **quebra da *good continuation*** foram os principais conceitos brevemente mapeados.

A estrutura de **tema e horizonte** fica bastante evidente na leitura do romance em pauta, dado que a cada novo **tema** apresentado, novas perspectivas vão sendo atualizadas e um **horizonte** inédito surge, de modo que sigo atualizando os sentidos dados às ações dos personagens.

Raphael Montes nos apresenta uma narrativa na qual o crime ocorre durante a leitura, propiciando a sensação de que tudo está acontecendo em tempo real, e confundindo o leitor em relação à existência de um culpado.

Destaco, por fim, o interessante trabalho do autor em relação ao jogo de manipulação realizado no decorrer da história, já que o protagonista e os demais indivíduos inclusos no enredo são facilmente manipuláveis, e até mesmo nós, os leitores, nos tornamos alvo desse jogo, pois "cada pessoa que ler o livro terá compactuado com o projeto" (MONTES, 2012, p. 487).

REFERÊNCIAS

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura.** Editora 34, 1996. v 1.

ISER, WOLFGANG**.** O que é Antropologia Literária? *In*: ROCHA, João Cezar de Castro (org.). **Teorias da Ficção:** indagações à obra de Wolfgang Iser. Tradução: Bluma Waddington Vilar e João Cezar de Castro Rocha. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999. p. 147-178.

MEIRELES, Maurício. Raphael Montes desponta como promessa da literatura policial brasileira. **O Globo**, São Paulo,15 fev 2014. Disponível em: **https://oglobo.globo.com/cultura/raphael-montes-desponta-como-promessa-da-literatura-policial-brasileira-11608188**. Acesso em: 07 jul. 2019.

MONTES, Raphael. **Suicidas**. São Paulo: Benvirá, 2012.

SANTOS, Carmen Gonçalves dos. **Teoria do Efeito Estético e Teoria Histórico-Cultural:** o leitor como interface. Recife: Bagaço, 2009.

TOMPKINS, Jane P. (ed.). **Reader-Response Criticism**: from Formalism to Post-Structuralism. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1980.

CAPÍTULO 13

Amada, de Toni Morrison: Mapeaento de uma Experiência Estética À Luz da Teoria do Efeito Estético

» *Juliana Dantas Rabelo*

Neste capítulo procuro descrever a **experiência estética** suscitada a partir da leitura do romance *Amada* (2018), de Toni Morrison, levando em conta os conceitos da Teoria do Efeito Estético de Wolfgang Iser (1996). O principal ponto defendido pelo autor é de que a formulação do objeto estético, elaboração de sentido, não ocorre em apenas um dos polos — texto ou leitor — mas na interação que acontece entre eles. Com isso em vista, estabeleço como foco de discussão, para esta leitura, as seguintes categorias: **vazios**, **quebra da *good continuation***, ***recursive looping*** e **estrutura de tema e horizonte**. Utilizo, para tal, a versão do texto literário publicada pela editora *Companhia das Letras*, em 2018, e traduzida para a língua portuguesa por José Rubens Siqueira.

O livro narra a história de Sethe, desde os anos em que viveu como escrava em Kentucky até seus dias de liberdade, conquistados quando fugiu para Ohio. No entanto, sua vida é caracterizada por algo bastante peculiar. Na casa de número 124, onde vive durante o ano de 1873 com a

filha de dezoito anos, Denver, Sethe é assombrada pelo fantasma de sua outra filha assassinada, que já havia conseguido expulsar os dois irmãos mais velhos do local. Sethe experimenta um período de relativa paz quando Paul D, um ex-escravizado, da mesma fazenda que a protagonista havia passado a maior parte de sua vida, aparece, espanta a assombração da filha e se une a ela.

O cotidiano da família é, no entanto, transformado mais uma vez quando uma mulher misteriosa surge na residência dizendo se chamar Amada, fazendo com que todos se perguntem, conforme os dias passam, se ela não seria a reencarnação da criança fantasma. O mistério envolvendo a identidade da mulher, as informações sabidas por ela e a sua obsessão em relação a Sethe fazem com que a protagonista seja forçada a encarar seu passado e a relembrar eventos traumatizantes que jurou para si mesma jamais querer compartilhar.

O pano de fundo da escravidão é detalhado através da narrativa das personagens e contribui para criar uma atmosfera melancólica, cruel e desumana da qual o leitor não consegue sair ileso emocionalmente. Com base nessas primeiras considerações e na síntese do livro, passo agora para a descrição da **experiência estética** produzida por sua leitura.

1 ENTRE ASSOMBROS E VAZIOS

O 124 era rancoroso. Cheio de veneno de bebê
(MORRISON, 2018, posição 78).

A narrativa se inicia com uma breve descrição dos assombros sofridos pela família de Sethe na casa 124 da rua Bluestone, Ohio. As

primeiras informações fornecidas pelo narrador indicam, primeiramente, que a causadora das manifestações sobrenaturais era uma criança ("bebê", "marcas de duas mãozinhas", "não tinha nem dois anos quando morreu") e, em segundo lugar, que elas não tinham um sentido positivo, uma vez que pretendiam perturbar, incomodar e assustar os residentes. É possível constatar isso por meio das escolhas semânticas feitas pelo narrador. De início, ele adjetiva a casa de **rancorosa** e, em seguida, afirma que as únicas pessoas remanescentes após sucessivos anos de manifestações de **rancor** foram as **vítimas** Sethe e a filha, Denver.

Já nessas primeiras páginas do livro uma série de **vazios** surge me instigando a buscar por respostas. O conceito de **vazios**, segundo a Teoria do Efeito Estético de Iser, está relacionada às indeterminações textuais. Isso faz com que o leitor seja estimulado a pensar em diversas possibilidades para preenchê-los/combiná-los, embora isso não possa ocorrer de qualquer forma: é necessário ancorar essas conjecturas na estrutura textual (SANTOS, 2009).

No processo de leitura do texto literário em questão, não fica evidente, a princípio, a que se refere o rancor sentido pela entidade presente na casa. Por qual razão ela estaria assombrando exatamente aquela família? Quais motivos levariam Sethe e Denver a permanecerem lá, enquanto os dois outros filhos da protagonista, ainda crianças, não tardaram em fugir? O narrador afirma que:

> Juntas [Sethe e Denver] travavam uma inútil batalha contra o comportamento daquele lugar; contra penicos virados, tapas no traseiro e rajadas de ar viciado. Porque elas entendiam a fonte da infâmia tão bem quanto conheciam a fonte de luz (MORRISON, 2018, posição 97).

Qual exatamente era a "fonte da infâmia" é algo que ainda não é possível determinar na minha leitura. O que é dito por Sethe, no momento em que elas tentam invocar a criança, é que "se ela viesse, eu pelo menos podia contar **tudo** para ela" (MORRISON, 2018, posição 102, *grifo meu*). Esse **tudo**, a que se refere a fala de Sethe, também pode ser entendido como um **vazio**, na medida em que não fornece detalhes sobre um passado eventualmente esclarecedor dessas ações da entidade na casa. No intuito de preencher essa lacuna, começo a me perguntar o que poderia ter acontecido a essa criança a ponto de o rancor funcionar como única motivação para ela permanecer conectada à casa e à família, assombrando-a, ainda que sua mãe, Sethe, afirmasse a amar muito (MORRISON, 2018, posição 109).

A pista fornecida pelo narrador supre momentaneamente uma de minhas inquietações, pois finalmente é revelado que o bebê foi morto por alguém: "não só ela [Sethe] teve de viver seus anos numa casa paralisada pela fúria do bebê por lhe terem cortado a garganta" (MORRISON, 2018, posição 119). Resta, então, entender o motivo de seu assassinato e, mais do que isso, saber exatamente quem a matou. Foi acidental? Proposital? A narrativa não linear, característica dessa história, fez-me mergulhar nos diversos capítulos do romance em busca de vestígios que me auxiliassem a compreender essa relação entre Sethe e sua filha morta.

Em um dos momentos em que a narrativa retorna no tempo e nos é informado sobre o refúgio de Denver no bosque atrás da casa, o narrador comenta que a menina se aproximou da residência após um período de isolamento e observou sua mãe, Sethe, no antigo quarto de Baby Suggs, ajoelhada, rezando. A cena descrita pelo narrador é a seguinte:

> O que era incomum (mesmo para uma garota que passara a vida inteira numa casa povoada pela atividade dos mortos) era que **um vestido branco estava**

> **ajoelhado ao lado de sua mãe, com uma manga em torno da cintura dela** (MORRISON, 2018, posição 568, *grifo meu*).

O vestido branco é reconhecido por Denver e Sethe como a própria bebê morta, levando a concluir que o espírito da criança poderia estar planejando alguma coisa: "o vestido segurando na senhora deve querer dizer alguma coisa" (MORRISON, 2018, posição 721). Esses trechos funcionam como uma **quebra da *good continuation***, segundo a perspectiva iseriana, na medida em que, até então, as manifestações da entidade demonstravam querer atingir negativamente a família, porém, nesse momento, é revelado o oposto. A manga do vestido em torno de Sethe lembra um abraço, e o fato de a protagonista sequer ter notado essa presença demonstra que não havia uma ameaça naquele momento.

O conceito de ***good continuation***, emprestado da psicologia da *Gestalt*, é utilizado por Iser para designar a expectativa criada pelo leitor em relação à continuidade da história a partir de uma "ligação consistente de dados da percepção" desse mesmo leitor (SANTOS, 2009, p.112). Minha expectativa, então, em torno da criança espírito é abalada e as atitudes dela se tornam dúbias, a meu ver. Isso, inevitavelmente, me leva a questionar os seus próprios objetivos para a família.

Conforme os capítulos avançam, as referências sobre a assombração desaparecem. A chegada de Paul D põe fim aos ataques e tudo parece se normalizar na vida das personagens, exceto pela aparição de uma mulher misteriosa na casa 124 no dia em que Sethe, Paul D e Denver retornaram do festival na cidade. As circunstâncias de seu aparecimento são igualmente obscuras, pois o narrador afirma que ela saiu de dentro do riacho próximo à residência já vestida e demorou mais de um dia para alcançar a varanda da casa onde finalmente encontrou seus moradores. O fato de nenhuma

explicação ser fornecida acerca de onde ela veio funciona, para mim, como um **vazio** que persiste até o fim do livro. Adiante, quando é finalmente recebida e questionada sobre sua identidade, ela responde o que, para mim, era inimaginável.

