



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

LARISSA BRITO DOS SANTOS

EXPERIÊNCIA ESTÉTICA EM *LOOPING*:
SOLIDÃO E MEMÓRIA NO DESVELAR DOS SENTIDOS

João Pessoa

2021

LARISSA BRITO DOS SANTOS

EXPERIÊNCIA ESTÉTICA EM *LOOPING*:
SOLIDÃO E MEMÓRIA NO DESVELAR DOS SENTIDOS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba como requisito parcial para obtenção do título de Mestra em Letras.

Área de concentração: Literatura, Teoria e Crítica

Linha de Pesquisa: Leituras Literárias.

Orientadora: Profa. Dra. Carmen Sevilla Gonçalves dos Santos.

João Pessoa

2021

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

S237e Santos, Larissa Brito dos.

Experiência estética em looping: solidão e memória no
desvelar dos sentidos / Larissa Brito dos Santos. -
João Pessoa, 2021.
202 f. : il.

Orientação: Carmen Sevilla Gonçalves dos Santos.
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHLA.

1. Letras. 2. Experiência estética. 3. Antropologia
literária. 4. Recursive looping. I. Santos, Carmen
Sevilla Gonçalves dos. II. Título.

UFPB/CCHLA

CDU 82 (043)

LARISSA BRITO DOS SANTOS

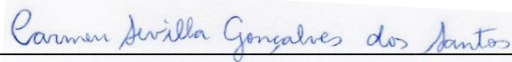
**EXPERIÊNCIA ESTÉTICA EM LOOPING:
SOLIDÃO E MEMÓRIA NO DESVELAR DOS SENTIDOS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba como requisito parcial para obtenção do título de Mestra em Letras.

Aprovado em:

25/02/2021

BANCA EXAMINADORA



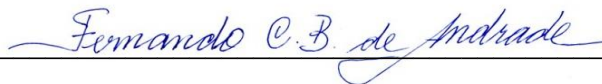
Profa. Dra. Carmen Sevilla Gonçalves dos Santos

Presidente (PPGL/UFPB)



Profa. Dra. Fabiana Ferreira da Costa

Avaliadora Interna (PPGL/UFPB)



Prof. Dr. Fernando César Bezerra de Andrade

Avaliador Externo (PPGDH/UFPB)

Agradecimentos

Esta dissertação foi escrita em 2020 no Brasil, um país governado por uma figura explicitamente fascista, cujas desigualdades sociais, o racismo, o sexismo, a falta de valores morais, dentre tantas outras características pungentes, contrárias à minha ideologia, vinham sendo propagadas. Com isso, sensações de insegurança e incapacidade foram sendo cada vez mais latentes, agravadas com a pandemia e o distanciamento social.

A ausência de políticas públicas de proteção culminou na sensação de que vivia em meio a uma catástrofe, e a minha própria vida parecia estar em jogo. Foi desafiador não me sentir uma impostora quando o mundo inteiro estava se transformando, ainda mais de um jeito completamente contrário às expectativas, e escrever uma dissertação nesse meio tempo. Do alto do privilégio de ter uma casa onde me abrigar, de ter um financiamento para a pesquisa, não pude fingir que nada do que foi citado estava de fato acontecendo para mergulhar, sem remorsos, sem culpas, na experiência de interação com a arte, embora o mergulho no *corpora* tenha, muitas vezes, funcionado como válvula de escape.

Nas palavras de Bauman (2007, p. 12): “O bem-estar de um lugar, qualquer que seja, nunca é inocente em relação à miséria do outro”. É importante ter em mente o espaço e o tempo em que esse texto foi escrito, além das circunstâncias psicológicas de quem o escreveu, talvez para que possamos repensar as condições de trabalho dos pesquisadores, mas também para refletirmos sobre nosso lugar no mundo, de inseguranças e ansiedades, sobretudo de incertezas.

Dito isso, agradeço aqueles que tornaram essa pesquisa real: minha orientadora, Profa. Dra. Carmen Sevilla, que me acompanha desde 2014, me apresentou o mundo possível da Antropologia Literária e sempre acreditou nas minhas ideias, construindo junto comigo tudo que sei e sou enquanto pesquisadora, estudante, professora e pessoa. Agradeço-a por me ensinar sobre assertividade, conceito que transformou minha relação com a vida e com as pessoas e por ter sido luz pulsante desde o momento que entrou na minha vida, ela é minha estrela preferida!

Agradeço também à Profa. Dra. Fabiana Costa pelas constantes contribuições desde a participação na minha banca de TCC – cujos questionamentos culminaram na pergunta de pesquisa que desenvolvi aqui – à supervisão no estágio, à tutoria, à avaliação do andamento desta dissertação, na qualificação e na defesa, e os imensos aprendizados que construímos. Admiro-a muito como pessoa e como docente.

Agradeço ao Prof. Dr. Fernando Andrade por me mostrar as delícias do conhecimento teórico, sem o qual eu jamais teria me tornado quem sou hoje, pelas inúmeras contribuições na

qualificação e defesa e por todos os ensinamentos ao longo dos anos, desde a iniciação científica na qual tive a honra de ter a sua orientação.

Agradeço à Profa. Dra. Daniela Segabinazi e à Profa. Dra. Brenda Carlos por aceitarem ser suplentes da banca de avaliação.

Não posso deixar de agradecer a minha família pelo apoio e suporte no período da pesquisa, cujo cuidado e afeto foram essenciais para que ela fosse concluída.

Por fim, agradeço a todos os amigos que me ouviram falar incansavelmente sobre o mestrado e sobre a dissertação ao longo dos dois últimos anos e à CAPES pelo financiamento da pesquisa.

O delírio

Que me conste, ainda ninguém relatou o seu próprio delírio; faço-o eu, e a ciência me agradecerá. Se o leitor não é dado a contemplação destes fenômenos mentais, pode saltar o capítulo; vá direto à narração. Mas, por menos curioso que seja, sempre lhe digo que é interessante saber o que se passou na minha cabeça durante uns vinte a trinta minutos.

Memórias Póstumas de Brás Cubas

Machado de Assis

RESUMO

A experiência estética é um fenômeno imanente, porém, conhecer como ocorre o processo de atribuição de sentido na interação com um texto é fundamental para que o ensino de literatura se torne mais eficaz e eficiente, tendo em vista a complexidade de mediar uma interação que ocorrerá somente entre o indivíduo e o texto. Portanto, esta dissertação objetiva evidenciar como a experiência estética se constrói no âmbito da literatura em comparação com o cinema, considerando as perspectivas textuais articuladas no ato da leitura e a presença de *recursive loopings*, a partir do mapeamento do romance *Cien años de soledad* (1967) e do longa-metragem *Memento* (2000). A fundamentação teórica utilizada une a Antropologia Literária e a Teoria do Efeito Estético, ambas formuladas por Wolfgang Iser, que buscam descrever o ato da leitura, fornecendo subsídios para que os processos que ocorrem na mente do leitor quando interage com o texto possam ser vistos como *corpora* teórico. A metodologia associada à teoria é o Mapeamento da Experiência Estética, uma análise autoetnográfica da experiência individual de leitura, elaborada pelo programa Cinema articulado às noções de Antropologia Literária (CANAL 67), sob a supervisão de C. S. Santos e Andrade (2009), unindo diversos projetos de licenciatura, extensão e pesquisa na Universidade Federal da Paraíba. Com a análise dos *recursive loopings* identificados no processo de leitura foi possível categorizar seis tipos de procedimentos, possibilitando a comparação entre as experiências estéticas de leitura que resultaram na confirmação da hipótese de que o cinema e a literatura se organizam na mente do leitor por processos similares, respeitando as idiosincrasias entre os suportes, ainda que no cinema a percepção desses processos se mostre de mais fácil identificação. Os resultados desta pesquisa possibilitaram uma maior compreensão da experiência estética, mostrando como ocorre a atribuição de sentido via *looping*, cuja concretização reverbera na formulação do objeto estético e, consequentemente, na emancipação do leitor.

PALAVRAS-CHAVE: EXPERIÊNCIA ESTÉTICA. ANTROPOLOGIA LITERÁRIA. *RECURSIVE LOOPING*.

ABSTRACT

The aesthetic experience is an immanent phenomenon, however, knowing how the process of attributing meaning occurs in the interaction with a text is fundamental for the teaching of literature to become more effective and efficient, in view of the complexity of mediating an interaction that will occur only between the individual and the text. Therefore, this dissertation aims to show how the aesthetic experience is constructed in the context of literature in comparison with cinema, considering the textual perspectives articulated in the act of reading and the presence of recursive loopings, based on the mapping of the novel *Cien años de soledad* (1967) and the film *Memento* (2000). The theoretical foundation unites the Literary Anthropology and the Theory of Aesthetic Response, both formulated by Wolfgang Iser, which seek to describe the act of reading to provide subsidies so that the processes that occur in the reader's mind when interacting with the text are seen as theoretical corpora. The methodology associated with the theory is the Aesthetic Experience Mapping, an autoethnographic analysis of the individual reading experience, elaborated by the Cinema articulated to the notions of Literary Anthropology (CANAL 67), under the supervision of C. S. Santos and Andrade (2009), combining several undergraduate, extension and research projects at the Federal University of Paraíba. With the analysis of the recursive loopings identified in the reading process, it was possible to categorize six types of procedures, enabling the comparison between the aesthetic reading experiences that resulted in the confirmation of the hypothesis that cinema and literature are organized in the reader's mind by similar processes, in respect of the idiosyncrasies among the supports, although in cinema the perception of these processes is easier to identify. The results of this research enabled a greater understanding of the aesthetic experience, showing how the attribution of meaning occurs through looping, whose realization reverberates in the formulation of the aesthetic object and, consequently, in the emancipation of the reader.

KEYWORDS: AESTHETIC EXPERIENCE. LITERARY ANTHROPOLOGY. RECURSIVE LOOPING.

Lista de Figuras

Figura 1 – Construção de sentido via <i>Recursive Looping</i>	67
Figura 2 – Descrição do <i>looping</i> 1	70

Lista de Imagens

Imagem 1 – <i>Looping</i> 1	69
Imagem 2 – <i>Looping</i> 13	71
Imagem 3 – <i>Looping</i> 40	74
Imagem 4 – <i>Looping</i> 57	75
Imagem 5 – <i>Looping</i> 77	77
Imagem 6 – <i>Looping</i> 83	80
Imagem 7 – <i>Looping</i> 49	82
Imagem 8 – <i>Looping</i> 86	84
Imagem 9 – <i>Looping</i> 118	86
Imagem 10 – <i>Looping</i> 120.....	90
Imagem 11 – <i>Looping</i> 130.....	94
Imagem 12 – <i>Looping</i> 131.....	98
Imagem 13 – <i>looping</i> 144.....	102

Lista de Quadros

Quadro 1 – Tipos de procedimentos de <i>recursive loopings</i>	66
Quadro 2 – Sequência 1:	67
Quadro 3 – Sequência 3	68
Quadro 4 – Sequência 7	70
Quadro 5 – Sequência 9	71
Quadro 6 – Sequência 17	72
Quadro 7 – Sequência 19	73
Quadro 8 – Sequência 8	74
Quadro 9 – Sequência 31	75
Quadro 10 – Sequência 33.....	76
Quadro 11 – Sequência 35.....	77
Quadro 12 – Sequência 13.....	78
Quadro 13 – Sequência 5	79
Quadro 14 – Sequência 36.....	79
Quadro 15 – Sequência 17.....	81
Quadro 16 – Sequência 27.....	82
Quadro 17 – Sequência 37.....	83
Quadro 18 – Sequência 3	85
Quadro 19 – Sequência 44.....	86
Quadro 20 – Sequência 31.....	87
Quadro 21 – Sequência 43.....	88
Quadro 22 – Sequência 44.....	89
Quadro 23 – Sequência 12.....	91
Quadro 24 – Sequência 37.....	92
Quadro 25 – Sequência 44.....	93
Quadro 26 – Sequência 14.....	95
Quadro 27 – Sequência 16.....	96
Quadro 28 – Sequência 44.....	97
Quadro 29 – Sequência 15.....	99
Quadro 30 – Sequência 38.....	100
Quadro 31 – Sequência 44.....	101
Quadro 32 – Seleção de recursive loopings em Cien Años de Soledad	133

Lista de Tabelas

Tabela 1 – Seleção de <i>recursive loopings</i> em <i>Memento</i>	67
---	----

Lista de Abreviaturas e Siglas

AR	Aspecto de Retroalimentação
CANAL 67	Cinema articulado às noções de Antropologia Literária
COMP	<i>Looping</i> de Complementação
CONT	<i>Looping</i> de Contradição
GEAL	Grupo de Estudos em Antropologia Literária
IMDb	Internet Movie Database
NDP	Nível de Desenvolvimento Potencial
NDR	Nível de Desenvolvimento Real
RDM	Roteiro Didático Metaprocedimental
REF	<i>Looping</i> de Reformulação
REP	<i>Looping</i> de Repetição
RET	<i>Looping</i> de Retomada
UFPB	Universidade Federal da Paraíba
SG	Sequência Geradora
SR	Sequência de Repercussão
TEM	<i>Looping</i> Temático
ZDP	Zona de Desenvolvimento Proximal

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	16
2	TEORIA LITERÁRIA: O LEITOR COMO PARTE DO PROCESSO	21
2.1	DA FENOMENOLOGIA À HERMENÊUTICA: IMPLICAÇÕES NA CONSTRUÇÃO DE UMA TEORIA LITERÁRIA.....	23
2.2	DA ESTÉTICA DA RECEPÇÃO À ANTROPOLOGIA LITERÁRIA: FICCIONALIZAR É UMA NECESSIDADE HUMANA	26
2.3	DO PROCESSO DE LEITURA COMO UM JOGO	31
2.3.1	Interação texto-leitor: a virtualidade como metáfora	34
2.3.2	As perspectivas textuais e a estrutura de Tema e Horizonte	38
2.3.3	O recursive looping	41
2.4	EXPERIÊNCIA ESTÉTICA E AS PERSPECTIVAS TEXTUAIS EM <i>LOOPING</i> : EM BUSCA DA EMANCIPAÇÃO DO LEITOR.....	43
2.5	DA FICCIONALIZAÇÃO ALÉM DA LITERATURA: CINEMA E SEUS EFEITOS DE SENTIDO.....	45
2.6	DO MAPEAMENTO DA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA COMO MÉTODO ANALÍTICO: UMA AUTOETNOGRAFIA	47
3	A SOLIDÃO DA MEMÓRIA: O TEMPO <i>FRAGMENTADO</i> NO LONGA-METRAGEM <i>MEMENTO</i> (2000), DE CHRISTOPHER NOLAN	52
3.1	DA PERSPECTIVA DA AÇÃO (OU ENREDO).....	56
3.2	DA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA E DOS <i>RECURSIVE LOOPINGS</i>	63
3.3	DO PROCESSO DE ATRIBUIÇÃO DE SENTIDOS NA NARRATIVA CINEMATOGRAFICA	65
4	A MEMÓRIA DA SOLIDÃO: O TEMPO <i>IRREPETÍVEL</i> NO ROMANCE <i>CIEN AÑOS DE SOLEDAD</i> (1967), DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ	108
4.1	DA PERSPECTIVA DA AÇÃO (OU ENREDO).....	112
4.2	DA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA E DOS <i>RECURSIVE LOOPINGS</i>	128
4.3	DO PROCESSO DE ATRIBUIÇÃO DE SENTIDOS NA NARRATIVA LITERÁRIA	133
5	SOLIDÃO E MEMÓRIA NO DESVELAR DOS SENTIDOS: UMA COMPARAÇÃO ENTRE PROCESSOS DE LEITURA E EXPECTAÇÃO	169
5.1	<i>LOOPING</i> DE COMPLEMENTAÇÃO.....	172
5.2	<i>LOOPING</i> DE REPETIÇÃO.....	174
5.3	<i>LOOPING</i> DE RETOMADA	178
5.4	<i>LOOPING</i> DE CONTRADIÇÃO	180
5.5	<i>LOOPING</i> DE REFORMULAÇÃO	184
5.6	<i>LOOPING</i> TEMÁTICO	187

5.7	EFEITOS DE SENTIDO DO <i>LOOPING</i> NA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA E SUA RELAÇÃO COM A EMANCIPAÇÃO	189
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	193
	REFERÊNCIAS	195
	APÊNDICE	200
	ANEXO	201

1 INTRODUÇÃO

A literatura é um fenômeno artístico manifestado pela linguagem (tendo se transformado à medida que a sociedade também se transformou) capaz de proporcionar ao leitor a vivência de uma ilusão ao aceitar o pacto ficcional e concordar deliberadamente com um fingimento. Porém, quais elementos presentes no texto promovem, a partir de uma situação ficcional, níveis tão elevados de envolvimento emocional e cognitivo? Tal indagação levou o teórico alemão Wolfgang Iser, a investigar o motivo pelo qual nos enredamos tão intensamente na vivência de atos de fingir.

Iser desenvolveu a Teoria do Efeito Estético e, posteriormente, a Antropologia Literária, teorias do campo da literatura centradas na investigação da participação do leitor no processo de leitura e na ficcionalização enquanto necessidade humana. Ficcionalizar é preencher os vazios suscitados pela experiência estética em busca de um sentido. O caráter antropológico desse processo justifica-se pela inquietação causada no indivíduo com relação às indeterminações com as quais se depara, levando-o a identificar aspectos de sua subjetividade em busca da dissipação das lacunas encontradas na leitura.

Conforme Iser (1996; 1999a), a experiência estética proporcionada pela interação com a arte – no confronto, na combinação e na construção do repertório (conjunto de obras lidas e experiências vivenciadas pelo leitor) – é capaz de provocar a emancipação. É uma experiência com caráter transformador e imanente, embora seja difícil de percebê-la em sua totalidade, e tem em si mesma o princípio e o fim, reverberando em um salto qualitativo em termos cognitivos e emocionais.

Sobre a emancipação, Zilberman (1989, p. 49) comenta: “é entendida como a finalidade e o efeito alcançado pela [experiência com a] arte que libera seu destinatário das percepções usuais e confere-lhe nova visão da realidade”. A emancipação do leitor vai além da possibilidade de experienciar leituras de textos mais complexos, alargando suas estruturas lógicas, no dizer de Piaget (1979), ou aumentando sua Zona de Desenvolvimento Real, como postulado por Vygotsky (1993) na Teoria Histórico-Cultural, ambos teóricos do desenvolvimento psicológico e da aprendizagem humana.

Iser, nas suas teorias, descreveu a experiência estética proveniente da interação entre o leitor e o texto literário. Trata-se de um evento que acontece na mente do leitor quando este dá sentido a um texto ficcional, desvelando características de sua construção via atos de apreensão, responsáveis por traduzir os textos para a consciência do leitor.

Para Iser (1999a), o texto literário possui quatro pontos de vista articulados no decorrer da leitura, são eles: a perspectiva do narrador, a dos personagens, a do enredo e a da ficção do leitor. Para atribuir sentido ao texto é necessário alternar os pontos de vista com o objetivo de visualizar a tessitura ficcional como um todo.

As perspectivas textuais descritas por Iser (1999a, p. 11) tornam possível a apreensão de um texto que não pode ser assimilado completamente em um só momento, dependendo de constantes correlatos de sentença. Esses correlatos, também conhecidos por *chunks*¹, são estratégias de apreensão de conteúdo pela leitura.

No processo de leitura sintetizamos e apreendemos o conteúdo de cada palavra, frase e parágrafo em um movimento de *looping* constante entre os pontos de vista ali presentes, tornando a leitura um processo circular de retomada das enunciações, tanto dentro do próprio texto quanto na articulação entre o repertório do texto e o repertório do leitor.

Embora a experiência estética seja tão importante para a atualização do texto literário, os estudos sobre esse fenômeno parecem carecer de um avanço desde as contribuições iserianas, principalmente considerando a ficcionalização como uma necessidade antropológica que vai além da literatura e perpassa outras formas narrativas.

Quando pensamos no processo de atribuição de sentido, surgem questionamentos sobre a diferença entre a leitura literária e a expectativa cinematográfica, sendo a primeira mais valorizada na sociedade em detrimento da segunda. Daí, parte o nosso problema de pesquisa: como a vivência de *recursive loopings* auxilia na construção de sentido da experiência estética via literatura em comparação com o cinema?

Partimos da hipótese de que, resguardadas as devidas idiossincrasias dos suportes, ambas as experiências possuem características muito similares e podem se constituir como emancipadoras, caso sejam levados em consideração o nível de complexidade dos textos e o nível cognitivo dos potenciais leitores.

Compreender como essa experiência se realiza também possibilita o desenvolvimento de estratégias de leitura capazes de proporcionar um maior aproveitamento da vivência de significado, auxiliando o leitor – ou o mediador, no caso da literatura compondo o currículo da educação básica – até mesmo na escolha dos textos, de acordo com o repertório individual do leitor.

As supracitadas teorias podem ser associadas a outras formas de arte, ao descrever processos de assimilação de ficções de modo geral, não se restringindo ao aspecto literário da

¹ Do inglês, pedaços grossos.

narrativa. Apesar de não fazer parte do escopo inicial da Antropologia Literária, a análise dos processos psicológicos subjacentes à interação entre texto e leitor permite extrapolar a teoria iseriana para as narrativas cinematográficas, por exemplo, que parecem dispor dos mesmos mecanismos descritos por Iser no processo de atribuição de sentido, focado no polo estético.

A presente pesquisa tem como objetivo compreender a construção da experiência estética no âmbito da literatura em comparação com o cinema, à luz das perspectivas textuais em *looping* na expectativa do longa-metragem *Memento* (2000) em comparação com a leitura do romance *Cien Años de Soledad* (2014)².

A articulação com o cinema é relevante, tanto por se tratar de um suporte muito popular na contemporaneidade, quanto pela possibilidade de melhor visualizar os conceitos iserianos na experiência de expectativa com este tipo de ficção, mediada pela direção cinematográfica. Respeitando as características próprias a este campo, é possível facilitar a emancipação do leitor, concordando com a proposição de Eisenstein (2002, p. 17): “o cinema é capaz, mais do que qualquer outra arte, de revelar o processo que ocorre microscopicamente em todas as outras artes”.

Pensar a Antropologia Literária em outros suportes, além da literatura, evidencia como os conceitos formulados por Iser – para descrever o processo de atribuição de sentido – se adequam às interações do indivíduo com os mais variados tipos de narrativa ficcional, portanto, enfatizando seu caráter antropológico.

A articulação entre cinema e literatura, ao considerar o recorte das perspectivas textuais, facilita a compreensão acerca do processo de leitura via texto fílmico em que uma parcela dos vazios já se encontra preenchida (SANTOS, C. S., 2017). Esse preenchimento parcial facilita a leitura literária, posteriormente, explicitando o seu funcionamento interno e trazendo um viés funcional para a narrativa cinematográfica, ao identificar nela a possibilidade de emancipação e perceber a interação além do mero entretenimento.

Selecionamos o romance *Cien años de soledad* (2014), de Gabriel García Márquez e o longa-metragem *Memento* (2000), do diretor Christopher Nolan como *corpora* de análise. Tanto o longa-metragem quanto o romance se caracterizaram como experiências estéticas desafiadoras para a autora.

Justifica-se, neste estudo, a seleção do romance e do longa-metragem por uma característica em comum: a presença de *recursive loopings* na experiência estética da autora (atuando também como leitora e espectadora), sob o conceito de perspectivas textuais, da

² A data de publicação mencionada se refere à edição utilizada nesse estudo. O romance *Cien Años de Soledad* foi publicado originalmente em 1967.

Antropologia Literária. A análise comparativa da construção da experiência estética da leitora/espectadora/autora com cada um dos suportes poderá confirmar ou refutar a hipótese de que a interação com o cinema se constrói de modo similar à interação com a literatura, possibilitando uma experiência estética emancipadora.

Também se levou em consideração o fato de serem textos ficcionais que não se caracterizam como adaptação de um ou outro suporte, nem mesmo versam sobre a mesma temática. Ambos dispõem, estruturalmente, de uma narrativa cuja experiência de interação possibilita a observância de *loopings*, sendo o primeiro, sob a perspectiva de diversos personagens e o último, no ponto de vista de apenas um narrador-personagem.

Para isso, no segundo capítulo, fizemos uma revisão bibliográfica da Fenomenologia e da Hermenêutica, bases fundantes da Antropologia Literária. Dissertamos acerca do lugar da Antropologia Literária na Teoria Literária, comentando brevemente seu caráter interdisciplinar e suas implicações teóricas, ao colocar o leitor como parte do processo de leitura. Também mostramos a trajetória do pensamento iseriano, desde a Teoria da Recepção e a Teoria do Efeito Estético até a Antropologia Literária enquanto *work in progress* (o autor faleceu antes de concluí-la), além de traçarmos um panorama geral sobre os desdobramentos dessa teoria hoje. Apresentamos os principais conceitos da Antropologia Literária com relação ao processo de leitura e a experiência estética, em prol da emancipação do leitor.

No terceiro capítulo, realizamos a análise do *corpus* fílmico observando os efeitos de sentido proporcionados pelos *recursive loopings* na experiência estética com o longa-metragem *Memento*, de Christopher Nolan e discutimos essa experiência ponderando a especificidade do cinema.

Já no quarto capítulo, os mesmos procedimentos realizados com relação ao texto fílmico foram repetidos tendo o texto literário como *corpus* analítico, a partir do romance *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez.

No quinto capítulo, com base na descrição das experiências estéticas, elaboramos uma análise comparativa entre os dois processos de leitura e atribuição de sentido, com o intuito de identificar suas semelhanças e diferenças. A comparação desvela o processo de leitura ao promover a sua autoconsciência, auxiliando na compreensão do fenômeno estético de interação com a arte. Para tanto, utilizamos como método de análise o Mapeamento da Experiência Estética. Trata-se, de acordo com C. S. Santos e Costa (2020), de uma descrição do processo de atribuição de sentido fundamentado nas teorias iserianas a partir de um método autoetnográfico em que o pesquisador se implica na pesquisa, ao esmiuçar um fenômeno específico em busca da evidenciação do caminho cognitivo percorrido durante a leitura,

podendo extrapolá-lo de uma forma generalizada para uma caracterização da interação entre textos e leitores em potencial. Ainda, no quinto capítulo, discutimos os resultados da comparação entre os processos de leitura e fomentamos uma discussão dos efeitos de sentido proporcionados pelos *loopings* e suas possíveis reverberações na elaboração de estratégias de leitura, possibilitando um maior índice de sucesso nas interações entre texto e leitor, em busca da emancipação.

Concluímos com um relato sobre a experiência metateórica de autoanálise da leitura, mostrando as dificuldades encontradas no processo, com o objetivo de descobrir novos direcionamentos para os estudos em Antropologia Literária, capazes de perceber o leitor como parte do processo de leitura e a experiência estética como fenômeno fragmentado e irrepetível, construído e desconstruído ao longo do tempo e da memória, através de nossas vivências e novas experiências, transformando-se e transformando-nos, mas, principalmente, humanizando-nos.

2 TEORIA LITERÁRIA: O LEITOR COMO PARTE DO PROCESSO

A literariedade é um fenômeno difícil de delimitar. Acreditamos na existência de *algum* elemento no texto que o diferencia dos demais e ultrapassa as infinitas possibilidades de combinação entre caracteres, mas não há um consenso sobre os critérios específicos necessários para uma definição.

Searle (1975, p. 320) afirma:

[N]ão há característica ou conjunto de características que todas as obras de literatura tenham em comum e que possa constituir as condições necessárias e suficientes para algo ser uma obra de literatura. A literatura, para usar a terminologia de Wittgenstein, é uma noção de semelhanças de família.

Com isso, admitimos a existência de literariedade para além do texto escrito, seja nas narrativas orais, nas declamações de poemas, em filmes ou performances artísticas, contribuindo para a dificuldade de estabelecermos um conceito fixo e conciso sobre a literatura.

Tal premissa possibilita uma discussão sobre o texto extrapolando os seus aspectos puramente formais. Como objeto de investigação, ele também não se restringe às teorias especificamente literárias e diversos outros campos do conhecimento servem como base para os estudos literários (filosofia, análise do discurso, psicanálise, estudos culturais, estudos *queer*, crítica feminista, pós-humanismo, entre outros).

As teorias literárias contemporâneas estão se diversificando junto com a evolução da sociedade, as transformações na cultura, na tecnologia e no consumo de ficção – muito diferente da forma como os gregos o faziam quando Aristóteles escreveu o primeiro tratado sobre a literatura de que se tem notícia: a *Poética* (ARISTÓTELES, 2007).

Refletindo sobre a complexidade do fenômeno literário e seus estudos ao longo do tempo, percebemos um deslocamento entre o ponto máximo de interesse atribuído pela teoria literária, variando entre o autor, o texto e o leitor. Sobre isso, Antonio Candido comenta:

[A]ntes procurava-se mostrar que o valor e o significado de uma obra dependiam de ela exprimir ou não certo aspecto da realidade, e que este aspecto constituía o que ela tinha de essencial. Depois, chegou-se à posição oposta, procurando-se mostrar que a matéria de uma obra é secundária, e que a sua importância deriva das operações formais postas em jogo, conferindo-lhe uma peculiaridade que a torna de fato independente de quaisquer condicionamentos, sobretudo social, considerado inoperante como elemento de compreensão. Hoje sabemos que a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o

velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteados pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo (2006, pp. 13-14).

Humanização, nesse sentido, é um conceito cunhado por Antonio Candido, teórico que se debruçou principalmente sobre as relações entre literatura e sociedade. Para ele: “A literatura desenvolve em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade e o semelhante” (2011, p. 182).

O posicionamento de Candido é relevante para este trabalho pois se coaduna com a concepção de literatura aqui defendida, uma literatura capaz de provocar a emancipação cognitiva, transformar a sociedade e estar presente no cotidiano dos indivíduos sob as mais diversas formas de ficcionalização.

Ao traçar um panorama dos estudos literários em prol de um posicionamento teórico específico (levando em conta o caráter emancipatório da literatura e sua relação com a cultura e a sociedade), nos identificamos com as vertentes teóricas que enxergam o leitor enquanto parte do processo de leitura e percebem a literatura como um caminho para a humanização, capaz de proporcionar um salto cognitivo no leitor potencial.

O objeto literário nunca será posto em total domínio pela teoria, como complementa Holanda (2015, p. 94):

[A] teoria é o esforço permanente de repensar o fato literário; e isso, ao modo da assíntota: sendo de natureza predominantemente *retórica* e não simplesmente *lógico-dedutiva*, a relação assintótica da teoria com o real literário vai cercá-lo sempre, sem abarcá-lo nunca. O rigor da lógica sempre fica aquém da força de evidência da coisa literária. A literatura, ainda que indefinível, transcende as teorias.

Com as transformações sociais do século XXI, o advento da tecnologia e a popularização da internet, as teorias outrora produzidas já não sustentavam as mudanças ocorridas tanto no modo de elaboração, quanto de consumo de literatura, exigindo uma reformulação teórica capaz de abarcar tais novidades.

O deslocamento de foco na teoria literária ocorreu – e, provavelmente, continuará ocorrendo, porque a literatura é uma produção cultural que se transforma enquanto a própria cultura também se desenvolve. Diz Holanda (2015, p. 89): “A teoria literária recente viveu de supostas certezas representacionais advindas de um modo cultural que precisava de âncoras conceituais incontestes como suporte de seu mundo”.

Com isso em mente, hierarquizar tendências teóricas é uma anacronia. Uma articulação entre a perspectiva fenomenológica e a hermenêutica poderá trazer subsídios para pensar a literatura de uma forma mais ampla, visando um progresso nos estudos literários. Wolfgang Iser, alemão da Escola de Constança, ao desenvolver seu pensamento teórico via Teoria do Efeito Estético e Antropologia Literária, buscava esse avanço e suas teorias fundamentam esta dissertação.

2.1 DA FENOMENOLOGIA À HERMENÊUTICA: IMPLICAÇÕES NA CONSTRUÇÃO DE UMA TEORIA LITERÁRIA

A fenomenologia de Edmund Husserl (1986) está associada ao conceito de consciência. O autor discute amplamente a importância de compreender a essência do conhecimento, da apreensão dos fenômenos e da forma como eles se manifestam na consciência. Husserl afirma: “[...] quero compreender a *possibilidade* deste apreender, isto é, se examino o seu sentido, quero ter diante dos meus olhos a essência da possibilidade de tal apreender, quero transformá-lo intuitivamente em dado” (1986, p. 25, grifo do autor).

O interesse em criar uma heurística capaz de fundamentar os processos cognitivos subjacentes à apreensão do conhecimento é foco de investigação de diversos autores, responsáveis por contribuir com o estudo dessa problemática, entre eles a perspectiva fenomenológica.

Roman Ingarden (1965), no campo da fenomenologia, coloca o texto literário como foco da sua atenção. Para o autor, há uma dependência entre o objeto ôntico e a consciência atualizadora. Em outras palavras, Ingarden define que a existência factual da obra de arte literária está subordinada à presença de um indivíduo capaz de agregar a ela seus valores subjetivos, na leitura.

O autor rejeita a concepção de uma contemplação da arte e da literatura pelo leitor, que se depara com um produto completo, a ser desvendado (como defendem os formalistas) em prol de uma concretização desse objeto estético via participação do leitor. Brinker, sobre isso, afirma:

Iser elogia a fenomenologia de Ingarden por rejeitar a noção de um observador estético (contemplador). Essa noção pode nos levar a ver a leitura como uma contemplação (de valores estéticos) de um produto acabado. Em vez dessa

noção de concretização, torna o leitor o responsável pela criação da obra de arte literária como objeto estético³ (1980, p. 203, tradução nossa).

Embora a Fenomenologia esteja associada principalmente ao Formalismo e ao Círculo Linguístico de Praga, alguns conceitos (o de objeto estético, conforme citado, o que se refere aos pontos de indeterminação e o processo de protensão e retenção, como dissertaremos no tópico 2.2) estão associados ao pensamento teórico iseriano, possibilitando a atualização de uma fenomenologia da leitura.

Enquanto na perspectiva fenomenológica se propõe uma “suspensão” do objeto para possibilitar uma investigação do seu fenômeno na consciência através da redução fenomenológica, nos estudos hermenêuticos tem-se como foco a interpretação do objeto, levando em conta aspectos extratextuais que contribuem para a atribuição de sentidos. Bordini explica:

[...] a hermenêutica se vê na necessidade de tratar os fenômenos do texto e da consciência levando em conta sua estruturalidade e sua historicidade, como Gadamer e Ricoeur o fazem, direcionando a interpretação para uma consideração da ‘coisa’ [a literatura] em que os fenômenos extratextuais também devem ser interrogados (2015, p. 183).

Ora, tal abordagem contrapõe uma teoria da literatura imanente, tomando como imanência a compreensão dos sentidos do texto apoiada apenas no texto em si. Heidegger (1977) afirma que o ser se manifesta não pela consciência, mas pela linguagem, situado em uma temporalidade, ou seja, a compreensão dos fenômenos revela como a realidade se evidenciaria através da sua própria concretização, via linguagem.

Gadamer (1999), aluno de Heidegger, atualiza suas concepções para o desenvolvimento de uma hermenêutica literária. Para o autor, a interpretação exige uma “relação intencional entre o horizonte do intérprete e o da obra”, nas palavras de Bordini (2015, p. 200). Ela complementa: “Entre intérprete e obra trava-se um diálogo sem imposições de parte a parte. Estar em diálogo pressupõe estar aberto a ser transformado por ele, porque, do contrário, se um dos dialogantes impõe o seu discurso, não há diálogo”.

Ora, nessa acepção se encontra a base da teoria iseriana, ao propor uma interação entre texto e leitor (desenvolvida no tópico 2.3.1 Interação texto-leitor: a virtualidade como

³ Iser praises Ingarden's phenomenology for reject the notion of an aesthetic observer (contemplator). This notion may lead us to view reading as a contemplation (of aesthetic values) of a finished product. Instead of this notion, of concretization and makes the reader the one responsible for the creation of literature work of art and as object aesthetic.

metáfora). O caráter temporal se mostra importante porque se considera, para possibilitar a interpretação, o momento de produção da obra e o momento da leitura, sem favorecer um tempo em detrimento do outro. Com isso, cada nova leitura geraria uma atualização da obra de arte, possibilitando interpretações diversas ao longo da história.

A hermenêutica de Gadamer influenciou diretamente os teóricos da escola de Constança, na Alemanha, principalmente Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser, ao formularem teorias centradas no leitor como parte do processo de leitura (sendo para o primeiro um leitor coletivo e para o segundo, um leitor individual).

Iser (1996; 1999a) pensou a literatura a partir da experiência do leitor, enfatizando o caráter subjetivo e fugaz proporcionado pela leitura de ficção. Como já afirmado, sua teoria promove uma correlação entre fenomenologia e hermenêutica, tendo em vista duas premissas:

- 1) a obra literária só existe na interação entre texto e leitor, ou seja, o objeto literário só existe quando experienciado pela consciência;
- 2) a experiência de leitura é situada historicamente e isso tem influência direta no processo de atribuição de sentido e no modo como o fenômeno reverbera na consciência.

Ao desenvolver sua teoria, Iser transporá o conceito de fenomenologia husserliano para a literatura. Com isso, atualizará uma fenomenologia da leitura, buscando apreender o fenômeno estético imbricado na relação entre texto e leitor no processo de produção de sentidos, com princípios estabelecidos por Ingarden em *O conhecimento da obra de arte literária*, de 1937.

Sua teoria é, no entanto, influenciada pela hermenêutica de Gadamer, ao situar o leitor espacial e historicamente, na apreensão da realidade pela linguagem como expressão do *dasein*, ou seja, o Ser-aí, termo alemão utilizado por Heidegger como sinônimo para o ser existente.

É possível afirmar que a literatura é pensada na teoria iseriana de modo transcendente, não se encerrando em si mesma e sendo capaz de humanizar o indivíduo e colocar o diálogo entre culturas, proporcionado pelo saber literário em potência, em perspectiva.

Para isso, o autor reúne conceitos e premissas além da Fenomenologia e da Hermenêutica, abarcando também a psicologia social e psicologia da *gestalt*, a psicanálise da comunicação, a pragmática, a sociologia do conhecimento, a antropologia, entre outras teorias/ciências, para construir uma linha de raciocínio abarcando o fenômeno estético. No livro *Teoria do Efeito Estético* (BORBA, 2003), a autora elabora uma análise rigorosa sobre os percursos teóricos utilizados por Iser na construção do seu pensamento teórico, evidenciando de quais campos do conhecimento cada asserção é embasada.

A Antropologia Literária não pretende dissecar, ou mesmo reconstituir o processo de leitura por si mesmo e sim, a partir do seu funcionamento, entender por que tais significados são atribuídos para determinados textos e porque os sentidos variam entre os leitores – levando em conta o espaço e o tempo em que os textos foram produzidos e, posteriormente, lidos. Além disso, inaugura uma concepção de leitura fundamentada não somente no texto literário ou tampouco no leitor, mas na interação entre ambos os polos.

Daí, enfatizamos a necessidade de pensar a leitura literária tendo em mente a sua função social, seu caráter antropológico, sua realização enquanto fenômeno, o processo de leitura e as particularidades de determinado texto ou suporte. É justamente com uma visão plural de um fenômeno específico da leitura que podemos compreender o processo como um todo e, com isso, torná-lo mais produtivo, mais prazeroso, mais humanizador. É uma oportunidade de pensar “a literatura como força humanizadora, não como sistema de obras. Como algo que exprime o homem e depois atua na própria formação do homem” (CANDIDO, 2002, p. 82).

