



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
COORDENAÇÃO DOS CURSOS DE GRADUAÇÃO PRESENCIAIS DE
LICENCIATURA EM LETRAS
LICENCIATURA EM LÍNGUA PORTUGUESA

KIMBERLLY IOHHANA DA SILVA

EMBARAÇO EMANCIPATIVO ENTRE FLUXOS DA CONSCIÊNCIA E
PERSPECTIVAS TEXTUAIS EM TEMA E HORIZONTE:
MAPEAMENTO DA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA COM O ROMANCE
AMADA, DE TONI MORRISON

João Pessoa

2021

KIMBERLLY IOHHANA DA SILVA

EMBARAÇO EMANCIPATIVO ENTRE FLUXOS DA CONSCIÊNCIA E
PERSPECTIVAS TEXTUAIS EM TEMA E HORIZONTE: MAPEAMENTO DA
EXPERIÊNCIA ESTÉTICA COM O ROMANCE *AMADA*, DE TONI MORRISON

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
ao Departamento de Letras Clássicas e
Vernáculas da Universidade Federal da
Paraíba, como pré-requisito para obtenção do
título de Licenciada em Letras Português.
Orientadora: Profa. Dra. Fabiana Ferreira da Costa

João Pessoa

2021

S586e Silva, Kimberlly Iohhana da.

Embarço emancipativo entre fluxos da consciência e perspectivas textuais em tema e horizonte: mapeamento da experiência estética com o Romance Amada, de Toni Morrison / Kimberlly Iohhana da Silva. - João Pessoa, 2021.

47 f.

Orientadora: Fabiana Ferreira da Costa.

TCC (Graduação) - Universidade Federal da Paraíba/Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, 2021.

1. Antropologia Literária. 2. Teoria do Efeito Estético. 3. Emancipação do leitor. 4. Literatura - Fluxo de consciência. I. Costa, Fabiana Ferreira da. II. Título.

UFPB/CCHLA

CDU 82-31

KIMBERLLY IOHHANA DA SILVA

EMBARAÇO EMANCIPATIVO ENTRE FLUXOS DA CONSCIÊNCIA E
PERSPECTIVAS TEXTUAIS EM TEMA E HORIZONTE: MAPEAMENTO DA
EXPERIÊNCIA ESTÉTICA COM O ROMANCE *AMADA*, DE TONI MORRISON

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
ao Departamento de Letras Clássicas e
Vernáculas da Universidade Federal da
Paraíba, como pré-requisito para obtenção do
título de Licenciada em Letras Português.

Data da aprovação: ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dra. Fabiana Ferreira da Costa (CCHLA/UFPB)
Orientadora

Prof.^a Dra. Rinah de Araújo Souto (CCHLA/UFPB)
Examinadora

Prof.^a Dra. Carmen Sevilla Goncalves dos Santos (CE/UFPB)
Examinadora

AGRADECIMENTOS

A Deus, pelas infinitas bênçãos concedidas desde o meu primeiro minuto de vida até aqui, por me possibilitar crer num amanhã mais justo.

À Claudinete Batista, por ser uma mãe incrível, ser o pilar da minha educação, do meu amor e dos meus sonhos. Por nunca desistir de mim e contribuir à produção do sentido da minha vida, articulando os vazios de uma forma encantadora e singular.

A Ivanaldo Neves, meu pai, Genedite Batista, Maria de Lourdes e Pedro Mendes, meus avós, pelo afeto, confiança e suporte oportunizado.

À Carmen Sevilla, por quem eu desenvolvi um imenso afeto e admiração, que me apresentou as incríveis e curiosas lentes iserianas, das quais eu não consigo mais me dissociar e que me impulsiona a ser uma pessoa e uma docente melhor.

À Fabiana Costa, por quem incrivelmente me encantei pelo profissionalismo excelente e afável. Que também reforça a ligação entre mim e a óptica iseriana, e gentilmente aceitou orientar-me, acreditando no desenvolvimento do presente trabalho.

À Ilderson e Ildenê, pela assistência concedida, sobretudo, no início dessa caminhada, a qual foi substancial para que eu alcançasse esta conclusão.

À Anne Beatriz, Irene Dias, Rael Barros, amigos incríveis que essa trajetória generosamente me apresentou e desde então seguimos juntos, apoiando-nos e ultrapassando os percalços dessa caminhada.

A Joe, pessoa ímpar que tive contato por mediação dessa trajetória, e por quem eu desenvolvi uma profunda admiração. Agradeço pelo apoio e confiança no meu potencial.

RESUMO

A Teoria do Efeito Estético e a Antropologia Literária formuladas pelo crítico literário alemão Wolfgang Iser, nasceram da necessidade de mudar os constructos teóricos imanentistas e inserir o leitor numa esfera de sujeito ativo durante a realização da leitura e produção de sentido dos textos literários. Assim, a leitora-autora, a partir de sua experiência estética com o romance *Amada*, da escritora estadunidense Toni Morrison, elaborou a hipótese de que narrativas literárias com narrador em terceira pessoa e um intenso fluxo da consciência poderiam dificultar a percepção da estrutura de tema e horizonte e otimizar a emancipação do leitor. Partindo dessa hipótese, utilizamos a metodologia de mapeamento da experiência estética desenvolvida por Santos (2020), para descrever o processo de leitura da leitora-autora com o supracitado romance e testar a hipótese da presente pesquisa. Tal hipótese foi corroborada, pois durante sua experiência estética houve uma emancipação cognitiva e afetiva quanto à compreensão e interpretação da própria narrativa, criticidade das informações dispostas nas perspectivas textuais, imaginação ampliada através da multiplicidade das possibilidades de construções imagéticas das cenas descritas no decorrer da história, entendimento e familiarização com a técnica literária de fluxo da consciência, bem como reflexão acerca das temáticas angustiantes que entremeiam o romance. Esta pesquisa também pode fornecer uma análise e reflexão para o professor no que se refere ao ensino de leitura literária, pois narrativas que são símiles ao *corpus* deste trabalho podem causar o mesmo efeito em alunos, sobretudo, aos que estão inseridos no ensino médio e têm contato com textos com as especificidades supracitadas.

PALAVRAS-CHAVE: Antropologia Literária. Efeito Estético. Emancipação. Fluxo da Consciência. Perspectivas Textuais. Wolfgang Iser.

ABSTRACT

The Aesthetic Effect Theory and Literary Anthropology formulated by the German literary critic Wolfgang Iser, were born from the need to change the immanentist theoretical constructs and insert the reader in a sphere of active subject during the reading and production of meaning of literary texts. Thus, the reader-author, from her aesthetic experience with the novel *Beloved*, by American writer Toni Morrison, developed the hypothesis that literary narratives with a third-person narrator and an intense stream of consciousness could make it difficult to perceive the structure of theme and horizon and optimize the reader's emancipation. Starting from this hypothesis, we used the methodology of mapping the aesthetic experience developed by Santos (2020), to describe the reading process of the reader-author with the aforementioned novel and test the hypothesis of the present research. Such hypothesis was corroborated, because during her aesthetic experience there was a cognitive and affective emancipation regarding the understanding and interpretation of the narrative itself, criticality of the information arranged in the textual perspectives, expanded imagination through the multiplicity of possibilities of imagetic constructions of the scenes described in the course of the story, understanding and familiarization with the literary technique of stream of consciousness, as well as reflection about the distressing themes that interweave the novel. This research can also provide an analysis and reflection for the teacher when it comes to teaching literary reading, because narratives that are similar to the corpus of this work can cause the same effect on students, especially those who are in high school and have contact with texts with the specificities mentioned above

KEYWORDS: Literary Anthropology. Aesthetic Effect. Emancipation. Stream of Consciousness. Textual Perspectives. Wolfgang Iser.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	8
2 FLUXO DE CONSCIÊNCIA: UM PANORAMA	11
3 UM ADEJO SOBRE A TEORIA DO EFEITO ESTÉTICO E A ANTROPOLOGIA LITERÁRIA	16
4 AMADA: TRACEJOS ENTRE TEMA(S), HORIZONTE(S), ÓBICES, REFLEXÕES, ALTERIDADE E AVANÇOS	23
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	43
REFERÊNCIAS.....	46

1 INTRODUÇÃO

Na virada do século XIX, com a chegada dos estudos acerca da mente humana e suas particularidades, a literatura valeu-se de um aspecto natural da psiquê, a saber, o fluxo de consciência, e passou a utilizá-lo como técnica na construção de narrativas, inserindo personagens complexos nos quais a fluidez de suas consciências predominavam e transpunham seus pensamentos e abstrações. Nesse sentido, a complexidade que há na consciência humana reflete nas construções literárias e, conseqüentemente, na interação texto-leitor.

Partindo disso e em consonância com a Antropologia Literária, o presente trabalho objetiva, via mapeamento da experiência estética da leitora-autora com o romance *Amada*, da escritora Toni Morrison, analisar a emancipação do leitor com narrativas que possuem um fluxo de consciência intenso. Para tanto, definimos os seguintes objetivos específicos: 1) caracterizar as narrativas com grande fluxo de consciência; 2) apresentar a teoria do Efeito Estético e a Antropologia Literária e, sobretudo, os conceitos de tema e horizonte; 3) mapear a experiência estética da leitora-autora com o romance *Amada*, da autora Toni Morrison; 4) avaliar como a experimentação dos conceitos de tema e horizonte, enquanto estrutura, foram dificultados durante a concretização da obra e emancipação da leitora-autora. Nesse caso, consideramos como mapeamento a identificação aproximada dos conceitos iserianos na experiência de leitura (SANTOS, 2020).

Os conceitos de tema e horizonte - cunhados por Wolfgang Iser, precursor da teoria do Efeito Estético e seu prolongamento, a Antropologia Literária -, quando observada suas dinamicidades nas narrativas que possuem um intenso fluxo de consciência, podem otimizar a emancipação do leitor ao apresentar um impasse durante a realização da leitura. Diferentemente dos textos literários que dispõem desse aspecto, os que não possuem são mais permissivos em relação à facilidade de percepção e controle da estrutura de tema e horizonte, torna-se mais perceptível a mudança de perspectivas textuais – do narrador, do personagem, do enredo ou da ficção de leitor.

Diante dessa possibilidade, esta pesquisa faz-se notadamente importante pois pode viabilizar uma nova compreensão e reflexão do próprio processo de leitura singular que acontece a cada leitor, assim como também possibilita que os resultados que são assimilados a partir da observação, análise e gerenciamento dos conceitos de tema e horizonte otimizem a emancipação cognitiva do leitor, de modo que este amplie o seu limiar de conhecimento e familiaridade com e acerca de narrativas que possuam intenso fluxo de consciência, isto

observando a partir de nível intrapessoal. Somado a isso, no que concerne ao âmbito do ensino de literatura, propicia uma nova perspectiva para que o professor reflita e possa estimular e melhorar esse aspecto na relação e contato dos alunos com a leitura literária, uma vez que as narrativas que possuem intenso fluxo de consciência podem ser mais temidas e/ou rejeitadas pelos alunos - principalmente os que estão cursando o ensino médio, pois é a série em que narrativas com fluxo de consciência são apresentadas e inseridas nas aulas -, culminando assim numa maior defasagem no que se refere ao hábito e apreço pela leitura. As observações e reflexões aqui propostas, serão de suma importância para o desenvolvimento de novos olhares e práticas na diáde ensino-aprendizagem no eixo da literatura.

A Antropologia Literária possui como seu pressuposto basilar evidenciar a interação texto-leitor, uma vez que essa relação não era priorizada antes, mas apenas a imanência do texto se sobressaía. Wolfgang Iser, crítico literário alemão, por sua vez, ao refletir acerca do processo de leitura, preponderou que a participação ativa do leitor é fulcral para que a obra seja, de fato, concretizada. Nesse sentido, na perspectiva iseriana, a obra não é mais constituída somente pelo texto enquanto estrutura, mas passa a ser um objeto virtual construído e em permanência na mente do leitor e, portanto, de naípe estético. Assim, o sentido de uma obra não é mais dado ou pré-fixado ao texto, mas é produzido pelo leitor a partir de seu processo interativo com o texto. Durante essa produção de sentido e para que esse seja formulado, há caminhos que são percorridos na cognição do leitor, estimulados pela estrutura textual e que conferem uma maior variabilidade de sentidos de leitor para leitor.

Conforme essa perspectiva literária, o leitor não é passivo perante a leitura e ao texto, mas passa a ser um sujeito ativo na construção de sentido, atribuição de significação, desenvolvendo e emancipando-se cognitivamente e afetivamente, dado que ao gerenciar os acontecimentos que se sucedem em sua mente durante o ato de ler, permite que este transcenda qualitativamente a margem do conhecimento que já possui. À vista disso, e concernente ao gerenciamento feito pelo leitor na interação com o texto, a estrutura de tema e horizonte entra em foco no que será discutido neste trabalho, devido a esta alicerçar e permitir a dinamicidade das perspectivas textuais da ficção do leitor, narrador, personagem e enredo que são contidas no texto e que, a partir destas, os demais conceitos da teoria iseriana são aportados.