> "Como será o seu nome?", Paul D perguntou.
>
> "Amada", ela disse, e sua voz era tão baixa e áspera que todos olharam uns para os outros. Ouviram a voz primeiro – o nome depois.
>
> "Amada. Você usa um sobrenome, Amada?", Paul D perguntou.
>
> "Sobrenome?" Ela pareceu intrigada. Depois: "Não", e soletrou para eles, devagar, como se as letras fossem se formando enquanto falava.
>
> Sethe derrubou os sapatos; Denver sentou-se e Paul D sorriu (MORRISON, 2018, posição 979).

Outros **vazios** surgem nesse instante, pois fica evidente, para mim, que a mulher de carne e osso é uma materialização do bebê fantasma. Porém, como é possível ela ter retornado à vida? Por que, exatamente, isso aconteceu? Por que ela voltou em forma de mulher, e não de criança? Embora, no enredo, essas questões não pareçam ser as mais relevantes, uma vez que o importante, de fato, é o impacto produzido pela presença da personagem no cotidiano da família de Sethe, é impossível seguir a história sem procurar respostas, pois, para mim, esses são grandes mistérios da narrativa. Penso, portanto, em algumas explicações, em uma tentativa de preencher esses **vazios**.

O retorno de Amada em forma de mulher pode indicar que ela não morreu, pelo menos não em um sentido absoluto, e por isso mesmo não

poderia permanecer em forma de criança. Da mesma forma, sua aparição enquanto criança poderia não ter tanto impacto no enredo como o teve enquanto adulta, pois foram as intervenções e perguntas de Amada, e não tanto sua presença física, que mexeram com o cotidiano da família, fazendo Sethe rememorar dezenas de vezes o seu passado, como bem fica exposto na passagem seguinte:

> "**Cadê seus diamantes**?" Amada observava o rosto de Sethe.
>
> "Diamantes? O que eu ia fazer com diamantes?"
>
> "Nas orelhas."
>
> "Bem que eu gostaria. Tive uns cristais uma vez. Presente de uma senhora para quem eu trabalhava."
>
> "**Me conte**", disse Amada, abrindo um amplo sorriso feliz. **Me conte dos seus diamantes**" (MORRISON, 2018, posição 1088, grifos meus).

A Amada de carne e osso se alimenta das histórias contadas por Sethe de uma forma quase obsessiva: "Sethe compreendeu a profunda satisfação que Amada sentia em ouvir suas histórias" (MORRISON, 2018, posição 1088). O efeito inesperado foi o de Sethe passar a querer cada vez mais contar essas histórias. Digo inesperado, pois a lembrança de um passado de escravidão e fuga era extremamente dolorosa para Sethe, motivo pelo qual ela evitava entrar em detalhes sobre isso com Denver. Com Amada, porém, esse desejo ou necessidade de contar foram aflorando ao ponto de Sethe se perceber gostando disso:

> Mas quando começou a contar dos brincos, se descobriu querendo falar, gostando de falar. Talvez por Amada ser

> distante dos fatos em si, ou por sua sede de ouvir – de qualquer forma, era um prazer inesperado (MORRISON, 2018, posição 1095).

Se Amada funciona como um gatilho para as lembranças de Sethe, Denver é quem estimula Amada a falar sobre o seu passado. Consequentemente, recebo algumas respostas parciais às minhas inquietações. Quando as duas personagens finalmente se encontram sozinhas no quarto de Denver, esta pergunta à Amada: "Por que você voltou?", recebendo como resposta "Para ver o rosto dela [Sethe]" (MORRISON, 2018, posição 1382). Então, finalmente uma razão é apresentada para o seu aparecimento, o que justifica a obsessão por Sethe. Adiante, quando indagada novamente sobre onde estava antes de aparecer na casa, Amada responde: "Ah, eu estava na água. Vi os diamantes dela lá. Podia tocar neles", ao que Denver questiona "Por que não tocou?", recebendo como resposta "Ela [Sethe] me deixou lá para trás. Sozinha." (MORRISON, 2018, posição 1393).

A resposta de Amada funciona como **tema** nesse instante, enquanto a informação anteriormente fornecida pelo narrador sobre o assassinato da criança, que teve a garganta cortada, aparece como **horizonte**. A ideia de **tema**, segundo a Teoria do Efeito Estético, está relacionada ao foco de atenção do leitor em um determinado momento da história, enquanto o **horizonte** compreende as perspectivas e informações que permanecem como memória na mente desse mesmo leitor (SANTOS, 2009). Dessa forma, combino as duas perspectivas apresentadas até esse ponto da história para tentar entender essa complexa e obscura relação entre Sethe e Amada, mãe e filha, vida e morte, pois a imagem que construo de Sethe assume cada vez mais um sentido negativo. Ela abandonou a criança e por isso ela acabou sendo morta? Qual a relação entre o assassinato e a mãe?

Estaria Sethe por trás disso? As suspeitas que levanto em torno de Sethe contribuem para que a imagem da mãe que fez o possível para salvar seus filhos seja abalada, criando **vazios** em relação a quem exatamente é essa personagem.

As novas pistas e versões acerca do assassinato podem ser caracterizadas como ***recursive loopings***, uma vez que o assunto é retomado constantemente ao longo da narrativa, porém, não da mesma forma, pois novas informações são acrescentadas fazendo com que minhas impressões acerca das personagens mudem constantemente.

Segundo Santos (2009), os ***recursive loopings*** estão vinculados às estruturas de **tema e horizonte** e são experimentados, durante a leitura, quando o leitor é levado a passar várias vezes pelo mesmo "lugar", porém, não da mesma forma, pois novas informações são acrescentadas fazendo com que esse leitor também não seja exatamente o mesmo a cada momento que o revisita.

Quando Denver relembra sua infância, ela menciona um dos momentos mais traumatizantes que a levaram a desistir das tão valiosas aulas com Lady Jones, nas quais estava aprendendo a ler e escrever. Nelson Lord, um dos meninos da turma, um dia a perguntou: "Sua mãe não foi presa por assassinato? Você não estava lá com ela quando ela foi levada?" (MORRISON, 2018, posição 1942).

A pergunta que desestabilizou Denver por completo, e ela jamais teve coragem de dirigir a sua mãe, revela a existência, efetivamente, de uma suspeita sobre Sethe ser a autora do crime contra Amada. Isso contribui para que eu continue a descontruir a imagem positiva de mãe criada ao longo dos primeiros capítulos e compreenda a fúria do fantasma contra a família.

Supondo Sethe ser, realmente, a culpada, não fica evidente ainda, no entanto, quais são os motivos que a levaram a realizar o assassinato. Por que ela faria isso após ter quase morrido para conseguir chegar a Ohio e reencontrar seus filhos? Por qual razão a criança de apenas dois anos se tornou uma vítima? Sabendo da resposta, isso explicaria o propósito do retorno de Amada à vida? Estaria ela, nesse caso, enganando Sethe para se vingar? Em vista das suspeitas que crio em torno de Sethe, tudo parece possível e anseio logo pela resolução do caso, pois passo a simpatizar cada vez mais com a personagem Amada, uma vez que nada parece justificar a atitude da mãe de assassinar sua filha de dois anos de idade.

Adiante, entretanto, há outra **quebra da *good continuation***, pois minhas expectativas em torno da resolução do mistério envolvendo as personagens são novamente frustradas. Com base em um *flashback* no qual o narrador descreve a chegada de quatro homens da Doce Lar em Ohio, há uma reviravolta na história. A partir da revelação desse evento, as informações apresentadas, até então, a respeito de Sethe ganham uma coerência antes não percebida. Os homens são nada mais, nada menos do que o Professor, ex-escravizador de Sethe e dono da fazenda da qual ela havia fugido, o sobrinho dele, responsável por praticar perversidades contra ela, o xerife da cidade e um pegador de escravos. O objetivo deles era capturar Sethe e seus filhos e levá-los de volta à Doce Lar para escravizá-los pelo resto de suas vidas.

Eles se aproximaram da casa 124 cuidadosamente, preparando a emboscada que deveria resultar na apreensão de todos os indivíduos vivos, do contrário, eles não teriam valor algum, seguindo a cruel lógica de objetificação dos escravos tão compreendida por pessoas como o Professor:

> É preciso ficar com um pé atrás, deixar outro amarrar. Senão a pessoa acaba matando aquilo que foi paga

> para trazer de volta vivo. Ao contrário de uma cobra ou de um urso, de um negro morto não se pode tirar a pele para vender e ele não vale o seu peso em dinheiro (MORRISON, 2018, posição 2689).

A perspectiva do escravizador, no entanto, não aparece descrita por acaso. Ela assume uma função importante na maneira como o leitor vai encarar a atitude da protagonista em relação aos seus filhos. Percebo isso logo que o narrador me conduz para o evento principal daquele dia responsável por definir o destino da maior parte das personagens da narrativa.

Novamente, o assassinato é abordado na história. Diferentemente das outras vezes, no entanto, é contado em detalhes o que, de fato, ocorreu. Consequentemente, experimento, mais uma vez, os efeitos do ***recursive looping*** na narrativa, pois a imagem dos eventos reconstruídos pelo narrador no barracão se torna **tema**, enquanto as outras versões da mesma história residem em minha mente como **horizonte**, fazendo com que eu construa sentidos a partir da combinação de todas as informações fornecidas até esse instante.

Quando os quatro homens cercam a casa, não encontram nada mais do que duas pessoas negras, um homem e uma mulher, com aspectos de loucura e aparentemente inofensivos. Miram, então, o barracão, ao fundo da propriedade. Ao entrarem no local, se deparam com uma cena brutal, cena essa que me provoca uma angústia imensa:

> Dentro, dois meninos sangravam na serragem e terra aos pés de uma negra que segurava uma criança empapada em sangue junto ao peito com uma mão e sustentava um bebê pelos tornozelos com a outra. Ela não olhou para eles; simplesmente balançou o bebê na direção das pranchas da parede, errou e tentou acertar uma segunda

> vez, quando do nada — na fração de segundos que os homens passaram olhando o que havia para olhar — o negro velho, ainda miando, entrou correndo pela porta atrás deles e arrebatou o bebê do arco de balanço da mãe (MORRISON, 2018, posição 2700).