2.2 DA ESTÉTICA DA RECEPÇÃO À ANTROPOLOGIA LITERÁRIA: FICCIONALIZAR É UMA NECESSIDADE HUMANA

Hans Robert Jauss, contemporâneo de Gadamer, ao se deparar com os avanços da Hermenêutica e a importância atribuída aos sentidos do texto, percebeu a precariedade de como se elaborava a historiografia da literatura na época, se resumindo a apresentação de características comuns entre obras ou resvalando para o biografismo dos autores e a sua descrição. Ele elaborou uma teoria, a Estética da Recepção, do alemão *Rezeptionsästhetik*, intentando reformular a história da arte sob outras perspectivas ao incluir autor, leitor, tempo e espaço de produção e leitura enquanto categorias de estudo. Ora, sua teoria pretende estabelecer a receptividade da arte de maneira situada em busca da compreensão do seu caráter estético e do seu papel social (SANTOS, C. S., 2015, p. 324).

Para isso foi necessário situar o leitor e o seu papel, em prol de uma historiografia cultural. No caso da Teoria da Recepção, o leitor de Jauss é uma categoria diferente, definida como leitor explícito, assumindo um leitor coletivo presumido por registros da recepção de determinada obra em um momento específico da história e da cultura.

Em sua premissa, um mesmo texto literário pode ser lido e compreendido de maneira diferente em diferentes momentos do tempo e em diferentes lugares, de acordo com a forma como é recebido pela comunidade interpretativa em questão.

Um dos principais conceitos da Estética da Recepção, o horizonte de expectativas, é uma evolução do pensamento de Gadamer, ao formular:

[Q]uem quer compreender um texto realiza sempre um projetar. Logo que aparece no texto um primeiro sentido, o intérprete projeta em seguida um sentido do todo. Naturalmente o sentido só se manifesta porque se lê o texto de determinadas expectativas relacionadas por sua vez a algum sentido determinado (1999, pp. 402-403).

O horizonte de expectativas é uma espécie de condicionamento que o leitor possui, derivado da leitura de outras obras, das suas vivências e seu conhecimento de mundo, permitindo uma previsão da leitura, com base nas informações obtidas até então. Sob essa perspectiva a leitura se torna uma espécie de jogo, corroborando o pensamento desenvolvido posteriormente por Iser sob influência de autores como Ingarden, Heidegger e Gadamer, sobretudo no que se refere aos conceitos de protensão e retenção.

Se para Jauss esses conceitos se associam diretamente com a distância estética, para Iser eles estão presentes no próprio ato da leitura. A distância estética se dá pela diferença entre um horizonte de expectativas pré-estabelecido e o surgimento de uma nova obra, capaz de promover reações na comunidade interpretativa e são essas reações que definem, historicamente, a recepção da obra literária ao mesmo tempo que moldam os parâmetros para a avaliação daquelas que estão por vir. Nas palavras do autor:

A reconstrução do horizonte de expectativa sob o qual uma obra foi criada e recebida no passado possibilita, por outro lado, que se apresentem as questões para as quais o texto constituiu uma resposta e que se descortine, assim, a maneira pela qual o leitor de outrora terá encarado e compreendido a obra (JAUSS, 1994, p. 35).

Jauss finaliza a sua crítica propondo uma atualização do pensamento teórico cujo objeto é a literatura, nos estudos de recepção. O autor pressupõe um caráter *emancipador* da literatura, capaz de proporcionar uma alteração nos horizontes de expectativa dos leitores modificando, consequentemente, sua autoconsciência e sua compreensão do mundo.

A principal crítica à Estética da Recepção consiste na idealidade do conceito de leitor por ela postulado. Trata-se de uma categoria abstrata, de difícil transposição para análises práticas, recaindo numa espécie de leitor ideal. Isso acontece porque Jauss defende a importância de considerar o leitor real na teoria literária, mas sua teoria não fundamenta como esse leitor real poderia emergir. Sua categoria de leitor coletivo, explícito, é regulada por “elementos contidos no interior do sistema literário”, nas palavras de Zilberman (1989, p. 34).

Wolfgang Iser, ainda na década de 1960, ao perceber essa lacuna, desenvolve a Teoria do Efeito Estético, e procura responder o que acontece com o leitor durante o processo de leitura de um texto ficcional. Numa perspectiva individualizada, explora as relações possíveis entre texto e leitor, além da multiplicidade de sentidos potenciais presentes na literatura.

Em sua premissa, os textos literários são capazes de proporcionar um efeito no leitor, capaz de permitir a emancipação tanto em níveis emocionais quanto cognitivos. O autor elabora uma descrição fenomenológica dos processos psicológicos ativados no leitor no momento da interação (esta interação é uma metáfora, como será discutido no tópico 2.3.1 Interação texto-leitor: a virtualidade como metáfora), pensando a estrutura apelativa do texto como uma espécie de jogo e contrapondo as relações entre o fictício (como a expressão intencional ou dirigida da ficção) e o imaginário (pela manifestação espontânea desta), pois a leitura é um processo de fingimento no qual estabelecemos um pacto ficcional, conscientes de que a ficção é um *como se*.

O *como se*, para Iser (1999b, p. 69) é “a evidenciação de que algo deve ser tomado apenas como se fosse aquilo que designa e indica que o mundo representado no texto deve ser visto apenas como se fosse um mundo, embora não o seja”.

A metáfora iseriana da leitura como um jogo se dá pelas diversas fases da leitura, pelo aumento regular de sua complexidade e de “uma contínua transformação de todas as suas posições” (ISER, 1999c, p. 115). O autor complementa:

O texto encena a transformação do mundo que foi trazido para a esfera textual, permitindo que esse processo se apresente como uma sequência de fases. Nesse jogo, as posições só são apresentadas por patentear aquilo que excluem, refletindo assim a limitação implicada na determinação, que é assim obrigada a revelar-se uma necessidade pragmaticamente condicionada (ISER, 1999c, p. 115).

Esse jogo atinge seu ápice quando o indivíduo consegue vivenciar o *efeito de sentido* proporcionado pelo texto, mas o efeito é único e imanente, desaparecendo no mesmo momento em que ocorre e sendo impossível de reconstruir. A experiência estética é, portanto, um dos pilares da Teoria do Efeito Estético e enfatiza o conceito de leitor estabelecido por Iser, individual, ao contrário daquele postulado por Jauss.

As críticas de Iser também são direcionadas ao conceito de leitor. Ao descrever o leitor implícito como uma estrutura textual (responsável por direcionar o leitor real a se colocar em implicitude no texto), sem definir teoricamente o leitor “de carne e osso”, recai sobre sua própria asserção: não se deve resvalar apenas para um dos polos da interação, a saber, o polo

artístico no domínio do autor e o polo estético na concretização via leitura. A resolução para esse entrave foi elaborada por C. S. Santos (2007), em sua tese de doutorado, conforme explicitamos no tópico 2.3.1.1 O leitor implícito e o leitor real.

A Teoria da Recepção e a Teoria do Efeito Estético, ao assumirem uma abordagem centrada no leitor, sob focos distintos, se tornaram suplementares. Conforme C. S. Santos (2015, p. 323): “[...] depreendemos que pensar a primeira sem a segunda é dicotomizar o pensamento tanto de Jauss como o de Iser, não permitindo uma compreensão mais global do projeto heurístico da Estética da Recepção”.

Vários são os conceitos e pontos em comum entre ambas as teorias e a relação de suplementação entre elas se dá justamente por não ser possível medir a recepção de uma obra literária em determinado momento histórico e cultural sem uma leitura individual, capaz de proporcionar vivências de significado. Ao possibilitar o repensar das normas sociais e do contexto pragmático em um processo emancipatório, podemos investigar a alteração nos horizontes de expectativa do leitor coletivo.

Os estudos iserianos, no entanto, não pararam na Teoria do Efeito Estético. Preocupado em responder a questionamentos que iam além do efeito, o autor desenvolveu a Antropologia Literária. A importância de pensar a literatura do ponto de vista antropológico vem à tona a partir da necessidade de compreender por que a ficcionalização cumpre um papel tão importante na vida dos seres humanos.

Ficcionalizar é o processo de atribuir sentido às indeterminações típicas dos textos literários, mas não se resume a eles. Os seres humanos ficcionalizam em atividades simples do cotidiano, quando utilizam do seu conhecimento prévio para preencher as lacunas daquilo que não compreendem, criando narrativas para justificar essas incompreensões.

Para Antonio Candido (2011, p. 174):

Não há povo e não há homem que possa viver sem ela (a literatura), isto é, sem a possibilidade de entrar em contato com alguma espécie de fabulação. [...] Ela se manifesta desde o devaneio amoroso ou econômico no ônibus até a atenção fixada na novela de televisão ou na leitura seguida de um romance. Ora, se ninguém pode passar vinte e quatro horas sem mergulhar no universo da ficção e da poesia, a literatura concebida no sentido amplo a que me referi parece corresponder a uma necessidade universal, que precisa ser satisfeita e cuja satisfação constitui um direito.

Ora, mesmo quem não possui o hábito de leitura ou letramento literário interage diariamente com as ficções: “A relação entre as ficções e as experiências vivenciadas enquanto

indivíduos sociais [...] podem ser mais bem percebidas quando pensamos sobre a mentira, a ilusão, o sonho, o devaneio ou a alucinação” (SANTOS, C. S., 2018, p. 1306).

A Antropologia Literária surge justamente com o intuito de percebermos a necessidade dessas ficções. Com relação a isso, Iser discute:

Em face dessa aparente necessidade, ou se reconhece que uma teoria do efeito não pode mais explicá-la, ou se amplia essa mesma teoria a tal ponto, que o estudo do processamento do texto dá lugar a um estudo do que o meio pode revelar acerca das disposições que caracterizam a constituição humana. Nesse segundo caso, uma Antropologia Literária seria um desdobramento direto da Teoria do Efeito Estético, uma vez que procura responder a perguntas que esta última formulou, mas deixou sem resposta (1999b, p. 66).

O desdobramento da Teoria do Efeito Estético ultrapassa a literatura porque se associa a outras formas de arte, entre elas a música, o cinema, a pintura, o teatro etc., propiciando a experiência estética, pois os processos psicológicos – cognitivos e emocionais, são similares aos descritos por Iser no Ato da Leitura (1996; 1999a).

Convém enfatizar: a Antropologia Literária é um *work in progress*, de acordo com o próprio autor. Iser faleceu em 2007, antes de concluir sua teoria, porém diversos autores continuam com o legado iseriano ao desenvolver pesquisas nas mais diversas áreas do conhecimento e ampliar o escopo inicial, voltado exclusivamente para a literatura.

Atualmente já existem trabalhos articulando as teorias de Iser no campo da educação, da publicidade, do cinema, da psicanálise, entre outros, e com isso há uma constante expansão de objetos. Como Costa Lima (1981) já afirmou em seu ensaio “Quem tem medo da teoria?” e C. S. Santos (2007) no capítulo de sua tese intitulado “Teorizar é preciso”, o *fazer* teórico na contemporaneidade não é um campo de estudos muito explorado, porém, como pesquisadores, precisamos produzir teoria e ir além da reprodução de métodos já estabelecidos, considerando que a sociedade e a cultura estão em constante transformação e é necessário desenvolver novos métodos e novas concepções teóricas tanto para acompanhar o avanço da modernidade quanto para compreender novas demandas que continuam surgindo.

2.3 DO PROCESSO DE LEITURA COMO UM JOGO

A complexidade e o nível de abstração inerentes ao processo de leitura tornaram necessária a criação de uma fenomenologia da leitura capaz de identificar de que modo o texto é apreendido pela consciência do leitor. Em *O ato da leitura* (1999a, p. 11), Iser problematiza “em que medida esse processo possui uma estrutura intersubjetiva passível de descrição”. O autor contribui para essa investigação ao formular teoricamente os processos cognitivos ativados quando se dá sentido a um texto ficcional.

Entendemos o conceito de interação texto-leitor como um dos pilares da teoria iseriana para pensar a leitura enquanto um processo comunicativo. Tal processo ocorre quando o leitor é capaz de identificar aspectos do repertório do texto – a *seleção* e a *combinação* de valores e normas sociais e a ressignificação de outros textos – e articulá-los ao seu próprio repertório (que está em constante ampliação, a partir do conhecimento de mundo e do conjunto de leituras e experiências do indivíduo).

O repertório do leitor é responsável por mediar as informações contidas no texto, selecionando aquelas necessárias para a formulação de sentido. O sentido, por sua vez, agirá ampliando o repertório (ISER, 2002, p. 944). O sistema de autorregulação possibilitará a atribuição de novos sentidos pelo mesmo leitor caso ele efetue a releitura de um texto literário, permitindo a efetuação de outras combinações não realizadas na primeira leitura. As condições históricas, sociais e culturais da leitura influenciam no processo, fazendo com que um só texto possua uma multiplicidade de sentidos em potencial.

Iser elabora a metáfora do jogo para explicitar o processo de leitura. Para ele, “os autores jogam com os leitores e o texto é o campo do jogo” (ISER, 1979, p. 107). Ora, no jogo cria-se um sistema de equivalência com regras próprias e elementos selecionados da realidade extratextual, de outra forma combinados. Diversos caminhos de leitura podem ser percorridos em busca do sentido, mas não todos, apenas os que passam pela regulação do leitor implícito (ver o item 2.3.1.1 O leitor implícito e o leitor real).

A interação com o texto permite a vivência de um mundo encenado, um *como se*, organizado pelo autor, mas que foge ao seu controle. “O leitor é, então, apanhado em uma duplicidade inexorável: está envolto em uma ilusão e, simultaneamente, está consciente de que é uma ilusão” (ISER, 1979, p. 116).

Para efetivar a interação é necessário firmar um pacto ficcional e o leitor, sabendo que se trata de um fingimento, não só imagina esse mundo fictício como cumpre a tarefa de interpretá-lo.

[e]ssa dupla operação de imaginar e interpretar faz com que o leitor se empenhe na tarefa de visualizar as muitas formas possíveis do mundo identificável, de modo que, inevitavelmente, o mundo repetido no texto começa a sofrer modificações. Pois não importa que novas formas o leitor traz à vida: todas elas transgridem – e daí, modificam – o mundo referencial contido no texto (ISER, 1979, p. 107).

Assim, a atividade de leitura retoma progressivamente os momentos anteriores e supõe os posteriores, em um movimento constante. As indeterminações textuais, conhecidas como *vazios*, possibilitam um preenchimento por parte do repertório do leitor, guiando sua trajetória no jogo, em busca de um fim: o sentido. Esse sentido é atingido após a articulação entre correlatos de sentença, permitindo um avanço de nível de compreensão progressivo.

Graças a essas sínteses, o texto se traduz para a consciência do leitor, de modo que o dado textual começa a constituir-se como correlato da consciência mediante a sucessão das sínteses. Essas sínteses, porém, não se realizam após determinados momentos de leitura; muito ao contrário, a atividade sintética continua em cada fase em que se move o ponto de vista do leitor (ISER, 1999a, p. 13).

O autor complementa: “A confrontação provoca um movimento de ida e vinda que é básico para o jogo e a diferença resultante precisa ser erradicada para que alcance um resultado” (ISER, 1979, p. 108). Esse movimento é guiado pelos procedimentos de retenção e protensão e a complexidade do texto segue um aumento progressivo, exigindo a articulação entre as sínteses para possibilitar a compreensão, caso haja elementos suficientes para preencher as lacunas identificadas.

As bases da experiência estética, entendida como um jogo, são a identificação de um vazio ou lacuna, o preenchimento dessa lacuna com base no repertório do leitor, a elaboração de uma previsão, a confirmação ou anulação dessa previsão, a elaboração de nova previsão, a vivência do significado e o efeito estético decorrente da atribuição do sentido.

O efeito estético está em potência no texto e é o resultado desse processo de leitura sendo um momento condicionado, “construído pelo leitor a partir do preenchimento dos vazios do texto” (SANTOS, C. S., 2009, p. 36). Ele não é passível de ser apreendido e não pode se cristalizar em nada além de si próprio devido ao seu caráter imanente, fazendo-o desaparecer quando emerge e podendo ser identificado na transformação do indivíduo.

O efeito pode se estabelecer de formas diferentes e os modos de jogo variam de acordo com a intenção do leitor, seja em termos de semântica, cuja busca pelo significado é o objetivo motivador da leitura, seja para a obtenção de experiência, em que o leitor se encontra aberto

para a influência do texto sobre si e para ser modificado por essa experiência, ou até em prol do prazer, quando a beleza e o deleite estético são os objetivos principais da leitura (ISER, 1979, p. 117).

A experiência estética, postulada por Wolfgang Iser (1996), é a vivência do efeito provocado pela leitura de um texto literário. Jauss (1972) amplia a concepção para a sensação de prazer provocada pela arte, no geral, possibilitada pela atribuição de sentidos. Essa experiência não é sempre bem-sucedida, justamente por depender do repertório do leitor e sua articulação com o repertório do texto para poder se concretizar – ou não.

Zilberman (1989, p. 54) comenta sobre três processos simultâneos e complementares que permeiam a experiência estética: a *poíesis*, a *aisthesis* e a *katharsis*.

O primeiro processo traz à tona a consciência produtora, corresponde ao prazer vivenciado pelo leitor ao se sentir coautor da obra quando lhe atribui sentido, evidenciando sua própria subjetividade. O prazer é contrário à frustração advinda da impossibilidade de compreensão de determinada obra de arte, quando não há repertório em comum devido ao nível de leituras anteriores e conhecimentos de mundo por parte do destinatário; ou quando a própria obra contraria as normas de tal forma que distancia o seu repertório das possibilidades de concretização do leitor.

O segundo processo se alia ao efeito provocado pela arte e a possibilidade de alterar as percepções do leitor sobre o mundo a sua volta, fazendo com que surja uma reflexão e até mesmo uma contestação da realidade e das normas vigentes, renovando a compreensão de mundo do sujeito. Assim, fundamenta-se, justifica-se e amplia-se a necessidade de renovação da arte. De acordo com Jauss:

Neste processo, a experiência estética no nível da *aisthesis* assumiu uma tarefa perante a alienação crescente da existência social que até então nunca lhe tinha sido atribuída na história da arte: contrapor à experiência fragmentada e à linguagem utilitária da ‘indústria cultural’ a função linguisticamente crítica e criativa da percepção estética (1994, p. 136).

Já o processo de *katharsis* consiste na etapa de identificação do leitor com a obra, concretizando a experiência estética e aliando o prazer estético com a transformação do indivíduo. Desperta sensações físicas, modificando suas convicções e até alterando cognitiva e emocionalmente as futuras experiências do leitor por um processo denominado emancipação (ver item 2.4).

Pensando na atividade de leitura enquanto evento responsável por organizar e ressignificar o conteúdo produzido no polo artístico, a partir da interação dinâmica entre texto e leitor, cabe a nós explicitarmos em que consiste essa interação.

2.3.1 Interação texto-leitor: a virtualidade como metáfora

A Teoria do Efeito Estético, a Estética da Recepção e demais teorias integrantes do *Reader Response Criticism* possuem um ponto de convergência na compreensão do fenômeno literário como um processo interativo entre o texto e o leitor.

Gadamer (2010, p. 95), ao teorizar acerca da compreensão humana dos fenômenos e suas possibilidades de interpretação, afirma: “o processo do perguntar e do responder aponta para a estrutura fundamental da comunicação humana, para a constituição originária do diálogo. Essa estrutura é o fenômeno central do compreender humano”.

Transpondo o seu pensamento para o fenômeno literário, como poderíamos compreender os textos ficcionais? Esse diálogo seria possível, sendo o texto incapaz de responder ou reagir ao comportamento humano?

Considerando-se que, tanto em seu caráter artístico quanto em sua historicidade, a obra literária é condicionada primordialmente pela relação dialógica entre literatura e leitor – relação esta que pode ser entendida tanto como aquela da comunicação (informação) com o receptor quanto como uma relação de pergunta e resposta – há de ser possível, no âmbito de uma história da literatura, embasar nessa mesma relação o nexos entre as obras literárias (JAUSS, 1994, p. 23).

Ao encontro do pensamento de Gadamer e Jauss, Iser também enfatiza a importância da estrutura comunicativa, mais especificamente na relação entre o texto e o leitor. Esse leitor articula o seu repertório – o conjunto de leituras anteriores, conhecimento de mundo e experiências pessoais – ao repertório do texto por um elo em comum, ao identificar um elemento familiar capaz de atualizar as disposições da narrativa, transformando-a em obra literária.

[...] embora só em data recente a comunicação tenha ocupado, como tema, o centro da teoria da literatura, muito depressa ela assumiu um caráter quase universal. Em oposição à descrição das estruturas e à determinação das funções, uma abordagem do tipo comunicacional renuncia de antemão a premissas determinadas, pois visa apenas organizar os processos de transmissão e recepção (ISER, 2002, p. 944).

O leitor é percebido como parte ativa no processo de leitura, dando ao texto literário uma multiplicidade de sentidos em potencial e cada indivíduo terá um repertório específico, único. A obra literária, nesse contexto, é o produto da interação, e só existe nela.

Na teoria iseriana o conceito de obra é exclusivamente associado à dimensão interativa entre os polos. A interação é virtual, ou seja, não é passível de materialização e o polo artístico não se transforma a partir do contato com o leitor, ao menos não de maneira objetiva, e o texto não dispõe das capacidades exigidas para proporcionar uma interação propriamente dita.

C. S. Santos (2009, p. 38) corrobora a ideia acima explanada: “Interação em si é algo que não existe, no sentido objetivo do termo: não se vê, não se toca. A interação seja em relação a quaisquer dois componentes/agentes é sempre uma inferência”. Portanto, a interação é uma metáfora para o processo comunicativo entre ambos os polos.

Não se trata, portanto, da consciência do leitor ser invadida pela consciência do autor, como preconiza Poulet, mas de o leitor agir como coautor da obra, porquanto a ele é dado o papel de suplementar a porção não escrita, mas implícita do texto. Cada leitor preencherá os vazios ou áreas de indeterminação de sua própria maneira, todavia, isso não quer dizer que o texto seja fruto da subjetivação do leitor, pois o preenchimento de vazios precisa estar em consonância com as disposições construídas pelo texto, o *leitor implícito* (SANTOS, C. S., 2009, p. 63).

Com isso, uma importante questão se delinea: quem é esse leitor implícito a quem Iser se refere? E qual é o leitor que interage com o texto? A priori os conceitos parecem sinônimos, referindo-se ao sujeito de existência real, qualquer um que adquira o livro e comece a lê-lo. O leitor descrito por Iser é implícito, ou seja, uma estrutura textual centrada também no polo artístico. Por que Iser o nomeia de leitor?

Uma possível resposta para essa pergunta converge para o fato de que o leitor implícito é o responsável por limitar a atividade do leitor real, conduzindo-o na atividade de atribuição de sentidos, a qual sabemos se tratar do objetivo principal da leitura, independentemente do modelo de jogo que o leitor assumir. O leitor real é aquele capaz de se colocar em implicitude, ou seja, de seguir esse direcionamento sem extrapolá-lo. Mas qual o conceito de leitor real?

A crítica a essa teoria questiona justamente quem é o leitor real e discute se esse leitor não é na verdade *ideal*, se necessita seguir os direcionamentos da estrutura textual para atribuir os sentidos ao texto. É necessário ressaltar: nem *todos* os leitores terão as disposições necessárias para entrar em implicitude.

2.3.1.1 O leitor implícito e o leitor real

Wolfgang Iser, em *O ato da leitura*, define:

[...] o leitor implícito não tem existência real; pois ele materializa o conjunto das 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 (ISER, 1996, p. 73).

C. S. Santos (2007), em sua tese de doutorado desenvolvida na Universidade Federal de Pernambuco, elabora uma crítica a Iser no que se refere ao conceito de leitor implícito. A definição supracitada resvala para o polo artístico – centrado no texto, existindo apenas como estrutura textual prévia à recepção e destruindo o caráter virtual da obra que se apoia na interação.

A autora aponta a fragilidade da conceituação iseriana, principalmente devido ao fato de que uma das principais premissas da Teoria do Efeito Estético é a comunicação entre texto e leitor no processo de leitura, enfatizando ainda mais a importância da designação de leitor para que se compreenda a sua teoria. Ela afirma que:

[...] se a relação, por definição intrínseca, entre os aspectos emocionais e cognitivos do leitor não for considerada, estaremos diante de um conceito de *leitor implícito* que supõe um leitor ideal e a-histórico e, em consequência, uma concepção ainda imanentista de literatura (SANTOS, C. S., 2009, p. 32 – grifos da autora).

O leitor implícito é uma estrutura narrativa cuja função é guiar a experiência de leitura, atribuindo fronteiras interpretativas – e garantindo que essas fronteiras não sejam cruzadas no processo de atribuição de sentido. Apesar da importância do conceito, não há na produção intelectual iseriana outra designação de um leitor real, de “carne e osso”, um leitor empírico capaz de interagir com o polo artístico. Ora, a autora não resume seu trabalho na identificação da ausência, ao formular uma estratégia de dissolução de tal inconsistência teórica.

Trata-se de uma articulação da Teoria do Efeito Estético com a Teoria Histórico-Cultural, desenvolvida pelo psicólogo russo Lev S. Vygotsky. C. S. Santos consegue fornecer um avanço na teoria de Iser, possibilitando uma ampliação de perspectivas em prol da compreensão do leitor real a fim de efetivar a ideia de interação entre texto e leitor.

O processo de construção da aprendizagem formulado por Vygotsky (1993) na Teoria Histórico-Cultural é bastante similar ao apresentado por Iser, no que concerne à interação entre texto e leitor. Para Vygotsky, “na teoria histórico-cultural, a aprendizagem pode ser considerada uma construção que ocorre via interação sujeito e objeto, mediada por instrumentos” (SANTOS, C. S., 2009, p. 149). Os instrumentos psicológicos responsáveis por propiciar a mediação podem ser comparados aos mecanismos cognitivos reguladores da experiência de leitura, descritos por Iser no *Ato da leitura* (1996;1999a).

A ausência na teoria iseriana, identificada pela autora, pôde ser suplementada a partir da interseção com uma teoria da área da psicologia. O interesse da Teoria do Efeito Estético, o processamento da leitura no indivíduo, é uma atividade do campo da cognição, indo além dos estudos da teoria literária, dado o seu teor interdisciplinar.

O conceito de leitor implícito de Iser, enquanto estrutura textual, subentende a capacidade de se colocar em implicitude e cumprir suas determinações como inerente a todos os leitores, mas nem todos identificam um elo com a narrativa, capaz de promover a interação entre texto e leitor (SANTOS, C. S., 2009). Essa capacidade não é unicamente cognitiva e engloba as disposições do leitor, dentre elas, fatores emocionais e variações culturais.

Na Teoria Histórico-Cultural os processos mediadores são produtos da cultura e do meio. Em síntese, a teoria do desenvolvimento e da aprendizagem de Vygotsky (1993) pressupõe um Nível de Desenvolvimento Real (NDR) de cada indivíduo, ou seja, um conjunto de conhecimentos já consolidados, capazes de se expandirem. Tal expansão ocorre quando o indivíduo executa funções com auxílio de uma mediação e, com o passar do tempo, as novas funções integrarão o NDR, podendo alargá-lo.

As possibilidades de desenvolvimento em latência para as mais diversas funções denominam-se como Nível de Desenvolvimento Potencial (NDP). É justamente no processo intermediário entre um nível e outro que os mediadores se localizam, correspondendo à Zona de Desenvolvimento Proximal (ZDP). Os instrumentos de mediação são variados, indo desde o auxílio de uma pessoa com tal conhecimento estabilizado, um professor, um manual de instruções etc.

Mas como esse conhecimento pode ser articulado ao processo de leitura? Ora, o leitor implícito funcionaria como mediador, ao propiciar as condições necessárias para a interação entre o texto e o leitor. Com isso, o leitor real precisaria de um NDR compatível com o livro em questão para acessar o leitor implícito e o resultado do processo de leitura seria um alargamento desse nível. O leitor com o nível de desenvolvimento real abaixo do necessário

para identificar e articular os vazios textuais, não se colocaria em implicitude, abandonando a leitura ou apresentando dificuldades na compreensão.

Justificamos que é nessa articulação teórica que o termo *leitor* é utilizado neste trabalho, referindo-se sempre ao leitor de existência real, capaz de concretizar os processos cognitivos explicitados e promover a interação. Quando a referência ao leitor implícito for mencionada, este será designado propriamente, sob tal denominação.

2.3.2 As perspectivas textuais e a estrutura de Tema e Horizonte

A leitura não pode ser efetivada apenas na percepção resultante do contato entre o texto e o leitor. O processo de apreensão e, subsequentemente, compreensão dos sentidos dos textos literários demanda uma atividade por parte do indivíduo, e descrever essa atividade é o propósito fundamental de uma fenomenologia da leitura. Trata-se de um processo dinâmico no qual

[E]m vez da relação sujeito-objeto, o leitor, enquanto ponto perspectivístico, se move por meio do campo de seu objeto. A apreensão de objetos estéticos tecidos por textos ficcionais tem sua peculiaridade em sermos pontos de vista movendo-nos por dentro do que devemos apreender (ISER, 1999a, p. 12).

O sentido do texto varia de acordo com as informações que vão sendo apresentadas, demandando um constante *ir e vir*, uma retomada dos dados anteriores e o confronto destes dados com os novos, desfazendo sínteses já feitas e formulando novas, ou confirmando aquelas feitas anteriormente.

A protensão é a formulação de expectativas sobre a leitura, baseadas nas informações já obtidas até então. No decorrer da leitura as expectativas podem ser confirmadas, frustradas ou reformuladas com base nas novas informações apresentadas pelo texto. As protensões se cristalizam na memória do leitor, dando lugar para novas e modificando-as. Gadamer (1999, p. 402) já pensava nessa estratégia de compreensão, ao afirmar que compreender um texto é projetar, continuamente, o seu sentido.

Já a retenção é um processo resultante das transformações das expectativas de leitura. Quando as previsões feitas pelo leitor são frustradas ou esvaziadas de sentido, tudo que fora lido até o momento precisa ser revisitado e confrontado com as informações inseridas, gerando novas protensões. O efeito retroativo permite estabelecer relações diferentes para sínteses já

formuladas, possibilitando enxergar os mesmos eventos de formas completamente diversas com base nessas novas informações assimiladas.

No texto, cada correlato de uma enunciação prefigura, através de suas representações vazias, a correlação seguinte, construindo, em virtude de suas intuições satisfeitas, o horizonte para a enunciação anterior. Daí segue: cada momento da leitura representa uma dialética de protensão e retenção, entre um futuro horizonte que ainda é vazio, porém passível de ser preenchido, e um horizonte que foi anteriormente estabelecido e satisfeito, mas que se esvazia continuamente; desse modo, o ponto de vista em movimento do leitor não cessa de abrir os dois horizontes interiores do texto, para fundi-los depois (ISER, 1999a, p. 17).

O nível de abstração desse processo dificulta a sua percepção e Wolfgang Iser descreve alguns conceitos com o intuito de torná-lo mais evidente. A protensão e a retenção, por exemplo, são responsáveis pelo constante movimento do ponto de vista do leitor. Aliado às *perspectivas textuais* e a estrutura de *Tema e Horizonte*, em um constante *recursive looping* interno e externo, vivenciamos a experiência estética.

Os conceitos descritos ocorrem simultaneamente, mas são separados por propósitos didáticos, embora haja uma interdependência entre eles. Com base na estrutura linear da leitura e no movimento constante do leitor na atividade de produção de sentido, Iser afirma existirem perspectivas textuais responsáveis por direcionar o processo de leitura. São pontos de vista em alternância dentro do texto e se diferenciam entre perspectiva do narrador, dos personagens, da ação ou enredo e da ficção do leitor.

Durante a leitura podemos nos deparar com todas as perspectivas ou apenas algumas delas. A perspectiva dos personagens, como o próprio nome diz, trata-se do ponto de vista de cada agente do enredo, com base em suas particularidades e na quantidade de informação que cada um deles possui com relação à trama.

A perspectiva do narrador geralmente é dominante, possuindo grande influência nas sínteses feitas pelo leitor, por ter mais oportunidades de convencê-lo do seu panorama com relação à história, devido ao maior índice de exposição.

Em textos com diálogos ou quando o narrador não é personagem, trazendo pontos de vista de mais de um dos personagens, é fácil perceber como a mudança de posicionamento e o confronto entre as diferentes percepções leva o leitor a escolher um lado, tomar um partido, criar uma síntese dos elementos apresentados em busca de seu próprio ponto de vista.

Em textos cujo narrador é de primeira pessoa e conta a história sob seu próprio ponto de vista, apesar da alternância não ser tão objetiva, somos influenciados por informações

passadas pelo próprio enredo, seja a partir de elementos físicos (divisão do texto em capítulos, capa, ilustrações, fonte, presença de símbolos, notas de rodapé, prólogos etc.), ou elementos inseridos no texto como descrições do ambiente, de personagens, de situações que não passam pela “voz narrativa”, sendo formuladas por uma instância narrativa superior, capaz de direcionar o enredo.

A ficção do leitor, ou leitor fictício, cumpre todas as determinações do leitor implícito, podendo ser traduzido como o leitor a quem o autor se refere no momento da escrita, um leitor virtual ou mesmo ideal, capaz de satisfazer as proposições estabelecidas pelo texto de forma eficaz.

Essa perspectiva aparece quando questionamos os lugares possíveis indicados pelo texto e decidimos qual deles deve ser seguido, considerando os desígnios da estrutura textual, responsável por nos direcionar até então. Ela funciona como uma âncora, na qual o leitor real é capaz de definir dentre as possibilidades, o lugar propício para lançá-la ao mar.

As quatro perspectivas vão sendo constantemente alternadas durante o processo de leitura com o auxílio da estrutura de tema e horizonte, colocando-as ora em foco, ora em plano de fundo, em um processo de recursividade.

O leitor movimenta o seu ponto de vista pelo texto, alternando entre as perspectivas em busca de uma intenção, não revelada completamente sob um ou outro aspecto do texto e sim pela articulação entre o narrador, os personagens, o enredo e a ficção do leitor. Tal articulação, no entanto, não se dá ao acaso:

[A] maior liberdade propiciada pela concepção de *leitor implícito* ao leitor empírico não significa a permissão para qualquer leitura, pois o texto apresenta complexos de controle orientadores do ato de ler. Assim, a articulação das diversas perspectivas textuais em busca da formulação do sentido é regulada pela própria estrutura textual (SANTOS, C. S., 2009, p. 70).

A estrutura reguladora responsável por coordenar as perspectivas textuais, Tema e Horizonte, tem influência da psicologia da *Gestalt*. Enquanto na *Gestalt* se analisa a percepção do indivíduo sobre uma determinada figura e subentende-se que a seleção focal dessa figura, em contraste com o fundo, desprezado a primeiro momento, revela algo sobre o espectador, na literatura as informações fulguram com prioridade na memória do leitor e impactam sobremaneira as protensões realizadas e as expectativas subjacentes a elas, revelando aspectos do repertório e da cognição do leitor.

O tema é a perspectiva em evidência em um momento específico da leitura que, ao sofrer alteração, quando o texto altera o seu foco para um novo ponto de vista, permanece na memória do leitor, transformando-se em horizonte e definindo suas expectativas.

Tal horizonte pode voltar a ser tema quando as expectativas forem confrontadas no decorrer da leitura fazendo com que uma perspectiva anteriormente adotada volte para o foco do leitor. Bordini relaciona esse processo aos esquemas de protensão e retenção, ao alegar que:

[...] o desenvolvimento da leitura apresenta-se como uma sequência de polarizações, os ‘presentes’ do processo de concretização, que acompanham a sequência das partes da obra, cercadas de áreas que se esfumam, tanto para a frente como pra trás a cada novo presente, constituídas pela atualização das partes já lidas ou já fantasiadas, ainda por ler. Cada fase da obra passa de desconhecida ou pressentida para intuitivamente presente e logo para conhecida, já sem nitidez (1990, p. 150).

As perspectivas são continuamente alteradas, movimentando a atenção do leitor pelo texto e resultando na obra literária. É um processo cíclico e cada novo tema possui uma relação de dependência com os temas anteriores (que se transformaram em horizonte); laços são continuamente feitos e desfeitos em busca de um desfecho, o sentido.

O processo de leitura é, portanto, uma sequência de projeções que estão diretamente associadas ao repertório do leitor e a cada síntese formulada, uma possibilidade é gerada para a compreensão do todo. Essa possibilidade é constantemente alterada com as novas informações introduzidas continuamente pelo texto.

2.3.3 O *recursive looping*

Para Iser, é necessário perceber como a cultura é determinante na vida do homem e como interfere nas relações literárias – de escrita e de leitura, para se estabelecer um estudo antropológico da literatura. Um consenso entre teorias de caráter antropológico reside na discussão sobre a influência da arte na formação e organização cultural.

[...] a arte constitui um componente inevitável da cultura. É uma vez que a cultura se tornou – ainda que só recentemente – o principal interesse da antropologia, a literatura como característica constitutiva daquela adquire necessariamente uma dimensão antropológica própria (ISER, 1999d, p. 150).

A cultura como um produto do homem, localizada no tempo e no espaço, exige uma leitura, uma interpretação capaz de se modificar a partir do olhar do leitor e na sua aproximação

com tais fenômenos culturais. O *looping* é a forma como o sistema de interpretação se retroalimenta e autocorriga, alterando-se a cada ciclo em busca de uma atualização de sentidos.

Ora, cada vez que há uma repetição ela é de alguma forma alterada pelo meio, efetivando a recursividade em um sistema de *feedback*. O autor afirma: “há níveis de *looping* recorrente entre o corpo e o cérebro, entre a plasticidade humana e o *habitat* artificial construído no vazio, entre os padrões de comportamento social na interação humana” (ISER, 1999d, p. 155).

Se Iser define o *looping* como uma estratégia de interpretação de culturas e indica como esse conceito abrange outros processos antropológicos, podemos extrapolá-lo também para o processo de leitura. O movimento efetuado pelo ponto de vista do leitor, ao alternar tema e horizonte através da protensão e retenção é uma espécie de ciclo.

O leitor está sempre retomando aspectos da leitura, acrescentando novas informações e gerando novas sínteses. Trata-se de um movimento cíclico funcionando como um *recursive looping*. Sempre que se retorna para momentos anteriores da leitura, quando revisitados, tais momentos já não são os mesmos, trazendo consigo novidades capazes de ocasionar uma transformação na percepção do leitor.

O *recursive looping* pode ser considerado como a metáfora para o que acontece com o leitor real ao ficcionalizar dentro de sua Zona de Desenvolvimento Proximal: a cada leitura, ele incorpora novos elementos, de modo a ampliar seu repertório, propiciando-lhe condições cognitivas mais abrangentes para leituras mais complexas, emancipando-se (SANTOS, C. S., 2020, p. 105).

A literatura possibilita tanto a leitura quanto a interpretação das culturas, sendo constituída por uma seleção e combinação dos elementos culturais, ressignificados dentro do texto ficcional, e os textos produzidos, determinados pela cultura, se constituem como artefatos culturais, ao registrar tais aspectos em uma nova volta dentro do ciclo do *looping*. Iser (1999d, p. 178), sobre isso, assevera: “Como fenômeno concomitante ao desenvolvimento humano, a literatura parece ser o espelho que permite aos homens verem-se refletidos em suas manifestações”.