Durante o processo de leitura, a estrutura de tema e horizonte promove a formulação das sínteses de sentido acerca das perspectivas textuais. O leitor, ao interagir com o texto,

adentra, inicialmente, em uma das perspectivas, ao fazer isto, ao focar na perspectiva em questão, tem-se o tema. Ao passar para outra perspectiva, a nova vira tema e aquela é tida como horizonte. Nesse transcorrer em meio a esses pontos de vista, o leitor, ao manter o foco – tema – numa perspectiva, sintetiza as informações contidas nesta, atribui sentido e as retém para que, posteriormente, ao partir para outro ponto de vista, as informações já retidas em sua mente possam ser organizadas de modo a produzir o sentido numa forma mais ampla. Ao longo da leitura, o leitor organiza as sínteses elaboradas a partir da estrutura de tema e horizonte e confere-lhe um sentido, formulando, dessa forma, o objeto estético.

Posto isso, o presente trabalho parte da hipótese de que narrativas que possuem um narrador em 3ª pessoa e um intenso fluxo de consciência complexificam a experimentação e visualização da estrutura de tema e horizonte e potencializam a emancipação do leitor.

Este trabalho divide-se em três capítulos: no segundo capítulo, é feito um breve panorama sobre o conceito e definição de fluxo de consciência na literatura, como técnica literária. No terceiro capítulo, será realizada uma apresentação da Teoria do Efeito Estético e Antropologia Literária, com relevo à estrutura de tema e horizonte. No último capítulo, será feita a apresentação do romance *Amada*, da autora estadunidense Toni Morrison, assim como o mapeamento da experiência estética da leitora-autora com o romance em questão.

2 FLUXO DE CONSCIÊNCIA: UM PANORAMA

Em meados dos séculos XIX e XX, a psicologia enquanto ciência surgiu e ganhou força, por estudar, sobretudo e inicialmente, os processos mentais, e pontuou acerca de um componente da mente humana, a saber, a consciência. Willian James, psicólogo estadunidense, cunhou o termo *stream of conciousness*, pois considerava que a consciência humana não era fragmentada, ou formada por “pedaços” sucessivos, mas sim um fluxo contínuo. De acordo com James (1995, p. 155 *apud* CARVALHO, 2012, p. 57),

[a] consciência, entretanto, não me parece partida em pedaços. Tais palavras como “cadeia” ou “encadeamento” não descrevem a realidade como ela realmente ocorre à primeira vista. Nada está unido; flui. Um “rio”, ou uma “corrente”, é a metáfora pela qual nós naturalmente descrevemos as coisas.

Segundo Robert Humphrey, crítico literário estadunidense, em *O fluxo da consciência: um estudo sobre James Joyce, Virgínia Woolf, Dorothy Richardson, Willian Faulkner e outros* (1976, p. 2), “Consciência indica toda a área de atenção mental, a partir da pré-consciência, atravessando os níveis da mente e incluindo o mais elevado de todos, a área da apreensão racional e comunicável.”. Com o surgimento desse termo, os escritores literários valeram-se desse aspecto inerente ao ser humano e passaram a utilizá-lo como técnica propriamente literária e alcunharam outra denominação: monólogo interior, uma vez que a expressão “fluxo de consciência” era, a princípio, empregada apenas pela psicologia. Esse procedimento ficcional passou a ser aplicado nos constructos literários, sobretudo, narrativas, romances, a fim de demonstrar que nessa técnica “a ênfase principal é posta na exploração dos níveis de consciência que antecedem a fala com a finalidade de revelar, antes de mais nada, o estado psíquico dos personagens.” (HUMPRHEY, 1976, p. 4).

Ainda sob a óptica do crítico estadunidense, no decorrer da obra supracitada, ele explicita quatro categorias nas quais a técnica literária do fluxo de consciência pode e é comumente desenvolvida, tais categorias possuem distinções sutis, mas que detêm finalidades díspares. Humphrey elabora, inicialmente, a categorização de dois tipos de monólogos interior, a saber o direto e o indireto. Na definição desse autor,

[o] monólogo interior é, então, a técnica usada na ficção para representar o conteúdo e os processos psíquicos do personagem, parcial ou inteiramente inarticulados, exatamente da maneira como esses processos existem em diversos níveis do controle consciente antes de serem formulados para fala deliberada. (1976, p. 22).

O monólogo interior direto, por seu turno, é caracterizado pela apresentação dos pensamentos do personagem, com a mínima ou sem a interferência do autor¹, ou seja, a consciência, o fluxo do pensamento do personagem é diretamente exposto ao leitor. O segundo tipo, o monólogo interior indireto, diferencia-se do direto justamente por, agora, haver uma interferência do autor, nesta categoria, o autor onisciente e, portanto, conhecedor do que ocorre na psiquê do personagem, intervém apresentando e orientando o leitor sobre o pensamento do personagem. Desse modo, o autor expõe ao leitor as ideias que vieram à mente do personagem, mas não foram verbalizadas no texto, sendo assim, de caráter pré-verbal, pressuposto pela definição de consciência.

Mais adiante, ainda na mesma obra crítica, Humphrey, enuncia duas “modalidades convencionais” do fluxo de consciência, que, segundo ele, são as técnicas mais importantes, a saber, a descrição pelo autor onisciente e o solilóquio, sendo a primeira mais conhecida pelos leitores (p.30).

A “descrição pelo autor onisciente” possui uma grande similitude com a tipologia do monólogo interior indireto, assemelha-se por ter a intervenção do autor, ou seja, é apresentada em 3º pessoa e o conteúdo exposto ao leitor também é fruto da psiquê do personagem, no entanto, a discrepância que singulariza esses dois métodos de apresentação do fluxo de consciência diz respeito à característica totalmente descritiva, de relato da “descrição pelo autor”. Nesta, o autor onisciente descreve o que se sucede na consciência do personagem, de acordo com sua própria perspectiva, diferentemente do monólogo interior indireto, no qual o autor é, do mesmo modo, onisciente, mas, nesse momento, apresenta a consciência do personagem ao leitor, assimilando especificamente as idiossincrasias do próprio personagem, isto é, o autor apropria-se, incorpora as características *sui generis* do personagem e apresenta os seus pensamentos conforme o próprio personagem apresentaria, se assim fosse de sua instância.

O método do “Solilóquio”, mais utilizado pelos autores do século XIX, “(...) pode ser definido como a técnica de representar o teor e os processos psíquicos de um personagem diretamente dele para o leitor sem a presença do autor, mas com uma plateia tacitamente suposta” (HUMPHREY, 1976, p. 32). Esse método, segundo o crítico estadunidense, é comumente utilizado em conjunto com o monólogo interior, porém diferencia-se dele pelo

¹ Mantivemos aqui, neste trabalho, a nomenclatura de “autor”, pois, segundo Carvalho (2012), a crítica literária compreende que em narrativas em terceira pessoa autor e narrador são equivalentes, quando se entende que o “autor” usado nos termos não se refere propriamente ao autor de carne e osso, mas ao autor que assume uma “máscara” para se dirigir ao leitor.

aspecto de que o monólogo objetiva apenas mostrar a consciência - em seu fluxo natural - do personagem. Já no solilóquio, por supor uma audiência, apresenta, de modo coerente com o contexto ou ações, as emoções e ideias do personagem. (HUMPHREY, 1976). Desse modo, no solilóquio, a consciência é adentrada e exposta em um nível mais raso, por assim dizer, em contraste ao monólogo, que, por seu lado, embrenha-se na profundidade da psiquê do personagem.

Posteriormente, Alfredo Leme Coelho de Carvalho, escritor e crítico literário brasileiro, dissertou acerca da técnica do fluxo de consciência na ficção literária em seu livro *Foco narrativo e fluxo de consciência: questões de teoria literária* (2012). Carvalho (p. 57), aportado nas proposições de Humphrey, afirma que o fluxo de consciência

[t]rata-se, na verdade, da especialização de um determinado foco narrativo. Poderíamos definir o método como a apresentação idealmente exata, não analisada, do que se passa na consciência de um ou mais personagens.

Cabe aqui ressaltar que o fluxo de consciência, enquanto método ficcional literário e para a psicologia, não é determinado apenas pela consciência na qual é possível controlar o seu conteúdo, mas também engloba os conteúdos advindos das áreas da psiquê nas quais não se tem total domínio.

Carvalho, mais adiante, na obra referida acima, ao chamar a atenção para o fato de que muitos críticos literários não realizavam a distinção entre fluxo de consciência e monólogo interior, e usavam esses dois termos como sinônimos entre si, exhibe uma diferenciação entre fluxo de consciência e monólogo interior ao declarar que “[em relação ao] *monólogo interior*, teremos em mente apenas aquele que, correspondendo a estados de consciências pré-verbais, for apresentado de forma truncada, ou caótica, ou meramente associativa.” (p. 60 – *grifos nossos*). Já, o fluxo de consciência, por sua vez, é um método mais atual em comparação com o monólogo e pode ocorrer sem que necessariamente haja um monólogo.

No decorrer de *Foco narrativo e fluxo de consciência: questões de teoria literária*, Carvalho fundamentado a partir das quatro técnicas apresentadas por Robert Humphrey, realizou modificações no que tange à conceituação de tais técnicas. A primeira técnica aduzida pelo crítico brasileiro, o monólogo interior livre, “É aquele que é apresentado com mínima interferência do autor.” (2012, p. 60). Sendo assim, essa tipificação de Carvalho corresponde ao “monólogo interior direto” de Humphrey. Carvalho (2012, p. 62), no que se refere à segunda técnica, o monólogo interior orientado, o define como um

(...) tipo de *monólogo interior* em que o autor onisciente apresenta material não falado, e por essa razão truncado, ou falho quanto à coerência, *orientando* o leitor

para as circunstâncias em que ele se dá, dando, porém, a impressão de que é apenas a consciência do personagem que está sendo mostrada.

Nessa técnica, equivalente ao “monólogo interior indireto” de Humphrey, o autor assimila os pormenores do personagem, numa espécie de imitação e as apresenta ao leitor, conferindo a impressão de que é realmente o personagem quem está se expondo.

Carvalho (2012, p. 64), em seu texto, também discorreu sobre o método do Solilóquio, de modo similar ao que fora apresentado nas asserções de Humphrey, manifestando a definição de que

[n]esta técnica há um *fluxo de consciência* apresentado com a presunção de uma audiência e sem a interferência do autor. Diferencia-se do *solilóquio* encontrado no drama pela diversidade de situação e pela debilidade da coesão lógica.

Ainda assim, sob a acepção do crítico brasileiro, e de modo mais sintético, nessa técnica “há falta de elucidação lógica. Os pensamentos são enunciados como se o fossem para ser ouvidos.” (p. 65).

Em prosseguimento ao seu texto, Carvalho insere a categoria da “Impressão sensorial” e trata da categoria da “Descrição por autor onisciente”. A impressão sensorial é apresentada pelo crítico como “técnica de apresentação do *fluxo de consciência* quando este ocorre de forma passiva, com registro apenas das expressões verbais correspondentes às impressões psíquicas trazidas pelos sentidos.” (2012, p. 65). Ou seja, nessa técnica, o que é apresentado para o leitor são as impressões que o personagem tem acerca de determinado aspecto, e não propriamente os pensamentos em fluidez contínua e aleatória.

No que se refere à técnica de “descrição por autor onisciente”, Carvalho (2012, p. 66) evidencia que

[ocorre] a apresentação dos pensamentos do personagem “num estado não formulado, não falado, incoerente” (Humphrey, 1968, p.342) por meio da descrição do *autor onisciente* que, ao fazê-lo, usa a sua própria linguagem, e não o estilo peculiar do personagem.

Desse modo, a distinção apresentada por Humphrey sobre essa técnica é equivalente ao que Carvalho explicita no texto em referência.

É importante assinalar que nem todas as narrativas possuem em seu desenrolar o fluxo de consciência ou monólogos, no ramal literário há narrativas que não dispõem disso e possuem apenas um narrador que intervém na mediação do enredo para o leitor, mas que não interfere ou expõe a vida psíquica dos personagens.

A elucidação feita no capítulo em questão acerca do fluxo de consciência faz-se de notada importância para que tenhamos uma compreensão mais abrangente e circunspecta

dos contornos que o método do fluxo de consciência confere ao romance que será apresentado e analisado mais adiante.

3 UM ADEJO SOBRE A TEORIA DO EFEITO ESTÉTICO E A ANTROPOLOGIA LITERÁRIA

A Teoria do Efeito Estético e seu desdobramento a Antropologia Literária, tecidas pelo crítico literário alemão Wolfgang Iser, surgiram a partir de indagações desse autor acerca do que uma teoria do texto deveria compreender. Iser observou a teoria da Estética da Recepção, cunhada pelo alemão Hans Robert Jauss, que se ateve em entender como um texto literário é recepcionado por um determinado grupo de leitores, situados em lugares, contextos e de idades diferentes, ou seja, como funciona a recepção e aceitabilidade de determinado texto em um prisma diacrônico. A Estética da Recepção ancora suas análises partindo do coletivo, nessa, a premissa é “Como determinado texto será/é recebido por leitores que estão inseridos em tal contexto social, econômico, político específico?”, “Quais as expectativas que o horizonte de leitura desse determinado grupo pode demonstrar?”. Wolfgang Iser, no entanto, delineou suas acepções teóricas, diferentemente de Jauss, ancorando-se numa esfera particular, assim, o crítico alemão preocupou-se em analisar o processo individual de leitura. Nesse sentido, grosso modo, Jauss está para um plano com maior ênfase na sociogenia, como Iser está para um plano mais enfático à microgenia.