O que Sethe tentou fazer foi assassinar todos os seus filhos, mas quando os homens entraram no barracão, ela havia conseguido matar apenas uma: Amada. Diante do absurdo que estavam vendo, os quatro homens recuaram: "De imediato ficou claro, para o professor principalmente, que ali não havia nada a retirar" (MORRISON, 2018, posição 2700). Os dois meninos estavam caídos de olhos abertos, sujos de sangue e areia, a bebê de dois anos no colo de Sethe estava morta e a menor, Denver, foi resgatada rapidamente pelo homem com aparência de louco:

> Os três negrinhos (quatro agora — porque ao fugir ela estava com mais um a caminho) que eles esperavam que estivessem vivos e bem para levar de volta a Kentucky, levar de volta e criar direito para fazerem os trabalhos de que a Doce Lar precisava desesperadamente, não estavam bem (MORRISON, 2018, posição 2700).

Sem conseguirem levar algo que fosse útil para eles — pois entenderam que Sethe havia enlouquecido — os homens partiram. Nesse instante, alguns **vazios** são preenchidos. Em primeiro lugar, descubro que Sethe foi, com efeito, a autora do assassinato de Amada, e, em segundo, entendo suas motivações. Quando Sethe finalmente contou a Paul D o que a levou a tirar a vida da filha, trazendo o assunto à tona novamente, e por isso mesmo, impedindo de cessar o ***recursive looping*** em torno dos eventos envolvendo ela e Amada, fica evidente que permitir aos seus filhos serem escravizados era um destino pior do que perdê-los para a morte. Sethe não havia enlouquecido, como imaginaram os homens da Doce Lar,

ela havia agido por uma emoção avassaladora, levando ao extremo seu extinto materno de proteção. E eu, por consequência, me sinto igualmente emocionada com as palavras da personagem.

> Eu consegui. Tirei todos nós de lá. E sem o Halle. Até ali, foi a única coisa da minha vida que fiz sozinha. Que eu decidi. E deu certo, como tinha de dar. A gente aqui. Cada um e todos os meus bebês e eu também. Eu tive eles e pus eles no mundo e não foi por acaso. Eu fiz isso. Tive ajuda, claro, muita ajuda, mas mesmo assim fui eu que fiz; eu que disse *Vamos lá e Agora*. Eu que tive de cuidar (MORRISON, 2018, posição 2901).

Diante dos sacrifícios feitos por Sethe para retirar seus filhos da Doce Lar, os quais conheço muito bem através do que foi narrado por ela e por Denver diversas vezes ao longo da história — as circunstâncias do nascimento de Denver quase levaram as duas à morte — passo a compreender suas motivações. Percebo, a essa altura, a importância que Paul D assume no enredo, uma vez que a narrativa de suas lembranças nas fazendas faz emergir toda a crueldade e atrocidade praticadas contra os escravizados e as escravizadas, me fazendo travar os dentes, muitas vezes, imaginando os absurdos sofridos por essas pessoas. Todo o estilo não linear da narrativa, impulsionando as personagens a contarem suas histórias, funciona para que o leitor construa uma imagem bem delineada da vida dos escravizados que, nesse enredo, são humanizados e têm voz.

Chego, portanto, à conclusão de que uma mãe tal qual Sethe, que somente após o quarto filho veio a descobrir osignificado da controversa liberdade, de fato não poderia permitir aos seus filhos serem submetidos aos grilhões, perdendo seus corpos e almas para o pior destino que ela poderia imaginar. Não uma mãe que amasse seus filhos como ela amou e como bem compreendo a partir de seu próprio testemunho:

> Parece que amei eles mais depois que cheguei aqui [em Ohio]. Ou quem sabe eu não podia amar eles direito em Kentucky porque eles não eram meus para amar. Mas quando cheguei aqui, quando saltei daquela carroça, não tinha ninguém no mundo que eu não pudesse amar se eu não quisesse (MORRISON, 2018, posição 2901).

Diante da sinceridade com que a protagonista descreve sua relação com seus filhos, a morte assume um outro sentido na história: o de salvação. A mãe que mata sua filha quer salvá-la, libertá-la de uma vida de escravidão. Sobretudo porque as crianças nasceram livres. Como permitir que suas filhas fossem exploradas e estupradas, que seus filhos recebessem o ferro na boca e correntes nos pés e corressem o risco de serem enforcados como a sua própria mãe foi?

> Ela simplesmente correu. Recolheu cada pedaço de vida que tinha feito, todas as partes dela que eram preciosas, boas, bonitas, e carregou, empurrou, arrastou através do véu, para fora, para longe, lá onde ninguém poderia machucá-los. Lá longe. Fora deste lugar, onde eles estariam seguros (MORRISON, 2018, posição 2929).

2 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Procurei, ao longo deste capítulo, descrever minha experiência de leitura com o romance *Amada*, de Toni Morrison, levando em conta os conceitos presentes na Teoria do Efeito Estético de Iser. Conforme avancei na leitura, as categorias: ***vazios***, ***recursive looping***, **estrutura de *tema e horizonte*** e ***quebra da good continuation*** puderam ser identificadas compondo o panorama apresentado. Desse modo, pude experimentar e descrever pela primeira vez essa leitura que, nas palavras de Annie

Rouxel (2013), se refere a uma utilização do texto literário na qual minha perspectiva, na condição de leitora real, minha subjetividade e a leitura que realizo são não apenas permitidas, mas valorizadas, sem, no entanto, excluir o ato interpretativo, igualmente importante.

REFERÊNCIAS

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura.** Editora 34, 1996. v 1.

MORRISON, Toni. **Amada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

ROUXEL, Annie. A tensão entre utilizar e interpretar na recepção de obras literárias em sala de aula: reflexão sobre uma inversão de valores ao longo da escolaridade. Tradução: Marcello Bulgarelli. *In:* ROUXEL, Annie, LANGLADE, Gérard e REZENDE, Neide Luzia (orgs.). **Leitura subjetiva e ensino da literatura**. São Paulo: Alameda, 2013.

SANTOS, Carmem Sevilla Gonçalves. **Teoria do efeito estético e teoria histórico-cultural**: o leitor como interface. Recife: Bagaço, 2009.

CAPÍTULO 14

Teoria do Efeito Estético: uma Leitura do Livro de Imagem Ida e Volta

» *Jhennefer Alves Macêdo*

1 INTRODUÇÃO

O lugar de passividade atribuído ao leitor foi reformulado a partir da inserção de estudos desenvolvidos por dois importantes nomes da crítica literária alemã, sendo eles Hans Robert Jauss (1921-1997) e Wolfgang Iser (1926-2007), os quais passaram a abordar a literatura sob o enfoque, respectivamente, da estética da recepção e do efeito estético, conforme exposto em *A história da literatura como provocação à teoria literária* (1994) e em *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético* (1996).

Seguindo essa esteira, o papel do leitor recebe uma posição de destaque, pois passa-se a considerar que, ao mesmo tempo em que quem lê é afetado pelo texto literário, esse último também se modifica, ganhando (novos) sentidos, ao longo do processo de leitura. Possibilita-se, assim, uma nova concepção: de que há uma intrínseca relação entre um texto literário e o seu leitor.

Ancorados nas perspectivas instauradas pelos teóricos supracitados, principalmente por Iser (1996), fundamentamos a discussão descrita neste capítulo, o qual se organiza da seguinte maneira: conceituação da teoria associada ao presente estudo, dando ênfase aos muitos olhares já existentes para a figura do leitor, sobretudo os estabelecidos a partir do enfoque recepcional; apresentação do livro-imagem *Ida e volta* (2001), de Juarez Machado; mapeamento da **experiência estética** da autora deste estudo, apontando os conceitos de ***vazios***, ***tema e horizonte*** e ***recursive looping*** — cunhados pela teoria do efeito estético.

2 LITERATURA E LEITOR: TRAVESSIAS HISTÓRICAS

Ao analisarmos a história da literatura e revisarmos os pressupostos defendidos por algumas correntes teóricas, a exemplo do Formalismo Russo, do Marxismo e do Estruturalismo, é possível constatar, até então, a ausência de uma preocupação com o leitor real, tampouco com as relações que esse estabelece com o texto literário. Ao contrário, as interpretações quanto à literatura giravam em torno, principalmente, do eixo autor-texto, sendo o leitor desconsiderado como destinatário do texto literário.

Entretanto, apesar dessas concepções terem vigorado por muito tempo, no final da década de 60, essa tradição da historiografia literária é rompida por uma corrente da Teoria Literária denominada de Estética da Recepção, cuja primeira exposição aconteceu em 1967, por Hans Robert Jauss. Tal corrente teórica objetivava deslocar o eixo de investigação para a relação estabelecida entre texto e leitor.Conforme explicado por Costa (2009):

> Jauss (1994) concebe a relação entre leitor e literatura baseando-se no caráter estético e histórico da mesma. O valor estético, para o autor, pode ser comprovado por meio da comparação com outras leituras; o valor histórico, através da compreensão da recepção de uma obra a partir de sua publicação, assim como pela recepção do público ao longo do tempo (COSTA, 2009, *online*).

Alicerçado nessa concepção, Eagleton (2003) afirma que o autor já não é mais o detentor do sentido do texto. Conforme o teórico, embora ele permaneça sendo o articulador das ideias e das posições textuais, esse não possui o controle quanto aos sentidos possíveis de serem suscitados pelo texto. A própria linguagem do texto não traduz todas as suas intenções e, consequentemente, possui lacunas e não ditos, preenchidos pela voz do leitor. Esse diálogo, para Zappone (2008), sob a ótica das novas abordagens da linguagem, é estabelecido por meio da relação linguagem-sociedade, isto é, a materialidade do texto é transformada em sentido a partir das experiências de vida de quem o lê.

Em concordância, o leitor, para Iser (1996), é o verdadeiro receptor dos textos. A respeito disso, o estudioso afirma:

> Enquanto se falava da intenção do autor, da significação contemporânea, psicanalítica, histórica etc. dos textos ou de sua construção formal, os críticos raramente se lembravam de que tudo isso só teria sentido se os textos fossem lidos. É certo que todos consideravam esse fato como evidente, mas ao mesmo tempo sabemos muito pouco sobre tal evidência. Para os procedimentos mais diversos da interpretação, a leitura dos textos é uma pressuposição indispensável, ou seja, um ato que sempre antecede os atos interpretativos e seus resultados (ISER, 1996, p. 49).