O *looping*, apesar de não ter sido definido nas teorias iserianas como um processo inerentemente textual, possui uma estrutura fixa que nos permite extrapolarmos o seu conceito, diferenciando-o sob três circunstâncias distintas, embora com a mesma funcionalidade:

- 1) o *looping* cultural ocorre quando identificamos aspectos da realidade ressignificados dentro do texto ficcional, ou seja, quando há uma repetição da realidade extratextual no esquema intratextual. A repetição não pode ser copiada tal qual existe, sendo

transformada em aspectos combinados dentro do próprio texto e o leitor enxerga essa duplicidade como repetição, mas precisa compreender os elementos duplicados dentro de sua nova organização;

- 2) o *looping* interno, quando há uma repetição de elementos do próprio texto reaparecendo sob novas circunstâncias e transformando a percepção do leitor;
- 3) o *looping* externo, uma repetição própria às constantes retomadas do processo de leitura. Ocorre quando uma perspectiva do horizonte de leitura volta a ser tema e em seguida retorna ao seu lugar no horizonte. As protensões, confirmadas ou refutadas no decorrer da leitura (quando as expectativas outrora formuladas voltam à memória do leitor) ou as retenções (quando novas informações interferem nas sínteses já formuladas) também se configuram como *recursive loopings*.

É essa organização que torna possível comparar experiências estéticas em *looping* em busca de uma melhor compreensão dos processos de leitura e de como esses processos se combinam ao longo da expansão do repertório do leitor em prol de uma emancipação, ou seja, de um salto qualitativo tanto em termos cognitivos quanto emocionais.

2.4 EXPERIÊNCIA ESTÉTICA E AS PERSPECTIVAS TEXTUAIS EM *LOOPING*: EM BUSCA DA EMANCIPAÇÃO DO LEITOR

O caráter funcional da literatura, de acordo com as teorias iserianas, está na possibilidade de emancipação do leitor resultante da experiência estética. Nesse sentido, a literatura deixa de ser um mero entretenimento ou diletantismo e passa a configurar-se enquanto necessidade humana, com potencial de transformação dos indivíduos e de registro cultural.

Zilberman (1989, p. 112) conceitua a emancipação como a possibilidade oferecida por uma obra literária de desafiar o código vigente, ao oferecer ao leitor novas dimensões existenciais. Em outras palavras, a literatura possibilita ao indivíduo uma nova percepção da realidade e a leitura amplia as dimensões cognitivas, permitindo a tradução de elementos da psique, reorganizando o inconsciente e possibilitando a este leitor vivenciar mundos possíveis, conhecer outras culturas e ser espectador de acontecimentos impossíveis de outro modo.

A atribuição de sentido ao texto implica numa significação, quando o indivíduo consegue relacionar algum aspecto da leitura à sua vida pessoal, causando uma transformação, ou seja, sendo transformado pela leitura em algum aspecto da sua própria existência. A significação é uma resposta dada pelo leitor ao texto, reverberando em sua vida pessoal.

O processo de emancipação permite o aumento gradativo no nível de complexidade entre leituras, expandindo o repertório do leitor e ressoando na forma como ele lida com o mundo, a cultura, as pessoas etc.

[...] o processo que confirma no homem aqueles traços que reputamos essenciais, como o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso da beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor (CANDIDO, 2011, p. 182).

Para a emancipação ocorrer é necessária uma adequação do texto à faixa etária e ao nível cognitivo do leitor em questão, o repertório do leitor estar em sintonia com o repertório do texto e as disposições do leitor serem ativadas. Iser afirma: “são decisivas a capacidade de memorização, o interesse, a atenção e a competência, de que depende em que medida os contextos do passado podem tornar-se presentes” (ISER, 1999a, p. 27).

A inexistência dessas condições justifica porque os leitores muitas vezes terminam a leitura sem formular sentido ou mesmo abandonam os textos sem sequer concluí-los, atribuindo ao texto características negativas quando de fato não conseguiam acessá-los, já que a interação não era efetivada.

Cada leitura concluída implica uma ampliação do repertório do leitor, aumentando as possibilidades de combinações entre as indeterminações dos próximos textos e o número de experiências estéticas de sucesso. É um processo cíclico de emancipação contínua, pois cada leitura concluída gera um crescimento de possibilidades de novas leituras, podendo ser associado ao processo de *recursive looping*, ao gerar um novo *input*, retroalimentando o sistema e ampliando o ciclo.

C. S. Santos (2009, p. 44) afirma que “A leitura nos modifica e por isso modifica o mundo ao nosso redor, este por sua vez modifica nossas futuras leituras até o ponto em que não sabemos mais quem determina ou é determinado: a leitura é sempre um processo dialético”.

A presente pesquisa delimita-se no entorno da seguinte problemática: como as perspectivas textuais em *looping* auxiliam na construção da experiência estética via literatura e cinema?

Trata-se de uma investigação metateórica, utilizando o conceito de *looping*, formulado por Iser (1996) ao descrever o processo de atribuição de sentido ao texto literário, para identificar a utilização desse mecanismo não só na tessitura ficcional, mas extrapolando-o para a construção da experiência estética, que depende da trajetória circular – definida como ponto

de vista em movimento, para Iser – entre as perspectivas presentes no texto, articuladas pelo leitor no ato da leitura. Interessa-nos as diferenças e semelhanças de percepção, por parte do leitor, entre o texto fílmico e o literário.

Sob a fundamentação da Teoria do Efeito Estético e da Antropologia Literária, que percebem o leitor como parte fundamental do ato de leitura, evidenciando o caráter transformador da experiência estética proporcionada pela arte, permite-se examinar os procedimentos subjacentes à leitura, em busca da formulação de estratégias que atuem na melhoria dessas experiências, contribuindo para a emancipação.

A complexidade inerente à construção do texto e a consequente incitação posta ao leitor, na tentativa de desvelar o enredo da narrativa possibilitam a ampliação das estruturas cognitivas e emocionais do indivíduo. Identificar o *looping* no decorrer da narrativa é perceber o próprio processo de leitura desvelado, resultando numa tomada de consciência.

2.5 DA FICCIONALIZAÇÃO ALÉM DA LITERATURA: CINEMA E SEUS EFEITOS DE SENTIDO

Analisar a relação entre cinema e literatura é de suma relevância, principalmente na contemporaneidade, em que as fronteiras entre as artes são fluidas. Frequentemente, identificamos influências de um campo ao outro, seja diretamente, por meio das adaptações ou traduções, seja por recursos típicos de um suporte, ressignificados pelo outro.

O cinema é uma arte tão narrativa quanto o é a literatura, e há pelo menos uma expectativa a partir da qual faz sentido comparar essas duas modalidades de arte. É que foi de fato a literatura que inspirou a narratividade do cinema. Descrevendo a formação da linguagem cinematográfica, os historiadores do cinema não cansam de mostrar como o pai dessa linguagem, o americano D. W. Griffith inspirou-se nas técnicas narrativas do romancista inglês Charles Dickens para conceber, no âmbito da linguagem fílmica, recursos que, por ironia, se tornariam específicos do cinema (BRITO, 1995, p. 193).

Com menos de duzentos anos de trajetória, o cinema é uma arte ainda recente e as teorias cinematográficas, embora já tenham se tornado autônomas, fundamentaram-se, inicialmente nas teorias da literatura, como afirma Brito (1995). Não é raro distinguir categorias analíticas capazes de abarcar ambos os suportes ficcionais, ou até mesmo alternar entre os dois campos.

A teoria iseriana, ao perceber a ficcionalização como uma necessidade de caráter antropológico, justifica não ser exclusivamente através da literatura que vivenciamos esse processo, presente em outras formas de arte e até mesmo no cotidiano.

Portanto, extrapolar a Antropologia Literária para o texto fílmico, em uma análise cinematográfica, nos é justificável, levando em consideração que a experiência estética vai além da literatura e os processos psicológicos descritos por Iser parecem ser similares em outros tipos de ficção.

Ora, tanto o cinema quanto a literatura são narrativas lineares, dependendo de constantes correlatos de sentença, os *chunks*, para serem transferidas para a mente do leitor, e o movimento de *looping* parece se delinear no modo como as estruturas se fixam no processo de leitura.

No texto fílmico, a alternância entre as perspectivas é mais claramente delimitada (os recursos audiovisuais possibilitam essa evidenciação), seja nas diferentes atuações, no processo de montagem, na narração em voz *over*⁴ ou voz *off*⁵, entre outros aspectos impossíveis de se concretizarem via texto literário por não condizerem com esse suporte.

Além disso, a própria estrutura responsável por coordenar as perspectivas textuais pode ser claramente observada no ato de focar ou desfocar determinados aspectos da cena, ou nos espaços ocupados no quadro.

Ao estabelecermos o cinema como uma linguagem capaz de possibilitar a vivência de significado através da experiência estética, cabe-nos ressaltar as idiossincrasias inerentes a este processo, tendo em vista existirem elementos no cinema impossíveis de serem transpostos para o texto literário.

[O] processo de preenchimento/articulação de vazios seria mais ‘evidente’ quando assistimos a um filme, já que as cenas ‘se realizariam’ na tela, digamos assim, guiadas pelo entendimento cognitivo do diretor, cabendo a nós acompanhar e dar sentido a esse entendimento (de quem dirige), que guardaria semelhanças com o que precisamos fazer durante a leitura literária. Já na literatura, por outro lado, teríamos de, primeiramente, ‘encenar’ (elaborar uma síntese das perspectivas), para, depois, dar sentido a nossa própria ‘encenação’ (mais abstrata e difícil de ser observada/descrita) (SANTOS, C. S., 2017, p. 12).

O diretor, de acordo com C. S. Santos, cumpre o papel do leitor implícito, direcionando o leitor/espectador no processo de atribuição de sentido através do olhar guiado pela câmera. Com estrutura apelativa muito similar àquela apresentada pela literatura, o cinema se mostra capaz de produzir significações e emancipação em seus espectadores.

⁴ A voz é considerada *over* quando não vemos quem está falando. É o caso de um narrador, narrador-personagem ou instância narrativa, no cinema.

⁵ *Off*, abreviatura de *offscreen* é a nomenclatura que designa quando ouvimos a voz de uma personagem que está fora da tela.

A autora, em sua tese de pós-doutorado, evidencia a necessidade de conhecermos mais profundamente a experiência estética a fim de possibilitar a mediação das leituras literárias de forma emancipadora, fundamentando o papel do professor de literatura na difícil tarefa de interferir em um processo tão abstrato quanto a leitura.

Supondo que a atividade de construção de sentidos seja similar e emancipadora, poderemos questionar por que a literatura continua possuindo um patamar superior com relação ao cinema na sociedade, além de trazer a ficcionalização via narrativas cinematográficas enquanto etapa de letramento literário, como forma de auxiliar o professor nessa tarefa de mediação.

Devido à complexidade dos objetivos propostos nesse estudo, não caberia desenvolver minuciosamente argumentos justificando a análise comparativa dos processos de leitura entre o suporte literário e o cinematográfico, por se distanciar do nosso escopo atual.

Um estudo com tal propósito foi previamente elaborado como Trabalho de Conclusão de Curso, no ano de 2018, intitulado “Caminhos intercambiáveis entre literatura e cinema: perspectivas textuais em *The Affair*” (SANTOS, L. B., 2018), delineando os processos comparativos fundamentais em uma análise fílmica sob a perspectiva iseriana, assim como sua comparação com a literatura e a busca pela emancipação.

Esta dissertação pretende, no entanto, avançar teórica e metodologicamente, explorando o processo de leitura em ambos os suportes a partir da análise da experiência estética da autora (espectadora/leitora), enfatizando ser um passo adiante nos estudos iserianos, que ainda demandam um longo caminho a ser percorrido para a devida efetivação das contribuições de Iser nas salas de aula e no ensino de literatura.

2.6 DO MAPEAMENTO DA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA COMO MÉTODO ANALÍTICO: UMA AUTOETNOGRAFIA

As teorias iserianas não possuem o objetivo de definir um método analítico de obras literárias, mas sim de colaborar para uma abordagem fenomenológica da leitura literária, no caso da Teoria do Efeito Estético, e de refletir sobre a necessidade humana de ficcionalizar, na Antropologia Literária.

Em geral, as teorias proporcionam as categorias básicas, enquanto os métodos fornecem os instrumentos dos procedimentos interpretativos. [...] Desta maneira, são feitas suposições que exploram o acesso à obra de arte em um certo sentido, sem que já apresentem uma técnica de interpretação. Para que as teorias

possam funcionar como procedimentos de interpretação metodológicos, devem submeter-se a uma determinada transformação (ISER, 2002, p. 933).

C. S. Santos (2009, p. 21), sobre Iser, complementa: “Concebemos a teoria iseriana como integrante do bloco das teorias não diretamente aplicáveis, caso a quiséssemos implementar seria necessário antes criar um método a partir dela”. Devido à ausência de instrumentos interpretativos, por se tratar de um *work in progress*, nas palavras do próprio autor, essa lacuna metodológica se tornou central nos estudos do Programa CANAL 67 – Cinema Aplicado às noções de Antropologia Literária, desenvolvido por estudantes de Letras da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), em 2015, sob coordenação da Profa. Dra. Carmen Sevilla G. dos Santos e do Prof. Dr. Fernando C. B. de Andrade.

O grupo de pesquisa criou o método de Mapeamento da Experiência Estética. Trata-se da elaboração de um texto autorreflexivo e metacognitivo, em que o indivíduo registra os conceitos iserianos identificados no seu próprio processo de leitura, seja em um mapa conceitual, ou em um texto dissertativo.

Esse método foi testado em minicursos e os participantes – estudantes de Letras e Pedagogia da UFPB – conheciam sinteticamente os conceitos descritos por Iser em uma exposição teórica e tentavam mapear sua atividade de leitura de um curta-metragem e um conto literário, elaborando um texto dissertativo com a descrição de sua experiência estética.

Com o auxílio de um grupo de controle realizando as mesmas atividades propostas nos minicursos, cujo produto era um relato de leitura, sem o subsídio teórico, foi possível comparar os processos de atribuição de sentido e verificou-se, em ambos os grupos, a possibilidade de identificar os percursos cognitivos explanados pela teoria nos dois suportes.

O mapeamento de um texto ou filme consiste na produção de um mapa visual em que as ações executadas no processamento da leitura, descritas por Iser, são identificadas e tornam-se visíveis. O mapa é o dado empírico da atividade de leitura individual que realizamos, portanto, nenhum mapa será igual a outro, tendo em vista os diferentes repertórios de quem lê. No decorrer das atividades realizadas ao longo do ano, foram elaborados diversos mapas, tanto de ficções literárias (livros infantis e contos), quanto cinematográficas (curtas-metragens e filmes). Percebeu-se que os processos descritos por Iser, também se realizavam em outros suportes que não a literatura, no caso, o cinema. Sendo um dos objetivos do projeto, mostrar a similaridade entre a forma de construir sentido na literatura e no cinema, verificando que também é possível aprender literatura partindo de outro suporte, os minicursos CANAL 67 se propuseram a verificar, com licenciandos de Pedagogia e Letras, a pertinência do caminho proposto (SANTOS, C. S., 2015, p. 10).

Um dos resultados do projeto foi a elaboração de um Roteiro Didático Metaprocedimental (RDM)⁶, um material voltado para o professor de leitura literária que indica estratégias de mediação com base nas teorias iserianas em prol de um ensino de literatura voltado para a emancipação do leitor. Com isso, os conceitos de Iser não são diretamente ensinados, mas fundamentando-se neles é possível formular estratégias que auxiliem a prática pedagógica.

As docentes da disciplina Leituras Literárias no semestre 2019.1, do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB, junto com os alunos, publicaram um livro denominado *Espiral de fingimentos: mapeamentos da experiência estética em literatura*, com diversos artigos utilizando esse método de análise. Outro livro de mapeamentos de experiências estéticas com literatura e cinema está em vias de publicação. Esse material tem sido atualizado com os estudos teóricos mais recentes, desenvolvidos pelo GEAL – Grupo de Estudos em Antropologia Literária, cuja produção (entre trabalhos de conclusão de curso, dissertações, artigos, anais de eventos etc.), pode ser acessada pelo site gealufpb.com.

O produto desses estudos prévios foi a identificação da possibilidade de um leitor confrontar sua própria experiência estética, desvelando o processo de leitura que não costuma ser objeto de reflexão:

Mapear a experiência estética é a chave para tomarmos consciência dos processos cognitivos e metacognitivos que passamos ao lermos um texto literário e construirmos sentido. Ao mapearmos nossa experiência estética, tornamo-nos autoconscientes dos eventos que ocorrem em nossa mente. Essa autoconsciência possibilita uma maior capacidade para manejarmos tais processos e alcançarmos níveis mais elevados de emancipação. Por sua vez, essa emancipação é cognitiva, estética, social, afetiva. A compreensão da experiência estética é, do nosso ponto de vista, fundamental não apenas para propiciar a mediação de uma leitura emancipadora, mas também para nos aproximar, ainda que minimamente, das muitas possibilidades do que somos (SANTOS, C. S., 2020, p. 101).

No campo da Antropologia é comum a utilização do método da etnografia. Se a etnografia consiste na interpretação cultural pela descrição de eventos de determinado grupo social, uma autoetnografia coloca o pesquisador como objeto de si, possibilitando uma autoinvestigação e autorreflexão sob determinada ótica. Ao considerarmos a literatura uma forma

⁶ O RDM tem sido objeto de estudo da dissertação “Roteiro Didático Metaprocedimental: um instrumento para mediação de leitura literária no Ensino Médio”, de Thárcila Ellen Bezerra Aires, com conclusão prevista em 2021, na UFPB.

de expressão cultural, a maneira que a interpretamos parece constituir um objeto metateórico de análise.

A autoetnografia, por sua vez, representa um gênero da etnografia que aprofunda a pesquisa nas múltiplas lacunas da consciência do indivíduo relacionando-o com o meio em que está inserido através da experiência pessoal. O pesquisador analisa os aspectos culturais e sociais ao seu redor, *outward*, para em seguida realizar uma análise interna do si mesmo, *inward*, tornando-se assim, vulnerável à resistência cultural e às interpretações (KOCK; GODOI; LENZI, 2012, p. 95).

É na experiência pessoal e localizada do pesquisador que se busca compreender uma experiência cultural (SANTOS, S. M, 2017). Se quisermos refletir sobre um processo tão particular quanto a experiência estética, enfatizando a complexidade dessa tarefa e a aparente inacessibilidade de mapear a leitura de outrem, uma autoetnografia parece vir a preencher essa lacuna, tendo em vista o embasamento teórico do pesquisador que o habilita a não só repensar o seu processo de leitura, desta vez com o teor investigativo, como também analisar os efeitos de sentido causados pelas particularidades desse evento, permitindo-o comparar as discrepâncias entre diferentes suportes textuais, a saber, a literatura e o cinema.

Textos acadêmicos possuem características sedimentadas que contradizem a experiência da autoetnografia, como a utilização da terceira pessoa do plural ou da linguagem impessoal. Justificamos nos próximos capítulos a necessidade do desvio de linguagem para primeira pessoa do singular, tendo em vista se tratar da descrição particular de uma experiência. Tal descrição seria contraditória com a utilização da forma de expressão usualmente empregada em textos científicos.

Com isso, a análise será elaborada em três etapas:

- 1) Descrição sintética da perspectiva do enredo e contextualização do texto e do autor/diretor;
- 2) Descrição da experiência estética associando os conceitos iserianos inerentes ao processo de leitura, priorizando o mapeamento dos *loopings* identificados no texto e na experiência estética;
- 3) Autorreflexão sobre o processo de leitura e atribuição de sentido, com ênfase nas categorias selecionadas – memória e solidão na interação texto-leitor; levando em consideração a especificidade de cada suporte.

Com base nessa análise, relacionamos os processos de leitura em prol de uma investigação acerca da experiência estética e a influência dos *recursive loopings* na atribuição de sentido.

3 A SOLIDÃO DA MEMÓRIA: O TEMPO *FRAGMENTADO* NO LONGA-METRAGEM *MEMENTO* (2000), DE CHRISTOPHER NOLAN

Christopher Nolan é um diretor, produtor e roteirista britânico muito influente na *Hollywood* moderna. Ele começou sua carreira como cineasta na década de 1990, com curtas-metragens experimentais, quando era membro da *University College London Film and TV Society*.

Até o momento, Nolan dirigiu onze longas-metragens. Estreou em 1998, com um filme preto e branco, financiado pelo próprio diretor, *Following*. As reverberações dessa produção foram responsáveis por chamar a atenção da indústria cinematográfica, atraindo financiamento para o seu segundo longa-metragem, *Memento* (2000), responsável por quadruplicar o investimento de \$9.000.000, consolidando-o como diretor em Hollywood.

Christopher Nolan dirigiu também *Insomnia* (2002) e sua popularidade chegou ao ápice com uma trilogia sobre o herói dos quadrinhos, *Batman*, sob financiamento de mais de \$100.000.000 da *Warner Bros*, com os filmes *Batman Begins* (2005), *The Dark Knight* (2008) e *The Dark Knight Rises* (2012).

The Prestige (2006), *Inception* (2010), *Interstellar* (2014), *Dunkirk* (2017) e *Tenet* (2020) são trabalhos relevantes do diretor, muitos deles em cooperação com o seu irmão, Jonathan Nolan. Christopher Nolan, em vinte anos de carreira, conseguiu feitos únicos no cinema.

A jornada de Nolan, de um roteirista e diretor independente, relevante nos circuitos de festivais de cinema, para franquias de filmes de bilhões de dólares antes dos quarenta anos de idade, é nada menos do que surpreendente. Nós estamos ansiosos para descobrir os mundos que ele ainda não criou⁷ (CALVISI; RICH, 2013, p. 15, tradução nossa).

Nolan, assim como a maioria dos cineastas, possui um estilo narrativo. Há um ponto de vista predominante, geralmente o do personagem que protagoniza a trama, visando um grau de identificação entre o personagem e o espectador, não só através do foco narrativo, como pela própria estrutura narrativa.

Histórias contadas pelo olhar de um personagem específico são comuns na filmografia de Christopher Nolan, levando o espectador a acreditar na premissa apresentada e

⁷ Nolan's journey from indie-writer/director making a splash on the festival circuit to helmer of billion-dollar franchise films, achieved by age of forty no less, is nothing less than amazing. We look forward to discovering the worlds he has yet to create.

desconstruindo-a a partir da revelação de um outro fio narrativo que só pode ser compreendido completamente no final do tempo diegético, gerando os denominados *plot twists*.

O termo *plot twist* é utilizado para designar uma grande mudança ou reviravolta no enredo, contrariando as expectativas geradas até então e obrigando o espectador a reformular suas considerações e sínteses em prol da atribuição de sentido.

Percebe-se a subversão da estrutura clássica do cinema narrativo em algumas das produções do diretor, seja através da montagem, como em *Memento* (2000), ou por um sistema de referências onírico, como em *Inception* (2010). Tal estratégia não é inédita, nem foi inventada por Nolan, pois é amplamente difundida no que chamamos de “cinema de arte”, mas não parece agradar muito o consumidor de um estilo de cinema mais comercial, público-alvo da linha hollywoodiana.

Contudo, não faz sentido simplesmente desorganizar uma sequência narrativa sem que para isso haja um propósito. No caso de *Memento* (2000), “parte da missão do público é reunir a relação entre os eventos” (HUNT; MARLAND; RAWLE, 2013, p. 47), causando o aumento da imersão, por parte do espectador, na trama, incitando-o a “desvendar” o quebra-cabeças que lhe é ofertado para possibilitar a construção do sentido.

Narrativas complexas, com o intuito de subverter a tradição clássica cinematográfica também são conhecidas como *puzzle films*. O termo designa “um ciclo popular de filmes da década de 1990 que rejeitam as técnicas clássicas de roteiro e a substituem por narrativas complexas”⁸ (BUCKLAND, 2009, p. 12, tradução nossa). Os enredos em formato de quebra-cabeças são feitos com o intuito de desafiar a audiência, de proporcionar uma experiência mais interativa, que exija mais do que a mera observação, uma verdadeira montagem. Assim como o jogo, um *puzzle film* não acaba quando terminamos de montá-lo (ou assisti-lo), apresentando novos desafios em leituras futuras, por possuir camadas de complexidade.

Se os *puzzles films* são definidos como narrativas complexas, como poderíamos conceituar a complexidade nesses casos? Bordwell (2006) parte do conceito de ação complexa cunhado por Aristóteles, na *Poética*.

Para Aristóteles (2007, p. 46), “a ação complexa é aquela onde (sic) a mudança de fortuna resulta de reconhecimento ou de peripécia ou de ambos os meios”. O autor considera como peripécia uma mudança inesperada no sentido da ação, e o reconhecimento, como o próprio nome já diz, é o momento em que os personagens passam da ignorância para o conhecimento sobre algo que modificará o destino dessa ação. Em dado momento, o

⁸ a popular cycle of films from the 1990s that rejects classical storytelling techniques and replaces them with complex storytelling.

reconhecimento pode vir como consequência ou em detrimento da peripécia e esses elementos são impostos para os personagens, alterando sobremaneira os seus destinos.

Aristóteles afirma que esses dois elementos da narrativa aparecem para destituir a ordem da ação e após o reconhecimento há uma retomada dessa ordem. A ação complexa seria um evento no desenvolvimento do personagem em que a ocorrência da peripécia alteraria o fluxo contínuo de sua existência — também conhecido como nó; o protagonista/herói deveria combatê-lo (ou sofrer a consequência da tragédia) — o momento do desenlace — e, na sequência, haveria uma retomada da casualidade, característica fundamental da ação simples.

Buckland (2009, p. 14, tradução nossa) entende o conceito de narrativa complexa além daquele definido por Aristóteles: “Um enredo quebra-cabeças é intrincado no sentido de que a organização dos eventos não é apenas complexa, mas complicada e desconcertante; os eventos não são simplesmente complicados, mas emaranhados”⁹. O autor complementa: “Filmes quebra-cabeças constituem um modo pós-clássico de representação e experiência que não pode ser delimitado pela *mimesis*”¹⁰.

Além disso, os *puzzles films* subvertem não só a ação ou enredo como a forma como essa ação é exposta ao espectador. Utilizando-se de não-linearidade, *loopings* temporais e realidades espaço-temporais fragmentadas, o próprio modo de contar a história já contém elementos do enredo, ao manusear, propositalmente, de paradoxos, labirintos, elipses, prolepses e/ou analepses, destituindo os personagens da confiança do espectador, alternando os pontos de vista sob os eventos e criando experiências estéticas diferentes e inesperadas para o público.

É o caso do de *Amnésia*, título brasileiro para o longa-metragem estadunidense *Memento*, lançado mundialmente no ano de 2000, com duração de 113 minutos. O roteiro é coescrito pelos irmãos Christopher e Jonathan Nolan e inspirado pelo conto *Memento Mori*, de Jonathan Nolan. O filme concorreu a diversos prêmios na época de seu lançamento, dentre eles, ao Oscar nas categorias de “Melhor Roteiro Original” e “Melhor Edição”.

De acordo com o site de críticas cinematográficas *Rotten Tomatoes*¹¹, a avaliação do filme pela crítica especializada é de 93% de aprovação, seguido de 94% de aprovação da audiência. Já no IMDb¹², o filme conta com a nota 8,4, de mais de um milhão de avaliações dos usuários pelo mundo inteiro.

⁹ A puzzle plot is intricate in the sense that the arrangement of events is not just complex, but complicated and perplexing; the events are not simply interwoven but *entangled*.

¹⁰ Puzzle film constitutes a post-classical mode of filmic representation and experience not delimited by *mimesis*.

¹¹ Dados coletados em junho de 2020.

¹² Internet Movie Database.

A escolha desse filme como integrante do *corpora* do presente estudo foi motivada pela experiência estética desafiadora e a complexidade do processo de construção de sentido vivenciado pela autora, quando esteve em contato com o longa-metragem. É um desafio analisar a própria experiência estética e um grande motivador é selecionar suportes estéticos capazes de estimular o espectador/leitor. Quanto mais difícil o processo de atribuição de sentido, maior o desejo, a curiosidade, o entusiasmo de tentar “desvendar” tal processo¹³, desde que haja repertório suficiente para que a experiência estética não fracasse.

A análise ora desenvolvida consiste em um mapeamento da experiência estética. Em outras palavras, analisaremos não o filme *em si*, mas o processo de atribuição de sentido que a espectadora/autora vivencia quando interage com esse filme, ou seja, uma autorreflexão como espectadora, fundamentada nas teorias iserianas. Essa interação é localizada, de um indivíduo em um recorte espacial e temporal específico, diferindo da experiência de outros espectadores, em outros tempos e em outros lugares. Dado o caráter individual da leitura, utilizaremos uma linguagem subjetiva e pessoal, típica de um processo autoetnográfico, como explicitamos no tópico 2.6.

Para tanto, pretende-se mapear as perspectivas em *looping* articuladas no processo de leitura pela autoidentificação dos procedimentos internos que buscam atribuir sentido à complexa estrutura narrativa utilizada no filme, em um enredo que por si só já é desafiador, por não ser o que parece, se contradizer, voltar atrás com algumas certezas outrora postas.

É um filme com duas linhas temporais distintas, exigindo alto nível de participação do espectador. Além disso, há uma utilização constante de *loopings* recursivos e o tempo da narrativa é fragmentado, com desconstruções e reformulações das sínteses no processo de construção de sentido.

Apesar de serem quatro as perspectivas textuais descritas por Iser e articuladas pelo leitor durante a experiência estética, os pontos de vista do personagem, do narrador, do enredo e da ficção do leitor, pelo escopo deste trabalho – a análise dos *loopings* e seus efeitos de sentido – privilegiaremos a perspectiva do enredo, ainda que as demais insistam em aparecer, devido à impossibilidade de fragmentá-las por completo.

¹³ Esse raciocínio se fundamenta no processo de aprendizagem humana de Piaget (1979), em que as estruturas cognitivas tendem a se equilibrar diante da resolução dos desafios apresentados e na teoria de Vigotski (1993) de que o nível de desenvolvimento real do indivíduo (NDR) é passível de ser ampliado via mediação.

3.1 DA PERSPECTIVA DA AÇÃO (OU ENREDO)

O processo de leitura tem seu grau de complexidade definido com base no repertório do leitor. O repertório é mutável e se expande conforme as experiências e leituras do indivíduo. É esse fator que determina, por exemplo, que os livros de literatura sejam gradualmente mais “complicados”: os livros infantis, direcionados para crianças pequenas¹⁴, geralmente apresentam narrativas descritas através de imagens, seguidas do acréscimo de frases simples. Com o tempo, as imagens tendem a diminuir consideravelmente — chegando até a desaparecer, e dando lugar a textos que utilizam uma linguagem mais elaborada.

Embora inicialmente essas modificações acompanhem o desenvolvimento cognitivo das crianças, os textos direcionados aos adultos têm níveis diferentes de complexidade, o que me leva a crer que, para uma parte dos leitores, a busca pela emancipação possui um limite estabelecido.

Tal limite pode ser observado nas estruturas narrativas de *best-sellers*, por exemplo, que chegam a essa categoria especificamente por atingirem as massas. Um produto equivalente no campo cinematográfico é composto pelos denominados *blockbusters*.

Em Hollywood, um mercado audiovisual mais voltado para o lucro através do investimento financeiro que alcança amplamente as massas — os filmes são distribuídos pelo mundo inteiro, com uma quantidade abundante de exhibições, em comparação com outros tipos e origens de produção — é de se esperar que os produtos cinematográficos mais bem sucedidos sejam justamente aqueles que possuem baixo nível de emancipação, já que conseguem atingir um público maior, por exigir menos do repertório dos espectadores.

Quando um filme — ou livro, ou qualquer outra mídia artística — considerado mais complexo faz sucesso em âmbito mundial, subentende-se que mais leitores e espectadores passam pelo processo emancipatório exigido por ele, cumprindo uma função social que vai além do entretenimento.

Isso posto, faz-se necessário narrar o enredo do filme. É importante salientar que delinear a sinopse de uma narrativa implica emergir em um dos processos descritos por Iser, o sentido. Trata-se, para Iser (1999a, pp. 79-82) de uma síntese resultante da concretização da experiência estética, uma espécie de descrição da obra que ocorrerá apenas após a concretização

¹⁴ RODRIGO, M. J. Desenvolvimento intelectual e processos cognitivos entre os dois e seis anos. In: COLL, C.; MARCHESI, A.; PALÁCIOS, J. *Desenvolvimento Psicológico e Educação*: Psicologia Evolutiva. 2a. ed. Porto Alegre: Artmed. Trad. De Daisy Vaz de Moraes, 2004.

da leitura ou expectativa. Não é unânime, ou mesmo universal, visto que passa pelas particularidades dos espectadores e tem alto teor subjetivo.

Sendo uma das últimas etapas da experiência estética, revelará de antemão alguns dos processos inerentes a essa experiência, discutidos superficialmente com ênfase na perspectiva do enredo, sem o embasamento da teoria, e abordados em sua especificidade nos próximos tópicos.

Em linhas gerais, o enredo do longa-metragem se desenvolve a partir da perspectiva do protagonista Leonard, interpretado por Guy Pearce. Ele é um ex-investigador de seguros, ou seja, sua profissão consistia em visitar as pessoas que solicitavam o pagamento de algum seguro para identificar se a solicitação era válida e, só assim, efetuar esse pagamento. Certa noite uma dupla de assaltantes invadiu a sua casa e, no conflito gerado, um deles é assassinado por Leonard e o outro foge.

Esse episódio, muitas vezes rememorado por Leonard como “o incidente”, é fundamental para a construção da narrativa. É a síntese da transformação do personagem, ou seja, o Leonard pré-incidente, investigador de seguros, casado, com uma vida relativamente normal, deixa de existir, dando lugar a um homem viúvo, com uma condição psicológica rara, uma espécie de impossibilidade de registro de memórias recentes, apesar da manutenção daquelas memórias a longo prazo, antes do acontecimento marcante.

O incidente, assim como a vida pré-incidente, não faz parte da diegese, com exceção de alguns *flashbacks*, que acontecem quando o personagem pensa, ou conta algo sobre o seu passado. A diegese inicia, em termos cronológicos, em um tempo relativamente indefinido, posterior ao acontecimento mencionado por Leonard.

De acordo com o protagonista, o incidente é um assalto em que sua esposa foi estuprada e assassinada por um ladrão fugitivo, que também conseguiu golpear Leonard e deixá-lo com uma grave seqüela: ele não consegue cristalizar novas memórias e, em um indeterminado ciclo de tempo, esquece todos os acontecimentos recentes. Quando isso ocorre, ou seja, quando sua memória é apagada, ou reiniciada, a última lembrança de Leonard é o dia do assalto na sua residência e da morte de sua esposa.

O protagonista, que teve sua vida dilacerada por essa situação, torna a vingança contra o assaltante o seu principal objetivo e, para isso, utiliza seu conhecimento enquanto investigador para descobrir quem é o homem que fugiu, encontrá-lo e matá-lo.

Para conseguir progredir com a investigação, mesmo com a sua condição de memória, Leonard desenvolveu um sistema que o auxilia a, todas as vezes que esquece, lembrar os acontecimentos mais importantes, assim como os avanços de sua descoberta. É um sistema de

autocondicionamento, aliado a anotações que vão desde arquivos, fotografias e até tatuagens em seu próprio corpo.

Para o desenvolvimento do enredo, o filme se utiliza de uma narrativa fragmentada e duas linhas do tempo. Na primeira delas há uma sequência reversa de fatos, ou seja, a primeira cena do filme é, na verdade, a última, em termos cronológicos. Esse recurso promove uma curiosidade no espectador e quem está assistindo não sabe absolutamente nada sobre o enredo, até o momento. Para saber como e por que a situação chega a tais termos é necessário organizar os fatos, formulando sentidos na medida em que novas informações vão sendo apresentadas.

As cenas seguintes mostram, pouco a pouco, os acontecimentos imediatamente anteriores, sendo que os últimos segundos de cada novo trecho inserido repetem os primeiros segundos do trecho anterior.

A segunda linha narrativa é composta de cenas mais curtas, em preto e branco, que aparecem sequencialmente, apesar de não ser explicitamente definido, a primeiro momento, qual o seu fragmento temporal. Sempre são trechos do protagonista em um quarto de hotel e mostram, na maior parte do tempo, uma conversa telefônica, na qual não sabemos quem é o interlocutor.

Em determinado momento do filme há uma “união” entre as duas linhas narrativas. Isso acontece quando uma cena que começa em preto e branco, aos poucos, ganha cores, no que parece ser uma metáfora em que começamos sem saber ao certo o que está acontecendo e as revelações nos dão mais definição sobre o enredo.

Além dessas duas linhas narrativas que se unificam, também surgem memórias do protagonista, em forma de *flashbacks* — de momentos com a sua ex-esposa e de Sammy Jankis e sua respectiva esposa. Esses personagens, no entanto, só nos são apresentados pela memória de Leonard.

Outros dois personagens muito importantes na narrativa são Teddy e Natalie e o elo de comunicação entre esses coadjuvantes é o John G. Teddy, interpretado por Joe Pantoliano, é assassinado por Leonard na cena inicial do filme. Nas cenas posteriores, quando passamos a conhecer os fatos que precederam seu assassinato, podemos identificar que há uma relação próxima entre eles. De início, não faz sentido a dedicação extrema desse personagem à vida do protagonista. Em diversos momentos Teddy faz afirmações contraditórias com outros acontecimentos apresentados, fazendo com que a sua honestidade seja questionada.

Enquanto Teddy parece estar sempre ao redor de Leonard, auxiliando-o a encontrar John G. e concretizar sua vingança, recebemos informações sobre o próprio Teddy ser o John G., quando descobrimos, por Natalie, que seu verdadeiro nome é John Edward Gammel. O

desenrolar dos fatos nos revela que Teddy é um policial corrupto que usa e manipula Leonard em prol de seus interesses, revelação corroborada com o assassinato de Jimmy Grants.

O encontro entre Jimmy e Leonard é amplamente arquitetado por Teddy, que cria uma armadilha para Jimmy quando combina uma transação de drogas com ele, visando roubar o dinheiro e, para isso, ele modifica a *realidade* de Leonard, levando-o a crer que o nome do assaltante que matou e estuprou sua esposa também poderia ser Jimmy, e que ele era um traficante da região, facilitando o acesso ao dinheiro enquanto o protagonista da trama se ocupava do seu alvo.

Jimmy Grants era o namorado de Natalie, interpretada pela atriz Carrie-Anne Moss, e é com essa conexão que ela surge no enredo. Quando Leonard tenta matar Jimmy, ele veste suas roupas elegantes e passa a usar o seu carro, um Jaguar, que representa um nível social claramente mais elevado que o dele próprio. Ele encontra dentro do terno uma mensagem, em um porta-copos de bar, que o leva a conhecer Natalie. Ao compreender a situação, devido ao sumiço de Jimmy, do dinheiro que ele portava e da ameaça do policial que tentava emboscá-lo, Natalie manipula Leonard para se vingar de Teddy, o verdadeiro responsável pela morte do seu namorado.

Natalie se aproxima de Leonard como uma pessoa que passou por algo similar (a perda de um companheiro) e precisa de ajuda para lidar com isso — o que não deixa de ser verdade, e dessa forma ela pede para Leonard lidar com Dodd, um personagem com poucas falas, mas que protagoniza uma das principais cenas de ação do filme. Dodd aparenta ser um homem que busca o dinheiro (ou as drogas) confiadas à Jimmy. Leonard o persegue e o intimida, livrando Natalie dessa ameaça.

O problema de memória de Leonard o leva a ficar entre esses dois personagens, Teddy e Natalie, cujos propósitos e objetivos são excludentes, tornando-o um alvo, que trabalha para ambos os lados, como um fantoche.

Quando as duas linhas narrativas se unem e Teddy revela para Leonard, assim como para o público, aspectos-chave para a compreensão da narrativa, temos a certeza de que absolutamente nenhum personagem é realmente confiável, nem mesmo o próprio protagonista.