Escusando-se das concepções de leitura e de texto advindas do formalismo, nas quais a imanência do texto era majoritariamente predominante e o leitor assumia apenas uma função passiva de somente decodificar o texto e compreender que o seu significado já estava estabelecido por uma gama de críticos literários que determinavam o valor e o sentido dos textos produzidos à época, pois, “A interpretação tradicional [...] entende sentido enquanto expressão de valores coletivos.” (ISER, 1996, v.1, p. 55), Iser, por sua vez, concebe que um texto pode ter sentidos diferentes para cada leitor e este os constrói durante sua própria interação com a narrativa. Segundo ele, “A obra é o ser constituído do texto da consciência do leitor” (ISER, 1996, v.1, p. 51). Assim, um texto não tem mais um sentido pré-fixado, mas o leitor que o atribui, de acordo com o seu específico processo de leitura, interagindo com as condições de efeito possibilitadas pela estrutura do próprio texto, atualizando em sua mente tais efeitos provocados, conforme explicita o teórico alemão, “O sentido do texto é apenas imaginável, pois ele não é dado explicitamente; em consequência, apenas na consciência imaginativa do receptor se atualizará”. (ISER, 1996, p. 73).

De acordo com Iser (1996, v.1, p.50),

[n]o processo da leitura se realiza a interação central entre a estrutura da obra e seu receptor. Por esse motivo, a teoria fenomenológica da arte enfatizou que o

estudo de uma obra literária não pode dedicar-se apenas à configuração do texto, mas na mesma medida aos atos de sua apreensão.

Assim, a denominação de “obra” não é mais conferida apenas ao texto palpável ou a sua estrutura como um todo, mas a sua concretização na mente do leitor, ou seja, aos efeitos experimentados momentaneamente durante a realização da leitura do próprio texto. Portanto,

[...] a obra literária não se identifica nem com o texto, nem com sua concretização. Pois a obra é mais do que o texto, é só na concretização que ela se realiza. [...] A obra literária se realiza então na convergência do texto com o leitor; a obra tem forçosamente um caráter virtual, pois não pode ser reduzida nem à realidade do texto, nem às disposições caracterizadoras do leitor. (ISER, 1996, v.1, p.50).

Na elaboração da teoria iseriana, seu precursor buscou responder a três questões fundamentais para a compreensão do processo cognitivo que se sucede na mente do leitor durante a realização da leitura: “1. Como os textos são apreendidos? 2. Como são as estruturas que dirigem a elaboração do texto naquele que o recebe? 3. Qual é a função de textos literários em seu contexto?” (SANTOS, 2007, p. 64).

Posto que a concretização da obra só é possível a partir de uma díade interacional entre texto e leitor, Iser distingue esses dois lados em, respectivamente, “pólo artístico” e “pólo estético”, o primeiro “designa o texto criado pelo autor” e o segundo diz respeito à “concretização produzida pelo leitor” (ISER, 1996, v.1, p. 50). Durante a interação texto-leitor para concretização da obra e formulação do sentido, há uma estrutura verbal e uma e uma estrutura afetiva, a primeira direciona as possibilidades de efeitos, apresentando um limiar entre o que pode ser atribuído e o que extrapola, já a segunda “[...] é o cumprimento do que é preestruturado verbalmente pelo texto”. (ISER, 1996, v.1, p. 51).

Ao postular a Teoria do Efeito Estético e a Antropologia Literária, Iser pensou no dialogismo presumido para a realização da leitura, no qual é necessária a interação entre o sujeito – leitor – e o objeto – texto -. Nesse sentido, há um sistema de equivalência que deve ser atualizado pelo leitor e que o orienta por meio das estratégias do texto durante a produção das sínteses de sentido das perspectivas textuais. Assim, sob a óptica iseriana, tem-se quatro perspectivas que direcionam e instruem o leitor real durante a construção do sentido de cada um dos pontos de vista. A primeira perspectiva refere-se ao narrador, ou seja, ao ponto de vista que são indicados por meio das informações dadas por este; a segunda perspectiva concerne aos personagens, aos pontos de vista que são apontados e podem ser formulados mediante ao que é apresentado sob o prisma dos personagens revelados no texto; a terceira perspectiva diz respeito à da ficção do leitor que designa-se pelo repertório de sinais dispostos no texto, por fim, a quarta perspectiva corresponde ao enredo (ou ação).

Santos (2007), em sua tese de doutorado, intitulada “Teoria do Efeito Estético e Teoria Histórico-Cultural: o leitor como interface”, apresenta a constatação acerca de uma lacuna encontrada na teoria iseriana, ao discorrer sobre as concepções de leitor. É evidente que o crítico alemão principia novos conspícuos ares para a crítica literária, porém, ao tentar desprender-se totalmente de uma concepção literária imanentista não foi completamente exitoso, a autora, por sua vez, percebeu que ainda restaram resquícios dessa noção no constructo teórico iseriano e incorporou um conceito do tipo de leitor que fidedignamente participa de forma ativa no processo de leitura, a saber, o *leitor real*, ancorada na teoria histórico-cultural (ou sociocultural) do desenvolvimento e da aprendizagem de Lev Semenovitch Vigotski. Santos realiza uma associação da teoria vigotskiana, uma vez que essa também possui como pressuposto basilar a interação durante aprendizagem e desenvolvimento dos indivíduos, enfatizando, sobretudo, nessa interseção entre a teoria de Vigotski e a teoria do Efeito Estético, a emancipação do sujeito ao “aprender sobre o referido texto e, por conseguinte, sobre nós mesmos” (SANTOS, 2007, p. 105).

Ao discorrer sobre a parte que supostamente referir-se-ia ao leitor – de carne e osso –, que, devido à premissa interacional contida no pensamento de Iser, seria elementar para a proficiência de sua acepção, Iser cunhou a definição de *leitor implícito* que, no entanto, diz respeito à própria estrutura do texto, pois, segundo ele, essa categoria de leitor

não tem existência real; pois ele materializa o conjunto de preorientações 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. [...] A concepção do leitor implícito designa então uma estrutura do texto que antecipa a presença do receptor. (ISER, 1996, v. 1, p. 73).

Como visto no fragmento selecionado acima, novamente resíduos de uma tradição imanentista são percebidos, dado que a parte que deveria corresponder ao indivíduo realmente de “carne e osso” concerne ao próprio texto. Desse modo, na perspectiva pensada por Iser, o polo estético ainda não estava totalmente satisfeito, posto que não havia um leitor real e ativo para que a interação fosse efetuada. A partir do acréscimo viabilizado por Santos com o conceito de *leitor real*, tem-se uma interação proficientemente suprida, pois o *leitor real*, pensado pela autora

não “se poria em implicitude” [...] mas ele ativaria sua imaginação para formulação da experiência estética utilizando-se da estrutura textual como ferramenta para a ação, ao passo que as representações criadas pelo leitor, via auxílio das estruturas textuais, modificariam, por sua vez, seu modo de ver a estrutura. O leitor teria um lugar mais ativo e real, pois quem concretiza uma leitura, de fato, é sempre alguém de carne e osso. (BORBA, 2003a apud SANTOS, 2007, p. 115).

Conforme Santos esclarece, o leitor implícito de Iser não é totalmente descartado, este atua como um sistema simbólico de mediação da estrutura do texto para com o leitor.

Segundo a óptica iseriana, o texto possui um sistema de equivalências que deve ser atualizado pelo leitor, tal sistema é concatenado ao repertório do texto no qual

[...] o material selecionado pelo qual o texto é relacionado aos sistemas de seu ambiente, que em princípio são sistemas da vida social e sistemas da literatura do passado. Normas contidas e referências literárias situam o horizonte textual, que constitui um contexto específico de referências, a partir do qual o sistema de equivalências do texto deve ser criado. (ISER, 1996, v.1, p. 159).

Para que ocorra a concretização desse sistema de equivalências, as estratégias textuais operam de modo a organizar “[...] tanto o material do texto, quanto suas condições comunicativas.” (ISER, 1996, v.1, p. 160). Desse modo, as estratégias textuais regulam as possibilidades de combinações de sentido em potencial no repertório do texto para que sejam atualizadas congruentemente pelo leitor de maneira a suscitar os efeitos igualmente em potenciais nele. Tais estratégias do texto não podem representar o repertório do texto de forma fidedigna, apenas incutem possíveis “[...] caminhos pelos quais é orientada a atividade de imaginação; desse modo, o objeto estético pode constituir-se na consciência receptiva.” (ISER, 1996, v.1, p. 170). Em outras palavras, tudo é potência, mas não é em qualquer potência que o leitor pode se ancorar para constituir o sentido e formular sua experiência estética.

Isto posto, para que o leitor consiga apreender e compreender o texto, ao passo que também vai formulando o objeto estético em sua mente, as estratégias textuais funcionam segundo uma estrutura que regula

[...] um duplo mecanismo justapondo dois planos: no primeiro encontram-se os elementos do repertório (selecionados do contexto original) e no segundo plano relaciona-se o contexto original (do qual o leitor real está familiarizado, pois se refere ao seu NDR²). (SANTOS, 2007, p. 131)

Aportado na psicologia da *Gestalt*, Iser utiliza os conceitos de figura e fundo – que se referem a elementos da percepção, sensação e memorização no campo psicológico dos indivíduos - para prefigurar e discorrer acerca da díade móbil que dinamiza as estratégias textuais que é sucedida durante a leitura de textos ficcionais. Concernente ao par “figura e fundo” da *Gestalt*, são definidos como

[...] dois campos estão em contato e um é percebido como figura e o outro como fundo, poderíamos caracterizar o que é imediatamente percebido pelo fato de que do contorno comum dos campos decorre um efeito de formação, que se atualiza apenas em um, ou, em maior grau em um campo do que noutro. O campo que mais

² Conceito da teoria vigotskiana que concerne aos conhecimentos que o aluno já possui, que já foram consolidados em sua consciência.

é influenciado por esses efeitos em formação é a figura, o outro campo é o fundo. (ISER, 1996, v.1, p. 176 apud RUBIN, 1921, pp. 5 e 68).

Partindo dessa premissa *gestaltista*, o teórico alemão expõe que nos textos ficcionais essa estrutura dinâmica também ocorre e essa relação entre as estratégias do texto e tal estrutura deve “[...] ser constituídas a partir das seleções neles contidas.” (ISER, 1996, p. 177). Assim, para que ocorra a apreensão e compreensão do texto, uma seleção dos elementos do texto em primeiro e segundo planos é organizada pelas estratégias textuais, de modo a relacioná-los entre essas duas instâncias, além disso, as estratégias sistematizam a combinação dos elementos que foram selecionados. Em outras palavras, as estratégias textuais organizam a associabilidade entre os planos em relação ao sistema de equivalências do texto, bem como a compatibilidade dos elementos selecionados para que possam ser compreendidos coerentemente.

De acordo com Iser, a seleção e combinação dos elementos textuais realizada pelas estratégias textuais seguem um sistema perspectivístico, no qual os pontos de vista são apresentados por meio de quatro perspectivas, a saber, a perspectiva do narrador, dos personagens, da ação ou do enredo e a da ficção marcada pelo leitor. (ISER, 1996). Em vista disso,

[c]omo sistema da perspectividade, as perspectivas referidas significam que as visões diferentes de um objeto comum podem ser representadas por elas; daí segue que nenhuma delas representa totalmente o objeto intencionado do texto. Cada perspectiva não apenas permite uma determinada visão do objeto intencionado, como também possibilita a visão de outras. (ISER, 1996, v.1, p. 179).

Nesse sentido, durante a leitura, o leitor interage com as perspectivas apresentadas no texto, de modo que, ao apreender os elementos contidos em cada ponto de vista, constitui o sentido e a formulação do objeto estético realizando as sínteses de cada uma delas. No entanto, o leitor não é apresentado a todas as perspectivas de uma única vez, a estrutura de tema e horizonte – que se assemelha ao par conceitual *gestaltista* “figura e fundo” no que se refere à percepção de terminados elementos – orienta as perspectivas textuais de forma dinâmica e compreensível ao leitor.

A estrutura de tema e horizonte, que regula e possibilita o ir e vir das perspectivas do texto para que sejam compreendidas durante o processo de leitura, funciona de forma permutável e complementar, pois quando um determinado ponto de vista assume o foco de atenção do leitor, esse ponto assume a posição de tema, quando essa perspectiva não está mais em foco outra assume a posição central, passando a ser o tema e aquela, que antes estava em enfoque, passa a ser horizonte e assim sucessivamente em todo o decurso do processo de leitura. Durante essa transfiguração assumida pelas perspectivas por meio da

estrutura de tema e horizonte, os elementos de cada perspectiva não são apresentados ao leitor completamente, são manifestados aos poucos, de modo que durante o processo de leitura o leitor realiza as sínteses de sentido progressiva e assincronicamente. Conforme aponta Iser,

[t]udo que vê, ou seja, em que “se fixa” em um determinado momento, converte-se em tema. Esse tema, no entanto, sempre se põe perante o horizonte dos outros segmentos nos quais antes se situava. “O horizonte é tudo que se vê, o qual abarca e encerra o que é visível a partir de certo ponto”. Ora, o horizonte, em que se insere o leitor, não é arbitrário; ele se constitui a partir dos segmentos que foram tema nas fases anteriores da leitura. (ISER, 1996, v.1, p. 181).