Dessa forma, o valor estético de uma obra passou a ser medido pela recepção de seu público, o qual tende, no processo da leitura, a compará-la com outras obras já lidas, percebendo suas singularidades e estabelecendo parâmetros para futuras leituras. Elabora-se, dessa maneira, um novo horizonte de expectativa.

Um dos representantes dessa corrente teórica focada na participação do leitor é Hans Robert Jauss, que propõe uma metodologia fundamentada em sete teses, as quais expõem os conceitos básicos para a reescrita de uma nova história da literatura. São esses conceitos: 1) a história da literatura não acontece pela cronologia das obras literárias, mas pelo diálogo que elas estabelecem com seus leitores; 2) a experiência literária do leitor pressupõe um saber prévio, o qual é constituído pelas suas experiências pessoais, tanto no que concerne à sua vida quanto o seu arcabouço de leitura, despertando um horizonte de expectativa. A esse sistema Jauss (1994) chama de histórico-literário; (3) o caráter de um texto pode ser medido pela noção de distância estética. Essa distância constitui-se pela expectativa preexistente do público e o horizonte de expectativa suscitado pela obra; 4) os sentidos de um texto são construídos ao longo da história. Dessa forma, o contexto histórico em que o leitor está inserido influencia na construção de sentidos do texto, pois se o leitor não compreende a pergunta, ele certamente também não poderá oferecer uma resposta.

Tomando como pressuposto essas quatro primeiras teses apresentadas, Jauss (1994) desenvolve outras três, objetivando mostrar que a história literária precisa levar em consideração a compreensão progressiva da literatura e a sua função produtiva. Conforme essas teses: 5) a história da literatura não pode ser definida com base em uma sucessão de obras, cujo ápice estético tenha sido alcançado, uma vez que o lugar de uma

obra não está condicionado à sua recepção inicial. Isso porque caso haja uma distância estética entre o horizonte de expectativa da obra e do público leitor, é preciso um longo processo de recepção para que a obra seja compreendida; 6) a história da literatura aparece nos pontos de interação entre sincronia e diacronia, dessa forma, é preciso levar em consideração as sucessivas recepções de um texto, tão como relacionar essas recepções ao longo da história; 7) a experiência literária deve ser considerada não apenas em seus efeitos estéticos, no tocante ao rompimento do horizonte de expectativas dos seus leitores, como também em seus efeitos éticos, sociais e psicológicos.

Mais além dessas abordagens, o teórico alemão Wolfgang Iser centraliza suas discussões, especificamente, nos efeitos desencadeados pelo texto em seu leitor, e não em uma comunidade, diferenciando-se, assim, da perspectiva estudada por Jauss. Ou seja, Iser busca respostas para as suas indagações considerando os atos individuais de leitura, nos quais, segundo ele, ocorre uma relação de diálogo entre texto e leitor, resultando, desse modo, em uma interação. Além disso, também contrariando a ideia de o texto já possuir sentido, a Teoria do Efeito Estético, considera a leitura responsável por dar existência a esse texto, enquanto os resultados e efeitos dessa leitura dão o sentido.

Apenas em termos de esclarecimento, é válido ressaltar que, embora Jauss e Iser coadunem quanto ao estudo da recepção das obras, ambos seguem vertentes de estudos distintas. Enquanto Jauss, por exemplo, está interessado na recepção da obra, especialmente, em seu recebimento, Iser centraliza suas pesquisas no efeito causado no leitor, dando ênfase aos **vazios** e aos horizontes de expectativas abertos em seus leitores. Em síntese:

> [...] O efeito e a recepção formam os princípios centrais da estética da recepção, que, em face de suas diversas

> metas orientadoras, operam como metódos histórico-sociológicos (recepção) ou teórico-textuais (efeito). A estética da recepção alcança, portanto, a sua mais plena dimensão quando essas duas metas diversas se interligam (ISER, 1996, p. 7).

Para exemplificar ainda mais essa diferença, Santos (2007), ao citar Jauss (2002), afirma:

> A recepção refere-se ao momento condicionado pelo destinatário, enquanto o efeito é o momento condicionado pelo texto. Embora estes dois processos ocorram na relação texto-leitor, há um diferencial importante: a recepção é favorecida (ou não) **pelo** sujeito, ao passo que o efeito é produzido (ou não) **no** sujeito, porém determinado, de forma especial, pela **relação** texto-leitor e não por um único polo de interação (SANTOS, 2007, p 23, grifos da autora).

No entanto, muito embora essas teorias recepcionais tenham promovido um alargamento no tocante à importância da figura do leitor para a permanência de uma obra e para a concretização do ato da leitura, as mesmas ainda deixam lacunas passíveis de questionamentos, haja vista a concepção de algumas estudiosas, a exemplo de Santos (2007) e Zappone(2008), indicarem que a caracterização do leitor formulada por essas teorias esbarra em algumas problemáticas.

A primeira delas, centralizada muito mais nos leitores de Jauss, é apontada por Zappone (2008), pois, de acordo com a sua perspectiva, essa teoria exige habilidades específicas, atestadas, principalmente, no conhecimento prévio exigido do leitor. Sendo assim

> [...] a teoria de Jauss abarca apenas em parte o aspecto social e histórico que pretende ou, em outras palavras, o caráter social e a questão da historicidade ficam

> balizados apenas pelo conjunto dos leitores que possuem o horizonte de expectativa por ele pressuposto (ZAPPONE, 2008, p. 198).

A segunda, voltada para o leitor retratado por Iser, é formulada por Santos (2007), quando esta identifica uma problemática na teoria iseriana: a desconsideração das singularidades de um leitor real, uma vez que o leitor a que iser se refere é o implícito, ou seja, sinônimo de estruturas textuais. Assim, o leitor estaria também dentro do texto.

Como solução para esse entrave, Santos (2007) recorre à Teoria Histórico-Cultural de Vigotski e afirma ser imprescindível a inserção dos atributos do leitor real para a concretização da interação entre texto e leitor, um diálogo a ser mediado pela estrutura textual, ou seja, pelo **leitor implícito**, segundo Iser.

A nosso ver, os apontamentos de Santos (2007) são bastante significativos, pois tanto representam um alargamento no que concerne às concepções de leitor apresentadas por Iser (1996), quanto também preenchem lacunas encontradas nessa teoria.

Em suma, esse entrelaçamento ocorrido entre o leitor real e o **leitor implícito** durante o ato da leitura muito nos interessa. Sendo assim, pretendemos analisá-lo.

3 IDA E VOLTA: APRESENTANDO A NARRATIVA

Ida e Volta (2001), considerado o primeiro livro-imagem do Brasil, produzido pelo escritor Juarez Machado. Antes de ter a sua primeira publicação brasileira, em 1976, já havia sido lançado em outros países: Holanda, em 1969, e na França e Itália, no ano de 1975.

A narrativa, de modo geral, constrói-se com o desvendar (ou não) de pistas lançadas no decorrer de todo o enredo, as quais permitem ao leitor o descobrimento dos mistérios que enredam o dia a dia de um(a) personagem misterioso(a) e bastante singular, do(a) qual apenas se tem alguns indícios dos seus gostos e hábitos, sendo esses demonstrados, por exemplo, pelo estilo do seu guarda-roupa, a composição da sua casa, os ambientes e os espaços físicos onde circula, os quais se alternam no decorrer da história.

De forma a instigar a capacidade imaginativa dos leitores, o autor do texto apresenta vários outros personagens: um vendedor de flores; uma senhora caminhando pela calçada — que acaba ganhando flores, além um artista circense. Por alguma razão especial, a verdadeira identidade do(a) protagonista é encoberta, sua presença é evidenciada apenas pelas marcas deixadas no chão — fio condutor de toda a narrativa.

4 UMA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA À LUZ DA TEORIA ISERIANA: LEITURA DO TEXTO LITERÁRIO

A leitura de *Ida e volta* (2001) é iniciada a partir dos elementos paratextuais, uma vez que esses possuem uma importante função no processo de leitura, principalmente no espaço destinado para o leitor. Em concordância com essa concepção, Chartier (2011) ressalta a materialidade do texto e as práticas de leituras como indissociáveis. De acordo com ele, diferentes versões da mesma história, em diferentes suportes, permitirão diversas recepções de leitura. Além disso

> [...] é fundamental lembrar que nenhum texto existe fora do suporte que lhe confere legibilidade; qualquer compreensão de um texto, não importa de que tipo depende das formas com as quais ele chega até seu leitor. (CHARTIER, 2011, p. 220).

Inicialmente, o ilustrador opta por uma cor neutra, no intuito de compor o fundo da imagem, contribuindo para que a atenção do leitor se volte, exclusivamente, às imagens ali presentes. Na sequência, ao analisarmos os outros elementos, também acreditamos na relação direta entre o título *Ida e volta* e as ilustrações presentes na capa e na contracapa. Nessa última, visualizamos pegadas verdes preenchendo o espaço até chegar à entrada de um box de banho. Logo, imaginamos alguém tomando banho, todavia, os **vazios** deixados na estrutura textual nos levam a fazer alguns questionamentos: de quem são essas pegadas? Seria de um homem ou de uma mulher? Por que pegadas verdes? Estaria realizando algum trabalho de pintura? Que espaço seria esse?

Na tentativa de responder a esses questionamentos, o nosso olhar é direcionado para a ilustração existente na capa, a qual se apresenta como a continuidade (ou o início?) da narrativa, pois percebemos que o momento do banho foi encerrado e alguém, denunciado pelas pegadas azuis — as quais associamos, por intermédio do nosso conhecimento prévio, à água — está saindo do local. A maneira como as pegadas estão dispostas convidam o leitor a abrir o livro para dar sequência a narrativa, na busca de responder aos questionamentos iniciais através da continuidade da leitura.