O processo de “revelação”, a peripécia, nas palavras de Aristóteles (2007), que culmina em um *plot twist* da narrativa, tem início quando Jimmy, quase desmaiado, chama Leonard de Sammy. Sammy é um personagem a quem Leonard recorre diversas vezes ao longo da história

como um de seus clientes quando ele ainda era investigador de seguros. Uma de suas tatuagens mais visíveis tem a frase “*remember Sammy Jankis*¹⁵” inscrita.

Sammy, de acordo com Leonard, era um contador de 58 anos, que sofreu danos cerebrais irreversíveis após um acidente de carro. Ele acionou a seguradora por ser impossibilitado de trabalhar devido a um problema bastante semelhante ao que Leonard viria a desenvolver, com um agravante: sua memória de curto prazo era reiniciada a cada dois minutos, impossibilitando-o de levar uma vida normal, ainda que ele tivesse um sistema de anotações que se mostrava muito complexo para o tempo em que ele tinha para assimilá-las. Apesar de ser incapaz de reter novas informações, ele permanecia são o suficiente para realizar atividades complexas (dentre elas, injetar insulina na esposa diabética) desde que fossem tarefas aprendidas antes do acidente.

Porém, a esposa de Sammy, ao duvidar da veracidade da sua condição neurológica (ou psicológica, como Leonard atestaria posteriormente), fez um teste: como Sammy aplicava diariamente sua insulina no horário marcado, ela decidiu alterar o relógio logo depois da aplicação, para testar se ele repetiria a aplicação, sabendo que se estivesse consciente, estaria cometendo um ato perigoso. Ao repetir esse processo diversas vezes, ela acabou falecendo devido a complicações advindas da superdosagem, e ele passou a viver em uma casa de repouso sem nem mesmo se dar conta da sua morte.

Leonard se inspira no sistema de Sammy para planejar a vingança contra John G. Ele afirma que a evolução do sistema demanda disciplina, organização, hábito e rotina e essas características são primordiais para que ele consiga cumprir o seu propósito.

Quando Jimmy Grants chama Leonard de Sammy, a similaridade entre essas duas narrativas entra em choque. Enquanto ele se pergunta como esse homem, até então um estranho para ele, poderia saber sobre Sammy Jankis, Teddy chega. Nesse momento, Leonard finge ter esquecido o que aconteceu, e quando Teddy diz que é um policial, e que Jimmy é o traficante envolvido no incidente, ele é confrontado pela história: se aquele é John G., porque ele traria 200.000,00 dólares? (Esse dinheiro é para a compra das drogas, conforme negociado com Teddy).

Leonard parece associar as suas ações a um propósito maior, a vingança, mas quando outros elementos o desviam desse intuito — ou da compreensão geral a qual que ele se condicionou — as consequências morais e a culpa têm espaço para se desenvolver, destruindo o sistema.

¹⁵ Lembre-se de Sammy Jankis (tradução nossa).

Por isso, na cena final, Teddy revela que Leonard “mente para si mesmo para se sentir melhor”, mesmo que para isso seja necessário esquecer alguns detalhes. O personagem complementa dizendo que a esposa de Leonard sobreviveu ao assalto que causou a sua condição de memória e não acreditava realmente nas sequelas que ele havia desenvolvido, e foi ela, na verdade, que fez o teste de insulina que a levou a morte, como forma de verificar efetivamente se o protagonista era capaz de fazê-lo, o que provaria os danos neurológicos.

Nesse instante, cenas de *flashbacks* de Sammy e Leonard com as suas respectivas esposas começam a se misturar, dando a entender que as memórias do personagem estavam confusas e permitindo-nos duvidar até mesmo da existência de Sammy Jankis.

O sistema de Leonard — a repetição em prol do condicionamento — parecia ser na verdade um efeito da criação da própria história de Sammy, reiterada tantas vezes por Leonard a ponto de tornar-se verdade. Sammy e Leonard são idealmente a mesma pessoa, e Leonard subtraiu aspectos da sua vida que não convergiam em prol de seus interesses e os fragmentou na narrativa de Sammy, controlando a própria memória.

O policial ainda complementa que o “verdadeiro” John G., ou pelo menos o que mais se aproximava da fantasia de Leonard, já foi morto anos atrás e que ele era encarregado pelo caso e o auxiliou no processo. A foto que Leonard recebeu por baixo da porta, da qual não tínhamos referência alguma até então, foi tirada pelo próprio Teddy quando isso aconteceu. Essas informações trazem à tona a distância temporal do incidente até o presente diegético, considerando que o recorte exibido no filme é muito posterior aos fragmentos de memória de Leonard e a relação entre os dois personagens, que parecem estar intimamente conectados.

Com a tomada de consciência da situação, outra camada da sua história foi revelada: a de que Teddy o manipulava por todo o tempo, induzindo-o a matar pessoas de acordo com seus próprios interesses, usando-o para executar um trabalho que ele próprio não queria fazer. A manipulação não é exclusiva do policial, já que o personagem, sempre que tomava consciência dos seus atos, ampliava ainda mais o seu quebra-cabeças insolúvel, para que a busca não pudesse ser interrompida, o que pode ser exemplificado a partir do arquivo policial que Teddy entregou completo para Leonard, para auxiliá-lo na sua investigação privada e agora possuía cerca de doze páginas a menos.

A atitude do personagem, após se dar conta desses fatores, é manipular a situação presente para resolver o seu problema, eliminando a possibilidade de que a tomada de consciência ocorra novamente, e criando uma situação em que Teddy se tornará seu alvo principal, conclusão esta que já é apresentada ao espectador desde a primeira cena do filme, retornado para o ponto de partida.

As revelações finais podem levar a diversas combinações e, conseqüentemente, diversos sentidos. Caberá ao espectador montar a sua própria investigação para os acontecimentos, tão fragmentados, assim como a memória de Leonard, em busca da sua verdade.

O enredo se torna ainda mais complexo ao desfazer, pouco a pouco, as informações inseridas, fazendo o espectador duvidar de todos os personagens, inclusive o protagonista, ao apresentar dados contraditórios, induzir a sínteses que serão posteriormente desfeitas e desconstruir, o tempo todo, as asserções mais óbvias, gerando *plot twists*, dentre eles o elemento principal do enredo: o acontecimento que causou a sua perda de memória e a morte da sua esposa.

A perspectiva da ação, ou do enredo, portanto, pode ser definida como a espinha dorsal da narrativa. O enredo, para Candido (2009), é uma sequência de fatos vivenciada por personagens, com um recorte no tempo — tem uma duração determinada — e no espaço — ocorre em algum lugar, ou lugares, também determinado(s). Importa salientar que a ficção, embora muitas vezes evoque semelhanças, não exige necessariamente uma equivalência com a realidade, cabendo ao autor a criação de um sentido próprio ao universo daquela trama, o que Aristóteles (2007) denomina de verossimilhança.

O enredo engloba, de certa forma, as demais perspectivas, tendo em vista que não pode ser delineado sem o suporte do narrador, dos personagens ou da ficção do leitor. A perspectiva textual da ação ou enredo pode ser entendida como o que acontece; a do narrador, quem conta o que acontece. O personagem é aquele que vivencia a ação e a ficção do leitor é sintetizada a partir de que efeitos de sentido o autor pretende causar nos leitores quando cria o texto ficcional.

Logo, a escolha da perspectiva do enredo como recorte para a análise ocorre devido ao fato de que esta é a perspectiva que capta a experiência estética com mais amplitude, ao dialogar diretamente com os demais pontos de vista, porém, não é suficiente para descrever a complexidade do processo de leitura, que além de articular as quatro perspectivas acima mencionadas, ainda o faz por protensões e retenções reguladas pela estrutura de Tema e Horizonte, como no processo de *looping recursivo*, em que novos acontecimentos alteram nossa percepção sobre momentos anteriores no enredo.

3.2 DA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA E DOS RECURSIVE LOOPINGS

A experiência estética se inicia no momento anterior à leitura do texto, seja ele literário ou cinematográfico. Elementos como a capa/cartaz, o título e informações extratextuais são responsáveis por gerar expectativas e formular previsões sobre o texto em si, que podem ou não ser corroboradas durante o processo de atribuição de sentido.

O título do filme chama a atenção: o original, *Memento*, em português *Amnésia*. Ora, *memento* é, na verdade, uma palavra de origem latina e trazendo para a gramática normativa da língua portuguesa, ela faz referência à conjugação do verbo “lembrar”.

Há uma associação direta entre o título original do longa-metragem e o conto de Jonathan Nolan que deu origem ao roteiro. O conto intitula-se *Memento Mori*, uma expressão latina que pode ser traduzida como “lembre-se que você vai morrer”. O filme é baseado na ideia principal do texto e possui inúmeras divergências tanto na forma (o enredo do conto se divide em 11 fragmentos que alternam entre um narrador epistolar, em 1ª pessoa, que escreve cartas direcionadas a “você” e um narrador em 3ª pessoa, que de sua perspectiva distanciada possibilita que o leitor observe o personagem que lê as cartas e as ações que este executa) quanto no enredo, tendo em vista que se trata de um outro personagem, Earl, internado em um hospital psiquiátrico, tentando repetidamente explicar a si mesmo a sua situação.

A escolha do título em português difere da original pelo significado da palavra, mas também por outro motivo: a condição de memória que Leonard desenvolveu após o acidente é enfatizada como não sendo amnésia pelo protagonista diversas vezes ao longo do filme, apesar dos sintomas apresentados por ele serem similares àqueles descritos, segundo o portal do Hospital Santa Mônica, na denominada amnésia anterógrada, de CID 10 - R41.2, que ocorre quando

[O] paciente não consegue se lembrar de novas informações, como coisas que aconteceram recentemente. Informações que devem ser armazenadas na memória de curto prazo desaparecem. Isso geralmente é causado por trauma cerebral — dano cerebral a partir de uma pancada na cabeça, por exemplo (HOSPITAL SANTA MÔNICA, 2017).

O repertório prévio do leitor reverberará nas identificações e possíveis preenchimentos dos vazios textuais, tornando a experiência estética capaz de proporcionar múltiplos sentidos que vão se alterando e sendo reformulados quando novas informações são apresentadas pelo texto.

Transformar a experiência estética em um produto, seja ele uma tentativa de descrição da interação ou a criação de um novo texto é uma tarefa impraticável, caso não seja feita sob um recorte específico. A diversidade de processos simultâneos imbricados na interação texto-leitor indica que, mesmo que descrevamos minuciosamente todas as etapas das quais estamos conscientes, uma parte delas sempre acontecerá sem nos darmos conta, talvez porque estão diretamente relacionadas à outras etapas e processos, porque são demasiado óbvias e repetitivas ou até mesmo porque envolvam aspectos da nossa cognição e da nossa emoção que não estamos preparados para confrontar.

O mapeamento da experiência estética enquanto método analítico exige um recorte e a escolha desse recorte poderá direcionar a leitura, tornando o leitor mais atento a determinados aspectos do texto do que estaria se a sua interação tivesse como propósito o entretenimento, por exemplo. No entanto, essa acuidade na leitura não traz prejuízos, pelo contrário, parece expandir as possibilidades de sentido, já que entra em conflito com um dos maiores inimigos da leitura literária: a impossibilidade de reter todas as informações na memória.

A memória é uma capacidade de suma importância no processo de leitura e, por isso, os registros de leitura, seja através dos correlatos de sentença, comentários de leituras e demais estratégias, auxiliam na retomada de informações que geram novas sinapses, possibilitando um mergulho mais direcionado nas profundezas da ficção.

Por isso, elaborar um mapeamento dos *loopings* da experiência estética é como criar uma aliança com a memória, através do registro. O *recursive looping* é um processo formulado a partir da retenção e protensão, ou seja, uma informação nova promove a retomada de uma informação anteriormente exposta, atribuindo-lhe novo significado e isso implica dizer que quando observamos um determinado elemento ainda não sabemos a importância dele para o processo de atribuição de sentido, inferindo sobre sua relevância no enredo, porém, quando esse aspecto é retomado a sua relevância é alterada, exigindo reformulações de sentido e gerando novas possibilidades.

Importa salientar que a experiência estética é *individual, fragmentada e irrepetível*. Trata-se de uma relação individual entre o leitor e o texto em que um polo da interação é capaz de transformar o outro, impossibilitando a sua repetição. Logo, tanto na leitura de um outro indivíduo quanto em uma releitura, os *loopings* jamais serão mapeados exatamente da mesma maneira, pois se adequarão ao repertório do indivíduo implicado no texto.

No mapeamento dos *recursive loopings* identificados na experiência de leitura foi possível perceber 145 processos de *looping* e essa grande quantidade se deve a dois fatores principais: a forma do filme e o repertório da espectadora-autora. Ora, o filme de Nolan é

construído de tal forma, com duas linhas temporais, uma delas com a sequência de fatos reversa, com o objetivo de aproximar o espectador da condição de memória vivenciada pelo protagonista; enquanto a outra apresenta os fatos cronologicamente, mas num fragmento temporal diferente. Com isso, a maneira como ele apresenta as informações faz com que os sentidos sejam construídos sempre de maneira retroativa. Quando cada sequência colorida inicia em um determinado ponto da história que só é explicado na sequência posterior, nos obriga a criar inferências provisórias capazes de estabelecer uma continuação natural para o enredo, de modo que nossas expectativas entram em jogo, sendo confirmadas ou não quando aquele mesmo trecho é retomado minutos depois.

E quando o processo de expectativa faz parte do repertório do leitor, a consciência dos processos psicológicos — cognitivos e emocionais — do ato da leitura parece evidenciar ainda mais as repetições, ampliando os efeitos de sentido.

Sendo assim, muitas vezes o enredo “brinca” com as nossas expectativas, dando meios para que determinadas asserções sejam formuladas só para serem desfeitas, causando *efeitos de sentido* em quem está vivenciando a experiência estética. Esses efeitos de sentido, quando são especificamente derivados dos *loopings* recursivos, são discutidos no próximo tópico.

3.3 DO PROCESSO DE ATRIBUIÇÃO DE SENTIDOS NA NARRATIVA CINEMATOGRAFICA

No mapeamento da experiência estética com o filme *Memento* (2000) vivenciei 145 *loopings*, reagrupados de acordo com o tipo de procedimento. No quadro 1, apresento a sua classificação:

Quadro 1 – Tipos de procedimentos de *recursive loopings*

Tipos de procedimentos de <i>recursive loopings</i>		Associação com os <i>loopings</i> mapeados
Complementação (COMP)	Quando um elemento apresentado no momento B complementa o que foi apresentado no momento A, possibilitando o sentido.	1, 15, 16, 20, 23b, 24, 30, 32, 34, 35, 36, 39, 45, 48, 52, 54, 56, 59b, 61, 62c, 64, 67, 69, 70b, 71, 72, 73, 76, 78, 79, 80c, 81a, 81c, 84, 91, 92, 97, 106, 109, 110, 112, 113, 114, 115, 117, 123, 124, 127, 131, 135, 136, 138.
Repetição (REP)	Quando um elemento já apresentado anteriormente é repetido, sem consequências diretas.	2, 3, 7, 8, 10, 22, 23a, 25, 29, 31, 40, 41, 43, 49, 53, 58, 85, 86, 87, 88, 95, 103, 104, 111, 119, 121, 143.
Retomada (RET)	Quando um elemento é retomado, partindo de algo já exibido anteriormente, em uma continuação.	4, 5, 11, 12, 13, 18, 19, 27, 38, 44, 46, 50, 51, 55, 60a, 68, 74, 77, 90, 101, 145.
Contradição (CONT)	Quando um elemento dado remete a um elemento anterior, contradizendo-o.	6, 26b, 59a, 66, 70a, 81b, 108, 116, 118, 144.
Reformulação (REF)	Quando um novo elemento apresentado obriga o leitor a desfazer o sentido atribuído anteriormente em detrimento de um novo, que considere esse elemento posteriormente inserido.	33, 42, 75, 82, 120, 125, 126, 128, 129, 130, 132, 133, 134, 137, 139, 142.
Temática (TEM)	Quando algum elemento retoma outro pelo tema/assunto.	9, 14, 17, 21, 26a, 28, 37, 47, 57, 60b, 62a, 62b, 63, 65, 80a, 80b, 83, 89, 93, 94, 96, 98, 99, 100, 102, 105, 107, 122, 140, 141.

Fonte: Elaboração própria.

Devido à grande quantidade de experiências de *looping* na interação com o filme, decidi estabelecer um recorte para a análise. Selecionei, de acordo com a classificação supracitada, dois dentre cada tipo de procedimento, com o intuito de ilustrar o processo de atribuição de sentido proporcionado pelo conceito de *recursive looping* em pelo menos duas ocorrências. A seleção foi feita objetivando contemplar cenas do início, meio e fim do longa-metragem:

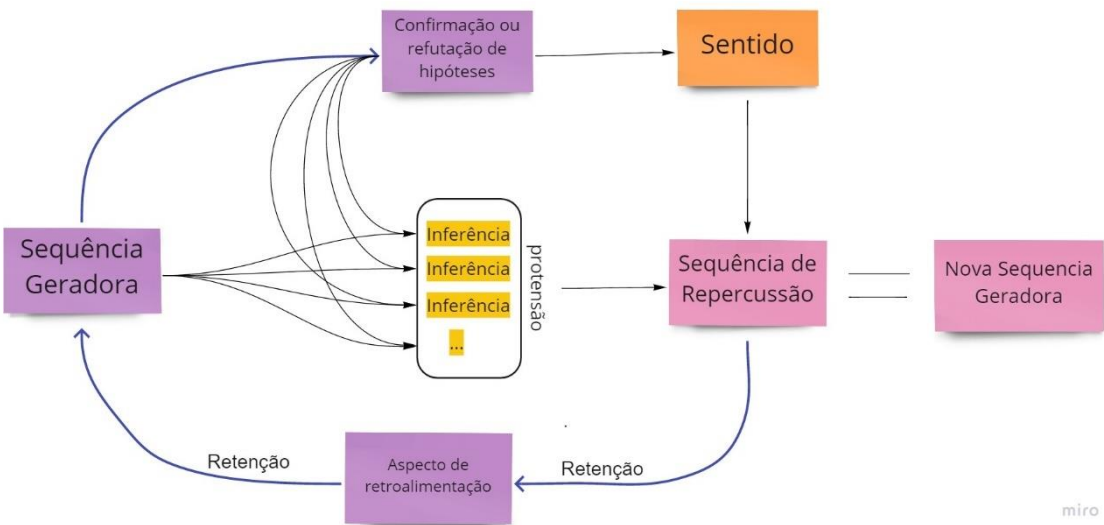
Tabela 1 – Seleção de *recursive loopings* em *Memento*
Recursive loopings selecionados para análise

COMP	REP	RET	CONT	REF	TEM
1 e 131	40 e 86	13 e 77	118 e 144	120 e 130	57 e 83

Fonte: Elaboração própria.

Os *loopings* são observados a partir da análise interpretativa da sequência geradora, ou seja, a sequência que aparece primeiro e é retomada no processo de *looping*. A sequência geradora provocará algumas inferências por meio das protensões. Em seguida, é possível identificar na sequência de repercussão algum elemento que retoma a sequência geradora, denominado aspecto de retroalimentação, pelo processo de retenção, causando efeitos de sentido, como ilustrado na figura a seguir:

Figura 1 – Construção de sentido via *Recursive Looping*



Fonte: Elaboração própria.

A sequência 1 é a geradora do *looping* 1.

Quadro 2 – Sequência 1:

Sequência 1: o começo e o fim 00:00:45 – 00:02:32
Aparece uma fotografia <i>polaroid</i> de um corpo ensanguentado e deitado no chão. A foto, ao invés de ganhar definição com o passar do tempo, vai se apagando até desaparecer completamente, o que deu a entender que a cena está sendo reproduzida ao contrário (o tempo recua, ao invés de avançar). Outros detalhes corroboram essa afirmação: a câmera puxa o filme ao invés de soltá-lo, o sangue que deveria escorrer, está seguindo o caminho de volta, a arma que deveria ter sido jogada no chão, volta para a mão do personagem.

Fonte: Elaboração própria.

A partir dessa sequência, surgiram as seguintes inferências, caracterizando o processo de protensão:

- O homem que segura a fotografia acabou de atirar no outro homem deitado no chão. Quem é o homem morto e por que ele foi assassinado? Um inimigo. Por vingança;
- Quando a foto se desvanece ao invés de se tornar mais nítida, é possível inferir que o tempo da cena está invertido e a sequência do filme não será cronológica.

Prosseguindo na expectativa do filme, a sequência 3 é vivenciada como uma sequência de repercussão:

Quadro 3 – Sequência 3

Sequência 3: a fábrica abandonada 00:02:57 - 00:06:23
O personagem vai até a recepção do hotel segurando uma foto do homem que foi morto na cena anterior e pergunta ao recepcionista se ele o conhece. Logo em seguida o homem da foto, Teddy, aparece. Sua chegada enfatiza para mim que essa cena ocorre antes da que foi exibida na primeira sequência, reforçando a regressividade da estrutura da narrativa. Leonard, o protagonista, afirma ter conseguido uma pista sobre sua investigação e precisa ir até um lugar específico, embora não saiba o que precisará fazer lá. Eles chegam em um prédio que parece ser uma fábrica abandonada e Leonard retira algumas fotografias no bolso. A legenda atrás da foto de Teddy indica que ele deverá atirar nele.

Fonte: Elaboração própria.

Dois aspectos de retroalimentação surgem, sendo o primeiro a aparição do personagem Teddy, ainda vivo, e a segunda, a foto polaroid de Teddy, com a legenda *Don't believe his lies. He is the one. Kill him.*¹⁶

Tais aspectos geram as seguintes retenções:

- O homem que apareceu morto na primeira sequência agora está vivo. Confirma a hipótese de uma cronologia reversa;
- Os dois homens vão juntos em busca de uma pista sobre uma investigação. É possível inferir que ele não tinha a intenção de matá-lo;
- Quando Leonard vê a legenda da foto de Teddy, entende que precisa matá-lo, gerando o *looping* com a primeira sequência, em que vemos a concretização dessa ação.

¹⁶ Não acredite nas mentiras dele. É ele. Mate-o (Tradução nossa).

O *looping* é criado, podendo ser mais bem visualizado pelas imagens a seguir:

Imagem 1 – Looping 1



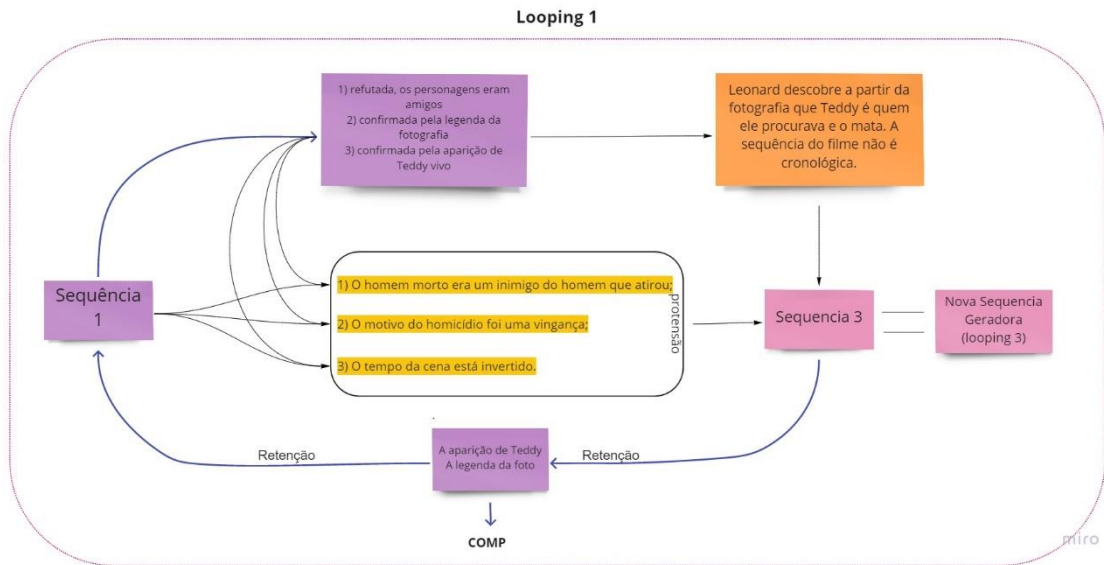
Fonte: *Memento* (NOLAN, 2000).

Na sequência 3, Leonard vai com Teddy até um prédio abandonado, pois acredita ter descoberto uma pista sobre a sua investigação. Quando ele entra no prédio, vê que na foto de Teddy tem uma informação importante: é ele quem Leonard procurava e deverá matá-lo. A cena acaba com Leonard atirando em Teddy, gerando um *looping* com a sequência 1, quando um homem até então desconhecido atira no outro e o fotografa morto.

Logo, foi possível construir o sentido na vivência com esse *looping*: Leonard procurava pelo homem que estava na fotografia, descobre que se trata de Teddy e o mata. A cena do assassinato acontece anteriormente porque a sequência das cenas apresentadas no filme é reversa, ou seja, não segue uma ordem cronológica. Nessa síntese, as novas informações somadas aos vazios que ainda não foram preenchidos formam uma nova sequência geradora que resultará numa segunda experiência de *looping*.

O procedimento cognitivo por trás do processo de atribuição de sentido para esse *looping* é o de complementação (COMP), porque os aspectos de retroalimentação são elementos apresentados na primeira sequência, identificados como pontos de indeterminação, e só puderam ser preenchidos com as informações apresentadas na terceira sequência, como o fato de Teddy reaparecer vivo e Leonard só entender que precisará matá-lo momentos antes de executar essa ação.

Na figura a seguir, apresento a análise e descrição do *looping* 1, relacionando-o com a estrutura básica do *recursive looping* (**Figura 1 – Construção de sentido via Recursive Looping**), com o intuito de exemplificar cada etapa do procedimento. Essa relação é feita apenas de forma descritiva nos *loopings* posteriores.

Figura 2 – Descrição do *looping* 1

Fonte: Elaboração própria¹⁷.

A sequência 7 é geradora do *looping* 13.

Quadro 4 – Sequência 7

Sequência 7: o envelope 00:11:06 – 00:16:12
Leonard sai do banheiro e percebe que está em um restaurante. Logo em seguida, um garçom lhe entrega um envelope grande, endereçado a ele, mas enviado por alguém denominado Natalie, e algumas chaves, assim como uma <i>polaroid</i> com a fachada do hotel <i>Discount Inn</i>. Ele vai até o hotel, onde tem um quarto alugado, abre o envelope e encontra uma cópia da carteira de motorista de Teddy, mas seu nome consta como John Edward Gammell. O personagem telefona para Teddy, chamando-o de Mr. Gammell. Teddy não o contraria, mas diz que está indo até ele e pede para esperá-lo. Enquanto isso, Leonard percebe as tatuagens no próprio corpo e tira o terno e a camisa para conseguir ver melhor. Junto com as informações que Natalie entregou para Leonard, sobre Teddy, ele se encaixava perfeitamente nas características que o protagonista estabelecera para o seu alvo.

Fonte: Elaboração própria.

As informações apresentadas nessa sequência justificam a conclusão que Leonard chegou de que Teddy era o homem a quem ele procurava, tendo em vista que, de acordo com as informações do envelope, Teddy estava mentindo sobre o seu nome e todas as evidências apontavam para ele como o verdadeiro John G. Porém, a sequência geradora do *looping* é precisamente a cena inicial, quando Leonard volta do banheiro e olha para o restaurante. Essa cena provoca algumas inferências:

¹⁷ A figura está ampliada no Apêndice.

- Leonard estava sozinho no restaurante;
- Ele esqueceu o que estava fazendo lá;
- Ele iria encontrar com uma mulher chamada Natalie, mas ela apareceu enquanto ele estava no banheiro, apenas para deixar o envelope e foi embora antes de ele voltar.

Na sequência de repercussão de número 9, o *looping* é gerado pelo procedimento de retomada (RET), ou seja, a sequência tem início no momento anterior à cena em que Leonard estava no banheiro e termina precisamente no instante em que a sétima sequência inicia.

Quadro 5 – Sequência 9

Sequência 9: o restaurante 00:16:59 – 00:22:17

Leonard está no carro, dirigindo, e estaciona na rua em frente a um restaurante chamado City Grill. Ele está segurando uma foto de Natalie, junto a um bilhete com o endereço e o horário do encontro. **É o mesmo cenário do início da sequência anterior, mas há uma mulher, vestida de preto e de óculos escuros, que chama atenção, pois ela não estava lá anteriormente.** Ela fala com Leonard, mas ele não a reconhece, explicando a sua *condição*. **Natalie fala que um amigo rastreou a licença do carro que ele a entregou e descobriu o dono dele. O resultado está no envelope.** Ela também diz que colocou um endereço dentro desse envelope, que poderia vir a ser útil. **Natalie vai embora e Leonard se levanta e vai até o banheiro.**

Fonte: Elaboração própria.

As sequências são contínuas, embora sejam apresentadas de forma reversa. O aspecto de retroalimentação, nesse caso, é o *frame* em que Leonard entra no restaurante e olha para o salão sem identificar ninguém, remetendo à sequência geradora em que um *frame* quase idêntico é apresentado quando ele volta do banheiro com essa mesma sensação, como pode ser observado na comparação entre as cenas:

Imagem 2 – Looping 13



Fonte: *Memento* (NOLAN, 2000).

Na 9ª sequência, quando Leonard entra no restaurante e olha para o salão, ele vê Natalie, mas não a reconhece. Há um *looping* com a sequência 7, quando ele volta do banheiro e olha o salão cheio de pessoas, mas nenhuma delas é relevante para o enredo e não há mais a presença de Natalie.

As hipóteses geradas no processo de protensão podem agora ser comparadas:

- Leonard foi até o restaurante encontrar Natalie, o que refuta a inferência de que ele estava sozinho no restaurante;
- Ele esqueceu porque estava no restaurante, principalmente porque foi embora quando ele saiu da mesa para ir ao banheiro, confirmando a segunda hipótese;
- Natalie saiu do restaurante, mas deixou lá o envelope, junto com os pertences de Leonard, dentre eles a fotografia e as chaves, confirmando parcialmente a terceira hipótese.

Com a expectativa da sequência 9, posso finalmente dar sentido à sequência 7, contextualizando as cenas exibidas anteriormente e construindo a narrativa em termos cronológicos. O procedimento do tipo RET possibilitou compreender a origem de uma informação central do filme: como Leonard chega à conclusão de que Teddy é John G.

É importante destacar que, no final da 7ª sequência aparecem algumas tatuagens de Leonard como *Find him and kill him*¹⁸ e *John G. raped and murdered my wife*¹⁹, que favorecem uma expansão do sentido, pois pelas tatuagens é possível compreender por que Leonard decidiu matar Teddy, justificando tanto a sua motivação para o assassinato quanto a associação entre o personagem Teddy e o homem que ele procurava – John G.

A próxima sequência geradora selecionada é a de número 17.

Quadro 6 – Sequência 17

Sequência 17: Dodd 00:40:15 – 00:45:02
A sequência inicia com a apresentação de cenas com cortes e passagens rápidos de câmera, em que se pode identificar o rosto de uma mulher coberto por um tecido branco e um homem com uma máscara que cobria todo o rosto, com exceção dos olhos. Aparece também um chão com azulejos pequenos, todos brancos, com exceção de um deles que é preto. Depois, Leonard surge, caindo sobre um espelho e acorda deitado em uma cama. Ele olha em volta e percebe que está em um quarto de hotel anônimo e, ao abrir a gaveta, ele encontra um revólver. Quando abre a porta do armário, vê que tem um homem amarrado e amordaçado. Logo em seguida, Teddy bate na porta e diz que Leonard telefonou pedindo a sua ajuda. Leonard pergunta se ele conhece o homem que está no armário, tendo também uma resposta negativa. Eles decidem perguntar e descobrem que o homem se chama Dodd. Teddy diz que não vai ajudar Leonard a matar esse homem, mas ele descobre a foto de Dodd, com a legenda: Get rid of him. Ask Natalie²⁰ Eles decidem desamarrar e limpar Dodd, e guiá-lo para fora do motel, ameaçando-o com a arma que fora encontrada por Leonard na gaveta.

Fonte: Elaboração própria.

¹⁸ Encontre-o e mate-o (tradução nossa).

¹⁹ John G. estuprou e assassinou minha esposa (tradução nossa).

²⁰ Livre-se dele. Pergunte à Natalie (tradução nossa).

A expectativa dessa sequência possibilitou a inferência de que Leonard sonhou com o dia do *incidente*. Como ele estava dormindo no quarto, ao acordar, abrir a gaveta e encontrar o revólver, foi possível inferir que:

- A arma pertence à Leonard;
- Ele guardou o revólver na gaveta, antes de dormir;
- Leonard está em seu próprio quarto de hotel.

A sequência de repercussão é a de número 19, ao possibilitar a retenção para as protensões acima descritas.

Quadro 7 – Sequência 19

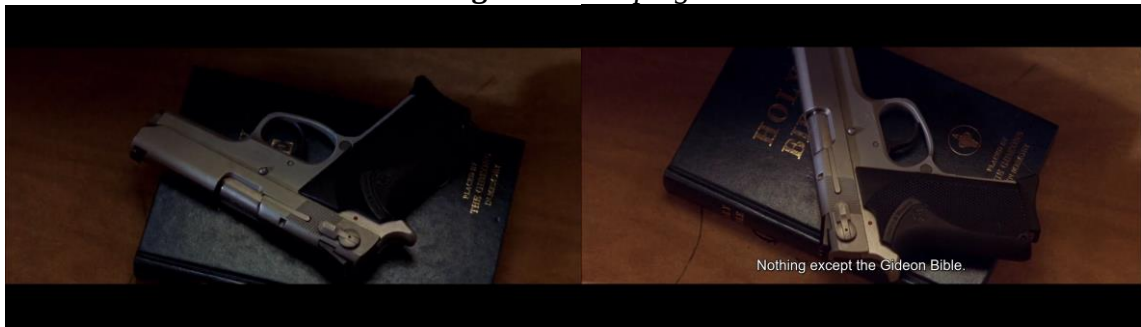
Sequência 19 – surpresa no banho 00:46:05 – 00:48:56
Leonard está no banheiro com uma garrafa de bebida na mão, mas não se sente bêbado. Ele decide tomar banho, mas ouve alguém chegar. Dodd, entra no banheiro e encontra Leonard sem roupa, debaixo do chuveiro. Há uma luta corporal e Leonard consegue imobilizá-lo e amarrá-lo. Leonard veste novamente suas roupas e fotografa o homem no armário. No bolso do paletó ele encontra um papel com a seguinte anotação: Dodd, White guy, 6'2'', blonde Monterest Inn on 5th St. Room 6 Put him on to Teddy or just get rid of him for Natalie. 919 Booth St.²¹ Então, ele escreve a legenda da foto de Dodd e liga para Teddy, guardando a arma na gaveta.

Fonte: Elaboração própria.

Com essa sequência, identifiquei o aspecto de retroalimentação como o momento em que Leonard guarda a arma na gaveta, remetendo à sequência 17, quando ele abre a gaveta e encontra a arma.

²¹ Dodd, homem branco, 1,88 de altura, loiro. Monterest Inn, na 5ª rua. Quarto 6. Coloque-o em contato com Teddy ou apenas se livre dele para Natalie, rua Booth, 919 (tradução nossa).

Imagem 3 – Looping 40



Fonte: *Memento* (NOLAN, 2000).

Na sequência **19**, quando Leonard liga para Teddy, ele guarda a arma de Dodd dentro da gaveta, remetendo à sequência **17**, quando ele acorda sem lembrar o que estava acontecendo e, ao abrir a gaveta, se depara com aquela arma que ele próprio guardou ali.

Esse *looping* é gerado com o procedimento de REP, como pode ser observado pela comparação entre cenas, em que a câmera exibe o interior da gaveta sob o mesmo ângulo nas diferentes situações (quando ele guarda a arma e depois quando ele a encontra novamente). Na comparação entre as sequências é possível confirmar a segunda hipótese proposta e refutar as outras duas:

- Agora foi possível identificar que a arma era na verdade de Dodd e não de Leonard;
- Leonard guardou a arma na gaveta, antes de adormecer, involuntariamente;
- O quarto em que ele se encontra é o de Dodd e Leonard chegou lá pelo endereço encontrado no bolso do seu paletó.

O quadragésimo *looping* possibilitou a compreensão da origem da arma (pertencia à Dodd), deu uma indicação sobre o próprio Dodd (possui alguma relação com Natalie) e ampliou minha percepção sobre a relação entre Teddy e Leonard, ao salientar que, quando encontrou um homem amarrado no armário, foi justamente para Teddy que Leonard ligou para ajudá-lo a resolver a situação. Todos esses elementos são retomados no decorrer da expectativa, transformando essa sequência, agora de repercussão, em uma nova sequência geradora.

A sequência 8 é geradora do *looping* 57.

Quadro 8 – Sequência 8

Sequência 8: o telefonema

00:16:13 – 00:16:58

Leonard está falando ao telefone e questiona ao seu interlocutor se eles já haviam conversado antes e sobre qual assunto e, apesar de não ouvirmos o que a outra pessoa diz, sabemos por Leonard que a resposta é afirmativa e que **eles falaram sobre Sammy Jankis. Leonard diz que sempre menciona Sammy porque a situação dele o ajuda a explicar e a compreender a sua própria condição.** Leonard conversa sobre sua principal motivação: a vingança contra o homem responsável por transformar completamente a sua vida e, além disso, o separar da mulher que ele amava.

Fonte: Elaboração própria.

Algumas inferências suscitadas nessa sequência, como a relação entre Sammy e Leonard e a apresentação do próprio Sammy já foram confirmadas ou refutadas nas sequências posteriores, antes desse *looping* específico. Porém, a informação de que Leonard sempre recorre à história de Sammy para explicar a sua condição de memória funciona como aspecto de retroalimentação, quando ressurge na sequência 31:

Quadro 9 – Sequência 31

Sequência 31 – Sobre Natalie 01:04:57 – 01:09:22
Leonard está saindo da casa de Natalie e, ao entrar no carro, percebe que Teddy está sentado no banco do carona, assustando Leonard, que não lembra quem ele é. Teddy menciona Sammy Jenkins, fazendo com que Leonard acredite que eles realmente se conhecem. Em seguida, Teddy pergunta se o senso de humor de Leonard foi embora junto com a sua memória e questiona se ele ao menos lembra porque ainda está ali. Leonard responde que é para resolver negócios inacabados, mas Teddy diz que ele já fez o que tinha que fazer, mas estava ali por causa de Natalie. Ele pergunta quem é Natalie e Teddy responde que é a dona da casa que ele acabou de sair, fazendo com que Leonard olhe suas fotografias em busca de lembrar quem é ela. Teddy diz que essa relação é precipitada, que Natalie pode querer se aproveitar da sua condição financeira, facilmente identificada por seu carro, roupas etc. Teddy também fala que ela está envolvida com drogas. Teddy diz que quer que Leonard saia da cidade o quanto antes, falando que em pouco tempo as pessoas vão começar a questionar onde ele conseguiu aquele terno e aquele carro. Leonard diz que é o dinheiro do seguro, que ele recebeu quando a sua esposa morreu. Teddy fala que Leonard não sabe quem ele é, apenas quem ele era.

Fonte: Elaboração própria.

Esse *looping* é categorizado como temático (TEM), pois é a menção a um tema ou assunto específico – Sammy Jankis, que faz com que a sequência 8 volte à minha memória, proporcionando sentido.

Imagem 4 – Looping 57



Fonte: *Memento* (NOLAN, 2000).

Na sequência 31, Teddy está dentro do carro de Leonard, assustando-o quando ele entra. Ele prova que conhece Leonard mencionando a história de Sammy Jankis. Essa menção à Sammy gera um *looping* com a sequência 8, quando Leonard está no quarto do hotel e recebe um telefonema, contando todos os aspectos da sua história. O interlocutor afirma conhecê-lo e desperta a sua confiança justamente por trazer à tona a história de Sammy Jankis.