Ainda assim, o teórico alemão explicita que “O objeto estético se constrói através da rede dessas relações. Ele não é algo dado, mas pode ser constituído por meio da mudança recíproca das posições dadas”. (ISER, 1996, v.1, p. 183). Portanto, sem a dinamicidade das perspectivas textuais devido a estrutura de tema e horizonte a formulação do objeto estético é comprometida, incorrendo apenas na representação do contexto do sistema de equivalências, o que entraria em divergência com o princípio iseriano de que o objeto estético é sempre de caráter transcendental às proposições do texto.

Na mudança das perspectivas textuais, ora em tema, ora em horizonte, o objeto estético modifica-se ao passo que novos elementos são incorporados aos respectivos pontos de vista de cada uma, dessa forma, no transcorrer dessa dinamicidade da estrutura, as perspectivas são acrescidas e modificadas assim como o objeto estético também sofre alterações ao ser traduzido e elaborado na mente do leitor. Nesse sentido, notadamente a memória é um aparato utilizado durante a realização das sínteses de sentido por meio da dinamicidade da estrutura de tema e horizonte, uma vez que é necessário reter as informações e elementos de cada perspectiva para que, posteriormente, possam ser associadas aos seus respectivos pontos de vista, constituindo assim mais um aspecto envolvido na combinação e organização das perspectivas textuais.

De modo análogo, imaginemos uma pessoa que precisa subir uma escada para alcançar um lugar mais alto, essa pessoa está para o leitor, a escada – seus degraus, mais especificamente –, no entanto, está para a estrutura de tema e horizonte e o lugar mais alto, nessa analogia, equivale à formulação do objeto estético. Para que a pessoa – o leitor – consiga subir a escada completamente até chegar ao topo – objeto estético –, é necessário que ela suba degrau por degrau, desse modo ocorre com a apreensão do texto e formulação do objeto estético. Para que seja possível formular tal objeto, é imprescindível que o leitor realize as sínteses de sentido de cada perspectiva em tema e horizonte, desse modo, cada degrau em que o pé está firme, corresponde à perspectiva em tema, ao projetar a subida para

outro degrau, aquele é tido como horizonte, respectivo igualmente à perspectiva em horizonte, e o novo em que o pé está firmado concerne à nova perspectiva em tema. Dessa forma, ocorre a ascensão na “escada” e o alcance do topo. Ora, para tanto, é fundamental que a “escada” esteja firme para que a pessoa que está a subir não deslize ou caia, assim como é substancial que a estrutura de tema e horizonte deve organizar proficuamente a seleção e combinação dos elementos de cada perspectiva para que o leitor não incorra na arbitrariedade de sentidos ao apreender, compreender o texto e, por fim, formular o sentido e o objeto estético.

Com a formulação do objeto estético e, conseqüentemente, concretização da obra, ocorre a emancipação do leitor, na qual este amplia os conhecimentos que já possuía, expandindo seu repertório, de modo a incluir novos elementos extraídos da experiência para com o texto. Além disso, o leitor envolve-se afetivamente com o texto e ao realizar a compreensão metacognitiva dos processos que ocorrem durante seu próprio processo de leitura, entendendo os motivos pelos quais experimentou determinado efeito de determinada forma, conhecendo mais a si mesmo, alça um salto afetivo, desenvolvendo-se nessa seara também.

É importante ressaltar que na teoria iseriana outros processos transcorrem na mente do leitor durante o ato da leitura, e que da mesma forma crescem à formulação do objeto estético, no entanto, devido ao escopo deste trabalho, nos detivemos em expor a parte fulcral dos atos correspondentes à apreensão e compreensão do texto, dado que o problema a ser apresentado e analisado que culminou nesta pesquisa refere-se de modo direto a um aspecto obnubilado durante a apreensão e compreensão do romance *Amada* na experiência estética da leitora-autora com este.

4 AMADA: TRACEJOS ENTRE TEMA(S), HORIZONTE(S), ÓBICES, REFLEXÕES, ALTERIDADE E AVANÇOS

O romance *Amada*, da escritora estadunidense Toni Morrison, lançado em 1987, valeu a autora o prêmio Nobel de Literatura em 1993, o Pulitzer em 1988 e foi eleito pelo *New York Times* como a obra de ficção mais importante dos últimos vinte e cinco anos nos Estados Unidos, em 2006.

Amada retrata uma história baseada em fatos reais, de forma poética e lancinante, de personagens ex-cativos em um contexto em que os Estados Unidos ainda não haviam se tornado um país totalmente adepto ao abolicionismo. A narrativa tem como personagens principais Sethe uma ex-escravizada e sua filha Denver, é ambientada no 124 - denominação utilizada e dada à casa em que as personagens residem – na cidade de Cincinnati, toda a história se passa no ano de 1873.

No início, é notado que a narrativa possui um narrador em terceira pessoa, o qual relata o desenrolar da trama. Esse, por sua vez, inicia apresentando como a família de Sethe – personagem principal – havia se dissipado durante a vida e como só restara ela e a filha Denver. Também já é apresentado ao leitor o aspecto fantasmagórico que permeia todo o romance, no qual já provoca diversos vazios³ acerca da narrativa do tipo “Quem é o fantasma que assombra a casa?” ou “Por que as manifestações desse fantasma são vistas e contadas com tanta normalidade?”. Nesse sentido, mais adiante, o narrador expõe que o fantasma em questão se trata de um bebê, o que gera mais um vazio no leitor: “Qual a relação desse bebê fantasma com a casa – 124 – e a personagem Sethe?”.

A priori, a perspectiva que é apresentada ao leitor é a do narrador, ou seja, os pontos de vista em tema são dados pelo narrador. Com isso, o leitor toma como orientação esse referido ponto de vista dado pelo narrador e começa a se embrenhar na trama da narrativa. Nesse sentido, tem-se o primeiro conceito da teoria iseriana, a saber o “tema”, esse conceito, por sua vez, é articulado em consonância a outro conceito, o de “horizonte”, esses dois funcionam em conjunto, conferindo, dessa forma, uma dinamicidade às mudanças de perspectiva na interação do leitor com o texto. O conceito de tema, de modo estritamente sintético, é definido pela perspectiva textual que está em foco no momento, quando ocorre a

³ Conceito da teoria iseriana que se refere às indeterminações textuais e, segundo Santos (2007, p. 79) “[...] suspendem a conectabilidade entre os segmentos textuais e condicionam seu relacionamento. São mais que simples meios de interrupção: formam a estrutura comunicativa [...]”.

mudança dessa perspectiva para outra diferente, a que estava como “tema” passa a ser “horizonte” e a nova perspectiva agora adotada é o novo “tema”.

Nesse sentido, o romance *Amada* já demonstra como primeira perspectiva textual, a do narrador, na qual este anuncia ao leitor alguns personagens da narrativa e o que sucedera com estes, possibilitando assim ao leitor uma compreensão acerca do passado da família de Sethe e o porquê de só restar ela e a filha no 124. Durante a narração da história sob a perspectiva em tema do narrador, mais algumas informações são explicitadas e, conseqüentemente, pode-se utilizá-las como articulação para preenchimento de alguns dos vazios supracitados e que compuseram o início da experiência estética da leitora-autora. Assim, o narrador expõe que o 124 é assombrado por uma bebê fantasma e que ela amedronta a casa por ser filha da personagem protagonista, Sethe, e ter guardado rancor pelo seu assassinato quando tinha apenas alguns meses de vida. Ainda nessa perspectiva, o narrador também revela alguns acontecimentos acerca da personagem Baby Suggs, sogra de Sethe e avó paterna de Denver, na qual ele conta como fora os seus últimos dias de vida e seu falecimento. É de suma importância acentuar que o romance em questão não é contado de forma linear, ou seja, a ordem cronológica dos acontecimentos não é seguida, mas são contados de acordo com o desencadeamento das memórias dos personagens, que são, por vezes, enleadas com os eventos vigentes na vida destes. Ainda assim, a narrativa é permeada pela técnica literária do fluxo da consciência, o que contribui para essa não-linearidade dos acontecimentos da história, sobretudo, quando analisada a interação texto-leitora.

No decorrer da apresentação dos fatos sob a óptica em tema do narrador, a leitora-autora assumiu a implicitude⁴ e passou a formular a primeira síntese de sentido, orientada em conformidade com as informações dispostas pelo narrador. O conteúdo comunicado nessa perspectiva leva o leitor a entender que Sethe tenta se redimir pelo fato de sua filha ter sido assassinada enquanto era apenas uma bebê, assim como pode-se inferir, a partir da descrição das cenas, que o bebê fantasma é vingativo e não aceita a redenção de sua mãe - Sethe – por não ter evitado sua morte.

Já nessa perspectiva, enquanto tema, pode ser notado o comportamento dos familiares de Sethe que vivem e viveram no 124, em relação às manifestações sobrenaturais da bebê fantasma, uma vez que todos os eventos anormais causados por ela e até mesmo sua própria presença na casa não causam medo ou incômodo a alguns familiares, exceto Howard

⁴ Decorrente da definição de *leitor implícito* apresentada por Iser (1996). Assumir a implicitude, sob esse prisma, significa que o leitor real se embrenha no texto de modo a seguir as pistas dispostas na estrutura do próprio texto.

e Buglar, filhos mais velhos de Sethe, que fugiram justamente por não conseguirem aceitar a fúria da bebê. Na experiência estética da leitora-autora, mesmo ao saber sobre o parentesco entre o fantasma e Sethe, ainda permaneceu o vazio sobre o porquê de os personagens serem tão condescendentes com o espectro.

Desse modo, ao construir a síntese de sentido da perspectiva em questão, a leitora-autora reteve na memória informações acerca da separação da família de Sethe e alguns outros aspectos sobre o teor espectral contido no romance e ligado à história da personagem protagonista da trama.

Nessa perspectiva do narrador, é apresentada a narração dos acontecimentos do enredo por meio dele, assim como é exposto também alguns diálogos entre os personagens intercalados à narração. Em meio a esses diálogos e a narração, já nessa primeira perspectiva em tema é notado o primeiro fluxo de consciência, no qual pode ser definido como do tipo “descrição por autor onisciente”, que, segundo Carvalho (2012, p. 66), “[...] ao fazê-lo, [o autor/narrador] usa a sua própria linguagem, e não o estilo peculiar do personagem”. Esse fluxo é apresentado após um breve diálogo entre Sethe e Baby Suggs, e expõe a consciência de Sethe, em que ela rememora acontecimentos de quando estivera na fazenda Doce Lar, lugar no qual era cativa. Tais lembranças vêm à tona após a narração e misturam-se com as informações que não são oriundas da mente da personagem. É possível notar essa mescla de informações no seguinte trecho:

“É só isso que você deixa voltar na sua lembrança”, Sethe disse, mas a ela havia sobrado só uma, uma viva, quer dizer, os meninos expulsos pela morta, e sua lembrança de Buglar estava se apagando depressa. Howard tinha pelo menos um formato de cabeça que ninguém conseguia esquecer. Quanto ao resto, ela batalhava para lembrar o mínimo possível. Infelizmente seu cérebro era tortuoso. Podia estar indo depressa pelo campo, praticamente correndo, para chegar rápido à bomba e lavar a seiva de camomila das pernas. Nada mais na cabeça. A imagem dos homens vindo para mamar nela era tão sem vida quanto os nervos de suas costas onde a pele era ondulada como uma tábua de lavar roupa. (MORRISON, 2007, p. 20 e 21 – grifos nossos).

No excerto acima é possível notar como a narração mistura-se e confunde-se com a apresentação do fluxo de consciência da personagem Sethe, utilizamos os grifos a caráter didático para marcar e demonstrar a mudança de conteúdo entre a narração e o fluxo de consciência da personagem, uma vez que essa mescla dificulta a percepção e discernimento do leitor em relação à perspectiva em tema, pois não é nítido quem está contando o acontecimento, o narrador ou a própria personagem.

Nessa continuidade, ao sair do fluxo da consciência da personagem sob a descrição do narrador onisciente, é iniciado um relato acerca de uma cena que está acontecendo no

tempo presente, na qual também se confunde com a parte do fluxo de consciência que estava sendo apresentada.

Quando toda a camomila desapareceu, voltou para a frente da casa, pegou os sapatos e as meias no caminho. Como para castigá-la ainda mais por sua memória terrível, sentado na varanda a menos de quinze metros estava Paul D, o último homem da Doce Lar. E embora ela jamais pudesse confundir sua cara com outro, perguntou: “É você?” (MORRISON, 2007, p. 21 e 22).

No fragmento acima é possível notar, a partir dos destaques nas sentenças, a mudança conteudística, pois na primeira oração marcada, o que estavam sendo apresentadas eram ideias no fluxo da consciência de Sethe, a personagem e, em seguida, um diálogo entre Paul D e Sethe, que ocorre no tempo presente é exposto. Como é percebível através da transposição do trecho acima, não há nem um marcador textual para indicar ou orientar a mudança de informação e perspectiva.