As pegadas chegam onde, conforme a nossa interpretação, seria o quarto do(a) personagem. Nesse momento, alguns dos nossos questionamentos iniciais começam a ser respondidos. O vestuário, considerando o **repertório** constituído no meio cultural em que estamos inseridos, permite-nos inferir tratar-se de um homem, com um gosto, possivelmente, eclético, já que o seu guarda-roupa é composto por roupa de super-herói, terno, botas, tênis, gravata colorida etc. Todavia, tais peças nos despertam curiosidade quanto à personalidade desse personagem, a sua idade e até mesmo a sua ocupação diária. Outra hipótese levantada

é a de que o guarda-roupa pode não pertencer exclusivamente a uma só pessoa. Isso explicaria, talvez, a diversidade de roupas, sapatos e objetos ali dispostos. Contudo, a segunda hipótese não é confirmada quando passamos para as próximas páginas, pois o espaço físico é composto por uma mesa que possui um único acento, arrumada para o que parece ser um café da manhã ou um lanche da tarde. Em razão dessa imagem, é possível acreditar na possibilidade dessa pessoa morar sozinha e já não ser mais tão jovem, ideia formulada por conta da restrição dos seus gostos alimentares: um café preto e uma fatia de pão/bolo.

Considerando a sequência narrativa: alguém estava sujo, tomou um banho, vestiu-se e bebeu um café, pensamos em duas possíveis continuidades para essa história: caso ele tenha se sujado na rua ao ir em direção a algum lugar, é possível que, agora, após recompor-se, retorne para a sua atividade; caso tenha se sujado enquanto estava realizando alguma tarefa em casa, possivelmente permanecerá nesse mesmo ambiente e retomará, ou não, aquilo que estava sendo feito.

As pegadas conduzem-nos até a próxima cena. Nela, deparamo-nos com mais uma informação: o personagem gosta de dançar — atividade percebida não apenas pela presença do gramofone, mas pela mudança no ritmo das pegadas. O gramofone apresentado confirma, de certa maneira, as interpretações anteriormente formuladas, bem como suscita outras: não é alguém tão jovem e/ou aprecia objetos antigos. Ademais, outras impressões construídas a respeito desse personagem podem ser vinculadas às disposições dos objetos presentes no ambiente, que sinalizam, quase sempre, atividades solitárias.

As páginas seguintes nos permitem rememorar as impressões construídas no primeiro contato com o guarda-roupa: o ecletismo. Na cena, diferentes modelos de guarda-chuvas e chapéus, sendo esses femininos e

masculinos, são apresentados, e o personagem escolhe apenas um deles, sem dar pistas de qual seria. Nesse momento, é preciso recuperar algumas suposições anteriormente descartadas: pessoas diferentes moram nessa casa? Teria esse personagem a profissão de artista? Ou seria um ser humano com alma de artista? As pistas dispostas ainda não nos respondem a essas questões. Sendo assim, continuamos seguindo as pegadas, almejando desvendar esse enigma.

A ida do personagem para algum lugar é confirmada quando, na sequência, ele deixa a casa, fornecendo-nos mais uma informação para compormos a sua enigmática personalidade: cultiva hábitos saudáveis. Tal percepção está atrelada ao balançar das folhas na imagem, indicando, assim, que ele arrancou uma fruta da árvore que, mais tarde, identificamos ser uma maçã.

Nas páginas subsequentes, ao analisarmos o cenário, percebemos a retomada de um elemento apresentado nas páginas anteriores: a maçã está jogada no cesto de lixo. Além disso, também notamos, pela primeira vez na narrativa, a inserção de um outro personagem. As pegadas indicam ser um cachorro. Seria essa, no entanto, uma narrativa em que jamais conheceremos as faces dos personagens e/ou há uma mensagem implícita do autor do texto para o seu leitor? As imagens seguintes continuam a mostrar esses dois personagens seguindo por um mesmo caminho até que, em um determinado momento, separam-se.

Os próximos acontecimentos são responsáveis por adicionarem consideráveis doses de aflição no desvendar desse mistério**.** Percebemos a ida do personagem para um local que vende flores. Chegando lá, um vaso de flor é retirado da prateleira. Não podemos afirmar com veemência se essas flores foram compradas ou roubadas, incógnita reforçada tanto pelo fato de não ter havido qualquer sinal de interação entre o vendedor das flores e o

cliente — pois o primeiro permanece o tempo todo lendo jornal, quanto em razão de não acontecer qualquer aparente mudança no ritmo das pegadas do personagem principal que, após pegar as flores, parece sair tranquilamente.

A esse respeito, consideramos a pertinência de outra discussão: a passagem do personagem principal, aparentemente imperceptível aos olhos do vendedor, pela loja de flores, permite-nos acreditar na relação existente entre o não aparecimento do seu rosto com a sua invisibilidade para a sociedade.

Em um momento seguinte da narrativa, as pegadas se cruzam com o caminho de uma senhora, a quem as flores são entregues. Formula-se, assim, duas hipóteses: seria alguém por quem ele é apaixonado? Ou apenas se configuraria como um ato de gentileza na intenção de colorir o dia de outra pessoa? A última hipótese é reforçada pela percepção de que, à medida que acompanhamos o transitar desse personagem misterioso por diferentes espaços, algum colorido vai surgindo, trazendo tons vibrantes para ambientes sempre acinzentados.

Nas páginas posteriores, outro encontro acontece. De início, pela delicadeza dos passos, acreditamos pertencer a uma criança ou a uma mulher, no entanto, as cenas seguintes não confirmam as nossas hipóteses, porque descobrimos tratar-se de um artista circense usando uma perna de pau.

Em seguida, parece haver uma **quebra na good continuation**, pois, de repente, percebemos o personagem jogando bola, atividade que ele realiza, aparentemente, sozinho, considerando não ser possível identificar outras pegadas diferentes das suas. A cena tem como desfecho uma janela quebrada. Entretanto, mais uma vez, o ritmo das suas pegadas não indica qualquer nervosismo com a situação, quando, outra vez, seus passos continuam suaves em uma direção ainda não identificada.

As ações observadas até esse momento da narrativa nos fazem imaginar a personalidade de uma pessoa sem pressa para os próximos acontecimentos. Ademais, o destino desse personagem misterioso permanece imprevisível, uma vez que, constantes paradas, aparentemente sem relação entre si, são feitas durante o seu percurso, supostamente movidas pelas concretizações dos seus desejos: comer uma fruta, entregar flores, jogar bola etc.

Após o desastroso final da partida de futebol, é a vez de uma loja ser inserida na narrativa — não sabemos se de venda ou de conserto de bicicleta. Nesse cenário, é possível perceber o personagem adentrar rapidamente no local. Na sequência, ele sai conduzindo uma bicicleta. Se, anteriormente, mesmo em situações complicadas, percebemos a sutileza dos seus passos, o mesmo não acontece dessa vez, pois marcas deixadas pelo caminho apontam duas diretrizes: ou o condutor não tem prática em andar de bicicleta ou simplesmente a pressa passou a ser sua companheira.

Como resultado dessa aventura, temos um encontro desafortunado entre o condutor da bicicleta e alguns materiais utilizados para a pintura de uma faixa, resultando em alguém, ainda invisível, que usava botas, o que inferimos preenchendo os **vazios** da cena do guarda-roupa, sendo "obrigado" a retornar para casa,tomar banho — cena exposta na contracapa, e depois sair desse banho para continuar o seu dia — ilustração da capa, ou seja, voltamos para o mesmo ponto de partida.

5 RELACIONANDO A TEORIA AO TEXTO LITERÁRIO

Terminada a leitura da narrativa, visando teorizar aquilo já descrito de forma prática, ressaltamos três conceitos abordados nos estudos iserianos, os quais foram constantemente acionados no decorrer dessa

experiência de leitura, sendo esses: *os* ***vazios***, a estrutura de **tema e horizonte**, e o **recursive looping.**

Inicialmente, assim como já mencionado, para Iser (1996), o sentido do texto literário realiza-se através da leitura, pois embora textos possam ser encontrados em livrarias e bibliotecas, existem lacunas, denominadas por ele de **vazios** — somente preenchidas por meio da intervenção de leitores.

Durante a leitura realizada, percebemos espaços abertos no decorrer do texto, cabendo, dessa maneira, ao leitor real preenchê-los. Para elucidar essa relação entre texto-leitor, a qual acontece, segundo Iser (1996, p. 50), "entre a estrutura da obra e o seu receptor", o referido teórico explica a possibilidade de uma obra literária ser dividida em dois polos: o artístico e o estético. De acordo com Iser (1996), o **polo artístico** pode ser compreendido como o texto criado pelo autor, já o **polo estético** apenas se concretiza no contato do leitor com esse texto.

No entanto, é válido destacar que os mesmos **vazios** não serão preenchidos de forma igualitária por todos os leitores. Por exemplo, as conclusões a que chegamos a partir da leitura realizada das imagens pode diversificar se outro leitor possuir uma vivência diferente, uma formação com outras questões culturais e ideológicas, ou mesmo não tiver tido contato com um texto ilustrado e percebido que esse gênero também apresenta uma história linear, ou seja, início, meio e fim.

Torna-se pertinente destacar, portanto, que nesse contato entre texto e leitor, o segundo não chega como uma tábula rasa, pois possui um **repertório** construído no decorrer da sua vida, por meio de leituras ou de suas próprias vivências, formando, desse modo, uma bagagem, a qual será trazida para o momento da leitura, gerando expectativas, as quais poderão ser confirmadas ou não no decorrer do processo de interação.

Ademais, assim como já mencionado, a essa relação, o teórico ainda agrega um terceiro elemento, intitulado de **leitor implícito**, que exerceu, durante a leitura, um papel regulador, tendo em vista a estrutura textual ter sido responsável por conduzir o leitor através de pistas.

Para além dos **vazios** preenchidos, houve também a relação da **estrutura de tema e horizonte**, a qual, nas palavras de Iser (1996):

> É a condição central da apreensão de todas as estratégias textuais. Para a sua caracterização, temo-nos limitado à relação entre repertório textual e sistema de referências, pois, desse modo, se mostra o encaixe do texto em seu ambiente e assim sua "relação externa". A seleção das normas sociais e das normas literárias se torna a condição para que se constitua a referência correspondente, que de sua parte permite captar a relevância dos elementos captados. Mas as estratégias textuais, antes de tudo, devem organizar as "relações internas do texto", pelas quais se esboça o objeto estético, o qual se atualizará no ato da leitura (ISER, 1996, p. 178).