A síntese desse *looping* corresponde tanto a importância de Sammy para Leonard, quando a identificação de que a particularidade da história de Sammy e sua própria relação com a história são suficientes para que ele confie numa pessoa, embora a coincidência entre as duas condições de memória suscite uma desconfiança, por se tratar de uma doença rara.

A próxima sequência geradora escolhida para a análise é a de número 33:

Quadro 10 – Sequência 33

Sequência 33 – o problema de Natalie 01:09:57 – 01:13:00
Leonard está procurando por um papel para anotar algo que aconteceu, mas sua memória é reiniciada quando ouve o barulho de uma porta batendo. É o barulho da porta do carro de Natalie, que acabou de chegar. Ele está na casa dela. Ela entra com o rosto machucado e sangrando e diz que Dodd bateu nela por causa de Leonard. Afirma que Leonard pediu para que ela falasse com Dodd algo sobre Teddy. Ela também diz que Leonard falou para ela procurar Dodd e dizer que não estava nem com o dinheiro nem com as drogas de Jimmy e que ambos estavam com Teddy. Natalie diz que Dodd não acreditou e exigiu que ela estivesse com o dinheiro ou com as drogas até o dia seguinte, ou ele a mataria. Leonard diz que vai até ele resolver a situação, mas Natalie diz que o próprio Dodd provavelmente vai encontrá-lo, porque ela falou para ele sobre o carro.

Fonte: Elaboração própria.

A preocupação de Leonard em tentar encontrar uma forma de anotar algo que aconteceu antes de que essa informação desapareça da sua mente me leva a inferir:

- Algum acontecimento importante acabou de ocorrer;
- O que pode ter acontecido se Leonard estava sozinho na casa de Natalie? Ele encontrou na casa dela algo relevante para a sua investigação.

Com o decorrer do processo de expectativa, já na sequência 35 há um *looping* de RET, cujo aspecto de retroalimentação é justamente o momento em que Natalie junta as canetas e as guarda na bolsa e a cena termina no exato momento em que a sequência 33 inicia, com Leonard procurando pelas canetas.

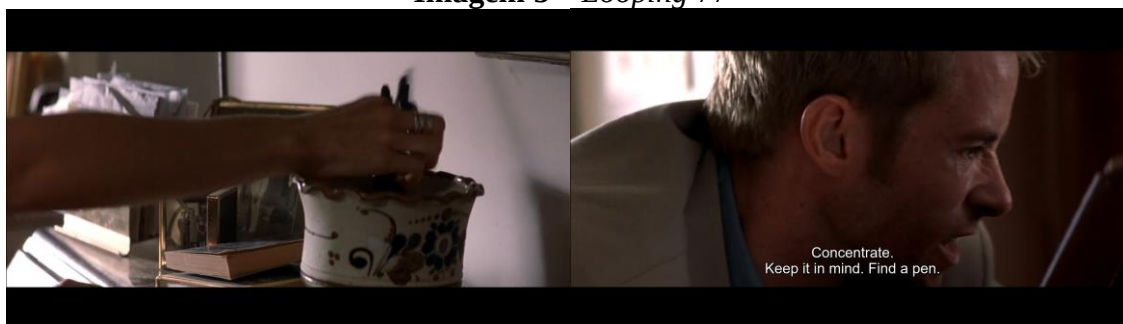
Quadro 11 – Sequência 35

Sequência 35 – o conflito com Natalie 01:13:26 – 01:17:17
Leonard está no sofá vendo suas anotações quando Natalie chega. Ela fecha as cortinas e pergunta se alguém apareceu. Eles brigam porque Natalie está preocupada, mas Leonard não sabe o que está acontecendo. Quando ele pergunta, ela responde que Jimmy saiu para encontrar Teddy, levou muito dinheiro, e nunca mais voltou e os sócios dele acreditam que ela é culpada por isso. Ela pede ajuda a Leonard para se livrar de Dodd. Ele se sente desrespeitado, pois não vai matar alguém por dinheiro, mas Natalie começa a falar que ele faria isso por sua esposa e que ela pode falar o que quiser pois ele não vai lembrar. Natalie diz então que vai usá-lo, já que ele não terá como se defender. Leonard procura uma caneta para anotar o que ela disse, mas não encontra. Ela começa a xingar Leonard, a sua condição psicológica e a sua esposa morta, induzindo-o à perda de controle e bata nela.

Fonte: Elaboração própria.

As imagens a seguir mostram em detalhes os dois momentos que constituem o *looping*:

Imagem 5 – Looping 77



Fonte: *Memento* (NOLAN, 2000).

A 35ª sequência, começa com Natalie chegando em casa e pegando todas as canetas do móvel e colocando-as na bolsa. Essa cena gera um *looping* com o início da sequência 33, que começa com Leonard procurando as canetas, mas sua memória é reiniciada enquanto ele procura, fazendo-o esquecer porque precisava delas.

Com isso, confirma-se a hipótese de que um acontecimento importante acabou de ocorrer: Leonard foi manipulado por Natalie e ficou emocionalmente desestabilizado pela forma como ela o tratou e falou sobre a sua condição de memória e de sua ex-esposa. Natalie fez isso sabendo que a única forma de suas ações sofrerem consequências futuras seria se Leonard conseguisse registrar o acontecimento, e ela o privou dos meios que possibilitavam isso. A segunda inferência foi refutada, pois Leonard não estava sozinho na casa de Natalie, apesar de a cena ter sido moldada de forma que isso ficasse explícito.

A vivência desse *looping* é muito importante para o processo de atribuição de sentido da narrativa porque mostra que Natalie também não é uma personagem confiável – algo que já fora explorado com Teddy e com Burt, por exemplo. O comportamento da personagem nessas sequências permite uma desconfiança com relação a todos os seus atos e motivações,

transformando-a em uma personagem ambígua, redonda, e dando mais camadas de interpretações possíveis para a história. O fato de Natalie ter sido agredida fisicamente por Leonard e não voltar a falar sobre isso ou apresentar sequer uma reação de defesa ou vingança também pode indicar que ela já prevê outros meios de conseguir o que quer através de Leonard, moldando a percepção que ele tem da realidade.

Na sequência 33, vivenciamos a situação sob uma perspectiva similar à de Leonard, pois toda a situação é simulada por Natalie com o objetivo de fazê-lo lidar com Dodd, mas, ao contrário do protagonista, o acontecimento foi retomado no *looping*, construindo o sentido, enquanto ele permanece com os fragmentos das situações.

O *looping* 83 é constituído pelo procedimento temático com duas sequências geradoras, a 13 e a 5.

Quadro 12 – Sequência 13

Sequência 13 – a retribuição 00:28:31 – 00:31:43

Leonard acorda na cama de Natalie. Ele olha ao redor e não sabe onde está, nem mesmo quem é a mulher ao seu lado na cama. Ela fala que irá conseguir as informações sobre a placa do carro que Leonard informou e que está tatuada na coxa dele. Assim que Natalie sai do quarto, Leonard procura as suas fotografias, para tentar entender quem é essa mulher. Na legenda da foto dela está escrito:

She has also lost someone. She will help you out of pity²²

Natalie diz que conseguirá rapidamente as informações que precisa e que poderá ligar para ele assim que isso acontecer, mas ele pede para marcar antecipadamente um encontro, por não gostar de falar ao telefone. Ela também afirma que está ajudando Leonard em retribuição a uma ajuda que ela recebeu dele. Em seguida, Natalie beija Leonard, provavelmente numa tentativa de fazê-lo lembrar dela no próximo encontro. Quando ele sai da casa de Natalie e entra no carro, Teddy aparece, forçando-o a parar o veículo.

Fonte: Elaboração própria.

Nessa sequência, Leonard evita receber a informação por telefone, marcando um encontro presencial (o encontro no restaurante que foi exibido anteriormente em que ele recebe as informações sobre a placa do carro e descobre o verdadeiro nome de Teddy). Há uma similaridade com a conversa entre Leonard e Burt na quinta sequência:

²² Ela também perdeu alguém. Ela irá ajudá-lo por pena (tradução nossa).

Quadro 13 – Sequência 5

Sequência 5: Burt, o recepcionista 00:07:01 – 00:10:12
Leonard conversa com o recepcionista, Burt, e descreve a sua “condição de memória”. Ele descreve seu problema como a incapacidade de reter memórias recentes, exemplificando que, em conversas longas, é incapaz até mesmo de lembrar como elas começaram. Ele tem consciência de que nenhuma de suas ações no presente serão lembradas e, justamente no decorrer dessa conversa, percebe que já havia comunicado a Burt sobre isso, enfatizando o seu discurso, pois ele age como se fosse a primeira vez.

Fonte: Elaboração própria.

Quando Burt questiona se Leonard não lembra da conversa que eles tiveram ao telefone, sabemos que mesmo durante a conversa há uma tendência de o protagonista não reter as informações, o que é reforçado na sequência 36, quando mais uma vez esse assunto vem à tona, funcionando como um aspecto de retroalimentação.

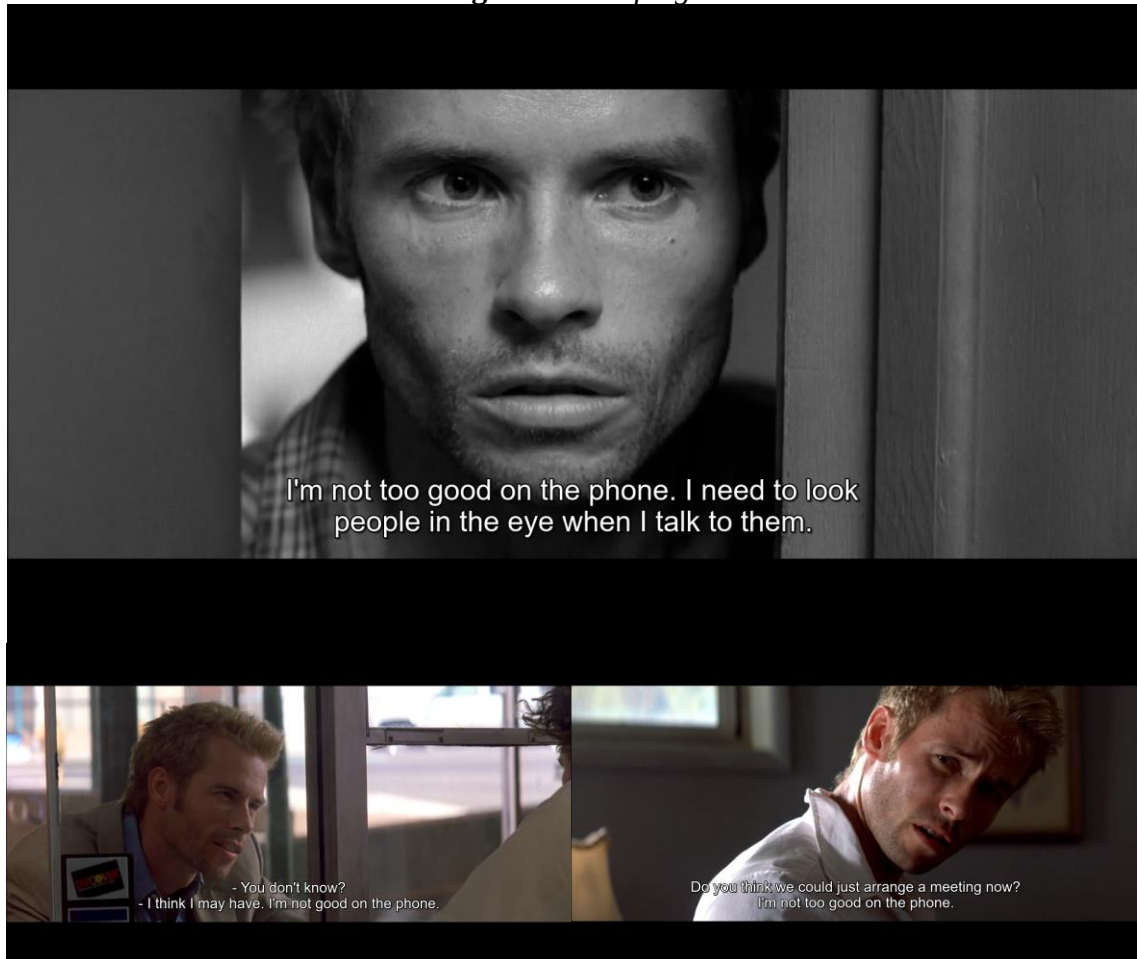
Quadro 14 – Sequência 36

Sequência 36 – o policial ao telefone 01:17:18 – 01:17:52
Leonard pega um copo e tenta ouvir o que está acontecendo no quarto ao lado. Nesse momento, alguém abre a porta. Burt, da recepção, avisa que um policial está ao telefone e diz que Leonard vai querer ouvir o que ele tem a dizer, mas ele recusa, falando que não é bom ao telefone.

Fonte: Elaboração própria.

A união dessas três sequências organiza o *recursive looping*:

Imagem 6 – Looping 83



Fonte: *Memento* (NOLAN, 2000).

Durante a sequência 36, Burt bate na porta do quarto de Leonard e avisa que um policial está tentando contactá-lo, mas ele se recusa a atender, pois não é bom ao telefone. Essa cena gera um *looping* com a sequência 5, quando Leonard pede para Burt não passar as ligações para o quarto, pois ele não é muito bom ao telefone. A cena também remete à sequência 13, quando Leonard fala para Natalie que não gosta de falar ao telefone e solicita que eles marquem um encontro com antecedência.

Embora as sequências da categoria TEM promovam poucas ou nenhuma inferência, unidas, elas possibilitam uma ampliação do sentido, reafirmando o posicionamento do personagem sobre o tema. É interessante notar que essa informação constantemente reforçada funcionará como geradora nas diversas sequências em preto e branco em que Leonard está falando ao telefone com um interlocutor até então desconhecido, possibilitando a hipótese de que se trata do mesmo policial que Burt menciona, trazendo novas inferências à tona, tais como quem é esse policial, porque ele quer falar com Leonard, qual o interesse por trás desses

telefonemas entre outros que se relacionarão com outros *loopings* imbricados em diferentes procedimentos.

O *looping* 86 também é constituído de 3 sequências, sob o procedimento de REP. É interessante notar que a repetição nas duas primeiras cenas, por si só, já é um *looping*, resulta em uma nova sequência geradora e possui seus sentidos ampliados quando o aspecto de retroalimentação é repetido pela terceira vez.

A sequência 17 funciona como sequência geradora:

Quadro 15 – Sequência 17

Sequência 17: Dodd 00:40:15 – 00:45:02
A sequência inicia com a apresentação de cenas com cortes e passagens de câmera rápidos, em que se pode identificar o rosto de uma mulher coberto por um tecido branco e um homem com uma máscara que cobria todo o rosto, com exceção dos olhos. Aparece também um chão com azulejos pequenos, todos brancos, com exceção de um deles que é preto. Depois, Leonard surge, caindo sobre um espelho e acorda deitado em uma cama. Ele olha em volta e percebe que está em um quarto de hotel anônimo e, ao abrir a gaveta, ele encontra um revólver. Quando abre a porta do armário, vê que tem um homem amarrado e amordaçado. Logo em seguida, Teddy bate na porta e diz que Leonard telefonou pedindo a sua ajuda. Leonard pergunta se ele conhece o homem que está no armário, ele responde que não, e pergunta se é John G., tendo também uma resposta negativa. Eles decidem perguntar e descobrem que o homem se chama Dodd. Teddy diz que não vai ajudar Leonard a matar esse homem, mas ele descobre a foto de Dodd, com a legenda: Get rid of him. Ask Natalie²³ Eles decidem desamarrar e limpar Dodd, e guiá-lo para fora do motel, ameaçando-o com a arma que fora encontrada por Leonard na gaveta.

Fonte: Elaboração própria.

Quando ocorre a primeira aparição, por se tratar de um *frame* breve e sem muitas informações, elemento algum é destacado e a caracterização do aspecto de retroalimentação só aparece quando esse mesmo elemento é repetido, dessa vez na sequência 27, configurando o *looping* 49.

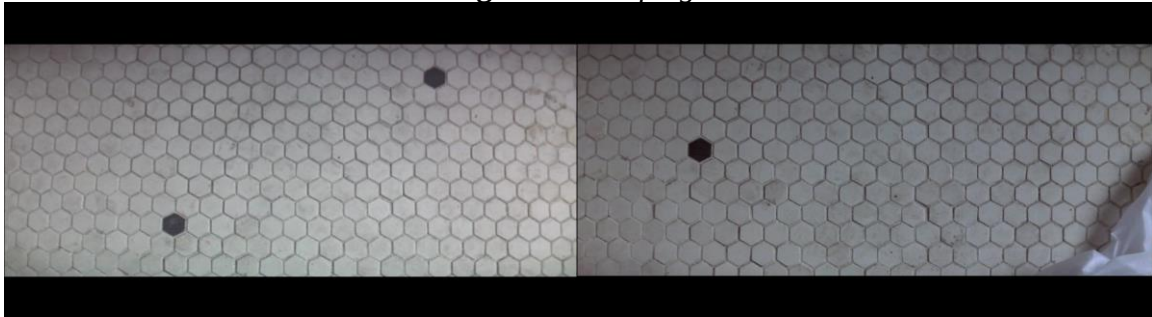
²³ Livre-se dele. Pergunte à Natalie (tradução nossa).

Quadro 16 – Sequência 27

Sequência 27 – uma mulher no banheiro 00:57:31 – 00:59:30
O protagonista está dormindo e escuta o barulho de uma porta batendo. À medida que ele vai despertando do torpor provocado pelo sono, <i>flashs</i> de memória surgem em cena, indicando que ele também está recordando o incidente. Ele vai até o banheiro. No caminho, um dos <i>flashbacks</i> mostra um chão de pequenos azulejos, todos brancos, com exceção de dois espaços, cujo azulejo provavelmente se soltou. Quando ele abre a porta uma mulher loira está sentada no vaso, cheirando cocaína. Ele parece não a reconhecer, mas pede para ela ir embora. Há um corte para os objetos na estante, e depois para Leonard indo em direção ao carro com uma sacola.

Fonte: Elaboração própria.

Imagem 7 – Looping 49



Fonte: *Memento* (NOLAN, 2000).

Na sequência 27, quando Leonard está indo até o banheiro, procurando pela esposa, aparece em corte rápido um *flashback* com diversos azulejos pequenos, todos brancos, com exceção de dois deles. *Looping* com a sequência 17, que esses mesmos azulejos aparecem, porém, nessa ocasião, apenas um deles estava ausente e os demais eram brancos.

Com isso, tanto a sequência 17 quanto a 27 serão geradoras do *looping* 86. O aspecto de retroalimentação é justamente o *frame* com azulejos. As duas sequências envolvidas no *looping* 49, quando combinadas, possibilitam algumas inferências:

- De onde são esses azulejos? Da parede da casa de Leonard, onde o incidente ocorreu;
- O fato de ter um azulejo ausente na sequência 17 e dois na sequência 27 dá a entender que as lembranças de Leonard não são confiáveis e se alteram com o passar do tempo.

Na sequência 37, quando há uma nova repetição, podemos confirmar parcialmente a primeira hipótese, tendo em vista que a cena é contextualizada e expandida: sabemos que os *flashbacks* são do chão do banheiro da antiga casa de Leonard (e não da parede), em que de fato o incidente ocorreu e sabemos de informações mais organizadas sobre esse incidente.

Quadro 17 – Sequência 37

Sequência 37 – comentando o incidente 01:17:53 – 01:21:44
Leonard e Natalie estão chegando na casa dela de carro. Ao entrar, ela diz que ele pode dormir no sofá. Ela pergunta quanto tempo ele acha que vai levar até encontrar John G., mas ele diz que depende, mostrando uma grande pilha de papéis com anotações das informações relevantes para a sua investigação. Natalie questiona por que uma investigação tão ampla não é levada a sério pela polícia e, pela primeira vez, sabemos a versão de Leonard sobre o que aconteceu. Ele diz que acordou com um barulho, a sua esposa não estava na cama. Ele ouviu gritos, pegou uma arma e foi procurar por ela. No banheiro, encontrou um homem de máscara, estrangulando-a, e atirou nele. Houve uma luta corporal com um segundo homem, que o acertou na cabeça fazendo-o desmaiar e depois fugiu. A percepção de Leonard diverge da polícia, pois ele acredita que dois homens invadiram sua casa, mas o relatório policial concluiu que havia apenas um homem, morto pelo próprio Leonard. A justificativa de Leonard é de que John G., o segundo invasor, foi esperto. Tirou a arma do primeiro assaltante, trocando-a pelo objeto com que ele acertou Leonard, fazendo com que apenas um homem fosse percebido na cena do crime. A única arma da casa era a do próprio Leonard. Porém, a polícia não confiava em Leonard, em detrimento de sua condição psicológica causada pela lesão cerebral. Natalie diz que precisa voltar ao trabalho e sai, e ele liga a TV e volta a olhar os seus arquivos, quando Natalie chega novamente, fechando as janelas e perguntando se alguém tinha ido até lá.

Fonte: Elaboração própria.

A segunda hipótese, mais voltada para a interpretação e o sentido, não é imediatamente confirmada nem refutada. Quando a câmera diminui o *zoom* e amplia o quadro, pode-se observar que no chão, como um todo, faltam alguns azulejos, possibilitando também que esse sentido anteriormente atribuído enquanto inferência seja também ampliado.

Imagem 8 – *Looping* 86

Fonte: *Memento* (NOLAN, 2000).

Na sequência 37, pode-se ver a esposa de Leonard deitada no chão do banheiro e aparecem os azulejos, predominantemente brancos, com exceção de alguns. Essa cena proporciona um *looping* com a sequência 17, quando o chão aparece em *close*, com azulejos brancos, com exceção de um, que possivelmente caiu. Na 27, dois.

Percebendo a forma como esses *frames* apareceram e sua constante repetição, um sentido relacionado com o enredo e com a forma do filme emerge: a temática central do filme é a memória, mas sabemos que a memória é uma interpretação de uma situação vivida e não uma cópia fiel da situação. Além disso, é comum que lembranças se tornem menos nítidas com o passar do tempo, principalmente aquelas associadas à traumas.

Na psicanálise freudiana, o conceito de recalque ilustra como uma situação traumática pode ser levada ao inconsciente, como uma forma de proteger o indivíduo daquela lembrança (FREUD, 1908/1996). Esse conceito possibilita uma maior compreensão de como a memória de Leonard, após a sua situação traumática, pode ter sido até mesmo distorcida pelo seu inconsciente e modificada pelo tempo e, embora meros azulejos que aparecem brevemente ao longo do filme possam parecer sem significado para alguns espectadores, a depender do

repertório eles podem proporcionar reflexões como essa, modificando toda a percepção sobre o enredo já que, com a vivência desse *looping*, a confiança imediata que poderia recair sobre o protagonista começa a ser revisada.

A experiência de *looping* 118 é formada pelo procedimento de contradição (CONT), nas sequências 3 e 44. A terceira sequência funciona como geradora, quando Leonard e Teddy chegam na fábrica abandonada e se deparam com uma caminhonete azul estacionada lá. A presença do carro suscita dúvidas até mesmo para o protagonista, que acreditava estar indo até um local abandonado. Quando Leonard questiona sobre quem poderia estar na fábrica, Teddy responde que o carro estava parado ali há anos. A contextualização da cena pode ser vista na síntese da sequência:

Quadro 18 – Sequência 3

Sequência 3: a fábrica abandonada 00:02:57 - 00:06:23
O personagem vai até a recepção do hotel segurando uma foto do homem que foi morto na cena anterior e pergunta ao recepcionista se ele o conhece. Logo em seguida o homem da foto, Teddy, aparece. Sua chegada enfatiza para mim que essa cena ocorre antes da que foi exibida na primeira sequência, reforçando a regressividade da estrutura da narrativa. Leonard, o protagonista, afirma ter conseguido uma pista sobre sua investigação e precisa ir até um lugar específico, embora não saiba o que precisará fazer lá. Eles chegam em um prédio que parece ser uma fábrica abandonada e Leonard retira algumas fotografias no bolso. A legenda atrás da foto de Teddy indica que ele deverá atirar nele.

Fonte: Elaboração própria.

Algumas inferências surgiram após essa cena:

- Quem é/era o dono da caminhonete? O dono tem alguma ligação com a história;
- O carro realmente está ali há anos, como Teddy afirma? Ele já mentiu diversas outras vezes, logo, seu discurso não possui tanta credibilidade, por isso acredito que não é verdade;
- O dono da caminhonete está na fábrica abandonada? Imagino que ele possa ter sido levado até lá e morto, como sabemos que acontecerá com Teddy, conforme apresentado na primeira sequência.

O aspecto de retroalimentação dessa cena é a caminhonete. Ela reaparece na sequência 44, já nos momentos finais do filme. Como essa sequência é longa, selecionei apenas a contextualização da cena específica.

Quadro 19 – Sequência 44

Sequência 44 – uma nova perspectiva

01:34:00 – 01:50:25

Leonard está ao telefone ouvindo seu interlocutor falar sobre Jimmy Grants e diz que ele trafica através do bar em que a namorada dele trabalha. Eles combinam de se encontrar no *lobby* do hotel e Leonard tira todos os seus objetos pessoais do quarto e os coloca em uma mala azul. Ele sai do quarto 21 em direção ao lobby e quando chega lá encontra Teddy. Leonard o trata por *officer Gammell*²⁴. Eles saem do hotel juntos e é nesse momento em que Leonard o fotografa. Ele diz que está disfarçado e pede para que Leonard o registre como Teddy. Teddy entrega um papel para Leonard com um endereço em que ele deverá encontrar Jimmy, assim como seu número de telefone, indicando que Leonard irá sozinho. O endereço é o mesmo da fábrica abandonada e ele entra na casa dentro da fábrica, seguido pela chegada de um homem de terno em um Jaguar [...].

Fonte: Elaboração própria.

Com a expectativa da sequência 44, a primeira e a segunda inferências são confirmadas, pois o dono da caminhonete é o próprio Leonard e Teddy, mais uma vez, estava mentindo sobre aquele carro estar abandonado por tanto tempo. As imagens das cenas a seguir ilustram a formação do *looping*.

Imagem 9 – Looping 118



Fonte: *Memento* (NOLAN, 2000).

Na sequência **44**, Leonard entra no carro, que não é um Jaguar, mas sim uma caminhonete e remete à **3ª** sequência, onde uma caminhonete também aparece, mas *abandonada* na frente da fábrica e Teddy diz que ela está ali há anos.

Os procedimentos de *loopings* vivenciados do tipo CONT, ao contrário dos demais, não costumam produzir, mas desfazer sentidos já produzidos anteriormente.

Se durante toda a expectativa do filme acreditamos que o carro de Leonard era um Jaguar, agora essa informação é refutada. Se acreditávamos que quando Teddy e Leonard vão até a fábrica abandonada, Leonard está chegando lá pela primeira vez, agora sabemos que isso também não é verdade. O procedimento de contradição subjacente à vivência desse *recursive looping* se deve ao fato de que uma informação simples, tomada como verdadeira ou com

²⁴ Policial Gammell (tradução nossa).

nenhum impacto sobre o enredo é trazida à tona novamente, modificando enfaticamente o seu sentido e induzindo a criação de novas hipóteses que justifiquem esse novo elemento dado, que contraria diversos elementos anteriores, como por exemplo: como Leonard conseguiu o jaguar? Por que ele abandonou a caminhonete? Por que Teddy mentiu para ele com relação a isso e escondeu o fato de que o carro pertencia ao próprio Leonard? Essas e outras questões suscitadas são preenchidas pela minha negatividade como espectadora/leitora, pela necessidade de um sentido que resolva a contradição trazida pelo enredo.

Alguns desses vazios são preenchidos logo em seguida, no *looping* 120, cuja sequência geradora é a de número 31.

Quadro 20 – Sequência 31

Sequência 31 – Sobre Natalie 01:04:57 – 01:09:22
Leonard está saindo da casa de Natalie e, ao entrar no carro, percebe que Teddy está sentado no banco do carona, assustando-se, pois não lembra dele. Teddy pergunta se o senso de humor de Leonard foi embora junto com a sua memória e questiona se ele ao menos lembra porque ainda está ali. Leonard responde que é para resolver negócios inacabados, mas Teddy diz que ele já fez o que tinha que fazer, mas estava ali por causa de Natalie. Ele pergunta quem é Natalie e Teddy responde que é a dona da casa que ele acabou de sair, fazendo com que Leonard olhe suas fotografias em busca de lembrar quem é ela. Teddy diz que essa relação é precipitada, que Natalie pode querer se aproveitar da sua condição financeira, facilmente identificada a partir de seu carro, roupas etc. Teddy também fala que ela está envolvida com drogas. Teddy diz que quer que Leonard saia da cidade o quanto antes, falando que em pouco tempo as pessoas vão começar a questionar onde ele conseguiu aquele terno e aquele carro. Leonard diz que é o dinheiro do seguro, que ele recebeu quando a sua esposa morreu. Teddy fala que Leonard não sabe quem ele é, apenas quem ele era.

Fonte: Elaboração própria.

Quando Teddy faz esse questionamento, pela primeira vez a condição financeira de Leonard é colocada em pauta: afinal, se ele tivesse a quantidade de dinheiro que aparenta pelo seu carro e roupas, será que viveria entre quartos baratos de motel? As hipóteses que surgem, acompanham o raciocínio do protagonista:

- Leonard, enquanto investigador de seguros, poderia ter tido algum benefício financeiro depois da morte da sua esposa, caso ela tivesse um seguro de vida, por exemplo. Mas o período de luto e desejo de vingança eram propícios para aquisição de roupas caras e artigos de luxo, ainda mais por um homem que não possuía memórias de longo prazo?

Como essa experiência de *looping* também se constitui de três sequências, cujo aspecto de retroalimentação é o jaguar, agora que se sabe que Leonard possuía uma caminhonete azul

e é com ela que ele chega na fábrica abandonada. A primeira repercussão ocorre na sequência de número 43:

Quadro 21 – Sequência 43 Sequência 43 – o policial corrupto 01:30:10 – 01:33:59
Leonard chega com o carro em um estúdio de tatuagem e parece estar com pressa. Ele segura um papel em que está escrito: Tattoo: fact 6 Car license SG137IU²⁵ Ele tatua essa frase na coxa. Teddy entra no estúdio, naturalmente, mas foi mostrado que Leonard chegou sozinho, dando a entender que Teddy está seguindo-o. Leonard pergunta como ele sabia que estava lá e ele diz que é por causa do Jaguar estacionado. Fala que Leonard deveria tê-lo estacionado nos fundos. Ele fala que irá ajudar Leonard, trazendo-o um outro carro, roupas e até uma identidade, para que ele consiga fugir. Entrega para Leonard uma sacola, provavelmente com roupas dentro. [...] Ele pega sua mala azul e foge pela janela. Assim que ele chega ao bar, Natalie está do lado de fora, jogando o lixo. Ela bate no vidro e diz “Oi, Jimmy”, mas quando vê que não é ele, ela se desculpa. Fonte: Elaboração própria.

Nessa sequência, a argumentação anterior de Teddy – de que o carro poderia não pertencer à Leonard – é retomada no diálogo entre Teddy e Leonard dentro do estúdio de tatuagem e o aspecto de retroalimentação volta a surgir no fim da sequência, quando Natalie parece reconhecer o carro, mas acreditar que Jimmy estaria dentro dele, e não Leonard, refutando a inferência da sequência anterior e trazendo novas inferências:

- O carro pertence a Jimmy (sequências anteriores já indicavam que o namorado de Natalie saiu para encontrar com Teddy e nunca mais voltou);
- Onde está Jimmy? Fugiu depois do encontro com Teddy;
- Se o carro é de Jimmy, por que Leonard está com ele? Após a fuga de Jimmy, seu carro ficou abandonado e Leonard trocou pelo dele;
- Por que Natalie não reage ao fato de outro homem estar no carro do namorado dela? Porque ela acreditava que Leonard, por estar com o carro, sabia onde Jimmy estava e poderia descobrir essa informação;
- Se Jimmy está desaparecido e Leonard surge com o carro dele, por que Natalie se aproxima de Leonard? Para descobrir onde Jimmy está.

²⁵ Tatuagem: Fato 6, Licenciamento de veículo SG137IU (tradução nossa).

Informações apresentadas na sequência 44 obrigam-me a reformular (REF) todas essas hipóteses:

Quadro 22 – Sequência 44

Sequência 44 – uma nova perspectiva

01:34:00 – 01:50:25

Leonard está ao telefone ouvindo seu interlocutor falar sobre Jimmy Grants e diz que ele trafica através do bar em que a namorada dele trabalha. Eles combinam de se encontrar no *lobby* do hotel e Leonard tira todos os seus objetos pessoais do quarto e os coloca em uma mala azul. [...] **Teddy entrega um papel para Leonard com um endereço em que ele deverá encontrar Jimmy, assim como seu número de telefone, indicando que Leonard irá sozinho. O endereço é o mesmo da fábrica abandonada e ele entra na casa dentro da fábrica, seguido pela chegada de um homem de terno em um Jaguar. Jimmy Grants chega chamando por Teddy.** Quando eles se encontram, Leonard pergunta se ele é Jimmy e é reconhecido por ele. Eles entram em luta corporal e Leonard começa a estrangular Jimmy. Nesse momento o rosto de Leonard é machucado na briga. **Ele deixa Jimmy desacordado, aparentemente morto, acreditando se tratar de John G. e fotografa o corpo [...]. Leonard veste as roupas de Jimmy e leva-o até o porão da casa abandonada.** [...]. Ele então pega a arma de Teddy e joga a chave do carro dele entre os arbustos do lado externo da casa. **Ele pega as suas coisas e coloca no Jaguar, que também está com o dinheiro das drogas, e passa a usá-lo, junto com as roupas de Jimmy.** Vai embora no carro e deixa Teddy procurando as chaves — para retardá-lo [...].

Fonte: Elaboração própria.

Com isso, a primeira hipótese é confirmada, já que o jaguar realmente pertence à Jimmy. A segunda inferência é refutada com Jimmy sendo assassinado por Leonard, cuja consequência é confirmar parcialmente a terceira hipótese, quando os carros são substituídos, assim como as roupas de Jimmy e o dinheiro que ele levou para o encontro passam a ser propriedade de Leonard. Ao comparar essas novas circunstâncias com a preocupação de Teddy com relação ao carro e o que as pessoas iriam pensar ao ver Leonard utilizando-o e até mesmo o fato de que Dodd também questiona sobre como ele conseguiu o carro, na sequência da perseguição, é possível reformular diversas cenas anteriores e desfazer sentidos anteriormente atribuídos, considerando as novas circunstâncias.

No que se refere às demais hipóteses, relacionadas à Natalie, elas se mantêm apenas como inferências e o enredo não possibilita uma confirmação imediata, deixando espaços vazios que os diferentes espectadores combinarão de acordo com a sua experiência estética, embora os fatos também não a contradigam.

O 120° *recursive looping* vivenciado é ilustrado pelas imagens a seguir:

Imagem 10 – Looping 120



Fonte: *Memento* (NOLAN, 2000).

Na sequência **44**, um homem chega, de terno e em um Jaguar, na fábrica abandonada. Essa cena gera dois *loopings*: na sequência **43**, quando Natalie reconhece o Jaguar de Jimmy, mas quem está nele é Leonard e na sequência **31**, em que Teddy fala que é estranho que Leonard, após sua esposa ter morrido, tenha usado o dinheiro do seguro para comprar um carro de luxo.

A vivência com o procedimento de REF é desorganizadora da experiência estética, podendo ser associado à quebra da *good continuation*, tendo em vista que esse tipo de *looping* contraria às expectativas construídas e exige novas inferências retroativas para que a organização natural seja reestabelecida e possibilite a continuação do processo de leitura/expectação.

A síntese resultante desse *looping* permite que a ética constantemente assumida por Leonard seja questionada e agora a minha expectativa (que outrora colocou em dúvida os comportamentos de Natalie e de Teddy) é guiada pela dúvida com relação aos comportamentos

do protagonista e sobre o quanto ele sabia sobre suas próprias ações, motivadas pela vingança, mas facilmente manipuladas.

Essas questões são retomadas nos próximos *loopings* experienciados, cujos procedimentos são guiados pela REF, interferindo mais uma vez, tanto no sentido final, quando em sínteses retroativas, com diferentes aspectos de retroalimentação, como ocorre na sequência 130, próxima sequência geradora selecionada para análise.

A sequência 12 é geradora do *looping* 130:

Quadro 23 – Sequência 12

Sequência 12: a história de Sammy 00:26:46 – 00:28:30

Leonard está no quarto do hotel depilando a sua coxa e continua falando ao telefone sobre Sammy Jankis. Agora sabemos que Sammy era um contador semiaposentado, de 58 anos que sofrera um acidente de carro que deixou como sequela uma fragmentação da sua memória, não sendo capaz de reter informações que ocorreram depois do acidente, apesar de ser capaz de realizar ações complexas, caso as tenha aprendido anteriormente, **como injetar doses de insulina na sua esposa**, por exemplo. Leonard conhece Sammy a partir do seu trabalho na empresa de seguros, quando a esposa de Sammy solicita o pagamento e ele vai averiguar a situação. A condição desse homem é ainda mais complicada do que a de Leonard, pois devido aos danos cerebrais que sofrera no acidente, a sua memória só durava cerca de dois minutos.

Fonte: Elaboração própria.

Nessa sequência, uma informação importante é registrada: as habilidades desenvolvidas antes do incidente que causou o problema de memória – caracterizado pela amnésia anterógrada, são mantidas no indivíduo que adquire essa condição. Em cenas de *flashback* apresentadas, Sammy Jankis está aplicando insulina em sua esposa como uma ilustração desse processo, pois era algo que ele estava acostumado a fazer e continuou fazendo depois do acidente. Esse dado é tido como absoluto, mas passa a ser questionado no momento que, na sequência 37, um *frame* de uma agulha aparece, de modo que não é possível observar o quadro inteiro (a câmera está em *close* na mão que segura essa agulha) e tal *frame* aparece quando Leonard está pensando sobre o seu próprio incidente, enquanto folheia o arquivo.

Quadro 24 – Sequência 37

Sequência 37 – comentando o incidente 01:17:53 – 01:21:44
Leonard e Natalie estão chegando à casa dela de carro. Ao entrar, ela diz que ele pode dormir no sofá. Ela pergunta quanto tempo ele acha que vai levar até encontrar John G., mas ele diz que depende, mostrando uma grande pilha de papéis com anotações das informações relevantes para a sua investigação. Natalie questiona por que uma investigação tão ampla não é levada a sério pela polícia e, pela primeira vez, sabemos a versão de Leonard sobre o que aconteceu. Ele diz que acordou com um barulho, a sua esposa não estava na cama. Ele ouviu gritos, pegou uma arma e foi procurar por ela. No banheiro, encontrou um homem de máscara, estrangulando-a, e atirou nele. Houve uma luta corporal com um segundo homem, que o acertou na cabeça fazendo-o desmaiar e depois fugiu. A percepção de Leonard diverge da polícia, pois ele acredita que dois homens invadiram sua casa, mas o relatório policial concluiu que havia apenas um homem, morto pelo próprio Leonard. A justificativa de Leonard é de que John G., o segundo invasor, foi esperto. Tirou a arma do primeiro assaltante, trocando-a pelo objeto com que ele acertou Leonard, fazendo com que apenas um homem fosse percebido na cena do crime. A única arma da casa era a do próprio Leonard. Porém, a polícia não confiava em Leonard, em detrimento de sua condição psicológica causada pela lesão cerebral. Natalie diz que precisa voltar ao trabalho e sai, e ele liga a TV e volta a olhar os seus arquivos , quando Natalie chega novamente, fechando as janelas e perguntando se alguém tinha ido até lá.