Após o diálogo entre Sethe e Paul D, em relação ao reencontro dos dois, outro fluxo de consciência ocorre, dessa vez, a consciência de Paul D é apresentada e expõe algumas lembranças do personagem de quando vivera na fazenda Doce Lar, a mesma que Sethe vivera na juventude. Desse modo, a perspectiva anterior da personagem Sethe assume a posição de horizonte e as ideias postas durante a apresentação dessa perspectiva ficam retidas em segundo plano. Já na explicitação da mente desse personagem, agora em tema, são dadas mais informações acerca do passado de Sethe e de como era o tratamento dos donos da fazenda para com eles. Após esse fluxo de consciência de Paul D, que, por conseguinte, passa a ser horizonte, o foco – tema - é voltado para o narrador novamente, no qual adiciona mais informações semelhantes e complementares às que haviam decorrido na mente do personagem, por exemplo, dados sobre os outros escravizados, irmãos de Paul D que também viviam na Doce Lar, e a declaração acerca de com quem Sethe casou-se e teve seus filhos.

A mulher do Halle. Grávida todo ano, inclusive no ano em que, sentada ao lado do fogo, contou a ele [Paul D] que ia fugir. Os três filhos ela já havia despachado num carroção de outros em uma caravana de negros que ia atravessar o rio. [...] Havia seis deles pertencentes à fazenda, Sethe era a única mulher. Mrs. Garner. Chorando como um bebê, tinha vendido o irmão dele para pagar as contas que apareceram no momento em que ficou viúva. Agora o aço tinha voltado, mas o rosto, amaciado pelo cabelo, o levou a confiar nela o suficiente para entrar porta dela adentro [...] (MORRISON, 2007, p.25 – grifos nossos).

No trecho acima, os dois primeiros grifos correspondem aos conteúdos diferentes apresentados pela consciência de Paul D e o último grifo demonstra a mudança de perspectiva, que antes estava em tema o fluxo da consciência do personagem e em seguida o que se tem como tema é a perspectiva do narrador e aquela, portanto, torna-se horizonte.

Na experiência estética da leitora-autora nesse excerto, a perspectiva do narrador foi confundida com a do personagem.

Em seguida, um diálogo entre Paul D e Sethe é apresentado, em que outra personagem, mais especificamente, a consciência da personagem Denver, filha mais nova de Sethe e Halle é principiada. Nesse fluxo, são apresentadas informações sob a perspectiva da personagem em questão em relação ao comportamento da mãe com a chegada de Paul D. Por meio da forma em que o conteúdo do fluxo de consciência de Denver é exposto, a síntese de sentido feita pela leitora-autora consistiu na retenção das informações de que Denver tem conhecimento sobre tudo o que ocorrera na vida de sua mãe, antes mesmo de seu nascimento, assim como foi compreendida a visão que essa personagem tem sobre as ações de sua mãe e sua relação com ela.

Durante toda a narrativa, sobretudo, nos trechos acima, os fluxos de consciência dos personagens, que são apresentados por mediação do narrador, no qual apresenta o conteúdo da consciência desses utilizando sua própria linguagem, a percepção e experimentação dos conceitos de tema horizonte são mais dificultados, pois não é percebível facilmente se o que está em tema é a narração do narrador - sob sua própria perspectiva -, os diálogos entre os personagens ou se é a consciência dos personagens, apresentada pelo narrador. Nas passagens de uma perspectiva para outra, o discernimento dessas é intrincado também, exatamente por não ser nítido se a perspectiva mudou realmente ou se é o narrador quem ainda está em foco.

O fluxo de consciência, ao ser apresentado pela “descrição do autor onisciente”⁵, dificulta e potencializa a experimentação dos conceitos de tema e horizonte, nesse caso, é um “empecilho” por não apresentar de forma clara o que está em tema e o que fora horizonte, pois como determinados fluxos são expostos ao leitor por meio da literal descrição do narrador, e esse, por definição de Carvalho (2012), não assimilar as características de linguagem, singularizando cada personagem, ou seja, contando tudo da mesma e de sua própria forma, não se torna nítido quando a mudança de perspectiva ocorre. Nesse sentido, o leitor é levado a observar com mais acuidade determinados pontos do texto, de modo que tente e possa identificar qual das perspectivas está em foco no momento. Da mesma forma, também é direcionado para uma reflexão mais cuidadosa acerca das sínteses de sentido que estão sendo formuladas em sua mente por meio do tema e horizonte, uma vez que se não há

⁵ Entenda-se aqui o termo “autor” como narrador, segundo a definição de Carvalho (2012), que são termos equivalentes, mas comumente mais utilizado o termo “narrador”.

uma clareza de quem está em foco no momento, não há como deixar-se orientar totalmente pela apresentação dos fatos dispostos pelo narrador.

Ainda assim, à vista disso, não é indubitável fiar-se totalmente no conteúdo exposto no fluxo de consciência dos personagens, dito de outro modo, para a leitora-autora em sua experiência estética, o limiar da e entre a interferência do narrador e dos personagens em suas respectivas perspectivas não é clarificado e, portanto, a perspectiva da ficção do leitor é afetada por essa imprecisão nas outras duas perspectivas ocasionada pela técnica de fluxo da consciência.

No prosseguimento da narrativa, mais diálogos entre Sethe, Denver e Paul D são expostos, nos quais as informações apresentadas referem-se a acontecimentos que Paul D não conhece ainda, como por exemplo, o fato de Sethe e Denver permanecerem sozinhas no 124 - mesmo com tanta incidência dos ataques fantasmagóricos do bebê que ali habita -, e também por nenhum habitante de Cincinnati se aproximar delas. Além disso, a personagem Sethe comunica a Paul D alguns eventos traumáticos que acontecera com ela antes dela fugir, quando ainda vivia na fazenda Doce Lar e que estes também não eram sabidos por Paul D. No decurso desses diálogos é percebido como cada personagem, apesar de terem vivido juntos, não sabem de todos os acontecimentos que se passaram na vida um do outro, tais ocorridos vão sendo desvelados no decorrer das perspectivas do narrador e do personagem, permitindo assim que a leitora-autora fosse remontando os fatos e construindo um sentido mais amplificado sobre cada informação disposta e que constituem os principais aspectos da trama.

Adiante, é apresentada uma cena entre Sethe e Paul D, em que expõe um envolvimento afetivo dos dois. Paul D, após ter passado 18 anos distante de Sethe – desde que ela fugira da fazenda quando estava grávida de Denver -, volta de repente e a encontra morando no 124. Ela o convida para passar a noite na casa, os dois se relacionam e após isso, deitam-se e passam a lembrar de momentos vividos na Doce Lar. Nesse momento, os fluxos da consciência dos dois personagens são expostos novamente somados às cenas que acontecem no tempo presente. Novamente, nas passagens entre a perspectiva de Paul D e a de Sethe, o fluxo da consciência dificulta a percepção da mudança na estrutura de tema e horizonte, pois tais fluxos, principalmente as informações reveladas, misturam-se com o que ocorre presentemente.

Acabaram antes de conseguir tirar a roupa. Semivestidos e ofegantes, ficaram deitados lado a lado [...] Sethe deitada de costas, o rosto virado para longe dele. Com o rabo dos olhos, Paul D viu o balançar dos seios dela e não gostou, a redondeza chata e espalhada deles sem a qual definitivamente poderia viver [...] E

o labirinto de ferro batido que ele havia explorado na cozinha como um mineiro de ouro escavando um veio bom era, na verdade, um repulsivo emaranhado de cicatrizes. Não era uma árvore como ela disse. [...] A escolhida ele chamara de Irmão, e sentava embaixo dela, às vezes sozinho, às vezes com Halle e os outros Pauls, mas quase sempre com Seiso, que era delicado na época e ainda falava inglês. (MORRISON, 2007, p. 40).

No excerto acima, é iniciado o fluxo da consciência de Paul D, que passa a ser tema e no qual desencadeia-se a partir da observação do corpo de Sethe, pois ele o vê, lembra de um momento que ocorrera, no qual ela lhe mostra a cicatriz que possui nas costas que se assemelha a uma árvore, em seguida, o personagem rememora sua árvore favorita – nomeada de Irmão - da fazenda Doce Lar e de alguns momentos que viveu nessa árvore junto com seus irmãos, seguidamente, sua lembrança foca em um de seus irmãos, Seiso, o qual passa a ser alvo da descrição e recordação de Paul D. Com isso, esse personagem continua seu fluxo revelando mais informações sobre a história de seu irmão.

Azul, com uma língua vermelho-fogo, Seiso experimentava batatas cozidas à noite, procurando determinar exatamente quando colocar pedras quentes de soltar fumaça dentro de um buraco [...] O tempo nunca funcionava do jeito que Seiso pensava, de forma que ele, claro, nunca conseguia acertar. Uma vez ele planejou de minuto a minuto uma viagem de mais de cinquenta quilômetros para ver uma mulher. Paul D olhou a janela acima de seus pés e cruzou as mãos debaixo da cabeça. Um cotovelo roçou no braço de Sethe. Tinha esquecido que ele não havia tirado a camisa. (MORRISON, 2007, p. 40 e 41 – grifos nossos)

Como pode ser observado nesse trecho, a primeira sentença em realce destaca a continuidade do fluxo da consciência de Paul D recordando conteúdos acerca da personalidade e comportamentos que seu irmão Seiso possuía. Em segundo relevo, a sentença destacada determina a interrupção do fluxo para a exposição de uma cena que ocorre no tempo presente. Nesta parte, na experiência estética da leitora-autora, houve um conflito quanto à construção imagética das cenas na cognição desta, pois, ao passo que essa construção estava sendo delineada seguindo a descrição das lembranças do passado dos personagens, houve uma interrupção de modo que complicou o alinhavamento da feitura das imagens mentais, porque abruptamente a cena muda para outra totalmente diferente, misturando-se assim os cenários na mente da leitora-autora.

Ainda assim, nessa mesma parte, o fluxo da consciência da personagem Sethe é atado em sequência à cena do momento presente que envolve os dois personagens.

Tinha esquecido que ele não havia tirado a camisa. Cachorro, pensou, e então lembrou que ela não tinha dado tempo para ele tirar a camisa. Nem a si própria tempo para tirar a combinação, e pensar que ela havia começado a se despir antes de vê-lo na varanda, que suas meias e sapatos já estavam na mão [...] Mas talvez um homem não fosse nada além de um homem, que era o que Baby Suggs sempre dizia. [...] Tinha de levantar dali, de descer e remendar tudo de novo. Essa casa, da qual ele dissera que ela devia se mudar como se casa fosse pouca coisa [...] Ela que nunca tivera nenhuma outra além daquela; que tinha de levar um punhado de

cercefi para a cozinha de mrs, Garner todo dia só para trabalhar ali [...]. (MORRISON, 2007, p. 41 e 42 – grifos nossos).

Agora, o tema passa a ser o fluxo da consciência da personagem, e assim como o fluxo apresentado na perspectiva do personagem Paul D – quando estava em posição de tema -, lembranças de quando Sethe morava na fazenda Doce Lar vêm à tona, uma recordação que desencadeia a outra e assim sucessivamente, porém sem coerência quanto à similitude das informações. Enquanto Paul D lembrava do irmão, a partir da imagem da cicatriz nas costas de Sethe, ela, por sua vez, lembra-se da casa em que vive e da que morava, lembra de Halle, seu marido, filho de Baby Suggs e considerado irmão dos outros quatro homens cativos da fazenda, e da afeição que ele tinha por sua mãe, por ter trocado a própria liberdade dele pela de sua genitora.

Garner e ela se sentavam para separar cerdas, ou fazer tinta, ela se sentia bem. Bem. Sem medo dos homens de lá. Os cinco dormiam em cômodos perto dela, mas nunca vinham à noite. [...] Halle, claro, era o mais bonito. Oitavo e último filho de Baby Suggs, que trabalhava avulso por todo o condado para comprar a mãe de lá. [...] “Um homem não é nada mais que um homem”, dizia Baby Suggs. “Mas um filho? Bom, isso já é *alguém*.” (MORRISON, 2007, p. 42 e 43 – grifos do autor).

Após a exposição do fluxo da consciência de Sethe, esse vira horizonte, conservando as informações dispostas sob o ponto de vista da própria personagem sobre ideias que serão fomentadas na perspectiva posterior e, logicamente, obtendo o foco, e o que assume o lugar de tema é a perspectiva do narrador, o qual apresenta mais detalhes sobre os filhos de Baby Suggs e, a partir disso, a leitora-autora pôde entender como era difícil e cruel a maternidade no período escravocrata.

Fazia sentido por uma porção de razões porque em toda vida de Baby, como também na de Sethe, homens e mulheres eram deslocados como se fossem peças de xadrez. Todo mundo que Baby Suggs conhecia, sem falar dos que amou, tinha fugido ou sido enforcado, tinha sido alugado, emprestado, comprado, trazido de volta, preso, hipotecado, ganhado, roubado ou tomado. Então, os oito filhos de Baby Suggs eram de seis pais. O que ela chamava de maldade da vida era o choque que ela recebia ao saber que ninguém parava de jogar as peças só porque entre as peças estavam seus filhos. (MORRISON, 2007, p. 43).

A narrativa é permeada por lembranças, o enredo tem como sustentáculo as rememorações dos acontecimentos da vida dos personagens, é nesse ir e vir no tempo – não cronológico -, por meio dos fluxos da consciência dos personagens que a leitora-autora pôde perceber que este aspecto dificultou sua formulação das sínteses de sentido com a narrativa, esse movimento de retroalimentação das informações viabilizado pela estrutura de tema e horizonte exige uma maior atenção durante a leitura, porque requer um uso mais intenso da memória do leitor para reter e recordar, posteriormente e ao longo de toda a leitura, as

informações e ideias que são apresentadas aos poucos em cada perspectiva como tema e após passarem a ser horizonte.