No decorrer da construção dos sentidos do texto, quando tentávamos, à medida que cada novo elemento ia aparecendo, desvendar os mistérios da narrativa, ou até mesmo construir uma identidade para um personagem tão misterioso, adotávamos, parafraseando as palavras de Santos (2007), ora uma perspectiva central, sendo essa o **tema**, ora retomávamos lembranças anteriores, sendo essas o nosso **horizonte**, de modo que a união dessas duas estruturas nos permitiram, ao longo da leitura, montar as peças do quebra-cabeça para desvendar os mistérios de *Ida e volta* (2001).

Por fim, percebemos que *Ida e volta* (2001) possui uma íntima relação com outro conceito iseriano: o ***recursive looping***. Tal conceito pode ser exemplificado, nas palavras de Santos (2007), como uma aspiral, na medida

em que a narrativa dá voltas em um determinado lugar, promovendo, dessa maneira, uma **ressignificação**.

Identificamos que a narrativa, na verdade, é uma história circular, isto é, a ilustração exibida nos faz retornar para o seu início e o explica. Ademais, o ***recursive looping*** fica evidenciado, principalmente, na junção dos elementos paratextuais, sendo esses a capa e a contracapa, assim como exemplificado pela Figura 1, onde o fim e o início são ilustrados e dividem o mesmo espaço, permitindo, assim, que, ao final da leitura, compreendêssemose ressignificássemos o que foi visto e, até mesmo, interpretado inicialmente.

Figura 1 - Capa e contracapa

Fonte: MACHADO, Juarez. *Ida e volta*. Rio de Janeiro: Agir, 2001.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após as discussões formuladas e a exposição de uma experiência de leitura, tornou-se possível comprovarmos que "[...] as significações do texto, quaisquer que sejam, são constituídas, diferencialmente, pelas leituras que se apoderam deles." (CHARTIER, 2011, p.78). Dessa maneira, embora os autores estabeleçam um ideal de leitor que vai determinar toda a construção do texto literário, não há qualquer garantia do alcance dessas intenções, pois cada leitor possui suas particularidades, sendo essas determinantes nas apropriações dos textos.

REFERÊNCIAS

CHARTIER, Roger. **Práticas de leitura**. São Paulo: Estação Liberdade, 2011.

COSTA, Márcia Hávila Mocci da Silva. **Estética da recepção e teoria do efeito**. Disponível em **https://abiliopacheco.files.wordpress.com/2011/11/est_recep_teoria_efeito.pdf**. Acesso em 29 jul. 2020.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura**. Editora 34, 1996. v 1.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. Tradução: Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

MACHADO, Juarez. **Ida e volta**. Rio de Janeiro: Agir, 2001.

SANTOS, Carmen Sevilla Gonçalves dos**. Teoria do efeito estético e teoria histórico-cultural: o leitor como interface**. Tese de doutorado (Doutorado em Teoria Literária). Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2007.

ZAPPONE, Mirian Hisae Yaegashi; WIELEWICKI, Vera Helena Gomes. Afinal, o que é Literatura*? In*: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (orgs.). **Teoria Literária:** abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: Eduem, 2009.

CÁPITULO 15

Estar Perto Não é Físico: Vazios, Ficcionalização e Transmidialidade no Movimento os Famosos e os Duendes da Morte

» *Alexia Eloar Félix Cavalcante*

1 INTRODUÇÃO

Os Famosos e os Duendes da Morte é definido por Esmir Filho, diretor e roteirista do longa-metragem homônimo, como um movimento composto por um conjunto de manifestações artísticas, entre as quais estão um filme, um livro, fotos, vídeos e uma música. Todas elas encontram-se interligadas, mas percebe-se que o formato principal do Movimento está em uma junção do romance ao longa adaptado.

Como primeiro filme de longa-metragem dirigido pelo paulistano Esmir Filho, *Os Famosos e os Duendes da Morte (2009)* rendeu ao diretor o prêmio de melhor longa-metragem de ficção por júri popular, no Festival do Rio, em 2009. A narrativa do romance e da sua adaptação em audiovisual

se passa em uma pequena cidade no interior do Rio Grande do Sul, muito fria e isolada, local onde vive o adolescente, e personagem principal, que na internet usa o nome *Mr. Tambourine Man*.

Várias pistas cheias de mistérios, que interligam as diferentes mídias, são deixadas para os espectadores/leitores que, se escolhem segui-las, são levados à diferentes plataformas fora do arquivo do filme e do aparato livro, possibilitando vários caminhos de leitura.

O Movimento tem como principal meio de divulgação a internet, que também é o tema abordado na narrativa. Fizeram parte de sua criação os próprios atores protagonistas — Henrique Larré e Tuane Eggers, encontrados no mundo virtual. Os mistérios do roteiro começam a ser desvendados quando o leitor percebe que as pessoas as quais o *Mr. Tambourine Man* contata na internet vivem em sua cidade e ele as conhece pessoalmente.

> *Os Famosos e os Duendes da Morte* dialoga diretamente com a geração que vê a internet como uma opção existencial e não apenas um lazer, diversão ou passatempo. A internet sendo vista, ao mesmo tempo, como o registro do efêmero e do definitivo da existência do ser o que se é. [...] Tudo no Movimento se completa. O retrato do adolescente, com suas inquietações, e a sua relação com a internet, local onde a realidade é em pixels e não existem fronteiras na vida real, torna-se sua eterna busca pela identidade. (CAVALCANTE; REZENDE, 2015, p. 4).

Em *Os Famosos e os Duendes da Morte*, especialmente por envolver diferentes manifestações artísticas, há muitas possibilidades de interpretações. Neste capítulo, porém, limitar-nos-emos a destacar algumas características do Movimento que possam classificá-lo como uma

narrativa transmídia, a partir da identificação dos **vazios** na obra. Para tanto, utilizaremos como aporte teórico a teoria de Henry Jenkins (2009) sobre narrativa transmídia, discutida por Elisa Cristina Delfini Corrêa (2014) e por Vicente Gosciola e Andrea Versuti (2012). Ao mesmo tempo, analisaremos como os conceitos de **ficcionalização** e **vazio** da Teoria de Efeito Estético de Wolfgang Iser, a partir de Santos (2015), promovem a conexão entre as diferentes mídias na narrativa transmídia aqui discutida.

É importante lembrar, entretanto, que as experiências de leitura são particulares, pois cada leitor tem um **repertório** único, que pode mudar tanto a forma como ele identifica os **vazios**, como também os preenche. Assim, ressalta-se que a **ficcionalização** e os **vazios** que foram detectados são de experiência pessoal da pesquisadora e autora deste capítulo.

2 NO PASSADO ESTÁ A HISTÓRIA DO FUTURO: TEORIAS ESCOLHIDAS

No presente capítulo, estamos considerando que o determinante na obra não é especificamente o livro, o filme ou outro recurso físico, mas a interação que acontece entre o texto (escrito ou visual) e o leitor. Ou seja, a questão determinante é o que acontece na mente do leitor quando ele lê. Nas teorias relacionadas ao tipo de leitor, a *Reader-response Theory* (GIBSON, 1950; ISER, 1974; ECO, 1979; CULLER, 1980; POULET, 1980; PRINCE, 1980; RIFFATERRE, 1980;JAUSS, 1994; RABINOWITZ, 1997; FISH, 2003 apud SANTOS, 2015, p. 72), cada teórico tem uma classificação específica para essa categoria, convergindo em uma questão: “o sentido literário não pertence completa e exclusivamente ao texto literário”.

Essa perspectiva se baseia na constatação de que os sentidos atribuídos ao texto mudam de pessoa para pessoa. Afinal, cada uma se relacionará com a estrutura textual apoiada em seu momento cognitivo, no seu conhecimento de mundo e no contexto onde está inserida. Dessa forma, percebemos que a **experiência estética**, por definição, é singular. Portanto, ela não está no texto em si, como já dito, mas na interação entre texto e leitor. É importante ressaltar, entretanto, que é possível haver muitas e diferentes leituras, mas não qualquer leitura.

Dentre esses pesquisadores, selecionamos Wolfgang Iser, que cunhou o conceito *implied reader* (**leitor implícito**), o qual "(...) diz respeito à estrutura do texto, cujos **vazios** solicitam um preenchimento por parte do leitor empírico" (SANTOS, 2015, p. 37). O **vazio** é uma possibilidade, não necessariamente explícita, de atribuição de sentido pelo leitor, que fará isso de diferentes formas, a partir da **ficcionalização**. Essa, por sua vez, é a necessidade, comum a todos, de satisfazer esses **vazios**. 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.

Na era da tecnologia em que vivemos, os contadores de histórias (escritores, diretores, fotógrafos, músicos, artistas plásticos, pintores…) utilizam as mídias tecnológicas que conhecemos para criar um caminho ainda mais instigante e participativo em busca dos sentidos:

> [n]o contexto da convergência, tem-se a narrativa transmídia: modalidade de contação de histórias que, aproveitando diferentes canais nos quais se desenvolvem, oportuniza e potencializa a participação de todos em um ambiente interativo (CORRÊA, 2014, p. 100).

> Gostaríamos de destacar que o termo narrativa transmídia ainda está em construção. O conceito, que é mais conhecido como objeto de estudo na comunicação, tem uma ligação direta com o entretenimento. Assim, a narrativa transmídia, segundo Jenkins (2009), é a união de diferentes mídias disponíveis a fim de contar uma grande história, utilizando o potencial de cada um dos suportes.

Porém, nem todas as narrativas que utilizam diferentes mídias podem ser consideradas transmidiáticas. Devemos entender que uma narrativa transmídia não é uma narrativa multimídia. O que diferencia ambas é que, enquanto a primeira é constituída por conteúdos diversos, dispersos em diferentes plataformas e ligados pelo tema central, completando, dessa maneira uma história macro, a segunda consiste na utilização de textos, imagens e sons, em um mesmo canal, para contar uma história.

3 *GEHEIMNIS*: OS SEGREDOS A SEREM DESVENDADOS NO MOVIMENTO

Além de ser um conceito ainda não tão bem definido, como já dito, também há poucos objetos que conseguiram atingir o potencial estético de uma narrativa transmídia. Isso porque o uso da estratégia de transmídia, por si só, não garante que essa tenha sido aproveitada adequadamente em cada canal específico, nem na narrativa transmídia como um todo.

Nesse sentido, embora ainda não existam critérios estéticos bem definidos para avaliar um objeto artístico como sendo transmídiatico, afinal, estamos em um campo recente, ainda com muitas incertezas, acreditamos que *Os Famosos e os Duendes da Morte* atinge esse potencial e identificamos algumas características do Movimento para classificá-lo dessa maneira.