Fonte: Elaboração própria.

Algumas inferências surgiram na tentativa de justificar essa repetição do aspecto de retroalimentação, a agulha de insulina:

- Por que a agulha aparece quando Leonard está pensando sobre o assalto que aconteceu com ele e não envolve Sammy nem sua respectiva esposa? Ele lembra de uma situação em que presenciou Sammy fazendo a aplicação da insulina enquanto investigava o caso para a empresa de seguros;
- Por que o quadro aparece em *close* e não mostra os personagens envolvidos na cena, como ocorreu na sequência 12? Porque os inclusores²⁶ da cena já haviam sido colocados nessa primeira aparição e ainda permaneciam na memória do espectador, dispensando uma nova recontextualização.

O aspecto de retroalimentação volta ao tema na sequência final, de número 44, considerada sequência de repercussão desse *looping*:

²⁶ O que já existe na estrutura cognitiva do indivíduo e relaciona-se com o que há de novo, gerando conexões (AUSUBEL; NOVAK; HANESIAN, 1980).

Quadro 25 – Sequência 44

Sequência 44 – uma nova perspectiva 01:34:00 – 01:50:25
[...] Teddy diz que Leonard mente para si mesmo para ser feliz, mesmo que, para isso, ele precise esquecer alguns detalhes. Leonard fica confuso e Teddy explica: 1) a esposa de Leonard sobreviveu ao assalto ; 2) ela não acreditava na sua condição de memória ; 3) ela tinha diabetes ; 4) a história de Sammy era na verdade a história de Leonard ; 5) a esposa dele não acreditava e ficou muito mal ao conviver com isso. Quando Leonard nega, dizendo que essa história é de Sammy Jankis, Teddy fala sobre como ele repete o tempo inteiro essa mesma história, assimilando-a por condicionamento, até que ele mesmo tenha passado a acreditar que é real. Sammy na verdade era um vigarista e Leonard desvendou a sua fraude, mas ele nem sequer era casado. Cenas com as imagens de Sammy e a esposa aparecem agora reformuladas por Leonard e a esposa. As memórias que ele tinha — apresentadas em <i>flashbacks</i> , aparecem ligeiramente modificadas [...].

Fonte: Elaboração própria.

Essa sequência, pelo procedimento de REF, faz com que diversas sínteses retroativas precisem ser desfeitas e reformuladas levando em consideração esses novos elementos. A princípio, as inferências criadas foram refutadas, mas nesse *looping* as REF vão muito além das protensões geradas pelas sequências 12 e 37.

Com a afirmação de Teddy de que a esposa de Leonard sobreviveu ao assalto, todo o seu luto e desejo de vingança – motivadores do *plot* principal do filme, são esvaziados de sentido. Quando sabemos que era também a esposa de Leonard – seu nome nunca é revelado durante o filme, que tinha diabetes e que Sammy sequer tinha uma esposa, todas as cenas em que a esposa de Sammy aparecem podem ser consideradas como inverídicas, eram reconstruções mnemônicas do protagonista buscando dar sentido para uma fantasia.

O aspecto de retroalimentação que aparece na sequência 37, o *frame* com a agulha de insulina, agora ganha uma nova conotação e expande os sentidos, quando confrontamos esses novos dados com os anteriores: a agulha aparece quando Leonard está mexendo em seus arquivos porque era algo que ele próprio fazia e, ao lembrar da esposa, lembrou também desse procedimento que ele executava.

As imagens a seguir ilustram o processo de formação do *looping* 130:

Imagem 11 – *Looping* 130



Fonte: *Memento* (NOLAN, 2000).

Ainda na sequência **44**, Teddy fala que era a esposa de Leonard que usava insulina e não a de Sammy, criando um *looping* com a sequência **37**, quando aparece um *frame* de uma agulha e outro *looping* com a sequência **12**, quando Sammy está injetando insulina na esposa.

Portanto, *absolutamente* todas as aparições de Sammy e sua esposa nos *flashbacks* podem ser consideradas como memórias falsas. Assim como o protagonista acreditava nelas, eu, enquanto espectadora vivenciei essa fantasia sem questioná-la e, como Leonard, preciso reorganizar toda a linha do tempo do enredo sem o auxílio da história de Sammy Jankis como elo de compreensão para a história de Leonard.

Depois dessa reformulação, todas as verdades do personagem são suspensas para mim, pois se grande parte do que ele repete incessantemente ao longo do filme é uma ilusão, como separar o que poderia ser considerado como realidade? Essa revelação provocou uma ruptura e exigiu uma nova leitura das informações e dados apresentados, criando uma duplicação da

experiência estética. Enquanto espectadora, precisei repassar todas as cenas, agora sob um novo ponto de vista capaz de transformar a experiência estética para possibilitar um novo sentido.

Leonard, um ex-investigador de seguros, desmascarou um homem chamado Sammy Jankis que tentava cometer uma fraude. Sua casa foi assaltada e ele, ao tentar defender a esposa de uma dupla de assaltantes, sofre uma pancada na cabeça que deixa sequelas na sua memória, deixando-o incapaz de formar e registrar lembranças de curto ou longo prazo dos acontecimentos pós-acidente. Sua esposa, diabética, não consegue conviver com a condição de memória de Leonard e deixa-o. Sem um ponto de ancoragem, ele cria uma ficção com o objetivo de justificar a ausência da esposa e passa a acreditar que ela foi estuprada e assassinada nesse assalto e ele traduz suas lembranças para uma situação externa: o personagem Sammy Jankis.

Na experiência de *looping* seguinte, de número 131, podemos identificar o procedimento de complementação (COMP), que ocorre quando um elemento apresentado possibilita a atribuição de sentidos para sínteses anteriores (até então suspensas). A primeira sequência geradora é de número 14:

Quadro 26 – Sequência 14

Sequência 14 – o teste de condicionamento 00:31:44 – 00:32:34
Leonard, ainda no quarto falando ao telefone, continua comentando sobre o caso de Sammy Jankis. Ele diz que em suas pesquisas se deu conta de que Sammy poderia aprender por condicionamento e repetição, já que esse tipo de aprendizagem não depende da parte do cérebro que ativa as memórias. Para tanto, fez com que o Sammy realizasse testes aplicados por médicos para comprovar se esse condicionamento era possível. O teste consistia em vários objetos geométricos dispostos sobre a mesa, e alguns deles geravam uma pequena corrente elétrica quando tocados. O objetivo do teste era verificar se Sammy passaria, com o tempo e a repetição, a evitar os objetos que proporcionavam choque, não por lembrar deles, mas por instinto. Enquanto Leonard fala, imagens de Sammy realizando os testes são mostradas, também em preto e branco.

Fonte: Elaboração própria.

A questão do condicionamento através da repetição aparece ligeiramente nessa sequência, associada à Sammy, podendo ser observada através dos *flashbacks*, mas não promove inferências nesse momento, porque não se articula enquanto um vazio. Com a expectativa da sequência 16, há uma complementação inicial, como uma continuação imediata da sequência 14.

Quadro 27 – Sequência 16

Sequência 16 – a falha no teste

00:39:27 – 00:40:14

Leonard continua a falar sobre o teste de Sammy Jankis. No teste, **percebeu-se que Sammy não respondia positivamente ao condicionamento**, sugerindo que a sua falta de memória poderia ter um viés psicológico e não físico, fazendo com que o seguro recusasse o pagamento. **Leonard fala que, apesar do condicionamento não funcionar para Sammy, o que ele aprendeu com o caso funcionava para ele.**

Fonte: Elaboração própria.

Com a retomada da cena anterior, identificamos o aspecto de retroalimentação – o condicionamento. Algumas inferências surgem:

- Se Sammy não respondeu positivamente aos testes de condicionamento, ao contrário de Leonard, por que ele permanece fazendo uma contínua comparação entre dois casos? Porque a existência de um caso ao menos similar ajuda o protagonista a contextualizar a própria situação;
- Leonard afirma que o condicionamento funcionava para ele, mas parece ser uma afirmação vinda dele próprio, sem que tenha realizado os testes que Sammy realizou.

A síntese resultante das relações entre essas sequências é de que a organização, a rotina, o propósito de vida estabelecido e a ética são elementos que promovem a possibilidade de uma vida para Leonard. Ele vive em prol da vingança, o seu principal objetivo de vida e algo que movimenta o seu cotidiano de forma geral, mas com a impossibilidade de lembrar até mesmo do que ele descobre com relação à sua investigação, só o condicionamento parece permitir que ele cumpra seu propósito.

Porém, na sequência de repercussão de número 44, a partir das reformulações propiciadas pelas construções de sentido via *loopings*, as informações apresentadas nas sequências 12 e 16 sobre o condicionamento são complementadas (COMP):

Quadro 28 – Sequência 44

Sequência 44 – uma nova perspectiva

01:34:00 – 01:50:25

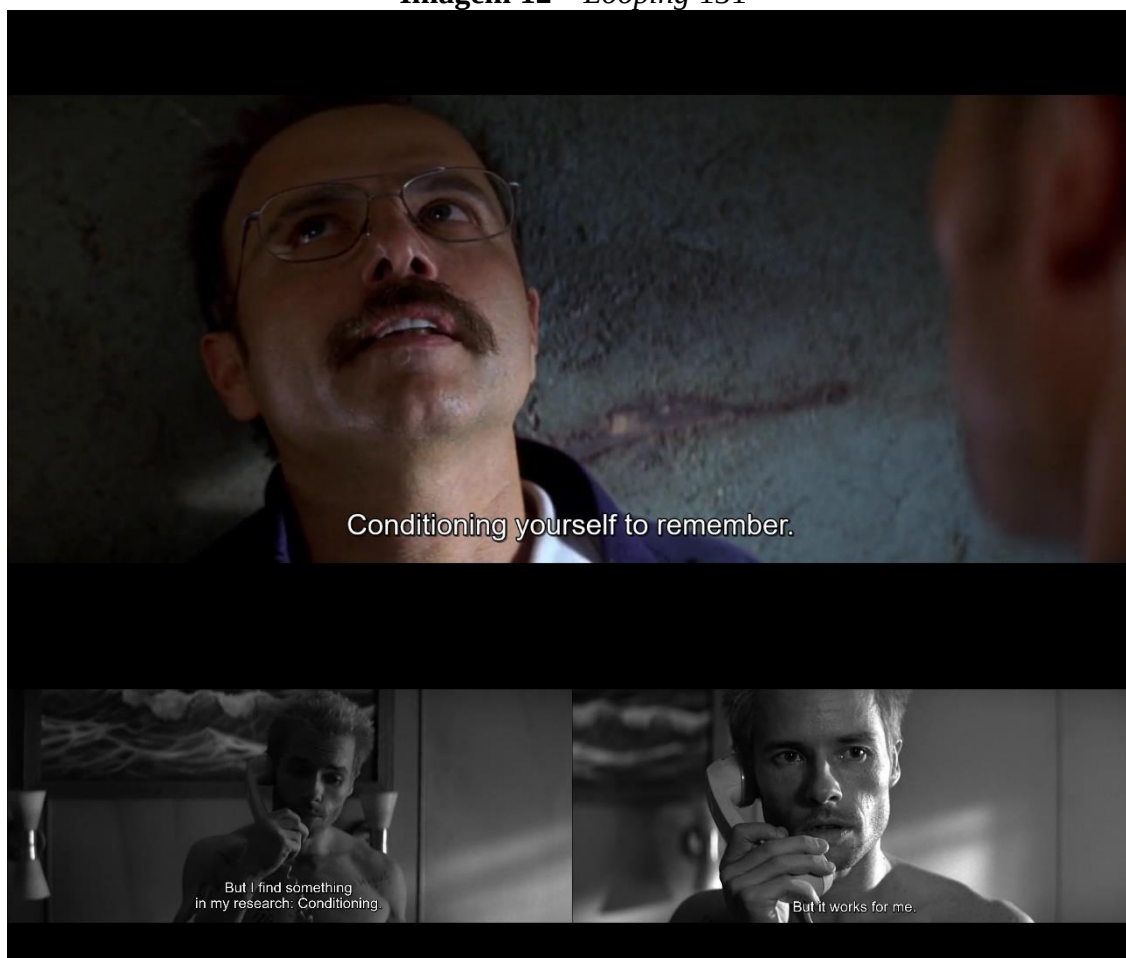
[...] Teddy diz que Leonard mente para si mesmo para ser feliz, mesmo que, para isso, ele precise esquecer alguns detalhes. Leonard fica confuso e Teddy explica: 1) a esposa de Leonard sobreviveu ao assalto; 2) ela não acreditava na sua condição de memória; 3) ela tinha diabetes; 4) a história de Sammy era na verdade a história de Leonard; 5) a esposa dele não acreditava e ficou muito mal ao conviver com isso. Quando Leonard nega, dizendo que essa história é de Sammy Jankis, **Teddy fala sobre como ele repete o tempo inteiro essa mesma história, assimilando-a por condicionamento, até que ele mesmo tenha passado a acreditar que é real [...]**.

Fonte: Elaboração própria.

As hipóteses formuladas voltam a ser objeto de reflexão:

- Se Sammy era um vigarista e seu problema, uma fraude, então o condicionamento que existia era do próprio Leonard, para usar a sua história como se fosse a de Sammy;
- Nesse caso, pela forma como o protagonista acredita, compartilha e repete a história de Sammy Jankis – um Sammy que ele criou, não o real que ele conheceu, o condicionamento de fato funcionou para Leonard. As memórias falsas que envolvem Sammy podem ser parcial ou totalmente adaptadas das próprias memórias de Leonard, mas essa fronteira não fica clara no processo de expectativa.

A construção do *looping* COMP 131, da forma como acontece – retroativamente, é ilustrada nas imagens a seguir:

Imagem 12 – *Looping* 131

Fonte: *Memento* (NOLAN, 2000).

Na sequência **44**, Teddy diz que Leonard fala o tempo inteiro sobre Sammy para se condicionar até que aquilo se torne uma verdade para ele. Essa informação proporciona um *looping* com a sequência **14**, quando Leonard fala sobre o teste de condicionamento de Sammy e com a sequência **16**, quando Leonard fala que o condicionamento funciona no caso dele próprio.

O sentido proporcionado pelo *looping* 131, em diálogo com as sínteses anteriores, é de que toda a vida de Leonard é fundamentada numa série de mentiras criadas por ele. Embora traumas possam gerar recalques, no caso de Leonard, ele parece se aproveitar dessa estrutura psicológica para ignorar os fatos de acordo com seus interesses, os quais parecem estar associados à manutenção de um motivo para viver e para justificar seus atos: a vingança. Leonard acaba sendo manipulado por todos ao seu redor e não pode fazer muito para evitar isso, então, acaba por se condicionar a manipular a si mesmo, confiando na inocência gerada pelo seu esquecimento. Se ele direcionar os elementos ao seu redor para o levarem a acreditar em algo específico, com a repetição aquilo acaba se tornando verdade.

As diversas cenas que exploram a questão do condicionamento e da repetição, parecem apenas mostrar como a vida de Leonard é regulada, mas com essa informação complementar e

uma nova observação dessas cenas é possível perceber que o filme dava indícios sobre tal fato o tempo todo. Leonard já havia confessado que o condicionamento por repetição funcionava com ele; então, repetia o tempo todo a história de Sammy, a história do incidente e da morte de sua esposa. A própria estrutura de repetição já indicava que estava ocorrendo um condicionamento e eu, como espectadora, me senti tão ingênua quanto o próprio personagem, ao acabar de ter um lapso de memória, quando essa informação foi complementada pela fala de Teddy na sequência 44.

A construção de *looping* selecionado para a última análise é a de número 144, sob o procedimento de contradição (CONT). A sequência geradora é a de número 15:

Quadro 29 – Sequência 15

Sequência 15: o colapso de Leonard 00:32:35 – 00:39:26
O carro de Leonard para na frente de uma casa. Ele bate na porta, apressado, segurando uma fotografia. Quando Natalie abre a porta, Leonard mostra uma foto de um homem amordaçado e ensanguentado, cuja legenda é: Dodd Ela responde que agora não precisa mais se preocupar com ele e pede para Leonard entrar para ela explicar a situação. Ela diz que Dodd era o problema dela e que Leonard se ofereceu para ajudá-la. A motivação de Leonard para ajudá-la é que Dodd havia machucado Natalie. Leonard desconfia da explicação dela, já que lidar com uma pessoa ou situação que não se relacione com John G. e a vingança não condiz com algo feito por ele. Ela tenta rasgar a foto de Dodd para que Leonard possa esquecê-la, mas não consegue. Ele diz que é necessário queimá-la. Nesse momento, conseguimos brevemente ver a legenda da foto de Dodd: Get out of him Ask Natalie²⁷ Por mais que Natalie tente explicar a situação, Leonard entra em um momento de crise, uma espécie de colapso nervoso em que ele parece se sentir oprimido pela sua situação. Ele menciona que se recorda de muita coisa do passado, mas o presente é um quebra-cabeças que ele tenta montar a partir de diversas anotações. Ela, tentando fazer com que ele relaxe, tira a sua camisa e se depara com as tatuagens. Nesse momento Natalie revela que perdeu Jimmy, seu namorado, que saiu para encontrar uma pessoa e não voltou mais. Porém, a pessoa que ele saiu para encontrar se chamava Teddy.

Fonte: Elaboração própria.

Quando Leonard está sem camisa e mostra o seu corpo coberto de tatuagens, Natalie observa um determinado espaço vazio no lado esquerdo do peito, e pergunta sobre o motivo de nenhuma tatuagem ter sido feita ali. Leonard responde que está reservando aquele espaço para quando encontrar John G. Surge uma inquietação: como Leonard lembra que reservou aquele espaço para o momento que encontrar John G.?

²⁷ Livre-se dele. Pergunte à Natalie (tradução nossa).

Com a expectativa da sequência 38, o AR desse *looping*, o espaço não tatuado do peito de Leonard, reaparece:

Quadro 30 – Sequência 38

Sequência 38 – o envelope 01:21:45 – 01:22:30
O telefone está tocando, mas Leonard não atende. Alguém coloca um envelope por baixo da porta, escrito: Take my call²⁸ Pela velocidade com que o telefone foi entregue, parece que o interlocutor se encontra no mesmo hotel. Dentro do envelope tem uma polaroid, mas dessa vez, Leonard que foi fotografado. Ele está sorrindo na foto. O telefone toca novamente.

Fonte: Elaboração própria.

Essa sequência provoca algumas inferências:

- O policial que está tentando falar com Leonard ao telefone é o mesmo que coloca a foto por baixo da porta;
- Tanto Leonard quanto o policial estão hospedados no mesmo hotel;
- A pessoa que está ligando para Leonard é próxima dele, o que pode ser deduzido pelo fato de possuir uma fotografia do protagonista;
- Mas por que a pessoa que está tentando falar com Leonard, caso esteja no mesmo ambiente que ele, não bate na porta, por exemplo? Por que o contato precisa ser telefônico? Se ele tem dificuldade de falar ao telefone porque sabe que pode esquecer o início da conversa e se deixar levar pelo interlocutor, a insistência no telefone pode ser pelo interesse desse interlocutor de manipular Leonard em algum aspecto;
- Onde essa foto foi tirada? Por quem? Por quê? O que ela representa? Porque Leonard está sorrindo enquanto aponta para o mesmo espaço – o lado esquerdo do peito, que Natalie menciona na sequência 15? Baseado no que ele falou para Natalie, a foto pode representar o momento em que ele encontrou John G. Isso justificaria a sua felicidade, pois teria finalmente cumprido o seu objetivo e a foto faria o papel de um registro, até o momento em que ele fizesse a tatuagem, que o lembraria desse acontecimento.

O aspecto de retroalimentação desse *looping* surge novamente na sequência 44, nos últimos momentos do filme, rapidamente em apenas um *frame* e, caso o espectador não esteja atento, pode nem o identificar.

²⁸ Atenda à minha ligação (tradução nossa).

Quadro 31 – Sequência 44

Sequência 44 – uma nova perspectiva

01:34:00 – 01:50:25

[...] Teddy diz que Leonard mente para si mesmo para ser feliz, mesmo que, para isso, ele precise esquecer alguns detalhes. Leonard fica confuso e Teddy explica: 1) **a esposa de Leonard sobreviveu ao assalto**; 2) ela não acreditava na sua condição de memória; 3) ela tinha diabetes; 4) a história de Sammy era na verdade a história de Leonard; 5) a esposa dele não acreditava e ficou muito mal ao conviver com isso [...] **Leonard diz que sabe que Jimmy não é o cara certo, mas quando ele encontrar John G., ele vai se lembrar. Teddy diz que não, pois acreditava na mesma coisa e inclusive o auxiliou a procurar John G., mas ele não se lembra. Esse encontro tinha acontecido há mais de um ano. Ele assume que era o policial encarregado no caso e acreditava que Leonard merecia uma vingança. Eles encontraram o homem e o mataram. Depois disso Leonard esqueceu e continuou procurando então Teddy começou a manipular as pessoas que ele matava: traficantes, ladrões etc.** Leonard pensa em matar Teddy, mas desiste. Ele então pega a arma de Teddy e joga a chave do carro dele entre os arbustos do lado externo da casa. Ele pega as suas coisas e coloca no Jaguar, que também está com o dinheiro das drogas, e passa a usá-lo, junto com as roupas de Jimmy. Vai embora no carro e deixa Teddy procurando as chaves — para retardá-lo. Em voz *over*, Leonard fala que não é um assassino — como Teddy havia dito, mas só alguém que queria fazer a coisa certa — a vingança. Por isso, ele quer esquecer o que Teddy disse, para aliviar a própria consciência. **Porém, aparece rapidamente uma imagem de Leonard deitado, com sua esposa ao lado dele, com todas as tatuagens anteriores e mais uma:**

I've done it²⁹

Ela está posicionada no mesmo lugar em que ele disse que tatuaria, quando tivesse achado John G. Ele para novamente em frente ao estúdio de tatuagem, e sua memória reseta.

Fonte: Elaboração própria.

Leonard está deitado com uma mulher ao seu lado – é a mesma atriz que aparece em todas as cenas interpretando a esposa dele, o que faz com que eu subentenda que ele de fato está abraçado com a esposa. Porém, há um fato intrigante: as tatuagens de Leonard aparecem, reforçando o fato de que não se trata de um *flashback*. Isso implica dizer que ela não morreu no dia do incidente e Teddy estava certo. Outro fato intrigante é que o espaço no peito de Leonard que não estava tatuado nas sequências anteriores, agora aparece com a tatuagem que comprova que ele matou John G.

Com relação às inferências produzidas pelas sequências geradoras, podemos confirmar que o policial ao telefone era o próprio Teddy. Ele sabia onde Leonard estava hospedado, quando estava ou não no hotel, seu número de telefone e era o policial encarregado do caso, conhecendo amplamente os seus detalhes e, por ter se aproximado de Leonard depois do incidente e o auxiliado a procurar John G., possuía a foto desse dia fatídico.

O fato de Teddy frequentemente tentar entrar em contato com Leonard pelo telefone também confirma a hipótese anterior de que essa era uma estratégia de manipulação. Ao surgir como *officer*, ao telefone e Teddy, pessoalmente, ele ocupava o lugar privilegiado de duas

²⁹ Eu fiz isso (tradução nossa).

peessoas diferentes e poderia usar dessa duplicação das possibilidades para fazer com que Leonard ficasse convencido de determinados fatos em prol dos interesses de Teddy, já que o condicionamento por repetição, o propósito de Leonard, a sua vingança e sua ética eram amplamente conhecidas pelo policial.

O processo de atribuição de sentido vivenciado pelo looping 144 é ilustrado nas seguintes imagens:

Imagem 13 – looping 144



Fonte: *Memento* (NOLAN, 2000).

Ainda durante a sequência 44, surge um *frame* em que Leonard está com a esposa, deitado na cama. Ele já possui as tatuagens que falam sobre a morte dela, mas uma nova se destaca: *i've done it*. *Looping* com a sequência 15, quando ele diz que está reservando esse determinado espaço do corpo para tatuar quando finalmente encontrar John G. Também há um *looping* com a foto de Leonard apontando para o mesmo lugar onde a tatuagem deveria ser feita, que aparece pela primeira vez na sequência 38.

Há um fato intrigante nesse *looping*: as tatuagens de Leonard aparecem, reforçando que não se trata de um *flashback*. Tal constatação implica dizer que essa mulher não morreu no dia do incidente e Teddy estava certo? O espaço no peito de Leonard que não estava tatuado nas

sequências anteriores, agora aparece com a tatuagem que ele afirmou que faria quando matasse John G.

Ora, se quando Leonard o matou, com o auxílio de Teddy, ele não fez essa tatuagem, então quem ele precisou matar para acreditar que deveria fazê-la? Se Leonard está ao lado da esposa depois de todos esses acontecimentos e ela realmente está viva, como ela lida com as tatuagens explicitando que havia sido estuprada e morta?

Quando Teddy faz todas as revelações acerca de Leonard na última sequência, muitas coisas são esclarecidas e muitas outras precisam ser formuladas. Quando a estabilização resultante do processo de atribuição de sentido parece estar se concretizando, a contradição desse *looping* é gerada, criando uma quebra da *good continuation*. Essa quebra abre espaço para a criação de diversos vazios que o filme não pretende preencher, ampliando ainda mais os sentidos que haviam sido fragmentados e reconstruídos.

Os procedimentos acima descritos formam uma pequena amostra daqueles executados no decorrer da experiência estética. A mesma estrutura de criação do *looping*, apresentada no começo desse subtópico, estava presente nos 145 *loopings* mapeados na interação com o filme *Memento* (2000), enfatizando que esse número se refere a um nível de consciência do processo de leitura que com certeza é inferior ao número total, afinal grande parte do ato da leitura é realizado de forma inconsciente. Por mais que se tente apreender esse processo, precisamos assumir a impossibilidade de descrevê-lo por completo, nos contentando com o espectro identificável que, por si só, já revela a sua complexidade.

Podemos identificar, a partir da análise de efeitos de sentido proporcionados pelo *recursive looping*, que o sentido é construído e reconstruído, planejado, alterado, reformulado, contradito diversas vezes ao longo da expectativa do filme. Ao final da experiência estética, todos esses processos são sintetizados, possibilitando a apreensão do objeto estético.

Concluí minha experiência de leitura com algumas breves considerações, passíveis de síntese apenas ao fim da experiência estética, e apresento-as parcialmente:

Ao final do filme foi possível delinear uma linha do tempo, necessária para a compreensão final do enredo, sendo as sequências de número par coloridas e as sequências ímpares em preto e branco, com exceção daquela de número 44, que inicia preto e branco e, em determinado momento torna-se colorida, indicando que houve uma união entre as sequências temporais fragmentadas. Logo, em termos cronológicos, as sequências são organizadas da seguinte forma:

Sequência 2 > sequência 4 > sequência 6 > sequência 8 > sequência 10 > sequência 12 > sequência 14 > sequência 16 > sequência 18 > sequência 20 > sequência 22 > sequência 24 > sequência 26 > sequência 28 > sequência 30 > sequência 32 > sequência 34 > sequência 36 > sequência 38 > sequência 40 > sequência 42 > sequência 44 > sequência 43 > sequência > 41 > sequência 39 > sequência 37 > sequência 35 > sequência 33 > sequência 31 > sequência 29 > sequência 27 > sequência 25 > sequência 23 > sequência 21 > sequência 19 > sequência 17 > sequência 15 > sequência 13 > sequência 11 > sequência 9 > sequência 7 > sequência 5 > sequência 3 > sequência 1.

Essa cronologia foi brilhantemente ilustrada por Greb Burney (s/d) e pode ser visualizada em ANEXO – Linha do tempo do filme *Memento*.

A montagem de *Memento* permite uma antecipação das revelações finais, brincando com a ingenuidade do espectador. Rever o filme possibilita uma tomada de consciência das inúmeras vezes em que apareciam pistas reveladoras que, muitas vezes, nem mesmo propiciaram um questionamento ou desconfiança. Além disso, é possível identificar uma manipulação da audiência, corroborada pela perspectiva da ficção do leitor, nos levando a tirar conclusões que serão posteriormente desconstruídas. A multiplicidade de sentidos desse longa-metragem também não se resume à fragmentação da forma, já que alguns vazios permanecem sem resposta depois de finalizada a experiência estética.

Esses vazios estão relacionados à vida de Leonard depois da morte de Teddy, mas também ao que aconteceu com a esposa do protagonista, se outras pessoas morreram por causa da investigação de Leonard, porque Jimmy Grants chamara Leonard de Sammy. Outras questões surgem, tais como o motivo de Teddy não questionar o fato de Leonard tatuar a placa do carro colocando-o como alvo principal ou por que ele finge que nada aconteceu e tenta mudar a percepção de Leonard e a sua investigação, mas não se defende de fato? Até que ponto o que Teddy falou na sequência final era verdade? Ainda que alguns pontos sejam passíveis de confirmação, o personagem já havia dado indícios de manipulação dos fatos diversas vezes e ali não seria diferente, dentre outras questões cujas respostas ficam a cargo do espectador.

Finais “abertos”, com vazios, permitem diversas possibilidades de preenchimento. No caso de *Memento* (2000), não só temos um final aberto, como também um começo. Não se sabe de fato o que acontece antes da cena final, em que Leonard e Teddy conversam e esclarecem certos aspectos para a audiência (e para o próprio Leonard). Com essa fragmentação do tempo e da memória, associados aos personagens e seus atos contraditórios, mentiras e manipulações, não podemos confiar plenamente em ninguém, assim como o protagonista. Mais uma vez, isso nos aproxima do ponto de vista de Leonard, que nunca saberá o que realmente aconteceu e não

pode confiar nem em si mesmo. Eis um aspecto central desse longa-metragem: propiciar ao espectador uma vivência muito similar ao do protagonista, lançando-o nas situações sem contextualizá-las e obrigando-nos a criar nossa própria investigação de como ele chegou até lá, embora seja essa uma ilusão, tendo em vista que nós podemos construir uma linha do tempo organizando os acontecimentos e Leonard permanece apenas com os fragmentos das situações.

Com relação à especificidade do cinema na experiência estética, pretendo delinear algumas considerações breves, mais bem exploradas no capítulo 5, quando a comparação entre a interação com ambos os suportes – o cinema e a literatura – é realizada.

Existe uma máxima no cinema que indica: “Não conte, mostre!”. Isso foi feito, por exemplo, com as tatuagens de Leonard. Embora elas forneçam importantes informações para o enredo, não há um momento do filme em que elas são descritas, mas aparecem ocasionalmente quando se fazem necessárias e essa é uma especificidade cinematográfica, pois o enquadramento possibilita que o espectador enxergue além do tema central de cada cena ou repare em elementos que aparecem brevemente e depois são explorados pela narrativa. Uma tatuagem interessante e significativa que não é explorada no roteiro, mas aparece brevemente, tem a seguinte frase: Considere a fonte: a memória é traiçoeira (tradução nossa)³⁰. Essa frase é mais uma das diversas indicações de que não podemos confiar na memória de Leonard.

Um outro exemplo é justamente o *frame* em que Leonard aparece ao lado da esposa com uma tatuagem afirmando que ele matou John G. Ora, devido ao suporte, recebemos essa informação sem nenhum contexto e mal temos tempo de questioná-la, algo difícil de se fazer na literatura. Há também uma indicação quando Leonard contrata a mulher loira para espalhar os objetos pessoais da esposa dele pelo quarto, induzindo a noite do incidente. Nesse momento, ele deliberadamente manipula os fatos para criar uma ficção para si mesmo e o seu propósito com relação a isso é pouco claro, indefinido, mas justifica que ele costuma enganar-se quando lhe convém.

Quando aparece um *flashback* de Leonard comentando sobre o fato de a esposa sempre ler o mesmo livro várias vezes, outra dica sobre a forma do filme é explicitada para o espectador. Ele diz: “Eu sempre achei que o prazer de ler um livro era saber o que acontece em seguida”. Se ela relia a mesma história várias vezes, pelo prazer de revivê-la, a mesma coisa acontece com Leonard, ele não sabe o que vai acontecer em seguida, então apenas revive mais uma vez a mesma história. Além disso, o próprio longa-metragem já revela as circunstâncias finais do enredo nos primeiros minutos do filme, retirando esse prazer do espectador.

³⁰ Consider the source: memory is treachery.

Na cena final do filme, em voz *over*, Leonard fala que não é um assassino – como Teddy havia dito, mas só alguém que queria fazer a coisa certa. Por isso ele quer esquecer o que Teddy disse, para aliviar a própria consciência. A versão da realidade que Teddy contou era diferente da realidade que Leonard gostaria de acreditar, então ele decidiu esquecer, manipular as informações que tinha recebido, manipular quem tinha o acesso a essas informações, matando-o, sob sua restrita política de assassinato e, ao mesmo tempo, se livrando da possibilidade de conhecer, ou reconhecer, a sua verdade.

Ele quer esquecer não só que sua motivação para viver não existe mais, como também as coisas que ele fez e as pessoas que ele matou, que não tinham relação alguma com a sua história, devido a tantas manipulações da realidade, como é o caso de Jimmy Grants.

Leonard fez isso para construir um quebra-cabeças impossível de solucionar, fazendo com que sua busca fosse infinita e abrindo espaço para a construção de novas narrativas, já que infinitos homens se encaixariam na descrição de John G. – assim como o próprio Teddy.

Quando Leonard queima a foto de Jimmy, ele quer convencer a si mesmo de que não é um assassino. Quando ele queima a própria foto, ele quer continuar a procurar por John G., mesmo sabendo que ele não existe mais, se é que existiu em algum momento.

Quando percebi que um “verdadeiro” John G. talvez não exista e que uma série de indivíduos já foram mortos por Leonard, fui levada a acreditar no sistema que ele criou como uma estratégia, um instrumento para que ele continuasse com um propósito para viver: a vingança, ainda que para isso fosse necessário recorrer a um quebra-cabeças insolúvel, mas validado pelo seu propósito “justo”, a vingança contra alguém que matou a pessoa que ele amava e transformou a sua vida para sempre.

O filme proporciona uma reflexão do quanto nós filtramos o mundo por nossas próprias percepções e o quanto a nossa memória é a interpretação da situação e não a situação em si, pois lembranças de diferentes pessoas sobre um determinado contexto geralmente possuirão divergências. A memória também é capaz de ser alterada com o passar do tempo. Sobre azulejos do banheiro: a memória é uma interpretação e não um registro. Os pedaços ausentes no chão são as perdas de detalhes e informações causadas pelo tempo.

Utilizando um aspecto do meu repertório, cito aqui o filme *Meu tio da América* (1980), de Allain Resnais, em que o narrador comenta sobre uma segunda evolução cerebral, típica dos mamíferos, também chamada de cérebro afetivo ou cérebro da memória. É com a memória do que é agradável/desagradável que podemos desenvolver sentimentos de prazer, desprazer, felicidade, tristeza etc. “Um ser vivo é uma memória que age”. Um terceiro nível, chamado córtex cerebral, nos permite ir além do que sentimos e vivenciamos. É o “setor” responsável

pela imaginação e criação, conectando nossas experiências passadas de formas novas, ou seja, que não são fruto da própria experiência, mas derivam dela.

Embora esses filmes não dialoguem diretamente, tal questão explorada no documentário de Resnais é fundamental para a ampliação da percepção acerca do filme de Christopher Nolan, tendo em vista que é típico da natureza humana que as circunstâncias do presente moldem nossas interpretações sobre as memórias, transformando-as de acordo com o contexto em que são lembradas.

Todos esses detalhes são uma maneira da estrutura narrativa, o leitor implícito, indicar através da forma, como o filme deverá ser visto, já que o tempo diegético não é linear, mas retrocede a cada cena.

Ainda que Leonard tenha um problema em reter as memórias de curto prazo, nesse filme a memória representa um papel importantíssimo para a construção de sentidos, pois ele exige um espectador atento para cumprir os direcionamentos por ele propostos na montagem desse quebra-cabeças.

Aspectos do filme, como a solidão do protagonista com relação ao seu problema de memória, remetem à difícil e solitária tarefa do espectador, que precisa internamente juntar as informações, assim como Leonard Shelby, em busca da compreensão geral dos fatos, compreensão esta que talvez nunca conforte totalmente quem está assistindo.

Pensando novamente na proposição de Aristóteles (2007), o equilíbrio do enredo não é reestabelecido e parece até mesmo aumentar sem a figura de Teddy para guiar os passos de Leonard, mas montar um quebra-cabeças com peças faltando não possibilitará a formação de uma imagem completa e os *puzzle films* parecem seguir esse mesmo princípio.

Inquestionavelmente, a discussão sobre o filme ainda renderia muitas e muitas páginas, mas é preciso se ater ao escopo do trabalho. Por isso, finalizo esse capítulo com apenas um comentário: a memória é um elemento indispensável para a experiência estética. Muitas possibilidades de sentido se perdem no decorrer das leituras porque nós, enquanto leitores, esquecemos de detalhes importantes ou simplesmente não registramos como importantes informações que surgem e precisariam ser retomadas para a concretização dos *loopings* e consequentemente dos sentidos.

4 A MEMÓRIA DA SOLIDÃO: O TEMPO IRREPETÍVEL NO ROMANCE *CIEN AÑOS DE SOLEDAD* (1967), DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

Gabriel García Márquez foi um jornalista e escritor colombiano, vencedor do prêmio Nobel da literatura em 1982. Nascido em Aracataca, uma pequena cidade da Colômbia, na região do Caribe, Márquez teve reconhecimento numa perspectiva mundial ainda em vida e é considerado um dos grandes nomes da literatura universal, com mais de 50 milhões de exemplares vendidos e traduzido para mais de 40 idiomas, de acordo com o seu *site* oficial, Centro Gabo (2020).

O autor faleceu em 2014, aos 87 anos, mas sua produção — entre textos jornalísticos, romances, contos, crônicas, poemas e um conjunto de textos direcionados ao público infanto-juvenil —, continua sendo reeditada, lida e estudada na contemporaneidade, contando com uma vasta fortuna crítica.

Os textos de Márquez foram publicados em jornais como *El espectador*, *El universal*, *El Heraldo de Barranquilla*, *El independiente*, além de diversas revistas, ao longo de quase cinco décadas. Ele também participou da fundação de um jornal, ainda que breve, intitulado *Crónica*, junto com amigos. Seus textos jornalísticos foram reunidos em antologias de cinco volumes, separados por temáticas ou contextos de produção, são eles: *Textos caribenhos* (1948-1952), publicados em 1981; *Textos andinos* (1954 – 1955), de 1982; *Da Europa e da América* (1955 – 1960), de 1983; *Reportagens políticas* (1974-1995), de 1984 e *Crônicas* (1961 – 1984), de 1991.

Os textos categorizados como infanto-juvenis são *A sexta da terça-feira* (1962), *Um senhor muito velho com asas enormes* (1968), *A luz é como a água* (1978), *María dos Prazeres* (1979) e *O verão feliz da senhorita Forbes* (1986).

Seu primeiro romance, *La hojarasca*, foi lançado em 1955. Dentre suas principais publicações estão *El coronel no tiene quien le escriba* (1961), *El outono del patriarca* (1975), *Crónica de una muerte anunciada* (1981), *El amor em los tiempos del cólera* (1985), e o ápice de vendas da sua carreira, que o consagrou como um dos maiores escritores da América Latina: *Cien años de soledad* (1967).

Gabriel García Márquez é considerado um dos precursores do realismo mágico, caracterizado por associar elementos absurdos, irreais ou mesmo impossíveis em um sistema textual formatado com base na realidade extratextual.