Nesse sentido, quando essa construção de sentido é dificultada, pois os conceitos de tema e horizonte não são experimentados com facilidade, o leitor necessita revisitar mais vezes os trechos anteriores para realizar o discernimento da perspectiva em questão e, por conseguinte, conseguir ordenar as informações adequadas e específicas disponibilizadas sobre cada fato ocorrido na trajetória do personagem. Após constituída essa ordenação dos conteúdos, finalmente, o leitor consegue produzir o sentido e dar prosseguimento à efetivação das outras sínteses de sentido em diante. Na narrativa em análise, a leitora-autora observou alguns aspectos que mais foram intrincados, mas que, por seu turno, possibilitaram saltos cognitivos quanto à melhoria da compreensão e análise de narrativas que possuem a técnica do fluxo da consciência : 1) A obnubilação causada por não saber qual perspectiva está em tema permite que se possa observar os fatos contados de acordo com as perspectivas apresentadas, sem orientação ou julgamento prévio da própria perspectiva; 2) A atividade memorística que é requerida durante a leitura pode ser ampliada de modo a melhorar o esquema cognitivo para leituras futuras; 3) A significação atribuída e experienciada pode ser amplificada e mais impactante, uma vez que ao ter acesso aos pormenores do que se passou na vida dos personagens, de como os eventos traumáticos perduram e lancinam toda uma vida, por meio da exposição dos fluxos da consciência, uma compreensão mais abrangente pode ser desenvolvida, assim como uma sensibilidade e reflexão maior no contato com determinadas temáticas que são retratadas no texto.

Na continuidade do romance de Morrison, nesse ir e vir das perspectivas, são contados, sob a óptica dos personagens – e através do fluxo da consciência deles - e do narrador os acontecimentos que constituem a vida e trajetória traumática, pungente e angustiante dos personagens envolvidos na trama. Nesse desenrolar, é apresentado aos poucos como era a relação de Paul D com os donos da fazenda Doce Lar, como eles o tratavam, assim como seus irmãos que também era cativos da fazenda. À frente, com a revelação de mais detalhes, compreende-se que esse personagem sofrera agressões físicas, verbais e psicológicas, ficara preso em um cativeiro fundo e que quase morrera submerso nesse, além de ter passado horas privado de se alimentar, e nunca ter conseguido constituir uma família.

Referente à personagem Sethe, é compreendido como sua relação com a maternidade sempre fora conturbada e trágica, pois é desvelado como seu vínculo com sua mãe quase não existiu, uma vez que a mãe dela também fora escravizada e as duas foram separadas

quando Sethe ainda era uma criança. Portanto, já se entende que há essa lacuna impreenchível. Adiante, quando ela se torna mãe, num cenário também problemático, em que as coisas na fazenda Doce Lar tinham mudado de rumo, piorado e tornando-se ainda mais inóspito permanecer vivendo com filhos naquele lugar e, por esse motivo ter planejado fugir – grávida - para onde a sogra residia, ocorrem fatos que fragilizam ainda mais essa questão materna. Para que a fuga fosse bem sucedida, a personagem, envia seus três filhos ainda pequenos para a casa da avó Baby Suggs – que já havia recebido a alforria -, após isso, espera seu marido para que, em seguida, fugissem juntos para o mesmo local onde os filhos tinham ido. Outros acontecimentos turbulentos ocorrem e a personagem age de forma drástica em relação ao que constitui um dos maiores vazios na experiência estética da leitora-autora com o romance e que permeia todo o enredo. Ainda assim, sobre a trajetória de Sethe, é possível conhecer a violência física, verbal e psicológica, principalmente os estupro sofridos por ela.

Sobre a personagem Denver, filha mais nova de Sethe, no decorrer da narrativa, é possível entender que ela não sofrera violência em decorrência do período escravocrata, mas foi alvo de comentários e comportamentos racistas. Por Sethe e Denver serem afastadas dos demais moradores de Cincinatti também é perceptível a solidão e a relação de dependência de Denver para com sua mãe, dado que ela não pode estabelecer interações com outras pessoas, exceto Sethe.

A personagem Amada, por sua vez, a mais enigmática do romance, pois, devido ao aspecto fantasmagórico, às vezes é confundida, oscilando entre uma pessoa ainda viva e presente nas cenas e um espectro que habita a casa e é aceito por todos que residem nela. De acordo com o que é apresentado nas cenas, Amada é uma personagem ressentida e vingativa por causa do seu assassinato.

Outros personagens vão sendo revelados, porém sem protagonismo. É exposto o personagem nomeado de “Professor”, que assume o comando da Doce Lar quando o dono Mr. Garner falece e sua esposa, Mrs. Garner -, padece devido a um “caroço do tamanho de uma batata-doce no pescoço”, por ter familiaridade com eles detém todo o controle do lugar e dos habitantes cativos, o personagem Professor é caracterizado como um homem que possui comportamentos extremamente discriminatórios, violentos e tiranos, principalmente em relação aos escravizados da fazenda. Ademais, aparecem os personagens denominados de “alunos”, que são algozes assim como o Professor, mas, segundo o que é explicitado, compreende-se que esses seguem as ordens determinadas por aquele. Não obstante, outro aspecto que também é mostrado ao longo da trama com relação aos personagens supracitados

é que eles, de modo igual a colonizadores ou cientistas, realizavam “estudos” com os escravizados da fazenda, mediam suas características corporais específicas da etnia, observavam suas ações diárias ao realizar tarefas ou se relacionar com os demais e anotavam tudo como se os negros fossem uma espécie de objeto de estudo que podiam ser subjugados por terem características distintas dos brancos, por serem de etnias diferentes.

Posteriormente, na esteira dos fluxos da consciência emaranhados com as passagens das perspectivas em tema e horizonte, novamente a percepção e distinção desses dois conceitos no que se refere às perspectivas presentes na narrativa foram tolhidos. A perspectiva do narrador é posta em tema relatando informações acerca da chegada da personagem misteriosa Amada e seu comportamento em relação a Sethe e Denver, assim como diálogos que apresentam a desconfiança de Paul D para com a chegada repentina de Amada e discussões que ele tivera com aquela por esse mesmo motivo, uma vez que ele não compreendia o modo transigente que Sethe a tratava. Em meio a esses diálogos Paul D justifica para Sethe o porquê de suas suspeições sobre Amada e trazem à tona um assunto sobre Halle - marido de Sethe – na época em que viveram na fazenda Doce Lar, pouco antes de tentarem fugir e não conseguirem. Após o diálogo, a perspectiva do narrador que antes era tema, passa a ser horizonte e o que se torna tema é o fluxo da consciência da personagem Sethe e, depois, esse fluxo assume a posição de horizonte e o tema novamente é a perspectiva do narrador.

“O dia que eu fui lá. Você disse que eles roubaram seu leite. Eu nunca soube o que foi que mexeu tanto com ele. Foi isso, eu acho. O que eu sei foi que alguma coisa acabou com ele. [...] “Ele viu aqueles rapazes fazerem aquilo comigo e deixou eles continuarem respirando? Ele viu? Ele viu? Ele viu? [...] Sethe abriu a porta e sentou na escada da varanda. [...] Balançou a cabeça de um lado para outro, conformada com seu cérebro rebelde. Por que não havia nada que seu cérebro recusasse? Nenhuma miséria, nenhuma tristeza, nenhuma imagem odiosa detestável demais de se aceitar? [...] Estou cheia, droga, de dois rapazes com musgo nos dentes, um chupando meu peito, o outro me segurando, o professor leitor de livros olhando e escrevendo. [...] Juntar meu marido a isso, olhando, acima de mim, no sótão – escondido perto -, no único lugar em que achou que ninguém ia procurar, olhando aquilo que eu não conseguia nem olhar. E sem fazer nada – olhando e deixando acontecer. [...] Mas a cabeça dela não estava interessada no futuro. [...] Outras pessoas enlouqueciam, por que ela não podia? [...] E que gostoso teria sido isso: os dois outra vez no barracão de leite, agachados ao lado do batedor, passando no rosto manteiga fria, encaroçada, sem nenhuma preocupação no mundo. (MORRISON, 2007, p. 102 – 104 – grifos nossos).

No fragmento posto acima, as partes em destaque correspondem, em primeiro e segundo lugar, ao diálogo entre Paul D e Sethe, a primeira sentença refere-se à fala do personagem e a segunda à fala de Sethe. Esse diálogo, em tema, de acordo com o direcionamento do narrador, apresenta lembranças sobre um evento traumático e doloroso

que ocorrera com Sethe e Halle quando eram cativos da Doce Lar. Em seguida, o diálogo supracitado passa a ser horizonte e, em sucessivo relevo, a terceira parte destacada concerne ao início do fluxo da consciência da personagem, no qual, agora em tema, apresenta mais informações sobre a característica demasiadamente dúctil do comportamento de Sethe. Nesse sentido, ao unir os correlatos de sentença feitos quando o diálogo estava como tema e, agora, juntar às informações dispostas no fluxo da consciência da personagem, a leitora-autora pode compreender melhor como a suscetibilidade à complacência da personagem Sethe causa aflição e a fragiliza de certa forma, uma vez que ela passa por todas as circunstâncias problemáticas e se conforma com tudo o que acontece. Após o fluxo da consciência da personagem que era tema e agora passa a ser horizonte, dando lugar para a perspectiva do narrador novamente tornar-se tema, informações são acrescidas sobre momentos felizes que aconteceram entre Sethe e Halle quando viviam na fazenda Doce Lar. No quarto e último destaque que fizemos no trecho acima, a perspectiva em tema, ou seja, que está em foco no momento, confunde-se com a terceira, anterior e em posição de horizonte, acarretando uma inibição da visualização e percepção das mudanças das perspectivas textuais. Na descrição do fluxo da consciência pelo narrador, nesse caso, onisciente, a confusão entre essa percepção de mudanças, na experiência estética da leitora-autora, ocorre não só pelo fato do tipo de fluxo de consciência ser apresentado pelo narrador, mas, da mesma forma, pelo conteúdo e informações dispostas nas duas perspectivas, que são semelhantes, apesar de disporem mais informações e detalhes para o leitor sobre o que ocorrera em tempos passados na vida da personagem Sethe.

Desse modo, ao observarmos o mapeamento da experiência estética da leitora-autora, com ênfase no excerto posto acima, é possível perceber e compreender que quanto maior é a proximidade ou onisciência do narrador em relação aos fatos ocorridos na narrativa em conjunto com o fluxo da consciência dos personagens, mais avançada é a visualização e experimentação dos conceitos de tema e horizonte em relação às perspectivas presentes no texto.

Em outra passagem do romance, mais uma vez a complexificação da mudança das perspectivas textuais em tema e horizonte foi experienciada pela leitora-autora na interação texto-leitor. Inicialmente, a perspectiva em tema é a do narrador, em seguida, essa passa a ser horizonte e o que se torna tema é o fluxo da consciência da personagem Sethe. Enquanto a perspectiva do narrador assumiu a posição de tema, cenas sobre o que estava acontecendo com Sethe no momento foram descritas, assim como foram acrescidas algumas informações acerca de algumas lembranças que ela tivera em relação a pessoas próximas a ela.

Sawyer gritou com ela quando entrou na cozinha, mas ela apenas virou as costas e foi pegar o avental. Não havia entrada agora. Nenhuma fresta, nenhum vão disponível. Tinha se empenhado em impedir isso, mas sabia muito bem que a qualquer momento podiam abalá-la, arrancá-la de suas amarras, mandar passarinhos cantarem de volta em seu cabelo. Secar seu leite de mãe, eles já tinham secado. Riscar vida vegetal em suas costas – isso também. Jogá-la barriguda no bosque – tinham feito isso. Toda notícia deles era decomposição. Esfregaram manteiga na cara de Halle, deram ferro para Paul D comer; torraram Seiso; enforcaram sua mãe. [...] Quando Sawyer a alertou para não atrasar de novo, ela mal lhe deu ouvidos. [...] “Uhm-hum”, disse ela, se perguntando como conseguiria apressar o tempo e chegar ao não tempo à sua espera. Não precisava ter se preocupado. Bem agasalhada, curvada para a frente, quando partiu para casa sua cabeça estava ocupada com as coisas que podia esquecer. Graças a Deus não preciso rememorar, nem dizer nada, porque você já sabe. Tudo. Já sabe que eu nunca deixaria você. Nunca. Foi tudo o que eu consegui pensar em fazer. Quando o comboio chegou eu tinha de estar pronta. O professor estava ensinando coisas que a gente não podia aprender. [...]. (MORRISON, 2007, p. 252 – 257 – grifos nossos).

No excerto inserido acima, a primeira e a segunda parte em ressaltos dizem respeito à perspectiva do narrador que está em tema, durante isso, os conteúdos apresentados sob a óptica do narrador referem-se a uma cena que acontece no momento presente com a personagem Sethe e também a algumas exposições sobre lembranças de acontecimentos dilacerantes de quando ela era cativa da fazenda Doce Lar. Após isso, o ponto de vista do narrador que estava em tema, torna-se horizonte e o que passa a ser tema é o fluxo da consciência da personagem Sethe, nesse sentido, a terceira parte posta em relevo refere-se justamente ao início do fluxo em questão. O fluxo, agora em tema, apresenta os pensamentos da personagem como se estivesse os direcionando a um interlocutor factual na cena, porém, não há a presença dele. Na exposição da mente da personagem, compreende-se que ela está se justificando para esse suposto interlocutor – o qual a leitora-autora, a partir das informações retidas em sua memória acerca das perspectivas anteriores dispostas ao longo da narrativa, inferiu ser a personagem Amada, filha de Sethe – sobre o fato de ela - Sethe – ter se sujeitado a abandonar momentaneamente a própria filha para tentar salvá-la.