O Movimento deixa **lugares vazios** para o leitor/espectador, que correspondem aos mistérios suscitados na leitura de cada narrativa. A necessidade de preenchê-los nos leva a ficcionalizar e a buscar respostas em outras mídias. Assim, identificamos, no *corpus* aqui estudado, como os conceitos de **vazio**, **ficcionalização** e transmídia articulam-se.

Em *Os Famosos e os Duendes da Morte*, a nave-mãe, que liga todas as diferentes plataformas do Movimento, também tem um aspecto singular. Normalmente, uma plataforma principal é o berço que se encarrega de ser o ponto de ligação entre todo o conteúdo. Aqui, porém, ela é composta pelo livro e sua adaptação, que juntos formam a mídia principal. Destarte, nos vemos diante de outro conceito necessário para darmos conta da complexidade desse Movimento: o de adaptação.

Sobre adaptação é importante saber que, por mais que o filme seja produto do livro, ou vice-versa, não significa que seja de valor menor. "[...] Ser segundo [a adaptação] não significa ser secundário ou inferior; da mesma forma, ser o primeiro não quer dizer ser originário". (HUTCHEON, 2013, p. 13). No caso em análise, eles se completam. O roteiro, de Esmir Filho (2010), tem apoio do escritor do livro, Ismael Caneppele, procurando traduzir cada palavra do livro às imagens do filme diretamente. Os dois formatos coexistem.

> Em vários casos, por envolver diferentes mídias, as adaptações são recodificações, ou seja, traduções em forma de transposições intersemióticas de um sistema de signos (palavras, por exemplo) para outro (imagens, por exemplo). Isso é tradução, mas num sentido bem específico: como transmutação ou transcodificação, ou seja, como necessariamente uma recodificação num novo conjunto de convenções e signos. (HUTCHEON, 2013, p. 40).

Sendo assim, o filme busca criar um diálogo entre suas imagens e as palavras contidas no livro, numa união entre romance e longa-metragem. De forma poética, ambos provocam o leitor/espectador a encontrar sentidos e a estabelecer relações com as outras mídias que compõem o movimento. Nesse sentido, a atmosfera criada pelo filme, assemelha-se a do livro:

> A fotografia e as escolhas de cena do filme são algo que nos passa muito sentimentalismo e poesia. As imagens muitas vezes são escuras e de ângulos diferentes, algumas vezes com longas e silenciosas cenas. A escolha diferente das posições das câmeras e dos ângulos inquietam o espectador por ser bem diferente dos filmes convencionais, mexendo assim com o emocional, pois suas imagens instigam análises e reflexões do espectador (CAVALCANTE; REZENDE, 2015, *online*).

Essas características estéticas também estão presentes nas capas do livro e do filme, compostas por fotos do *blog* (Flickr) de *Jingle Jangle*. A atriz Tuane Eggers, que interpreta a personagem no longa-metragem, é fotógrafa. A personagem e a atriz se confundem e a conta de Flickr ainda é alimentada por ela(s) até os dias atuais, dez anos depois da estreia do Movimento — que foi para novas plataformas, como o *Instagram*, inexistente na época de seu lançamento.

Destacamos, ainda, outra característica do romance: o fato de o livro ter apenas um pequeno índice. Dessa forma, ele nos sugere uma leitura contínua, como se toda a obra fosse um único capítulo, lembrando um grande conto; apenas pequenas títulos dispostos no meio do texto completo separam momentos no romance. Tal disposição nos remete à formatação de um *blog*, em que também não há um sumário, mas pequenas divisões de postagens em uma página contínua.

Ainda temos, durante passagens do filme, *Mr. Tambourine Man* conversando no MSN, umas das principais redes sociais utilizada pelos jovens entre anos 2005 e 2010. Uma característica a ser considerada é que conhecemos o personagem principal apenas pelo seu *nickname* usado na internet, *Mr. Tambourine Man*, que é uma referência a Bob Dylan. A música com o nome escolhido está na trilha sonora do longa-metragem.

Os *nicknames* utilizados eram muito importantes, pois eram suas identidades, diziam muito sobre você. Na narrativa inteira o garoto que se nomeia na internet como *Mr. Tambourine Man* é, para o leitor [e para o espectador], sempre identificado dessa maneira. Não é conhecido seu "nome real", mas o seu nome escolhido na rede, o nome que diz muito mais sobre ele pois é na internet onde ele pode ser ele mesmo, de verdade (CAVALCANTE; REZENDE, 2015).

Além da ligação direta entre o nome escolhido pelo protagonista da história e Bob Dylan, durante a narrativa o cantor se torna trilha-sonora e personagem; e é no decorrer da história que encontramos diversas relações com suas canções. Essas referências extrapolam o formato livro e longa-metragem, também estando presentes nos vídeos e fotos disponíveis na internet, conteúdos esses postados por *Jingle Jangle,* garota que é inspiração para *Mr. Tambourine Man*. O nome dela também é baseado na mesma canção. Assim, o adolescente segue a trama com uma fixação no ícone da música e na garota.

No vídeo de despedida, o rapaz também fala sobre a música que a mãe pode escutar e sempre se lembrar dele: *Mr. Tambourine Man*, de Bob Dylan. Ele não deixou uma carta, gravou uma *videocam* em seu computador para sua mãe encontrar e assistir. O vídeo também está no DVD do filme. Ele não faz parte do longa, está inserido em uma seção extra, que pode ser assistida como se fosse uma subdivisão de um *blog*.

Intercaladas às imagens do longa, vemos vídeos amadores — os mesmos que estão nos *links* disponíveis no livro — feitos por Jingle Jangle e Julian. Eles retratam o cotidiano de um jovem casal de forma complexa e poética, e têm na internet o título de *Diário de Jingle Jangle*.

Esses são alguns **vazios** percebidos por nós na nave-mãe do romance-longa-metragem. Inferimos, dessa maneira, que havia a intenção dos produtores do Movimento de que o leitor pudesse preenchê-los com as fotos, os vídeos e a música, sendo levados para os outros formatos com temática e suporte da internet. O livro nos leva a *blogs* que, por sua vez, nos revelam vídeos e fotos encontrados nas capas. De certa forma, os personagens parecem viver na "vida real" do leitor/espectador, como *Mr. Tambourine* e seus amigos virtuais. Aqui, acreditamos que esses **vazios** são usados como elos para a ação transmidiática de *Os Famosos e os Duendes da Morte*. Entretanto, este capítulo nos permite apenas levantar inicialmente essa questão.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tivemos a oportunidade de iniciar a pesquisa sobre o Movimento *Os Famosos e os Duendes da Morte* no ano de 2015, mas à luz de outra teoria — hoje, seguimos outros caminhos teóricos pois acreditamos que estes enriqueçam o estudo desse *corpus* específico.

Identificamos a possibilidade de articular diversos **vazios** a partir da leitura/expectação do Movimento, acreditamos que alguns propositais e outros não — para instigar a curiosidade do leitor/espectador, tornando tarefa difícil enumerar as traduções e reflexões possíveis de serem suscitadas. A cada nova leitura, nos vemos fazendo análises e interpretações inéditos.

Essas últimas podem ser realizadas tanto com outras perspectivas, com base em teorias distintas e diferentes classificações, quanto com novas interpretações a partir do que foi sugerido aqui.

O texto do romance, por exemplo, possibilita **vazios** que nos provocaram estranhamentos como, por exemplo, pensamentos inacabados expressos por meio de frases inconclusas. Seriam **vazios** marcados de forma direta desde as primeiras páginas? Por exemplo: "A bagunça refletia o vazio dos cadernos que eu não" (CANEPPELE, 2014, p. 8) ou

> [t]odas as manhãs, quando passava por aquele cartaz, as letras bonitas e pequenas da freira quase velha que pulava corda com as meninas no recreio cortavam o meu coração e eu quase. Naquela época eu não sabia que tudo estava muito mais exposto do que. (CANEPPELE, 2014, p. 17).

Nesse sentido, acreditamos que o Movimento *Os Famosos e os Duendes da Morte* ainda pode ser muito explorado do ponto de vista analítico.O conteúdo não se esgotou, pois, até os dias atuais, esses personagens da "vida real" alimentam, como já dito, novos espaços abertos para o Movimento e novas redes sociais.

REFERÊNCIAS

CANEPPELE, Ismael. **Os Famosos e os Duendes da Morte**. 2 ed. São Paulo: Iluminuras, 2014.

CORRÊA, Elisa Cristina Delfini. **A narrativa transmídia como estratégia de incentivo à leitura**. Florianópolis, v. 10, n. 2, p. 98-113, dez. 2014. Disponível em: **https://periodicos.ufsc.br/index.php/textodigital/article/view/1807-9288.2014v10n2p98**. Acesso em: 26 jul. 2020.

CAVALCANTE, Alexia Eloar; REZENDE, Diego. **Semiótica nos Pixels de Os Famosos e os Duendes da Morte**: Análise à luz da teoria peirciana dos signos nas linguagens do Movimento. *In*: Anais do XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste. Natal: Intercom - Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, jul. 2015. Disponível em: **http://www.portalintercom.org.br/anais/nordeste2015/resumos/R47-2438-1.pdf**. Acesso em: 26 jul. 2020.

FILHO, Esmir; CANEPPELE, Ismael. **Os Famosos e os Duendes da Morte**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010. (Coleção Aplauso. Série Cinema Brasil).

GOSCIOLA, Vicente; VERSUTI, Andrea. Narrativa transmídia e sua potencialidade na educação aberta. *In*: OKADA, A. **Open Educational Resources and Social Networks**: Co-Learning and Professional Development. Londres: Scholio Educational Research & Publishing, 2012. Disponível em: **http://oer.kmi.open.ac.uk/?page_id=428**. Acesso em: 26 jul. 2020.

HUTCHEON, Linda. **Uma Teoria da Adaptação**. 2 ed. Florianópolis: UFSC, 2013.

JENKINS, Henry. **Cultura da Convergência**. 2 ed. São Paulo: Aleph, 2009.

Os Famosos e os Duendes da Morte. Direção de Esmir Filho. Brasil: Estúdio Dezenove Som e Imagem, 2009. (1h 35min).