Esse recurso estilístico foi um marco na literatura latino-americana, evidenciando sua especificidade e diferenciando-a daquelas produzidas sob forte influência das vanguardas

europeias, apesar de o termo ter sido criado na Alemanha, inicialmente com o intuito de designar uma nova tendência na arte pictórica: “Na concepção de realismo mágico da América Latina não se abandona a realidade concreta para se criar outra realidade só possível no mundo da imaginação. Há uma percepção da realidade nos feitos e nas personificações mágicas do cotidiano” (SANTOS, B.; BORGES, 2018, p. 22).

O realismo mágico pode ser compreendido como uma reafirmação de um fenômeno cultural em que o elemento “mágico” é um aspecto da tradição e pode ser observado, por exemplo, nas narrativas orais, nas canções, no folclore, nas lendas, entre outras manifestações da cultura popular latino-americana.

Além disso, a forma como os personagens lidam com esses elementos mágicos é peculiar, pois não atribuem nenhum destaque ou abalo psicológico, sem questionar os acontecimentos, mas simplesmente tomando-os com banalidade, como mais uma representação ordinária do cotidiano.

O realismo mágico, na sua configuração, viola esses padrões realistas de representação literária, ao tornar naturais os elementos sobrenaturais. Essa categoria literária se diferencia assim da ficção fantástica, que utiliza a incerteza e a ambigüidade para envolver o leitor num ambiente de mistério, inexistente no realismo mágico, em que não há hesitação, uma vez que os eventos considerados irrealis fluem naturalmente (LOPES, 2007, p. 16).

A caracterização do realismo mágico como um gênero literário latino-americano é negada por muitos críticos, ao justificarem que não é possível restringir uma tendência literária por um recorte geográfico. Além disso, outros autores pelo mundo também utilizam desse recurso em suas produções literárias.

Apesar de não ter um consenso conceitual, assim como a própria literatura, o realismo mágico se expandiu para além do contexto literário e da América Latina, consagrando-se e renovando-se como uma das tantas categorias da narrativa contemporânea.

O termo também é problematizado por alguns autores, ao questionar a atribuição do realismo mágico às narrativas latino-americanas que, de fato, vão muito além de uma mera classificação. Os inúmeros recursos estilísticos e a versatilidade dos autores que integram um continente não poderiam ser considerados homogêneos, pois tal constatação cairia em um reducionismo. Porém, seria negligente não destacar o termo, haja vista sua importância na historiografia literária. Importa salientar que a noção de realismo mágico como gênero literário também é discutida e questionada entre os teóricos, mas essa conceituação não será aprofundada, por não ser relevante para os objetivos de nossa pesquisa.

O estilo do escritor Gabriel García Márquez traz à tona elementos típicos da oralidade e o próprio autor se denomina um contador de histórias, influenciado diretamente pela forma e naturalidade com que sua avó narrava os causos mais fantásticos que delinearam a sua infância. A influência da oralidade, somada à sua formação jornalística, produz textos de leitura fluida, com grande foco no desenvolvimento do enredo, mas o autor também inova em aspectos formais e personagens marcantes.

Os avós de García Márquez eram personagens bem particulares e marcaram a trajetória literária do futuro Nobel: o coronel Nicolás Márquez, veterano da Guerra dos mil dias (1899-1902), contava a Gabriel uma infinidade de histórias de sua juventude e das guerras civis do século XIX, o levava ao circo e ao cinema e foi o seu cordão umbilical com a história e com a realidade. Dona Tranquilina Iguarán, sua avó cega, passava os dias contando fábulas e lendas familiares, enquanto organizava a vida dos membros da casa de acordo com as mensagens que recebia em sonhos: ela foi a fonte da visão mágica, supersticiosa e sobrenatural da realidade. Entre suas tias, a que mais o marcou foi Francisca, que teceu o próprio sudário para dar fim a sua vida³¹ (RUÍZA; FERNANDES; TAMARO, 2004, tradução nossa).

Em *Cien Años de Soledad*, o autor constrói uma narrativa que abarca em pormenores a vida de uma família durante sete gerações, a fundação, crescimento, declínio e desaparecimento de um povoado e um verdadeiro universo com inúmeras peculiaridades em pouco menos de 500 páginas. Esse livro possui uma importância incontestável na literatura, é considerado um clássico universal e conta com uma vasta produção acadêmica, como enfatiza Gerald Martin (2009, p. 12), biógrafo de García Márquez:

Cien años de soledad, publicado em 1967, um livro que apareceu no auge da transição entre a ficção ‘modernista’ e o ‘pós-modernista’, pode ser o único romance entre 1950 e 2000 a ter encontrado um grande número de leitores entusiastas em praticamente todos os países e culturas no mundo³² (MARTIN, 2009, posição 170-176, tradução nossa).

³¹ Los abuelos de García Márquez eran dos personajes bien particulares y marcaron el periplo literario del futuro Nobel: el coronel Nicolás Márquez, veterano de la guerra de los Mil Días (1899-1902), le contaba a Gabriel infinidad de historias de su juventud y de las guerras civiles del siglo XIX, lo llevaba al circo y al cine, y fue su cordón umbilical con la historia y con la realidad. Doña Tranquilina Iguarán, su cegatona abuela, pasaba los días contando fábulas y leyendas familiares, mientras organizaba la vida de los miembros de la casa de acuerdo con los mensajes que recibía en sueños: ella fue la fuente de la visión mágica, supersticiosa y sobrenatural de la realidad. Entre sus tías, la que más lo marcó fue Francisca, quien tejó su propio sudario para dar fin a su vida.

³² [...] One Hundred Years of Solitude, published in 1967, a book which appeared on the cusp of the transition between « modernism » and « postmodernism » fiction, may be the only novel between 1950 and 2000 to have found large number of enthusiastic readers in virtually every country and culture of the world.

A escolha desse romance como parte do *corpus* de análise do presente estudo se iniciou de forma subjetiva, pela memória afetiva da leitura do livro pela autora, ainda na adolescência. Essa experiência, devido à circularidade da narrativa, foi imediatamente trazida à superfície durante a elaboração do projeto, com a iniciativa de aprofundar o conhecimento teórico acerca do conceito de *recursive looping*, da Antropologia Literária.

Os *loopings* vivenciados na interação com *Cien Años de Soledad* haviam sido muito marcantes na primeira leitura, quando o repertório das teorias iserianas ainda não havia sido construído. É um romance com muitas coincidências no enredo e, por isso, não pareceu haver escolha mais apropriada, tendo em vista o foco do mapeamento: descrever a construção e os efeitos de sentido a partir dos *recursive loopings* da experiência de leitura.

Trata-se de um livro publicado em 1967, cuja tradução brasileira é *Cem anos de Solidão*. O romance se estrutura em vinte capítulos e conta com diversos personagens, cujos nomes, histórias, amores e sofrimentos se repetem incessantemente, geração após geração. Esses indivíduos ficcionais são marcados pela solidão e assombrados por suas memórias, com um destino já traçado através de manuscritos que, por muitos anos, permaneceram indecifráveis.

Alguns dos acontecimentos do romance podem ser associados à acontecimentos reais, caso o leitor possua esse repertório:

A história da Colômbia é dramatizada através de dois eventos principais: a Guerra dos Mil Dias, e o Massacre dos bananeiros em Ciénaga, em 1928. Essas foram, sem dúvida, as duas principais referências que fizeram parte do contexto da infância do próprio García Márquez³³ (MARTIN, 2009, posição 5643, tradução nossa).

O biógrafo de Márquez afirma, de acordo com a sua interpretação e pesquisas, que esses dois eventos são ressignificados dentro do romance, como uma crítica tanto a guerra quanto ao sistema de exploração capitalista vigente.

No tópico a seguir, elaboramos a síntese da perspectiva do enredo, cuja descrição está associada diretamente aos sentidos atribuídos no ato da leitura. Enfatizamos tratar-se de uma leitura situada, resultante da combinação entre o repertório do texto e o repertório da leitora, autora dessa pesquisa.

³³ The history of Colombia is dramatized through two principal events: The War of a Thousand Days, and the massacre of the banana workers in Ciénaga, in 1928. These were of course the two main historical references which had been the context of García Márquez's own childhood.

Além disso, o mapeamento é feito com base em apenas uma das quatro perspectivas descritas por Iser, resultando no sentido da leitura, mas o recorte faz-se necessário devido à complexidade do processo e os limites do presente estudo. A discussão sobre a especificidade do mapeamento da perspectiva da ação ou enredo foi realizada no tópico 2.6, e segue o modelo descritivo do tópico 3.1 com o filme *Memento*.

4.1 DA PERSPECTIVA DA AÇÃO (OU ENREDO)

Esse tópico tem o objetivo de situar o leitor no enredo do texto literário através de sínteses e correlatos de sentença atribuídos na experiência estética. Ele é organizado por uma ordem cronológica dos fatos, com ênfase nos acontecimentos mais relevantes na interação texto-leitor e na vivência de *recursive loopings*, selecionados para análise no decorrer do capítulo.

Cien años de soledad é um romance que conta a história de um pequeno povoado fictício, Macondo, localizado nas proximidades de Riohacha, na região do Caribe. Fundado por José Arcádio Buendía e Úrsula Iguarán, o local escolhido para Macondo se deu ao acaso, quando o patriarca saiu de sua cidade natal, junto com a esposa e mais 21 pessoas, em busca de uma nova vida perto do mar.

As famílias de Úrsula e José Arcádio se entrelaçaram em uma série de acontecimentos, descritos no segundo capítulo: Francis Drake³⁴, um pirata, assaltou a cidade de Riohacha no século XVI e, com o susto do alarme que ressoou na cidade, a bisavó de Úrsula, esposa de um imigrante aragonês, se assustou e sentou-se no fogão ainda aceso. As sequelas desse acidente resultaram na mudança da família para uma aldeia escondida, onde conheceram José Arcádio Buendía, um filho de imigrantes espanhóis que cultivava uma plantação de tabaco, e ambos fizeram uma sociedade. Anos mais tarde, o tataraneto do filho de imigrantes espanhóis casou-se com a tataraneta do aragonês.

José Arcádio Buendía se casou com Úrsula Iguarán, em Riohacha, mas o casal demorou um ano e seis meses para consumir o matrimônio, devido ao laço sanguíneo entre eles – eram primos, e Úrsula tinha receio de que seu filho nascesse com rabo de porco, crença comum com relação a matrimônios consanguíneos, tal fato já ocorrido com tios deles que tinham se casado.

José Arcádio derrotou Prudêncio Aguilar numa briga de galos. O perdedor fez piada com a condição do casamento e foi assassinado por José Arcádio, que voltou para casa

³⁴ Personagem histórico real, navegador inglês famoso na era elizabetana, século XVI.

reclamando a consumação do casamento, apesar das consequências. O fantasma de Aguilar começou a atormentar o casal, incitando o desejo de sair daquela aldeia e deixar o morto descansar em paz. A fascinação pela aventura motivou outros jovens a acompanhá-los. José Arcádio Buendía degolou seus galos de briga – para dar paz ao morto, mas também por considerá-los responsáveis pelos acontecimentos (e esses animais também foram proibidos em Macondo).

A viagem em busca do mar durou 26 meses e tiveram um filho 14 meses depois da partida, ainda no caminho, que foi chamado de José Arcádio. Depois dessa extensa caminhada sem sucesso, se estabeleceram na região e fundaram Macondo. José Arcádio Buendía foi responsável por organizar e planejar os espaços, as ruas e as casas do povoado, distribuindo os lotes igualmente entre ele e as demais pessoas que o seguiram nessa aventura de desbravamento.

Macondo, apesar de sua localização imprecisa, era visitada todos os anos por uma trupe de ciganos, guiados até lá pelo canto dos pássaros, e traziam novidades coletadas pelas suas andanças ao redor do mundo. Um dos ciganos, chamado Melquíades, tornou-se muito amigo de José Arcádio Buendía, numa relação que durou por toda a vida.

O patriarca da família Buendía era fascinado pelos objetos que os ciganos traziam, como ímãs, lunetas, lupas e instrumentos de navegação, mas essa fascinação chegou ao ápice com um laboratório de alquimia, responsável por transformar a vida do povoado e passado para outras gerações, por diversos membros da estirpe.

O laboratório transformou profundamente José Arcádio Buendía — que antes era um homem ativo, modelo na família e na aldeia —, tornando-o taciturno e com ares de louco, falando sozinho e passando cada vez mais tempo recluso. Em certo momento ele descobriu, sozinho e com auxílio de uma bússola, um astrolábio e um sextante, que a terra era “redonda feito uma laranja” (MÁRQUEZ, 2014, p. 11, tradução de Eric Nepomuceno).

Aureliano, o segundo filho de José Arcádio Buendía e Úrsula Iguarán, foi o primeiro habitante a nascer em Macondo e ia completar seis anos quando o grupo de ciganos apareceu no povoado.

Durante a infância dos meninos, em um dos retornos dos ciganos, duas ocasiões importantes aconteceram: a primeira, quando José Arcádio Buendía foi até a tenda armada à procura de Melquíades e descobriu que ele havia morrido, e a segunda, quando junto com José Arcádio e Aureliano, se depararam com a novidade do ano e conheceram pela primeira vez o gelo. Foi um momento de êxtase para o pai, mas José Arcádio filho se negou a tocá-lo e Aureliano retirou a mão rapidamente, dizendo que estava fervendo.

Durante a adolescência de José Arcádio, Úrsula engravidou novamente, dessa vez de Amaranta. Seu filho mais velho estava crescendo de forma desproporcional e assustou a mãe, que pediu para uma das habitantes de Macondo, Pilar Ternera, tirar a sua sorte no baralho.

Pilar veio para Macondo fugindo de um homem mais velho e casado com quem havia se envolvido. Nesse dia, ao conhecer José Arcádio, causou uma fascinação no rapaz, que passou a procurá-la e teve sua iniciação sexual com ela, muito mais velha do que ele. Contou tudo para Aureliano, que começou a vivenciar, pela fantasia, as mesmas aventuras do irmão, distraíndo-se inclusive do laboratório de alquimia, lugar onde dedicava grande parte do seu dia junto com o pai.

Pilar ficou grávida de José Arcádio e a avó, Úrsula, decidiu criar o menino, Arcádio, como se fosse seu filho, sem revelar para ninguém sua verdadeira identidade, porém, José Arcádio ficou atordoado com a notícia e fugiu, sem avisos prévios, junto com os ciganos. Quando se deu conta disso, Úrsula foi à procura do filho e só voltou cinco meses depois, sem ele, mas com um grupo de pessoas de um povoado vizinho que vieram para morar em Macondo. Durante a ausência da esposa, José Arcádio Buendía se encarregou das atividades domésticas e do cuidado com os filhos, com a ajuda de uma índia chamada Visitación, e seu irmão. Ambos vieram para o povoado fugindo da peste da insônia que assolou sua cidade de origem e conseguiram abrigo na casa dos Buendía, auxiliando nos cuidados com a casa.

O povoado crescia e prosperava cada vez mais e recebia a visita de diversos estrangeiros. Certo dia, entre os viajantes, chegou uma menina de onze anos chamada Rebeca, trazendo consigo uma carta direcionada a José Arcádio Buendía, um baú de roupas, uma cadeira de balanço e um embornal com os ossos de seus pais. A carta revelava que a menina era prima de segundo grau de Úrsula, mas a matriarca não reconhecia os nomes dos parentes ali descritos.

Rebeca possuía um estranho hábito de comer terra e reboco das paredes e, apesar de ter se integrado à família, percebeu-se que sofria de insônia, fazendo com que Cataure, irmão de Visitación, fugisse de Macondo por se deparar com a mesma peste que o havia tirado da própria casa. Mesmo com os cuidados tomados por Úrsula, separando Rebeca das outras crianças, com o passar do tempo os integrantes da família começaram a apresentar dificuldades para dormir.

Em um estado de “alucinada lucidez”, toda a família ficou insone e Úrsula, que vendia pequenos animaizinhos de caramelo, sem se dar conta, facilitou a propagação dessa enfermidade por todo o povoado. Os habitantes de Macondo mantiveram-se em quarentena, com receio de espalhar a insônia pelo mundo, mas acabaram se acostumando a ficar sem dormir e retomando suas atividades corriqueiras.

A privação de sono gerou uma grave consequência: o esquecimento. Aureliano passou a etiquetar os objetos do laboratório para não esquecer seus nomes. O pai replicou seu método para todo o povoado, acrescentando também a utilidade de cada coisa e essa situação só foi revertida com a chegada de Melquíades, que de fato tinha morrido, mas voltou da morte decidido a viver em Macondo, trazendo consigo frascos com uma substância capaz de trazer a memória de volta.

As crianças, Arcádio, Rebeca e Amaranta, estavam se tornando adolescentes, indicando uma passagem de tempo no enredo, e Úrsula decidiu ampliar a casa. Durante a reforma, receberam uma ordem de pintá-la de azul, quando todas as casas do povoado eram brancas. Essa ordem veio de um homem chamado Apolinar Moscote, autodeclarado alcaide de Macondo. Confrontado por José Arcádio Buendía, decidiu que viveria no povoado e todos poderiam pintar suas casas como bem entendessem. No dia desse confronto Aureliano conheceu a filha mais nova do alcaide, Remédios, com apenas nove anos, e desde esse dia ficou com ela em seus pensamentos.

Úrsula comprou uma pianola e deu uma festa de inauguração na casa. Um funcionário da loja de instrumentos musicais foi enviado para montar a pianola, chamado Pietro Crespi. Rebeca se apaixonou, secretamente, passando a receber cartas dele, contrabandeadas pela filha mais velha de Apolinar Moscote. De um lado, Aureliano começou a escrever versos sobre sua fascinação por Remédios. De outro, Rebeca ansiava pela mula dos correios em busca de notícias de Pietro. Certa vez, com o atraso da correspondência, teve um surto de loucura que a fez comer terra novamente, como na infância.

Certo dia, Aureliano foi na Taberna com os amigos e bebeu até perder a memória, mas quando deu por si, estava no quarto de Pilar Ternera, amante do irmão e protagonista de suas fantasias de infância. Ele nunca havia estado com nenhuma mulher antes e revelou para ela seu amor por Remédios. É nesse contexto que Úrsula descobre não só as cartas que Rebeca recebia de Pietro, mas também diversas cartas de Amaranta endereçadas a ele, jamais enviadas, declarando seu amor. Nessa espiral de amores atravessados, Úrsula decidiu permitir que Pietro e Rebeca se casassem e aceitou a união de Aureliano com Remédios, caso ele se compromettesse a esperar o tempo necessário para isso, por se tratar de uma criança que nem mesmo havia chegado à puberdade. Amaranta, por sua vez, foi destinada a sair da cidade para aliviar a desilusão do amor não correspondido.

Melquíades apareceu morto no rio e seu enterro foi marcado pela inauguração do cemitério de Macondo, pois ninguém havia morrido até então, porém seu espírito continuava a perambular pela casa da família Buendía. Momentos antes de morrer, ele leu para Arcádio

diversas páginas de um de seus manuscritos, que apesar de não serem compreendidas, por estarem em uma língua desconhecida, assemelhavam-se às encíclicas encantadas.

Rebeca foi até Pilar Ternera ver seu futuro através das cartas e descobriu que não seria feliz enquanto seus pais não tivessem sepultura, recordando do embornal de ossos que trouxera consigo, quando veio ainda criança para Macondo. Com a ajuda de José Arcádio Buendía, encontrou o ossuário emparedado pelos funcionários na reforma da casa e eles foram enterrados ao lado de Melquíades.

Dois acontecimentos relevantes ocorreram durante a viagem de Úrsula e Amaranta, planejada em decorrência do amor não correspondido por Pietro Crespi: Pilar Ternera revelou estar grávida de Aureliano e José Arcádio Buendía, após uma visita do fantasma de Prudêncio Aguilar, destruiu diversos objetos da casa, enquanto gritava em aparente descontrole. Na tentativa de contê-lo, vários homens de Macondo o amarraram à castanheira plantada no quintal para impedir a destruição da casa inteira, e foi lá que ele permaneceu até o fim de sua vida.

Aureliano e Remédios casaram-se um mês após a menarca da menina. O casamento de Rebeca e Pietro deveria acontecer no mesmo dia, mas foi adiado pela notícia de que a mãe do noivo estava morrendo. Ele saiu em direção à casa dos pais para visitá-la e nem reparou que sua mãe fazia o caminho contrário, indo para o casamento, pois essa notícia era falsa.

O casamento foi adiado diversas outras vezes, muitas delas por artimanhas de Amaranta, na tentativa de impedir o matrimônio. Ela chegou a planejar envenenar a própria irmã, mas antes que pudesse fazer isso Remédios faleceu, em decorrência de um aborto. A menina estava grávida de gêmeos e havia, até então, se integrado na família, cuidando do patriarca – ainda embaixo da castanheira, e do seu enteado, Aureliano José (filho de Aureliano e Pilar Ternera) como se fosse seu próprio filho. Depois da morte de Remédios, Amaranta se encarregou pessoalmente da criação do menino.

José Arcádio retornou para Macondo depois de ter dado a volta ao mundo sessenta e cinco vezes, vivido uma grande diversidade de aventuras, com o corpo todo tatuado e uma enorme dificuldade de se integrar à família. Arcádio não desconfiava que se tratava de seu pai e a volta do primogênito da família Buendía causou enorme satisfação em Rebeca, encerrando de vez os planos do seu casamento com Pietro.

O envolvimento entre Rebeca e José Arcádio causou a revolta de Úrsula, pois eles haviam sido criados como irmãos. Eles se casaram repentinamente e saíram da casa, desintegrando-se permanentemente da família.

Dom Apolinar Mascate organizou uma eleição entre liberais e conservadores em Macondo, mas modificou o resultado das urnas em prol da vitória dos conservadores, na frente

de Aureliano. A figura de Dom Moscote inaugurou a questão política dentro do livro, que se iniciou frustrada, devido à rebeldia de José Arcádio Buendía, mas quando ele saiu de cena, pelo menos enquanto figura patriarca da comunidade, ao ser amarrado na castanheira, o avanço do conservadorismo trouxe como consequência uma organização liberal em Macondo. Essa organização foi guiada pela figura de um falso médico, Alírio Noguera. Sob a fachada da medicina, praticada falsamente sob o símbolo dos torrões de açúcar em formato de comprimidos, ele articulou a juventude de Macondo para votar nas cédulas vermelhas.

Apesar de Aureliano simpatizar com os posicionamentos liberais, ao descobrir o plano do doutor Noguera, se afastou dele devido à crueldade de seu posicionamento tendo como solução única a erradicação dos conservadores e suas famílias. Toda essa conjuntura culminou em uma guerra, iniciada além dos territórios de Macondo, sob o confronto entre liberais e conservadores, mas que interferiu diretamente no povoado com a chegada do exército, responsável por estabelecer um quartel no prédio em que ficava a escola. Aureliano mudou sua postura passiva e decidiu combater, autodenominando-se, a partir daí, Coronel Aureliano Buendía e enfrentando os conservadores.

Com a partida do coronel Aureliano, seu sobrinho Arcádio ficou responsável pelo gerenciamento da cidade. Arcádio governou Macondo de uma forma cruel, levando em consideração os seus próprios desejos perante as necessidades do povoado e transformando-se em motivo de vergonha e angústia para Úrsula. Certo dia, ao saber que ele ameaçou Dom Apolinar Moscote de fuzilamento, a matriarca foi até o pátio da escola e deu uma surra em Arcádio, soltando os presos e reclamando para si a liderança do povoado, numa época em que seu marido já havia perdido o contato com a realidade de tal forma que, mesmo tendo sido solto, não saiu mais debaixo da castanheira.

Pietro Crespi, depois de ter sido deixado por Rebeca, tentou se aproximar de Amaranta, mas ela afirmou não ter mais interesse em casar-se com ele. A recusa o atingiu profundamente e ele se suicidou. O remorso fez Amaranta colocar as mãos nas brasas do fogão, fazendo-a usar uma gaze negra enrolada nas queimaduras até o dia de sua morte.

Arcádio, por sua vez, nunca conseguiu integrar-se totalmente com a família Buendía e aproximou-se apenas de José Arcádio, sem saber que se tratava do seu próprio pai. Nomeado chefe civil e militar da cidade ele se casou com Santa Sofía de la Piedad, com quem teve uma filha chamada Remédios, e filhos gêmeos, José Arcádio Segundo e Aureliano Segundo. Juntos, José Arcádio e Arcádio registraram em cartório todas as propriedades de Macondo e das redondezas como suas e cobravam tributos da população. O povoado foi invadido pelas tropas

do governo, tentando derrubar as investidas liberais e Arcádio foi fuzilado contra o muro do cemitério antes mesmo do nascimento de seus filhos gêmeos.

O Coronel Aureliano Buendía voltou para Macondo depois de ter perdido 32 rebeliões armadas e ter dezessete filhos, todos com mulheres diferentes, sob a sentença do fuzilamento. No muro do cemitério, esperando a morte, ele se recordou do dia em que conheceu o gelo, mas ao contrário do que se esperava, no último momento, foi salvo pelo seu irmão José Arcádio, resultando na nomeação de Aureliano como chefe das forças revolucionárias do litoral do Caribe e dando início a uma outra guerra.

Depois da fuga do coronel, José Arcádio e Rebeca se mudaram para a casa que era de Arcádio. A viúva, Santa Sofía de la Piedad, foi morar com Úrsula, levando consigo os seus três filhos. Amaranta se encarregou das responsabilidades relativas às crianças. Numa tarde de setembro, José Arcádio foi assassinado na sua própria casa e o rastro de sangue circulou pela cidade até chegar em Úrsula, a primeira pessoa a descobrir o corpo do filho. Nunca se soube quem matou José Arcádio e nenhum ferimento foi encontrado no seu corpo, mas o cadáver exalava um forte cheiro de pólvora, obrigando seu túmulo a ser reforçado com cal viva, serragem e muros superpostos, incapazes de dissimular o odor. Rebeca reagiu muito mal à morte de José Arcádio e isolou-se na casa até o fim da vida, de modo que a aldeia até esqueceu da sua existência.

O coronel Aureliano voltou para o povoado, confuso com o futuro da guerra e pediu para Pilar Ternera tirar-lhe as cartas. A mulher aconselhou-o a tomar cuidado com a boca e, dois dias depois, ele foi envenenado. Sobreviveu devido aos cuidados de Úrsula e decidiu entrar em contato com os grupos rebeldes do interior, deixando Macondo mais uma vez, agora sob os cuidados de seu amigo de longa data, o coronel Gerineldo Márquez. Nessa época, Gerineldo se aproximou da família Buendía, principalmente de Amaranta, a quem tinha declarado seu amor desde os tempos em que ela era apaixonada por Pietro Crespi, mas ela recusou casar-se com ele porque sentia que, cedo ou tarde, ele seria fuzilado.

Amaranta começou a se relacionar com o sobrinho, Aureliano José, filho do Coronel Aureliano com Pilar Ternera, quando ele ainda era adolescente. A relação incestuosa entre tia e sobrinho se deu quando as idas do rapaz para a cama da tia, costume adquirido desde a infância, já não aconteciam pelo medo infantil do escuro.

Foi nessa mesma época que José Arcádio Buendía tinha como única companhia o fantasma de Prudêncio Aguilar, responsável por cuidar, limpar e dar de comer ao homem que o assassinou tantos anos atrás e havia perdido o controle sobre si mesmo, numa ausência presente. A morte do patriarca foi pressentida pelo Coronel Aureliano, que enviou uma

mensagem para a família alertando-a, e por Cataure, irmão de Visitación que abandonou Macondo durante a peste da insônia, mas voltou repentinamente, afirmando ter vindo ao funeral do patriarca.

Sob rumores de um acordo entre liberais e conservadores, certa noite o Coronel Aureliano Buendía veio até Macondo, queimou uma série de arquivos e saiu, sorrateiramente, levando consigo o seu filho, Aureliano José e o Coronel Gerineldo Márquez. Anos depois Aureliano José desertou da guerra e voltou para Macondo decidido a casar-se com a tia, Amaranta, mas ela manteve a relação em segredo e tentou esquivar-se dele tanto quanto possível, terminando por rejeitá-lo.

Poucos meses após o retorno de Aureliano José, uma mulher chegou em Macondo com um menino de cinco anos afirmando que ele era filho do coronel Aureliano. Depois dele, outros dezesseis meninos, todos com um olhar triste e solitário, bateram na porta da casa do Buendía para serem batizados com o mesmo nome do pai.

Aureliano José, primogênito do Coronel, foi assassinado por um capitão do partido conservador, com uma bala de fuzil nas costas. Seu pai voltou para Macondo acompanhado de duas amantes, porém mais taciturno do que nunca e decidido a não se importar mais com a guerra. As mudanças drásticas na personalidade do Coronel Aureliano puderam ser amplamente observadas na situação em que ele foi a Manaure entregar os objetos pessoais do general Moncada, já fuzilado. A esposa do general não o deixou entrar e ele fez com que sua guarda pessoal saqueasse e reduzisse a casa dela a cinzas.

Esse acontecimento fez com que Aureliano pudesse se dar conta de que a disputa entre conservadores e liberais só prezava pela manutenção de poder e não pelos ideais, cada vez mais abstratos, que o levaram a iniciá-la. Ele decidiu proclamar um armistício e dar fim a sua vida, mas ao mirar com o revólver no coração, conseguiu a façanha de não acertar nenhum órgão importante e sobreviveu.

Durante a infância, os filhos gêmeos de Arcádio se comportavam de modo tão semelhante que era quase impossível distingui-los e eles se aproveitavam disso para confundir quem tentasse identificá-los. Com o passar do tempo, suas personalidades começaram a se tornar mais marcantes, apesar de contrariarem traços característicos familiares responsáveis por diferenciar os Arcádios dos Aurelianos.

Aureliano Segundo criou interesse pelo laboratório de alquimia e os manuscritos guardados ali e era capaz de ver o fantasma de Melquíades, sua principal companhia durante muitos anos, embora jamais tenha contado para ninguém. José Arcádio Segundo, por sua vez, tornou-se perito na rinha de galos e se relacionava com uma mulher chamada Petra Cotes, que

também se envolveu com o irmão do seu amante, inicialmente por ser incapaz de saber quem era quem. Enquanto José Arcádio Segundo não tinha demonstrado um grande interesse por Petra, Aureliano Segundo apaixonou-se por ela e conviveram por toda a vida, apesar de ele ter se casado com outra mulher, Fernanda del Caprio.

Remédios, filha de José Arcádio e Santa Sofía de la Piedad, possuía uma beleza peculiar e uma inteligência que escapava à formalidade, jamais perdendo sua inocência. Ela despertou grandes paixões, mas todos os homens que tentaram se aproximar de Remédios morreram em seguida de forma trágica. A menina foi coroada rainha do carnaval, fazendo a fama da sua beleza ir além de Macondo. Outra mulher presente na festa causou a admiração de todos: era Fernanda, e Aureliano Segundo foi, seis meses depois, até sua cidade para pedi-la em casamento.

Fernanda cresceu isolada da sociedade e seus pais a convenceram de que seria rainha. Foi com Aureliano Segundo para Macondo contra a sua vontade e ele, ao perceber que ela não retribuía as suas investidas, um mês depois do casamento voltou a se relacionar com Petra Cotes, de quem tirou uma fotografia vestida de rainha, confrontando os costumes monárquicos de sua esposa. Fernanda rapidamente tomou o lugar de Úrsula nas diretrizes da casa e da família Buendía e teve uma filha chamada Renata Remédios, conhecida como Meme. Eles também tiveram outros dois filhos, José Arcádio e Amaranta Úrsula.

Nesse período foi anunciado um jubileu em homenagem ao coronel Aureliano Buendía e, com a propagação da notícia, todos os seus dezessete filhos foram para Macondo. Amaranta os convenceu de ir à Igreja e o padre fez uma cruz de cinzas na testa de cada um, porém, quando chegaram em casa e tentaram lavar, constataram que aquela marca era indelével, e com ela permaneceram pelo resto da vida. Foram os filhos do coronel que realizaram dois dos maiores sonhos do patriarca José Arcádio Buendía: a construção de uma fábrica de gelo e de uma estrada de ferro.

A estrada foi responsável por uma grande mudança em Macondo, trazendo inovação e progresso, além de visitantes que vinham do mundo todo para conhecer a cidade. Um desses visitantes, vendedor de balões, ao provar as bananas convocou diversos especialistas para inspecioná-las. Os resultados culminaram na vinda de uma companhia bananeira e diversos trabalhadores e advogados. Construíram casas com teto de zinco e modificaram o regime das chuvas para apressar as colheitas. Também construíram uma fortaleza de concreto armado na sepultura de José Arcádio, para evitar que o cheiro de pólvora contaminasse o rio.

As mudanças na cidade incomodaram o Coronel Aureliano Buendía, fazendo-o arrependê-lo de não ter levado a guerra até as últimas consequências. Certo dia, declarou que

sentia vontade de armar os seus rapazes e acabar com os estrangeiros, mas depois dessa declaração os seus filhos foram caçados e mortos, incitando-o ainda mais a convocar uma guerra geral, apesar dos liberais em grande parte terem se corrompido e os que não o fizeram definhavam aguardando suas pensões do governo.

Úrsula, com a idade avançada, tinha perdido a visão sem que ninguém percebesse, pois ampliara seus outros sentidos de tal maneira que eles compensavam essa ausência. Ela preenchia a sua solidão repassando na memória os acontecimentos ocorridos desde a fundação de Macondo, tentando compreender as atitudes, tragédias e destinos de sua família. José Arcádio e Meme, filhos de Fernanda e Aureliano Segundo, deixaram Macondo: ele, para realizar um antigo sonho de Úrsula e virar padre, foi para o seminário; ela, para estudar. Enquanto isso, Aureliano Segundo já passava tanto tempo na casa de Petra Cotes que Fernanda enviou para lá todos os seus pertences e ele só voltava para casa nas férias de Meme, para que a filha não soubesse da separação.

Depois de uma das visitas de Meme, trazendo consigo quatro freiras e sessenta e oito colegas de classe para visitarem Macondo, José Arcádio Segundo reapareceu. Apesar de seu semblante melancólico e distante, conseguiu nutrir uma amizade profunda com o Coronel Aureliano Buendía e passava as tardes com ele na oficina de ourivesaria fabricando peixinhos de ouro, num período em que o coronel praticamente não saía mais do quarto e estava em um estado de torpor que fazia Úrsula acreditar ser resultante da proximidade da morte.

No dia em que o circo chegou à cidade o coronel foi tomado por uma nostalgia, rememorando a chegada dos ciganos, ainda na infância, quando conheceu o gelo junto com o seu pai. Foi urinar junto à castanheira e, ali mesmo, com a testa apoiada na árvore, deixou a vida. Os demais moradores da casa só perceberam isso quando os urubus já estavam circundando o cadáver.

Nas últimas férias de Meme, que coincidiram com o luto pela morte do coronel, a presença de Aureliano Segundo na casa resultou em mais uma gravidez de Fernanda e a criança foi chamada, contra a vontade da mãe, de Amaranta Úrsula.

Amaranta, a filha de José Arcádio Buendía e de Úrsula Iguarán, agora vivenciava a velhice, apesar de nunca ter superado o amor por Pietro Crespi nem com a aventura com o sobrinho Aureliano José, ou com um ato desesperado da velhice, quando acariciava o pequeno José Arcádio, ainda aos três anos, da forma como queria ter feito com o seu amor da adolescência. Certa ocasião, Amaranta recebeu a visita da morte, que indicou que ela deveria começar a construir a sua própria mortalha e, quando estivesse pronta, ela morreria. Sabendo a

data limite da finalização, ela divulgou-a amplamente entre a família e o povoado e se encarregou de levar cartas dos vivos para os mortos.

Depois da morte de Amaranta, Úrsula não se levantou mais da cama, mas conseguiu entender tudo que acontecia na casa, mesmo com a cegueira. Ela percebeu que Meme estava se comportando de forma diferente. Essa transformação em Meme acontecia porque ela estava se relacionando com um aprendiz de mecânico da companhia bananeira, mas escondia isso de Fernanda com medo de sua reprovação. Esse homem se chamava Mauricio Babilônia e sempre estava rodeado de borboletas amarelas.

Meme foi até Pilar Ternera para tentar descobrir o seu futuro, sem saber que ela era sua bisavó, e Pilar cedeu a sua própria casa para facilitar os encontros do casal. Quando Fernanda descobriu que Mauricio Babilônia também entrava na sua casa pelo telhado para ficar com Meme, denunciado pelas borboletas amarelas invadindo a sala sempre no mesmo horário, chamou uma guarda armada e o denunciou como ladrão de galinhas. Babilônia levou um tiro na coluna, tornando-se inválido para o resto da vida e Meme foi levada para o convento em que a própria Fernanda havia sido educada na infância.

Meme jamais proferiu palavra alguma após o incidente com Mauricio Babilônia e quando foi embora estava grávida. Depois do parto as freiras enviaram o menino para ser entregue a Fernanda, em Macondo. Ele se chamava Aureliano e foi criado escondido dentro da casa por grande parte da sua vida. Fernanda jamais revelou que ele era seu neto e afirmava tê-lo encontrado flutuando em um cestinho, no rio.

Quando o novo Aureliano tinha por volta de um ano, Aureliano Segundo começou a incitar uma greve entre os trabalhadores da companhia bananeira que tinham péssimas condições de trabalho, promovendo manifestações. Muitos dirigentes foram presos, mas o cárcere não chegou a três meses por falta de consenso entre o governo e a companhia sobre quem deveria alimentar os prisioneiros, entre eles José Arcádio Segundo.

Os responsáveis pela companhia bananeira se recusavam a promover os direitos exigidos e deixaram a cidade, chegando até a declarar não existirem trabalhadores ao seu serviço. Essa atitude culminou em uma grande greve e o exército foi chamado, mas atuou em prol da companhia, cortando e enviando as bananas. Os trabalhadores decidiram reagir agressivamente a esse fato, sabotando máquinas e destruindo os trilhos do trem para a produção não ser enviada.

O chefe civil e militar da província anunciou que viria até Macondo para resolver a situação e anunciou sua chegada, evento que reuniu milhares de pessoas em praça pública. A

resolução foi de que se facultasse ao exército o direito de resolver a situação matando os grevistas à bala, através de um decreto oficial.

Metralhadoras haviam sido colocadas por todo o povoado e o capitão disse que iriam começar a atirar caso a multidão não se dissipasse. E foi isso o que aconteceu: um pânico se abateu sobre todos os presentes e, enquanto a população estava sendo dizimada covardemente, homens, mulheres, idosos e crianças corriam em desespero tentando salvar suas vidas.

José Arcádio Segundo despertou horas depois dentro de um trem lotado de corpos, resultantes do massacre. Ao se dar conta disso, pulou do vagão e fez o caminho de volta para Macondo. Enquanto fazia o percurso, começou a chover torrencialmente e ele bateu na primeira casa que encontrou, contando sua estimativa de três mil mortos empilhados, mas a mulher que morava ali reagiu de forma surpresa, afirmando que não houve mortes. No caminho para casa ele também não encontrou sinal algum do massacre dos trabalhadores da indústria bananeira³⁵.

Ao chegar em Macondo, José Arcádio Segundo soube que havia sido selado um acordo entre os trabalhadores e os patrões marcado para quando a chuva parasse. A chuva começou quando a decisão foi tomada – a mesma chuva que surpreendeu José Arcádio Segundo no caminho de volta para casa. Enquanto isso, os líderes da greve foram sendo perseguidos e desapareciam sem deixar notícias.