Na mudança entre as duas perspectivas, a percepção e diferenciação dessas foi novamente dificultada, nesse caso, porque os conteúdos apresentados nelas se relacionam diretamente, bem como não há nem uma marcação textual que revele a modificação do ponto de vista em tema. Sendo assim, a fronteira entre o fim da perspectiva que antes estava em tema e depois passa a ser horizonte – do narrador – e o início do fluxo da consciência da personagem Sethe, que, por sua vez, assume o primeiro plano e passa a ser tema, não foi claramente notada pela leitora-autora, de modo que esta teve que reler o trecho para conseguir individualizar as respectivas informações e compreender melhor qual discurso

estava em foco nos determinados momentos para, finalmente, produzir o sentido das perspectivas supracitadas coerentemente.

Em contrapartida, na experiência estética da leitora-autora com o romance *Amada*, houve partes em que a técnica do fluxo da consciência não estava presente, e diferentemente do que ocorreu com os trechos demonstrados acima, a experimentação e percepção da dinamicidade da estrutura de tema e horizonte não foi dificultada. As mudanças das perspectivas textuais do narrador e dos personagens foram distinguidas de forma nítida, sem que houvesse algum impasse quanto a compreensão das informações apresentadas sob a perspectiva em tema e a que ficara em horizonte.

Denver terminou de lavar os pratos e sentou-se à mesa. Amada, que não tinha se mexido desde que Sethe e Paul saíram da sala, estava sentada, chupando o indicador. Denver olhou para o rosto dela um pouco, depois disse: “Ela gosta dele aqui”. [...] Lá bem no fundo da cabeça de Baby Suggs podia estar a ideia de que, se Halle tivesse sobrevivido, seja feita a vontade de Deus, seria razão para comemorar. Se ao menos esse último filho pudesse fazer por si mesmo o que tinha feito por ela e pelos três filhos que John e Ella entregaram em sua porta uma noite de verão. (MORRISON, 2007, p. 184 e 186 – grifos nossos).

Como observado no fragmento acima, é perceptível como as perspectivas mudam e, portanto, o conteúdo e as informações também. Na primeira sentença demarcada, o que está em tema é a perspectiva da personagem Denver, na qual é descrita uma cena em que ela conversa com Amada acerca da presença de Paul D no 124, em seguida, a perspectiva de Denver passa a ser horizonte e o que se torna tema é a perspectiva do narrador explicitando informações sobre Baby Suggs – avó de Denver -, e lembranças que ela estava tendo acerca do seu filho Halle e seu paradeiro porque não tivera mais notícias dele.

Por estarem separadas por um espaço tangível e determinado no texto, dado que possuem um grande espaçamento entre os parágrafos, tornando nítidas as mudanças das perspectivas, assim como por não estabelecerem nem uma relação de similitude entre as ideias apontadas em cada perspectiva em questão, torna-se mais fácil notar o que está em tema, produzir os correlatos de sentença sem alguma interrupção abrupta ou obnubilada e facilmente dar continuidade à leitura. Dessa forma, é mais fácil compreender que a perspectiva anterior que assume o lugar de horizonte, não detém nem uma relação necessariamente direta com a perspectiva que assume a posição de tema. Durante a leitura, a leitora-autora teve mais facilidade ao compreender e reter as informações dispostas nessas partes mais clarificadas, tornando esse um processo mais rápido quanto ao prosseguimento da leitura da narrativa. Não foi necessário que esta duvidasse da veracidade das informações que estavam dispostas sob determinadas perspectivas, pois, as informações já se

encontravam dadas com clareza, ou seja, não foi preciso que a leitora-autora realizasse algum esforço cognitivo em demasia para construir o sentido referente a essas partes.

Adiante, o mesmo processo ocorre com outro trecho, a técnica do fluxo da consciência novamente não está presente durante as passagens entre as perspectivas textuais, e, por conseguinte, a visualização e experimentação da estrutura de tema e horizonte não é intrincada.

Quando chegaram os quatro cavaleiros – o professor, um sobrinho, um pegador de escravos e um xerife -, a casa na rua Bluestone estava tão quieta que acharam que tinham chegado tarde demais. Três desmontaram, um ficou na sela, o rifle pronto, os olhos treinados voltados para longe da casa, para a esquerda e para a direita, porque o mais provável era que o fugitivo tentasse sair correndo. [...] Não é dela essa boca. Qualquer pessoa que não a conhecesse, ou talvez alguém que a visse de relance apenas pelo buraquinho de observação do restaurante, poderia pensar que era dela, mas Paul D sabia que não. Ah, bem, uma certa coisa em volta da testa – uma quietude -, isso meio lembrava dela. Mas não havia como tomar aquela por sua boca e ele disse isso. Disse a Selo Pago, que estava olhando para ele com cuidado. (MORRISON, 2007, p. 203 – 210 – grifos nossos).

No trecho acima, a primeira sentença destacada concerne à perspectiva do narrador que assumiu a posição de tema e a segunda parte em destaque refere-se à perspectiva de Paul D que se tornou tema e aquela, primeira e anterior, passou a ser o horizonte. Na primeira perspectiva em tema são descritas as cenas do momento em que o personagem “professor”, chegou para capturar uma ex-escravizada e seus filhos, assim como todos os acontecimentos cruciantes que se sucedem após a chegada deste. Já na segunda perspectiva, quando em tema, o que são apresentadas são informações sobre um recorte de jornal encontrado por Selo Pago e que o conteúdo disposto nesse faz menção a acontecimentos complicados que ocorreram com Sethe.

Na experiência estética da leitora-autora com os trechos inseridos acima, a percepção e distinção da mudança entre as duas perspectivas supracitadas não foi complexificada, dado que já no início é possível compreender qual perspectiva está em tema e, depois, passa a ser horizonte, orientando, dessa forma, a leitora-autora para os fatos apresentados com vistas à construção do sentido. Inicialmente, em cada uma das perspectivas também não há a presença da técnica do fluxo da consciência, o que, certamente, implicou uma maior facilidade e esclarecimento sobre a estrutura de tema e horizonte em relação às perspectivas em questão. Para a leitora-autora, nessas partes, da mesma maneira, não houve entraves que dificultassem a compreensão e retenção do conteúdo exposto nas perspectivas para a formulação do sentido de cada uma delas, pois, as informações são notadamente de contextos diferentes, bem como se referem a tempos diferentes - enquanto a primeira refere-se a um

tempo passado, de fatos que haviam ocorrido há dezoito anos, a segunda, por seu turno, diz respeito a acontecimentos no tempo presente em que decorre a narrativa.

A escolha dos trechos do romance ora explicitados se constituiu em decorrência da significação atribuída a eles na experiência estética da leitora-autora e pelo grau de dificuldade e variantes percebidas na interação com os referidos fragmentos. Em alguns trechos, no caso, os que ocorrem o impasse quanto a percepção da dinamicidade da estrutura de tema e horizonte em decorrência do fluxo da consciência durante a construção do sentido, foi observado que na interação da leitora-autora: 1) aspectos de discernimento temporal em que a narrativa estava sendo contada foram intrincados; 2) a falta de clareza da perspectiva em tema levou a leitora-autora a reler mais vezes os trechos para distinguir de maneira coerente; 3) questões referentes aos conteúdos dispostos nas informações apresentadas pelas perspectivas foram mais confundidas em resultância das variações abruptas acerca dos assuntos tratados nelas; 4) a compreensão do parágrafos durante a produção dos correlatos de sentença foram dificultados, pois nem sempre os diálogos e falas dos personagens são marcados pelo sinal de pontuação travessão, mas sim por aspas; 5) nos parágrafos em que o fluxo da consciência é mais intenso também foram postos de forma ininterrupta, ocasionando uma determinada ansiedade e estafa na leitora-autora, exigindo mais de sua atenção e memória para reter as informações ao sair do fluxo e mudar para a perspectiva seguinte.

Em relação às escolhas dos trechos em que não ocorreram o fluxo da consciência e, conseqüentemente, não dificultaram a percepção da estrutura de tema e horizonte, foram selecionados os fragmentos que justamente não se encaixaram nas variações e singularidades percebidas pela leitora-autora durante a leitura da narrativa e que estão elencados acima.

Observando essa questão de que as narrativas que são narradas em terceira pessoa e que possuem um fluxo de consciência intenso, dificultando a percepção da dinamicidade da estrutura de tema e horizonte e culminando na otimização da emancipação do leitor, sob o prisma das teorias cognitivista e sociointeracionista, respectivamente, de Jean Piaget e Lev Semenovitch Vigotski que orientam e embasam o processo de ensino-aprendizagem, sobretudo, no âmbito escolar, pode-se fazer uma analogia pertinente e ilustrativa do processo de complexificação da visualização e experimentação da estrutura de tema horizonte por meio da teoria epistemológico-genética de Piaget, e como a metodologia utilizada pelo professor pode ser mais auspiciosa para que o docente intervenha para o desenvolvimento de determinadas habilidades no sujeito cognoscente, alicerçado na teoria histórico-cultural vigotskiana.

Piaget, ao elaborar a teoria epistemológico-genética, observou que o processo de aprendizagem se consolida a partir da interação entre o sujeito cognoscente – o aprendiz – e o próprio objeto de conhecimento. Na óptica piagetiana, para que o desenvolvimento cognitivo ocorra e, naturalmente, o aprendizado, conflitos cognitivos se sucedem na mente para que sejam resolvidos pelo próprio sujeito e, desse modo, as estruturas lógicas contidas na sua cognição são ampliadas. Assim, para o biólogo suíço, segundo Santos (2011, p. 23), “[...] quando Piaget fala em desenvolvimento cognitivo, é à sucessão destas estruturas lógicas (porque virtuais) cada vez mais complexas do decorrer da vida do indivíduo [...]”. De modo sintético, o sujeito – que ainda não tem determinado conhecimento é apresentado a um objeto moderadamente discrepante, ou seja, de dificuldade mais elevada em relação ao que já é de conhecimento do indivíduo. Ao ser apresentado a este determinado objeto discrepante, o sujeito é levado a interpretar esse novo objeto, assimilando-o aos esquemas cognitivos que já possui, após realizar a *assimilação*, o objeto é incorporado à estrutura cognitiva do sujeito, modificando-a para *acomodar* o novo objeto de conhecimento, por fim, ao assimilar e acomodar tal objeto, acontece a *reequilibração* da estrutura lógica, na qual esta desenvolveu-se, pois adquiriu um novo objeto/conteúdo, e está preparada para receber outro conflito cognitivo logicamente de dificuldade mais elevada. Esse processo construtivista do desenvolvimento cognitivo ocorre durante toda a vida do indivíduo, não há um ponto de culminância, é contínuo. Assim, seguindo essa acepção, o professor atua como um desenvolvimentista que apresenta objetos moderadamente discrepantes para que o aluno amplie suas estruturas lógicas.

Por outro lado, na concepção sociointeracionista postulada por Vigotski, o desenvolvimento cognitivo é determinado a partir das interações sociais realizadas entre o sujeito cognoscente e o seu meio social e histórico. De acordo com Santos (2011, p. 31 – *grifos do autor*) “[...] a relação do homem com o mundo, para Vygotsky, é sempre mediada. Os elementos *mediadores* podem ser de dois tipos, *os instrumentos e os signos*.” Os instrumentos mediadores são conceituados como os objetos no mundo concreto que são utilizados pelo indivíduo para agir e intervir também no mundo concreto. Os signos, por sua vez, são os instrumentos psicológicos utilizados no campo mental para que o sujeito os utilize “como meios auxiliares para solucionar um dado problema psicológico [...] O signo age como um instrumento da atividade psicológica de maneira análoga ao papel de um instrumento no trabalho. (SANTOS, 2011, p. 31 *apud* VIGOTSKI, 1998, p. 70). À vista disso, para o teórico russo, “É com o auxílio dos instrumentos psicológicos, os signos, dos

quais a linguagem seria o mediador social por excelência, que o homem pode controlar sua atividade psicológica.” (SANTOS, 2011, p. 32).

O desenvolvimento, para Vigotski, parte do social para o individual, no qual, segundo expõe Santos (2011), “[...] as experiências são primeiramente vivenciadas num *nível interpessoal*, mais tarde são reelaboradas internamente incorporando o *nível intrapsicológico*.” (p. 33 – *grifos do autor*). Dessa maneira, após o indivíduo passar por esse processo de reelaboração das experiências vividas, ele as internaliza e elas tornam-se parte integrante de seu aparato psicológico, desenvolvendo-se assim a consciência do sujeito e, portanto, esse determinado indivíduo passa a estar preparado para vivenciar outras experiências mais complexas e assim em diante durante toda a vida do sujeito. Ainda nessa acepção vigotskiana, o desenvolvimento está configurado em três partes, a saber: o Nível de Desenvolvimento Real (NDR), que refere-se às funções mentais já totalmente desenvolvidas no indivíduo; o Nível de Desenvolvimento Potencial (NDP), referente às funções que podem ser consolidadas pelo indivíduo por meio do auxílio de outros sujeitos que estão em níveis mais avançados, ou seja, é o limite – momentâneo – do que se espera que o sujeito cognoscente desenvolva; e, por fim, a Zona de Desenvolvimento Proximal (ZDP), que concerne às funções que estão em maturação, em andamento, no campo psicológico do indivíduo aprendiz. (SANTOS, 2011, p. 35).