SANTOS, Carmen Sevilla Gonçalves dos. 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, Carmen Sevilla Gonçalves dos. Estética da Recepção e do Efeito ou há um leitor no horizonte. *In*: João Sedycias. (org.). **Repensando a Teoria Literária Contemporânea**. Recife: Editora da UFPE, 2015. cap 9, p. 321-36

SOBRE AS ORGANIZADORAS

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.

SOBRE OS AUTORES

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.

BEATRIZ PEREIRA DE ALMEIDA

BEAPDEALMEIDA@GMAIL.COM

Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras, vinculada à área de Literatura, Teoria e Crítica, seguindo a linha de Leituras Literárias pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Graduada em Letras (Habilitação em Língua Portuguesa) pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Integrante do Grupo de Pesquisa Estágio, ensino e formação docente (http://www.ufpb.br/geef), na linha de Literatura infantil e juvenil, leitura e ensino. Idealizadora do *podcast* Achadouros da Infância (https://spoti.fi/3f5vCA7) de Contação de histórias.

CAIO CESAR MARTINO

CAIOMARTINO@HOTMAIL.COM

Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), área de concentração Literatura, Cultura e Tradução, linha de pesquisa Tradução e Cultura. É formado em Letras/Inglês (2004) e Bacharel em Tradução/Inglês e Espanhol (2014), ambos pela UFPB. Foi professor de inglês por 20 anos (entre 1993 a 2013) com experiências na rede privada de ensino e na UFPB (Campus IV). Sempre esteve envolvido com a prática da tradução e, desde 2013, é tradutor concursado da UFPB, lotado na atual Agência UFPB de Cooperação Internacional (ACI/UFPB). É autor do Livro *To The Point*: inglês para atendimento a turistas (2010), adotado na Rede de escolas de Idiomas Yázigi e foi membro do Corpo Editorial da Revista Direito e Desenvolvimento do Centro Universitário de João Pessoa (UNIPÊ) como tradutor e revisor de língua inglesa.

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).

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.

JHENNEFER ALVES MACÊDO

JHENNEFERUFPB@OUTLOOK.COM

Doutoranda em Literatura pelo PPGL-UFPB na linha de pesquisa em Leituras Literárias. Mestre em Letras pela mesma instituição. Possui graduação em Letras (Habilitação em Língua Portuguesa) pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). É integrante do Grupo de Pesquisa em Estágio, Ensino e Formação Docente (GEEF), compondo a linha Leitura, Literatura Infantil e Juvenil e Ensino. Tem pesquisas e trabalhos vinculados principalmente aos seguintes temas: literatura infantil e juvenil, leitura, formação de leitores e literatura e ensino e, atualmente, detém a atenção para as publicações premiadas da literatura direcionada para os jovens leitores.

JULIANA DANTAS RABELO

JULIANADANTASRABELO@GMAIL.COM

Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba. Graduada (2014) e Mestre (2017) em História pela Universidade Federal da Paraíba. Atualmente, é graduanda em Letras-Inglês e suas pesquisas enfocam, primordialmente, as questões de gênero na Literatura de Língua Inglesa do século XIX. No âmbito profissional, atuou como professora de Língua Inglesa na Educação Infantil.

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).

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).

PRISCIANE PINTO FABRICIO RIBEIRO

PRICLASSICAS@GMAIL.COM

Professora da Universidade Federal da Paraíba no Campus IV, litoral norte, lecionando disciplinas no ramo da literatura, da literatura comparada e de língua latina. Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal da Paraíba, desenvolvendo tese com ênfase nos estudos de psicanálise e literatura clássica.

RIVÂNIA MARIA DA SILVA

RIVANIANESS@GMAIL.COM

Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) pela UFPB. Graduou-se em Letras (Língua Portuguesa) pela mesma instituição. Integrante do grupo de pesquisa intitulado Laboratório de Estudos de Poesia (LEP). Tem realizado pesquisas sobre a poesia brasileira, tendo como autora de destaque Hilda Hilst.

SIOMARA REGINA CAVALCANTI DE LUCENA

SIOMARALUCENA@YAHOO.COM.BR

Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba, área de concentração Literatura, teoria e crítica, na linha de pesquisa Leituras literárias. Mestre em Psicologia (2008)

e graduada em Comunicação Social — Habilitação em Jornalismo e em Letras (Língua espanhola) — pela mesma instituição (2005; 2018). Em 2018, publicou o livro infantil *O menino que sabia voar*. É avaliadora, em nível B1-B2, do Diploma de Espanhol como Língua Estrangeira - DELE, certificada pelo Instituto Miguel de Cervantes. Atua como professora substituta de língua e literaturas espanhola e hispanoamericana na Universidade Federal da Paraíba. Trabalha há dezesseis anos na pesquisa e ensino da Língua Espanhola, além de dedicar-se, atualmente, à formação de jovens leitores em círculos de leitura, à pesquisa em literatura infantil em português e espanhol e à inserção das Tecnologias da Informação e da Comunicação (TICs) nos processos de ensino-aprendizagem de línguas e de leitura literária.

THÁRCILA ELLEN AIRES BEZERRA

THARCILABEZERRA@GMAIL.COM

Mestranda em Letras na área de Literatura, Teoria e Crítica pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba (2019). Graduada em Letras Português pela Universidade Federal da Paraíba (2017). Integrante do Grupo de Estudos em Antropologia Literária (GEAL/PPGL).

THIAGO DA SILVEIRA CUNHA

THIAGODASILVEIRACUNHA@OUTLOOK.COM

Professor de História e Filosofia há dez anos. Entre 2017-2019 cursou o mestrado do Programa de Pós-Graduação em Letras — UFPB e, interessado nas relações entre memória e narrativa enveredando uma pesquisa sobre

a poética oral. Em 2019, ingressou no doutoramento do mesmo programa. Possui graduação em História pela Unesp — Assis/SP, tendo desde então trilhado os caminhos da pesquisa através da iniciação científica, em que se aproximou da filosofia, estudando processos de subjetivação. Esta pesquisa se mostrou mais consistente em sua monografia de conclusão para a especialização em "Fundamentos da Cultura e das Artes", cursado na mesma universidade, porém no campus da capital paulista. Nesta etapa há o amadurecimento da aproximação da teoria filosófica estudada com a arte urbana, grafia bastante cara à trajetória do pesquisador. Sua ida à Paraíba o aproximou da Antropologia e, no ano de 2015 passou a compor o GUETU – Grupo de Estudos e Etnografias Urbanas – e o ARANDU (Laboratório de Antropologia Visual), ambos vinculados à UFPB.

'Notas de fim'

1 É a "— capacidade de conhecer o próprio conhecimento, de pensar sobre nossa atuação, de planejá-la — e que permite controlar e regular a atuação inteligente" *in* SOLÉ, Isabel. **Estratégias de leitura**. Porto Alegre: ArtMed/Penso, 2014, posição 1307. *E-book*.

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

3 BORBA, Maria Antonieta Jordão de Oliveira. **Teoria do Efeito Estético**. *Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2003.*

4 ISER, Wolfgang. O fictício e o imaginário. *In: ROCHA, João Cesar de Castro (org.).* **Teoria da Ficção***: indagações à obra de Wolfgang Iser. Tradução: Bluma Waddington Vilar e João Cezar de Castro Rocha. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999a.*

5 ISER, Wolfgang. O fictício e o imaginário. *In: ROCHA, João Cezar de Castro (org.).* **Teoria da Ficção***: indagações à obra de Wolfgang Iser. Tradução: Bluma Waddington Vilar e João Cezar de Castro Rocha. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999a.*

6 ISER, Wolfgang. O jogo do texto. *In*: LIMA, Luiz Costa (org.). **A literatura e o leitor:** textos de estética da recepção. Tradução de Luiz Costa Lima. 2. ed. rev. amp. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

7 Nos termos de Borba (2003).

8 Data da publicação da tradução em português do Brasil. O trabalho de Iser foi originalmente publicado em 1976 sob o título alemão *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung.*

9 *A não ser que indicado em contrário, todos os grifos em citações do romance de Buarque (2005) a partir de agora serão meus.*

10 "theories are first and foremost intellectual tools"

11 "Theory liberated art from the umbrella concepts that had been superimposed on it by philosophical aesthetics, thus opening up a vast array facets inherent in the individual work. Instead of formulating and overriding, definition of what art is, theories provided and ever — expanding exhibition of art's mutifariousness (…)".

12 "art and literature can be assessed, but not premicted, and one cannot even anticipate the multiple relationships they contain"

13 "Sionismo" foi um termo cunhado por Nathan Birnbaum em 1890 para o movimento que almejava o retorno do povo judeu para a Terra de Israel (Palestina). A partir de 1896, o sionismo se refere ao movimento político fundado por Theodor Herzl, almejando o estabelecimento de um Lar nacional na Palestina" (PATAI, 1971, p. 1262 *apud* SANCOVSCHI, 2017).

14 "[o]ur fundamental anthropological intuition is far more sensitive to the mode of narrative presentation of the hypothesis than to its real content".

15 "Theories set out to explain the social and anthropological function of art, and finally, they serve as tools for charting the human imagination, wich is after all the last resort human beings have for sustaining themselves" (ISER, 2006, p. 9).

16 Para fins didáticos, organizei estruturalmente os capítulos do livro da forma apresentada, mas tais subdivisões não são enumeradas pelo autor conforme procedi.

17 As referidas denominações e numerações de romance também são usadas para fins didáticos.

18 A essa altura, poderia perfeitamente passar a chamar o narrador-protagonista do romance de NPE3, mas devido ao efeito de infinitude virtualmente provocado pelo recurso *mise en abyme*, continuo chamando-o NPE2, pois, além de considerar NPE2 e NPE3 mesma pessoa, em razão dessa técnica, caso fizesse a releitura do capítulo 3, tomando NPE 3 como o narrador-protagonista do romance (3), quando alcançasse a passagem da **quebra da *good continuation*** um quarto NPE surgiria e assim ocorreria *ad eternum*.

19 Desse ponto em diante as citações do livro *O último voo do flamingo* serão referenciadas apenas com o número das páginas.

20 Termo utilizado por Santos (2017) para referir-se **ao *recursive looping*.**

editora filiada à
Associação Brasileira
das Editoras Universitárias

Este livro foi diagramado pela Editora
da UFPB em Novembro de 2020,
utilizando a fonte Myriad Pro.