Partindo para a esteira da díade ensino-aprendizagem mais especificamente no contexto escolar, sob o prisma da teoria de Vigotski, o professor atua não mais como um desenvolvimentista – em contraste a de Piaget –, mas como um mediador no processo de desenvolvimento da consciência do aluno. Nessa direção, o professor observa os diversos NDRs dos discentes, assim como as ZDPs, pois é nessa parte que ele intervém para consolidar as funções – habilidades, competências e conteúdos – que ainda estão em maturação, e ampliando os NDPs dos alunos.

À medida que a teoria piagetiana descreve-nos a importância substancial dos conflitos cognitivos para o desenvolvimento e aprendizagem dos indivíduos, é possível estabelecer uma relação prolífica entre os conceitos iniciais da teoria epistemológico-genética, sobretudo, a noção de conflito cognitivo e objeto moderadamente discrepante para desenredar o problema que identificamos durante a análise da experiência estética da leitora-autora com o romance *Amada*, na qual foi notado o conflito que ocorre na cognição do leitor ao visualizar a estrutura de tema e horizonte durante a concreção da obra com narrativas em 3º pessoa que há a presença da técnica literária do fluxo da consciência. Sendo assim, a dificuldade na experimentação/percepção da dinamicidade da estrutura de tema e horizonte

está para o conflito cognitivo, descrito por Piaget, e o objeto de discrepância moderada está para as narrativas que possuem a técnica literária supracitada em seu âmago. Notadamente, é nítido como na experiência estética da leitora-autora, por meio do mapeamento desta e presente aqui, que os conflitos cognitivos são necessários e ocorreram na sua estrutura lógica. Ora, houve, naturalmente, um obstáculo, mas esse, ao ser assimilado e acomodado, gerou um salto no desenvolvimento cognitivo da leitora-autora, reequilibrando as estruturas lógicas já presentes e preparando-as para outros conflitos de níveis mais complexos, emancipando-a desse modo.

Pensando na incursão no ensino, a teoria socio-histórica (ou sociocultural) do desenvolvimento e da aprendizagem, de Vigotski, nos subsidia mais no procedimento que o docente pode utilizar para levar os alunos a desenvolverem suas respectivas consciências. Ao apresentar os instrumentos e os signos para que a mediação seja realizada, as possibilidades do professor são mais amplas para melhor escolher com o que operar, uma vez que para isso, tenha em sua gama inúmeros objetos concretos, como diversos tipos de texto para apresentá-los aos alunos, assim como pode fazer uso de diários de leitura para ter acesso aos NDRs e ZDPs dos alunos envolvidos nas práticas de leitura literária e, portanto, orientar-lhes melhor nas leituras das narrativas que dispõem da técnica do fluxo da consciência. A dimensão afetiva dos alunos com e na leitura pode ser mais exequível e contemplada quando observada pelo prisma vigotskiano, pois, tendo como base os signos, os significados e significações que já estão internalizados na consciência do aluno podem ser mais associados e intensificados na interação texto-leitor. Posto isso, segundo a premissa apresentada acima, o aluno desenvolve-se cognitivamente e afetivamente, podendo também haver uma melhora das relações interpessoais do aluno.

É importante ressaltar que apresentamos aqui as teorias de Jean Piaget e Vigotski de modo sintético porque nos detivemos em utilizá-las exclusivamente para fundamentar psicologicamente o problema que está em enfoque no decurso desta pesquisa e entrepô-lo no terreno não só das teorias de leituras literárias, mas educacionais como um todo, uma vez que essas são fulcrais para o processo de ensino-aprendizagem, sobretudo, atualmente.

Durante todo o romance, a partir da dinamicidade da estrutura de tema e horizonte, que orientam as perspectivas textuais e os vazios do texto, a leitora-autora ao perceber a dificuldade que ocorre na experimentação desses dois conceitos da teoria iseriana com o romance *Amada* em conjunto com a disposição da técnica de fluxo da consciência contida nele, percebeu que ao construir as sínteses de sentido e concretizar a obra a complexidade observada na percepção de tema e horizonte possibilitou que a experiência estética,

sobretudo, a significação atribuída ao sentido formulado pela leitora-autora, fosse intensificado, uma vez que ao perceber o empecilho na experimentação do tema e horizonte durante e nas passagens que contêm fluxos das consciências, os eventos traumáticos ocorridos nas vidas dos personagens, a desumanidade arraigada na escravidão - principalmente em séculos passados, em que isso tinha outros moldes, mais explícitos, incisivos e em sua maioria, impunes -, os vazios que permeiam a existência dos personagens, seus dramas singulares, a luta pela sobrevivência e pelo amor puderam ser melhor analisados pela leitora-autora, ao passo que ao ser orientada pela perspectiva do narrador - fazendo-a duvidar um tanto de seus direcionamentos -, e pela perspectiva dos personagens, em convergência com o fluxo de suas consciências apresentados na narrativa, foi possibilitada uma compreensão sobre os dilemas de cada um deles, levando-a a transpor-se para cada situação vivenciada por cada personagem e, portanto, entender seus comportamentos na trama e refletindo os impactos causados pela escravidão que até hoje perdura, estabelecendo assim uma relação horizontal entre, fictício, imaginário e realidade. Assim, para a leitora-autora, durante sua experiência estética com o romance *Amada*, esta não só emancipou-se cognitivamente em termos de uma compreensão melhorada acerca da estrutura e disposição do enredo desse tipo de narrativa aqui analisada, mas também houve uma emancipação afetiva da leitora-autora, pois, ao ter contato com o romance e a escrita morrisiana, as fronteiras da alteridade desta foram significativamente ampliadas, sobretudo, concernente às temáticas dilemáticas e críticas contidas na narrativa. Isso, portanto, perfaz duas faces imprescindíveis que necessitam ser desenvolvidas no ensino de leitura literária para que este seja profícuo para o aluno e seja satisfatoriamente mediado e bem-sucedido pelo professor.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho, apresentamos e discutimos como as narrativas que possuem um narrador em terceira pessoa e um intenso fluxo de consciência dificultam a percepção e experimentação da estrutura de tema e horizonte, mas ao apresentarem esse impasse durante a leitura otimizam a emancipação do leitor, este óbice foi constatado a partir da metodologia de mapeamento da experiência estética da leitora-autora com romance *Amada*, da autora estadunidense Toni Morrison.

Ancorada na Teoria do Efeito Estético e Antropologia Literária, cunhadas pelo teórico alemão Wolfgang Iser e que possuem como premissa indispensável a interação texto-leitor para que o sentido seja construído, pois, nessa perspectiva, o texto não tem um sentido pré-fixado, mas libera um acontecimento, esse, por sua vez, ao ser experienciado pelo leitor, possibilita a produção de sentido. Assim, a leitura é sempre um processo interacional entre texto e leitor.

Com base no prisma iseriano, esta pesquisa apresenta e discorre acerca de um obstáculo encontrado durante o processo de leitura da leitora-autora com o romance *Amada*, no qual ele, por possuir um intenso fluxo de consciência e um narrador em terceira pessoa, dificultou a percepção da estrutura de tema e horizonte. Como esta estrutura regula a interação das perspectivas textuais do narrador, dos personagens, da ação ou do enredo e da ficção do leitor no próprio texto e durante a interação do leitor de modo a orientá-lo na realização das sínteses de sentido de cada perspectiva em questão, tornou-se mais complexificado para a leitora-autora empreender o discernimento de cada perspectiva para constituir a síntese de sentido de cada perspectiva,

Devido à técnica de fluxo da consciência em consonância com o tipo de narrador, os elementos contidos em cada ponto de vista misturam-se e confundem o juízo e sua compreensão no seu próprio processo de leitura. Além disso, durante a leitura, a memória da leitora-autora foi requerida com mais intensidade, uma vez que ao ocorrer o embaraço das perspectivas textuais, a consciência memorística foi mais exigida para reter as informações e elementos de cada um dos pontos de vista, almejando a distinção de cada um para que a compreensão fosse coerente e proficuamente estabelecida. Nessa direção, a leitora-autora, ao perceber esse emaranhado das perspectivas, também percebeu que se tornou mais complexificado confiar plenamente em todas as informações dispostas nos respectivos pontos de vista, uma vez que esta passou a refletir mais sobre a veracidade e coerência de cada elemento disposto por determinado ponto de vista textual.

A atividade imaginativa no que se refere às construções imagéticas das possibilidades de cenas explicitadas no romance foi intrincada e reivindicada com mais intensidade, pois como a dinamicidade da estrutura de tema e horizonte não foi claramente percebida e, portanto, as perspectivas mudavam abruptamente, as imagens que ora estavam sendo tecidas na mente da leitora-autora eram rompidas porque outra cena totalmente diferente já se iniciava, assim foi mais complexo para acompanhar tais mudanças de modo a conseguir perfazer as cenas expostas com suas respectivas especificidades. Ainda no que diz respeito à atividade desempenhada com mais afinco pela memória, a leitora-autora teve que utilizá-la com mais intensidade para distinguir a sequência temporal em que os fatos decorriam ao longo do romance, posto que devido à frequente miscelânea das perspectivas textuais e os fluxos da consciência, tornou-se pouco preciso a evidenciação do tempo em que os fatos transcorriam. Ao realizar a análise do mapeamento da experiência estética da leitora-autora com os trechos do romance no quais a técnica de fluxo não ocorreu, foi notado que todos os impasses constatados acima acerca de tais dificuldades não se sucederam na percepção da estrutura de tema e horizonte, ou seja, essa visualização da dinamicidade dessa estrutura foi nitidamente percebida, de maneira que não gerou conflito cognitivo algum e, portanto, a emancipação da leitora-autora não foi otimizada durante tais trechos.

A leitora-autora, ao identificar o empecilho supracitado durante o seu próprio processo de leitura, emancipou-se cognitiva e afetivamente, pois, ao passo que compreendeu um problema durante a realização da leitura, fazendo assim uma meta-análise, reconhecendo o impasse e compreendendo como melhorá-lo em futuras leituras, igualmente o âmbito afetivo foi influenciado nesse processo, uma vez que ao refletir mais acerca das informações e dos elementos dispostos pelas perspectivas textuais, uma maior aproximação com as temáticas que estão em potencial no romance, assim, a alteridade da leitora-autora foi ampliada devido à significação que esta atribuiu ao sentido que fora formulado em sua experiência estética com a narrativa de Toni Morrison. Nesta significação que possibilitou a emancipação afetiva, a leitora-autora realizou uma autopercepção ao compreender que sua alteridade para com as temáticas foi conspicuamente afetada em decorrência de aspectos de sua subjetividade terem se relacionado com o sentido produzido na interação texto-leitor.

Diante de tudo que foi discutido no decurso deste trabalho, é notável a importância desta pesquisa para âmbito educacional, sobretudo, ao ensino de leitura literária, pois pode servir como suporte para que o professor possa refletir se a complexidade apresentada aqui também ocorre com os seus respectivos alunos, possibilitando para ele por meio disso, um parâmetro para repensar as estratégias de mediação do texto em relação aos alunos, de modo

a melhorar o contato dos discentes com narrativas que possuem a mesma especificidade, visto que elas possivelmente causam uma certa defasagem nesse processo de leitura e, conseqüentemente são menos quistas pelos alunos por apresentarem uma maior complexidade para a compreensão. Nesse sentido, repensar práticas pedagógicas que viabilizem uma melhor emancipação é de suma importância para o contexto educacional como um todo, assim como permite uma relação horizontal dos alunos para consigo mesmos, pois, mapear a experiência estética é, sem dúvida alguma, uma atividade de autoconhecimento.

REFERÊNCIAS

ALDRIGUE, Ana Cristina de Sousa; FARIA, Evangelina Maria Brito de (org). **Linguagens:** usos e reflexões. João Pessoa: Editora da UFPB, 2014, v.3, 2ª. ed, pp. 11-56.

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. *In:* CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. **Foco narrativo e fluxo da consciência:** questões de teoria literária. São Paulo: Editora Unesp, 2012. p. 57-71.

HUMPHREY, Robert. As funções. *In:* HUMPHREY, Robert. **O fluxo da consciência:** um estudo sobre James Joyce, Virgínia Woolf, Dorothy Richardson, Willian Faulkner e outros. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976. p. 1-20.

_____. As técnicas. *In:* HUMPHREY, Robert. **O fluxo da consciência:** um estudo sobre James Joyce, Virgínia Woolf, Dorothy Richardson, Willian Faulkner e outros. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976. p. 21-56.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura**, v.1. Tradução de Johannes Kretschmer. 1a ed. São Paulo: Editora 34, 1996.

MORRISON, Toni. **Amada**. Tradução de José Rubens Siqueira. 1º edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SANTOS, Carmen Sevilla Gonçalves dos. **Teoria do efeito estético e teoria histórico-cultural:** o leitor como interface. 2007. 185 p. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do Pernambuco. João Pessoa, 2007.

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