José Arcádio Segundo era o único sobrevivente, mas chegou o momento em que os soldados chegaram na casa para buscá-lo. Apesar de ter sido avisado pela mãe, ele considerou que era tarde demais para fugir e ficou esperando no quarto de Melquíades. Ao chegar lá o oficial pareceu não enxergar José Arcádio Segundo, pois o militar tinha visto o quarto com os mesmos olhos do coronel Aureliano Buendía, o único a identificar as marcas do tempo naquele cômodo. Os demais moradores da casa sempre o viam intocado, como na época em que o cigano ainda vivia lá. Protegido pelo quarto, passou a viver trancado estudando os pergaminhos de Melquíades na tentativa de decifrá-los e tendo cada vez mais certeza do que viu dentro do trem.

A chuva durou quatro anos, onze meses e dois dias sem cessar. Aureliano Segundo estava esperando a chuva passar na casa da família Buendía e acabou por descobrir a existência do seu neto, o pequeno Aureliano e o ensinou a perder o medo das pessoas. Aureliano e Amaranta Úrsula eram os únicos verdadeiramente felizes durante o período chuvoso no qual vivenciaram a infância. Porém, com o final das chuvas o povoado estava em ruínas e todo o

³⁵Em dezembro de 1928, em Aracataca, na Colômbia, os trabalhadores de uma empresa chamada United Fruit entraram em greve protestando por melhores condições de trabalho, que resultaram em um verdadeiro massacre dos grevistas, ocultado pela imprensa ao divulgar o número de mortos entre 9 e mais de 1000 a depender do veículo. A companhia também foi responsável por mudar o curso de importantes rios da região, causando diversas enchentes (DELAMUTA; ENGEL; ADOUE, 2007).

sinal de prosperidade e modernização que havia chegado com a estrada de ferro foi lavado pelas águas.

Úrsula passou todo o período de chuvas na cama, em um estado de torpor inconsciente, mas quando a tempestade cessou, ela teve um lapso de lucidez e se deu conta de que havia sido um brinquedo para as crianças, que a enfeitavam com trapos coloridos e colares árabes. Ela também percebeu o estado de deterioração da casa e, principalmente do quarto de Melquíades, em que José Arcádio Segundo se enclausurara e fez com que ele comesse a manter o ambiente limpo e organizado. Pouco tempo depois, voltou a perder a lucidez e passou a viver em um labirinto de mortos, até que ela própria morresse, quando tinha entre cento e quinze e cento e vinte dois anos. Rebeca morreu no fim desse mesmo ano e Aureliano Segundo foi responsável pela seu enterro.

A casa da família Buendía costumava ser sempre cheia, com crianças pelos corredores ou promovendo festas de vinte dias seguidos, e agora foi se trancando e ficando cada vez mais abandonada. Desde o nascimento de Amaranta Úrsula, Fernanda sentia que estava doente e se comunicava através dos correios com médicos invisíveis que ofereciam diversos tratamentos em prol da sua melhora durante vários anos, jamais tendo descoberto a verdadeira origem dessa enfermidade. O encerramento da correspondência com os médicos invisíveis, por afirmarem a certa altura não ter nada justificando os sintomas, deixou-a ainda mais taciturna e isolada.

Santa Sofía de la Piedad tinha uma vida apagada e solitária e ninguém prestava atenção nela. Nesse período, dedicava-se exclusivamente ao seu filho, José Arcádio Segundo, que não saía do quarto de Melquíades. Ele se aproximou muito do pequeno Aureliano, filho de Meme, acostumado a uma vida solitária e sem contato com o mundo exterior. Como Fernanda se negou a colocar Aureliano na escola coube a José Arcádio Segundo ensiná-lo a ler e escrever e contar para ele sobre a história do massacre, com mais de três mil mortos em plena praça pública.

Quando José Arcádio Segundo conseguiu classificar as letras criptografadas nos pergaminhos de Melquíades, morreu repentinamente sobre eles. Ao mesmo tempo, Aureliano Segundo, que vinha sentindo um forte aperto na garganta, voltou para casa com o intuito de morrer ao lado da esposa. Na hora em que foram enterrados, os homens responsáveis por posicionar os túmulos se confundiram e os puseram trocados.

O Aureliano mais novo ocupou o lugar de José Arcádio Segundo no quarto de Melquíades e mostrava-se cada dia mais parecido com o Coronel Aureliano Buendía, reproduzindo vários dos seus costumes. O fantasma do cigano aparecia para ele todas as tardes e confessou que os manuscritos estavam em sânscrito e que era necessário aprender essa língua para conseguir traduzi-los, fazendo com que Aureliano comesse a se dedicar a esse

aprendizado. Só após a partida definitiva de Melquíades que o quarto sofreu as avarias do tempo, provocando a sua ruína.

Certo dia, Santa Sofía de la Piedad disse que ia embora passar os seus últimos momentos com uma prima em Riohacha, e Aureliano lhe deu 14 peixinhos dourados, fabricados pelo Coronel, para fazer essa viagem. Nunca mais se teve notícia dela. Fernanda nada sabia fazer e entrou em desespero, mas os trabalhos domésticos passaram a ser realizados por Aureliano. Petra Cotes enviava todas as semanas uma cesta de comida, deixando até de comer para que nunca lhe faltasse nada, mas Fernanda não sabia a procedência dessa cesta. Mesmo vivendo apenas com Aureliano, sua avó jamais tentou se aproximar do menino e ambos compartilhavam a solidão do cotidiano.

Ele precisava ir até a loja de livros para conseguir os meios de desvendar os manuscritos, porém Fernanda não só o proibiu, como também levava a chave da casa consigo para que ele não fugisse em sua ausência. Foi só depois da morte de Fernanda que Aureliano saiu de casa, depois de quatro meses conservando o corpo da avó com mercúrio até a chegada de José Arcádio, que tinha abandonado o seminário desde que chegou em Roma e, desde então, levava uma vida de mentiras enquanto sonhava com as lembranças incestuosas da sua infância com Amaranta.

Com a carreira religiosa desprezada, José Arcádio passava seus dias com as crianças de Macondo, que corriam e brincavam pela casa. Os quatro meninos mais velhos se encarregaram de cuidar dele e a aproximação entre eles resultou em um grande bacanal que quase destruiu a casa da família Buendía. Arrependido, José Arcádio começou a se torturar e a torturar os meninos como penitência e, tempos depois, esses mesmos meninos invadiram a casa e o afogaram na tina de banho.

Aureliano Amador, o último dos filhos do coronel Aureliano Buendía bateu na porta da casa pouco tempo antes da morte de José Arcádio: ele havia passado a vida toda fugindo do destino trágico dos seus irmãos, mas foi nesse momento que, embaixo das amendoeiras, levou dois tiros de policiais que o perseguiam desde a juventude.

Amaranta Úrsula voltou para casa e trouxe consigo o seu marido, com quem havia se casado seis meses antes. Ao perceber a deterioração da casa, começou a reformá-la imediatamente. Era completamente jovial e alegre e dava um toque de felicidade por onde passava. O seu marido, Gastón, era um aeronauta e fazia de tudo para agradar a esposa, inclusive se mudar para Macondo, acreditando que esse seria um desejo passageiro. Até a chegada de Amaranta Úrsula, Aureliano nunca havia se relacionado com nenhuma mulher e esse encontro despertou nele a mesma sensação que José Arcádio sentiu quando encontrou Pilar Ternera pela

primeira vez. Apesar de terem passado a infância juntos, eles desconheciam a origem de Aureliano, pois Fernanda afirmara que o tinha encontrado flutuando no rio.

A vida sexual do casal, audível por todos os cômodos da casa, perturbava profundamente o jovem Aureliano, que decidiu contratar os serviços de sua única amiga, Nigromanta, uma prostituta de quem se tornou um cliente fixo. Ele passou a frequentar a livraria da cidade e conheceu quatro rapazes que se tornaram seus amigos: Álvaro, Germán, Alfonso e Gabriel, sendo esse último o mais próximo de Aureliano porque era o único que realmente acreditava na existência do coronel Aureliano Buendía (muitos acreditavam se tratar de um personagem criado pelo governo). Gabriel, no entanto, sabia da sua existência por ser bisneto do coronel Gerineldo Márquez.

A figura do coronel havia se dissipado da memória dos habitantes de Macondo e muitos afirmavam que a companhia bananeira jamais havia existido, sendo Aureliano a única testemunha da barbárie que ocorreu no massacre dos trabalhadores, por intermédio dos relatos de José Arcádio Segundo.

Sentindo-se desprezada por Gastón, que tentava viabilizar o correio aéreo em Macondo, Amaranta Úrsula se aproximou de Aureliano, até ser surpreendida por uma declaração de amor a qual reagiu da maneira oposta à que ele esperava, recusando-o.

Em outra ocasião, Aureliano se deparou com Amaranta Úrsula de toalha e pegou-a pelos braços contra a sua vontade. Ela se debatia e tentava se desvencilhar, mas sua reação foi se transformando e terminou com ela dando uivos de gata e entregue ao prazer com aquele rapaz com quem compartilhara a infância.

Enquanto eles se aproximavam cada vez mais, os amigos de Aureliano iam deixando a cidade, um a um. Primeiro o dono da livraria voltou para a sua terra natal. Depois, Álvaro comprou uma passagem para um trem que nunca acabava de viajar. Alfonso e Germán saíram no sábado com o intuito de voltar na segunda-feira, mas não regressaram e Gabriel ganhou um concurso em Paris e foi viver lá.

A cidade parecia abandonada e os moradores apresentavam um ar de decrepitude, como quem aguarda a morte. Aureliano e Amaranta Úrsula eram os únicos que experimentavam a felicidade, enquanto a casa dos Buendía era consumida pelo tempo e pela força da natureza, tal qual a cidade. Quando Gastón partiu para Bruxelas em busca do avião que tinha encomendado para iniciar o correio aéreo (e que jamais chegou), deixando-os sozinhos na casa, essa paixão insensata se amplificou ainda mais.

Amaranta Úrsula revelou para o marido a sua relação com Aureliano e ele não voltou mais para Macondo. Na ocasião da morte de Pilar Ternera, com mais de 145 anos, esperavam

um filho. Tentando reconstituir o parentesco entre eles, cogitaram que Aureliano poderia ser filho de Petra Cotes com Aureliano Segundo, o que os atormentou sobremaneira, já que dessa forma, seriam irmãos, mas decidiram por acreditar na versão do cestinho, que retirava o peso incestuoso da sua consciência.

Quando o bebê nasceu parecia reunir as características marcantes dos Aurelianos e dos José Arcádios, sendo talvez o único dos Buendía concebido com amor. Porém, ao virá-lo de costas identificaram que possuía um rabo de porco, situação que atormentava Úrsula e José Arcádio Buendía desde o momento anterior ao matrimônio, com o receio de condenar a estirpe pela sua consanguinidade. Depois do parto Amaranta Úrsula se pôs a sangrar e morreu.

Aureliano colocou o filho em um cestinho e andou pelo povoado, percebendo que todos os seus amigos haviam deixado a cidade. Decidiu ir até a botica encontrar Mercedes, a namorada de Gabriel, mas se deparou com uma oficina de carpintaria e disseram-lhe que nenhuma Mercedes jamais havia vivido lá.

Foi até a taberna, bebeu para tentar atenuar seu sofrimento e foi resgatado somente ao amanhecer, por Nigromanta, que o encontrou banhado em vômito. Ao ser despertado, lembrou-se do menino e não conseguiu encontrá-lo.

Quando finalmente achou o filho, ele já havia se tornado um pedaço de carne inchada e ressecada, levado pelas formigas-ruivas que sempre circundaram a propriedade dos Buendía. Nesse instante, Aureliano foi remetido aos pergaminhos de Melquíades, compreendendo finalmente a epígrafe, que revelava: “O primeiro da estirpe está amarrado a uma árvore e o último está sendo comido pelas formigas” (MÁRQUEZ, 2014, p. 444, tradução de Eric Nepomuceno).

Ele voltou a atenção para os manuscritos, deixados de lado depois de sua aproximação com Amaranta Úrsula, e percebeu que descreviam detalhadamente a história da família Buendía durante cem anos. Ali, descobriu que era filho de Meme e Mauricio Babilônia e, conseqüentemente, tinha amado a sua própria tia. Enquanto lia, uma grande ventania preenchia a cidade, gerando um redemoinho de poeira que pouco a pouco se transformava em um furacão.

Aureliano avançou as páginas que versavam sobre sua própria vida, tentando entender o momento presente sem perceber que o ato de ler já havia sido descrito e ele apenas o concretizava. Antes mesmo de concluir a leitura, percebeu que o destino de Macondo era desfazer-se pelos ventos no instante em que ele decifrasse os pergaminhos, dando fim a estirpe dos Buendía para sempre e concluindo os cem anos de solidão a que estavam condenados.

4.2 DA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA E DOS *RECURSIVE LOOPINGS*

A minha experiência de leitura do romance *Cien años de soledad* (1967/2014³⁶) destacou a grande quantidade de personagens compondo o enredo. Apesar do título antecipar a extensão temporal da história, as expectativas prévias à leitura o consideravam mais metafórico, relacionando-o à solidão de um indivíduo, possivelmente o protagonista, mas se revelou mais literal, pois o livro realmente discorre sobre a família Buendía durante cem anos.

A história é contada pela perspectiva de um narrador onisciente, em terceira pessoa, alternando o foco entre os diversos personagens; centra-se na família Buendía e em alguns coadjuvantes (quando eles participam das situações apresentadas), contextualizando-os. O texto é predominantemente narrativo e notei a presença de poucos diálogos, ainda que haja a utilização frequente de citações por discurso direto.

Outro aspecto marcante é a repetição³⁷ do nome dos personagens que causou algumas confusões nos capítulos iniciais, sanadas no decorrer da leitura. Todos os homens nascidos na família Buendía são chamados de Arcádios e Aurelianos, com algumas variações. Quando se referem ao patriarca da família, há sempre a repetição de seu nome completo, José Arcádio Buendía; mas outros quatro Arcádios fazem parte da estirpe. Com relação aos Aurelianos, podemos somar vinte e dois, sendo o primeiro o Coronel Aureliano Buendía, além dos dezessete filhos nascidos durante a guerra, entre outros. O próprio José Arcádio Buendía era neto de um Aureliano Buendía, reforçando a percepção de recorrência entre os nomes além do recorte de cem anos descritos no livro.

Os Arcádios e Aurelianos possuem personalidades com características recorrentes, fato explicitado pelo próprio narrador, quando afirma:

³⁶ Data da publicação original e data da edição utilizada.

³⁷ Nesse tópico discuto as repetições vivenciadas na experiência de interação com o enredo de forma generalizada – resultando ou não em *recursive loopings*. A escolha do termo repetição (e não o conceito iseriano) se justifica pela abrangência dos comentários, tendo em vista que os *loopings* propriamente ditos se caracterizam pela ampliação do sentido via repetição e não a repetição por si mesma, conforme análise e discussão dos dados no tópico posterior.

Na longa história da família, a tenaz repetição dos nomes tinha permitido que ela [Úrsula] chegasse a conclusões que lhe pareciam definitivas. Enquanto os Aurelianos eram retraídos, mas de mentalidade lúcida, os José Arcádio eram impulsivos e empreendedores, mas estavam marcados por um destino trágico. Os únicos casos de classificação impossível eram José Arcádio Segundo e Aureliano Segundo³⁸ (MÁRQUEZ, 2014, p. 198, tradução de Eric Nepomuceno).

Os filhos gêmeos de Arcádio e Santa Sofía de la Piedad, muito parecidos na infância, parecem ter trocado de nome em algum momento da vida – propositalmente ou não, mas essa problemática é retomada quando eles morrem, ao mesmo tempo, e são enterrados em sepulturas cujo nome condizia com a personalidade correspondente.

Amaranta se relaciona com Aureliano José, o seu sobrinho, e Amaranta Úrsula, posteriormente se relacionará com Aureliano Babilônia, filho de sua irmã Meme, reafirmando as coincidências cíclicas entre o nome dos personagens. Podemos tomar como outro exemplo cíclico a relação dos irmãos José Arcádio e Aureliano com Pilar Ternera e, anos mais tarde, quando os gêmeos Aureliano Segundo e José Arcádio Segundo compartilham de uma mesma amante, Petra Cotes.

Remédios, a menina por quem Aureliano se apaixonara e cujo casamento durou pouco, pois morreu em decorrência da gravidez gemelar, não sustentada em seu corpo infantil e Remédios, a bela, filha primogênita de Arcádio são personagens que compartilham uma vida breve e uma inocência perpetuada pelo curto período de suas existências.

Algumas edições do livro trazem uma árvore genealógica nas páginas iniciais, possivelmente prevendo essa dificuldade de localizar os personagens não apenas com nomes idênticos, mas pela recorrência de hábitos, personalidades e situações similares entre os membros da família. Importa salientar, porém, a ausência dessa descrição imagética na versão original do livro, levando-nos a questionar o grau de interferência no processo de leitura, pois diversos vazios são preenchidos a partir dessa inserção editorial, responsável por reduzir alguns dos processos de seleção e combinação que deveriam ser realizados pelos próprios leitores.

A tendência de facilitar a leitura nos parece um entrave à emancipação do leitor por diminuir o desafio cognitivo – pois resulta em um preenchimento prévio de vazios que podem não só diminuir as possibilidades de atribuição de sentido, como impedir a ampliação da estrutura cognitiva, responsável por assimilar e acomodar o objeto de conhecimento (COLL,

³⁸ En la larga historia de la familia, la tenaz repetición de los nombres le había permitido sacar conclusiones que le parecían terminantes. Mientras los Aurelianos eran retraídos, pero de mentalidad lúcida, los José Arcadio eran impulsivos y emprendedores, pero estaban marcados por un signo trágico. Los únicos casos de clasificación imposible eran los de José Arcadio Segundo y Aureliano Segundo.

MARTÍ, 2004). Ainda assim, esse é um processo comum, visto o grande número de adaptações de livros clássicos, por exemplo, em nível de enredo, de linguagem e até mesmo de suporte – as versões em quadrinhos de livros de Machado de Assis ou Dostoiévski, entre outros.

Os caminhos dos personagens são amplamente cíclicos, como o retorno anual dos ciganos, as idas e vindas do Coronel Aureliano para a guerra, a forma dos personagens lidarem com o passado através da memória (o coronel Aureliano sempre se recorda da tarde em que conheceu o gelo, há uma constante evocação do galeão espanhol encontrado a 12km do mar, Úrsula Iguarán menciona com frequência o nascimento do coronel e a intensidade do seu olhar, diversos membros da estirpe estiveram frente ao pelotão de fuzilamento, relações incestuosas ocorrem com regularidade etc.).

Os elementos mágicos permeiam toda a narrativa e vão desde a aparição frequente de personagens já mortos (os fantasmas de Prudêncio Aguilar e de Melquíades), o embornal de ossos chacoalhantes dos pais de Rebeca, a peste da insônia, as borboletas amarelas rodeando Mauricio Babilônia, um quarto que não sofria as avarias do tempo ou até mesmo o sangue de José Arcádio, ao percorrer o caminho da sua casa até a casa da família Buendía, para avisar a Úrsula da sua morte.

O enredo possui transgressões na linearidade, em diversas protensões e retenções e, constantemente, o leitor é apresentado a situações futuras através de saltos temporais, frequentemente descontextualizados, mas explicitados posteriormente, no decorrer da leitura. Isso ocorre desde o parágrafo inicial do livro, pela descrição de uma situação cujo Coronel Aureliano Buendía estava diante do pelotão de fuzilamento rememorando o momento da infância em que conheceu o gelo e essas duas ocasiões são descritas no livro, em momentos posteriores. Outro exemplo de antecipação do enredo é quando Melquíades presenteia José Arcádio Buendía com o laboratório de alquimia:

Ele exaltou em público a inteligência daquele homem que através da pura especulação astronômica havia construído uma teoria já comprovada na prática, embora até então desconhecida em Macondo, e como prova de sua admiração deu a ele **um presente que haveria de exercer uma influência decisiva no futuro da aldeia:** um laboratório de alquimia³⁹ (MÁRQUEZ, 2014, p. 11, grifos nossos, tradução de Eric Nepomuceno).

³⁹ Exaltó en público la inteligencia de aquel hombre que por pura especulación astronómica había construido una teoría ya comprobada en la práctica, aunque desconocida hasta entonces en Macondo, y como una prueba de su admiración le hizo un regalo que había de ejercer una influencia terminante en el futuro de la aldea: un laboratorio de alquimia.

Essa influência causada pelo laboratório é explicitada muitas páginas depois, em diversas ocasiões diferentes. Outra passagem responsável por demarcar um acontecimento futuro se refere às transformações em decorrência da chegada da companhia bananeira em Macondo:

Muitos anos depois, quando Macondo virou um acampamento de casas de madeira e telhados de zinco, ainda perduravam nas ruas mais antigas as amendoeiras rotas e empoeiradas, embora ninguém mais soubesse quem as havia plantado⁴⁰ (MÁRQUEZ, 2014, p. 47, grifos nossos, tradução de Eric Nepomuceno).

Quando esse trecho é apresentado, não se percebe referência alguma sobre a companhia bananeira, nem a explicitação da estrutura das casas dos trabalhadores dessa indústria, mas o sentido pode ser atribuído quando finalmente há uma contextualização, pois a descrição prévia das casas ainda está no horizonte de leitura.

A morte prematura de Remédios, ainda menina, é recordada com frequência, através do posicionamento de seu daguerreótipo junto com uma lâmpada sempre acesa, na sala da casa dos Buendía, conforme o trecho a seguir:

As gerações futuras, que nunca deixaram a lâmpada se extinguir, haveriam de se desconcertar diante daquela menina de saia pregueada, botinhas brancas e laço de organdi na cabeça, que não conseguiam fazer coincidir com a imagem acadêmica de uma bisavó⁴¹ (MÁRQUEZ, 2014, p. 100, grifos nossos, tradução de Eric Nepomuceno).

Na página 369, o daguerreótipo de Remédios foi novamente mencionado, dessa vez quando Úrsula estava no leito de morte e rezava para Deus não permitir a lâmpada iluminando o retrato da menina se apagar e para ninguém da estirpe se casar com alguém do mesmo sangue, para evitar o nascimento de seus descendentes com rabo de porco.

De modo similar à apresentação de um acontecimento futuro relacionado ao que está sendo vivenciado pelos personagens, o narrador se utiliza de descrições de momentos anteriores ao recorte temporal do livro para justificar ocasiões do presente. Quando comenta sobre os tataravós de José Arcádio Buendía e Úrsula Iguarán, o aragonês e o descendente de espanhóis,

⁴⁰ Muchos años después, cuando Macondo fue un campamento de casas de madera y techos de cinc, todavía perduraban en las calles más antiguas los almendros rotos y polvorientos, aunque nadie sabía entonces quién los había sembrado.

⁴¹ Las generaciones futuras, que nunca dejaron extinguir la lámpara, habían de desconcertarse ante aquella niña de faldas rizadas, botitas blancas y lazo de organdí en la cabeza, que no lograban hacer coincidir con la imagen académica de una bisabuela.

o enredo apresenta pela primeira vez a união entre as famílias, explicando o remorso do casal e o receio de consumarem o casamento por conta dos seus laços consanguíneos.

Esse retorno é importante porque justifica diversos acontecimentos ao longo do enredo: a briga de José Arcádio Buendía e Prudêncio Aguilar, provocada pela rinha de galos, culmina no seu assassinato e promove a saída do casal do povoado em que viviam e, conseqüentemente, a fundação de Macondo. O receio de seus filhos nascerem com rabo de porco e as ocorrências de incesto de Amaranta com o sobrinho, Aureliano José, assim como Amaranta Úrsula e Aureliano, que de fato geraram uma criança com essa deformidade, dando fim a estirpe, são conseqüências diretas dessa união.

A junção de acontecimentos dispostos em diferentes capítulos, culminando em uma situação envolvendo todos esses elementos juntos, é importante no processo de atribuição de sentido, na experiência estética com o romance. Quando Visitación e Cataure aparecem, na página 45, são descritos como índios que fugiram da sua tribo, cuja peste da insônia assolara os moradores há vários anos. Nessa mesma página, mas sem conexão aparente, é descrita a dedicação de Úrsula Iguarán em um negócio de vendas de animaizinhos de caramelo.

Com a chegada de Rebeca, o tema da insônia vivenciada por Visitación e Cataure é retomado, quando descobrem que a menina passava as noites em claro. É justamente a partir da venda e distribuição dos caramelos de Úrsula que a peste se espalha por todo o povoado, unindo essas três ocasiões em uma relação de causa e conseqüência.

“É como se o mundo estivesse dando voltas”⁴² (MÁRQUEZ, 2014, p. 321, tradução de Eric Nepomuceno), diria Úrsula Iguarán, diante de tantas coincidências e repetições, em diferentes ocasiões do romance. Além disso, o conflito entre conservadores e liberais, as conseqüências da implementação da indústria bananeira e o posterior massacre dos trabalhadores, a corrupção entre os partidos pela manutenção do poder e o apagamento dos ideais que deram origem às diversas guerras descritas no enredo dialogam diretamente com as conseqüências da ascensão do capitalismo, promovendo, durante vários momentos da experiência de leitura, uma reflexão constante sobre o que (não) mudou com relação à dimensão política, de 1967 – ano de publicação do romance, até a conjuntura atual. A cena dos corpos no trem, que desapareceram não só fisicamente, mas foram apagados da história e o posterior extermínio dos chefes sindicais remeteram aos crimes das diversas ditaduras da América Latina.

A circularidade do enredo proporcionou uma experiência estética emancipadora, tendo em vista a demanda de uma participação ativa no processo de leitura, em busca da atribuição

⁴² Es como si el mundo estuviera dando vueltas.

de sentido através dos *recursive loopings* constantes. Alguns desses *loopings* são analisados no próximo tópico, ilustrando os efeitos de sentido proporcionados por eles nessa experiência individual de leitura.

4.3 DO PROCESSO DE ATRIBUIÇÃO DE SENTIDOS NA NARRATIVA LITERÁRIA

O mapeamento da interação com o romance *Cien años de soledad* (1967/2014) foi elaborado de forma a averiguar se os mesmos tipos de procedimentos de *recursive loopings* verificados na experiência estética com o longa-metragem *Memento* (2000) eram vivenciados, em termos de processo de atribuição de sentido. Ao confirmarmos a similaridade na experiência com *loopings* identificados em ambos os suportes, priorizamos uma abordagem qualitativa, descrevendo a concretização desses procedimentos e possibilitando a comparação entre eles.

A quantidade de *loopings* vivenciados não é relevante para a comprovação da nossa hipótese, por isso, justificamos o recorte de dois *loopings* experienciados, para exemplificação de cada tipo de procedimento, de acordo com a classificação apresentada no Quadro 1, assim como na análise de *Memento* (2000), realizada no capítulo **3 A SOLIDÃO DA MEMÓRIA: O TEMPO FRAGMENTADO NO LONGA-METRAGEM MEMENTO (2000), DE CHRISTOPHER NOLAN**³.

Os doze *recursive loopings* selecionados para a análise estão listados no quadro a seguir e foram nomeados a partir do contexto em que ocorreram no enredo, para facilitar a sua localização:

Quadro 32 – Seleção de *recursive loopings* em *Cien Años de Soledad*

Procedimento	Associação com os <i>loopings</i> mapeados	
Complementação (COMP)	O gelo	A morte dos Aurelianos
Repetição (REP)	O mundo dá voltas redondas	Viva o partido liberal
Retomada (RET)	A morte de Úrsula	Rainha de Madagascar
Contradição (CONT)	Mercedes e a botica	O Massacre dos bananeiros
Reformulação (REF)	Pelotão de fuzilamento	Manuscritos revelados
Temática (TEM)	O retorno dos Ciganos	A peste da insônia

Fonte: Elaboração própria

A estrutura do processo de atribuição de sentido via *recursive looping* foi descrita na Figura 1, localizada no tópico 3.3.

O primeiro *recursive looping* analisado foi denominado O gelo. Trata-se de um procedimento de COMP cuja sequência geradora está no primeiro parágrafo do livro: “Muitos anos depois, diante do pelotão de fuzilamento, o coronel Aureliano Buendía havia de recordar aquela tarde remota em que seu pai o levou para conhecer o gelo”⁴³ (MÁRQUEZ, 2014, p. 7, tradução de Eric Nepomuceno).

Esse trecho possibilitou a criação de algumas inferências, são elas:

- O coronel Aureliano Buendía é o protagonista do romance;
- Ele morrerá fuzilado, provavelmente no final do livro;
- O gelo possui uma relevância na história e por ser citado já no primeiro parágrafo, será um tema central.

A sequência de repercussão pôde ser observada na leitura do final do primeiro capítulo, quando os ciganos chegaram em Macondo, dessa vez sem Melquíades, com uma novidade, demonstrada pelo seguinte fragmento:

Ao ser destapado pelo gigante, o cofre deixou escapar um hálito glacial. Dentro só havia um enorme bloco transparente, com infinitas agulhas internas nas quais a claridade do crepúsculo se despedaçava em estrelas coloridas. Desconcertado, sabendo que os meninos esperavam uma explicação imediata, José Arcádio Buendía atreveu-se a murmurar:
— É o maior diamante do mundo.
— Não – corrigiu o cigano. — É gelo⁴⁴ (MÁRQUEZ, 2014, p. 25, tradução de Eric Nepomuceno).

Portanto, o aspecto de retroalimentação é a vivência da situação rememorada no primeiro momento, gerando um *looping* de complementação ao confirmar a primeira hipótese, quando identifiquei que o Coronel Aureliano Buendía era, de fato, um dos protagonistas e pude refutar a terceira hipótese, pois o momento em que o Coronel, ainda menino, conheceu o gelo, é um registro da sua infância, mas não constitui um dos temas centrais da narrativa. A segunda hipótese permaneceu suspensa na nova sequência geradora, mas pude atribuir, ainda que

⁴³ Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo.

⁴⁴ Al ser destapado por el gigante, el cofre dejó escapar un aliento glacial. Dentro sólo había un enorme bloque transparente, con infinitas agujas internas en las cuales se despedazaba en estrellas de colores la claridad del crepúsculo. Desconcertado, sabiendo que los niños esperaban una explicación inmediata, José Arcadio Buendía se atrevió a murmurar: — Es el diamante más grande del mundo. — No — corrigió el gitano. — Es hielo.

parcialmente, um sentido para o primeiro trecho: momentos antes de morrer, o Coronel Aureliano Buendía reviveu uma memória da sua infância, junto aos seus familiares.

O segundo *recursive looping* analisado é O retorno dos ciganos (dialogando diretamente com a análise anterior, ao discutir sobre a memória de uma das vindas desses ciganos). A sequência geradora é a primeira aparição dessa trupe, chegando ao povoado quando Aureliano ainda era uma criança. Eles chegaram em Macondo guiados pelo canto dos pássaros: “Todos os anos, lá pelo mês de março, uma família de ciganos esfarrapados plantava sua tenda perto da aldeia e com um grande alvoroço de apitos e tímбалos mostrava as novas invenções. Primeiro levaram um ímã”⁴⁵ (MÁRQUEZ, 2014, p. 7, tradução de Eric Nepomuceno).

A chegada dos ciganos em Macondo é recorrente nos primeiros capítulos da narrativa, quando o tempo é demarcado pelos retornos e, conseqüentemente, as invenções trazidas por eles: “Em março os ciganos voltaram. Dessa vez traziam uma luneta e uma lupa do tamanho de um tambor, que exibiram como sendo o último descobrimento dos judeus de Amsterdã”⁴⁶ (MÁRQUEZ, 2014, p. 8, tradução de Eric Nepomuceno). O aspecto de retroalimentação, nesse caso, é justamente a recorrência desse evento, tratando-se de um *looping* definido pelo tema (TEM).

Pequenas variações acontecem a cada chegada. Se inicialmente são os objetos trazidos pelos ciganos que vão se transformando, conforme as descobertas realizadas pelos grandes sábios pelo mundo, é numa dessas vindas que Melquíades conhece Macondo, resultando numa grande amizade com José Arcádio Buendía e trazendo os meios para que o patriarca se dedique a suas pesquisas e descobertas.

No primeiro capítulo, a aparição dos ciganos proporcionou como sentido a noção da passagem do tempo. Se eles vinham todos os anos, foi possível inferir que a cada retorno, um ano inteiro se passara entre os eventos: “Quando os ciganos voltaram, Úrsula havia predisposto contra eles a população inteira”⁴⁷ (MÁRQUEZ, 2014, p. 14, tradução de Eric Nepomuceno).

Em certo ponto da história, quando o gelo era a grande novidade do ano, os próprios ciganos mudaram. Passaram de uma família esfarrapada, mas dedicada à divulgação dos grandes inventos, para um grupo mais hedonista, que privilegiava o prazer e o entretenimento:

⁴⁵ Todos los años, por el mes de marzo, una familia de gitanos desarrapados plantaba su carpa cerca de la aldea, y con un grande alboroto de pitos y timbales daban a conocer los nuevos inventos. Primero llevaron el imán.

⁴⁶ En marzo volvieron los gitanos. Esta vez llevaban un catalejo y una lupa del tamaño de un tambor, que exhibieron como el último descubrimiento de los judíos de Amsterdam.

⁴⁷ Cuando volvieron los gitanos, Úrsula había predispuerto contra ellos a toda la población.

Aquelas sessões alucinantes ficaram de tal modo impressas na memória dos meninos que, muitos anos mais tarde, um segundo antes que o oficial dos exércitos regulares desse a ordem de fogo ao pelotão de fuzilamento, o coronel Aureliano Buendía tornou a viver a tarde morna de março em que seu pai interrompeu a lição de física e ficou fascinado, com a mão no ar e os olhos imóveis, ouvindo à distância os pífanos e tambores e pandeiros dos ciganos que uma vez mais chegavam à aldeia, apregoando o último e assombroso descobrimento dos sábios Mênfis⁴⁸ (MÁRQUEZ, 2014, p. 23, tradução de Eric Nepomuceno).

A partir desse *looping* temático é possível reforçar o sentido atribuído na análise anterior, tendo em vista que a presença dos ciganos era tão constante que havia sido responsável por muitas memórias da infância de Aureliano, dentre elas o dia em que ele conheceu o gelo. Eles voltaram logo após o nascimento de Amaranta, marcando mais uma passagem de tempo: “Úrsula mal havia cumprido o resguardo de quarenta dias quando os ciganos voltaram. Eram os mesmos saltimbancos e malabaristas que tinham levado o gelo”⁴⁹ (MÁRQUEZ, 2014, p. 38, tradução de Eric Nepomuceno).

Quando os ciganos saltimbancos, os membros do segundo grupo, saíram da cidade, Arcádio fugiu com eles, ainda na adolescência, despertando uma grande inimizade por parte de Úrsula. Tempos depois eles retornaram para Macondo:

Mas José Arcádio não voltou, nem traziam o homem-víbora que, de acordo com o que Úrsula achava, era o único que poderia dar notícias de seu filho; portanto, **não foi permitido aos ciganos nem se instalar no povoado nem tornar a pisar nele no futuro**, porque foram considerados mensageiros da concupiscência e da perversão. José Arcádio Buendía, porém, foi firme ao assegurar que a antiga tribo de Melquíades, que tanto havia contribuído para o engrandecimento da aldeia com sua milenar sabedoria e seus fabulosos inventos, encontraria sempre as portas abertas. Mas a tribo de Melquíades, pelo que os vira-mundos contaram, tinha sido varrida da face da terra por haver superado os limites do conhecimento humano⁵⁰ (MÁRQUEZ, 2014, p. 46, grifos nossos, tradução de Eric Nepomuceno).

⁴⁸ Aquellas alucinantes sesiones quedaron de tal modo impresas en la memoria de los niños, que muchos años más tarde, un segundo antes de que el oficial de los ejércitos regulares diera la orden de fuego al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía volvió a vivir la tibia tarde de marzo en que su padre interrumpió la lección de física, y se quedó fascinado, con la mano en el aire y los ojos inmóviles, oyendo a la distancia los pífanos y tambores y sonajas de los gitanos que una vez más llegaban a la aldea, pregonando el último y asombroso descubrimiento de los sabios de Memphis.

⁴⁹ Úrsula había cumplido apenas su reposo de cuarenta días, cuando volvieron los gitanos. Eran los mismos saltimbanquis y malabaristas que llevaron el hielo.

⁵⁰ Pero José Arcadio no volvió, ni llevaron al hombre-víbora que según pensaba Úrsula era el único que podría darles razón de su hijo, así que no se les permitió a los gitanos instalarse en el pueblo ni volver a pisarlo en el futuro, porque se los consideró como mensajeros de la concupiscencia y la perversión. José Arcadio Buendía, sin embargo, fue explícito en el sentido de que la antigua tribo de Melquíades, que tanto contribuyó al engrandecimiento de la aldea con su milenaria sabiduría y sus fabulosos inventos, encontraría siempre las puertas abiertas. Pero la tribo de Melquíades, según contaron los trotamundos, había sido borrada de la faz de la tierra por haber sobrepasado los límites del conocimiento humano.

Após essa proibição, o tema dos ciganos ainda é constante em diversos comentários e lembranças dos personagens, levando-me a inferir que eles não voltariam para Macondo. Melquíades voltou sozinho para o povoado, livrando-os da peste da insônia, mas a sequência de repercussão que gerou o *looping* ocorreu apenas no décimo sétimo capítulo, no trecho:

Foi também por essa época que os ciganos voltaram, os últimos herdeiros da ciência de Melquíades, e encontraram o povoado tão acabado e seus habitantes tão afastados do resto do mundo, que tornaram a se meter nas casas arrastando ferros imantados como se de verdade fossem a última descoberta dos sábios babilônicos, e tornaram a concentrar raios solares com a lupa gigantesca, e não faltou quem ficasse com a boca aberta vendo tachos caindo e caldeirões rolando, e quem pagasse cinquenta centavos para se deixar assombrar com a cigana que punha e tirava sua dentadura postiça⁵¹ (MÁRQUEZ, 2014, p. 372, tradução de Eric Nepomuceno).

A volta dos primeiros ciganos, apresentando as mesmas invenções de outrora, mas direcionadas para habitantes diferentes que nunca ouviram falar sobre essas descobertas proporcionou uma refutação da hipótese de que esses personagens não apareceriam novamente na história, contrariando também a indicação de que a tribo havia sido varrida da face da terra, conforme anteriormente indicado, mas exerceu uma função principal: apontar a passagem do tempo. Ora, foram tantos anos desde as suas recorrentes aparições que não havia mais no povoado quem recordasse esses objetos.

O terceiro *recursive looping* selecionado para a análise é de procedimento TEM, intitulado A peste da insônia. Esse procedimento teve como sequência geradora a apresentação da personagem Visitación, no início do terceiro capítulo:

⁵¹También por esa época volvieron los gitanos, los últimos herederos de la ciencia de Melquíades, y encontraron el pueblo tan acabado y a sus habitantes tan apartados del resto del mundo, que volvieron a meterse en las casas arrastrando fierros imantados como si de veras fueran el último descubrimiento de los sabios babilonios, y volvieron a concentrar los rayos solares con la lupa gigantesca, y no faltó quien se quedara con la boca abierta viendo caer peroles y rodar calderos, y quienes pagaran cincuenta centavos para asombrarse con una gitana que se quitaba y se ponía la dentadura postiza.

Havia naquela época tanta atividade na aldeia e tanto ataranto na casa, que as crianças ficaram relegadas a um segundo plano. Ficaram aos cuidados de Visitación, uma índia guajira que tinha chegado à aldeia com um irmão, fugindo da peste da insônia que flagelava sua tribo havia vários anos. Ambos eram tão dóceis e servis que Úrsula resolveu abrigá-los para que a ajudassem nas tarefas domésticas⁵² (MÁRQUEZ, 2014, p. 45, tradução de Eric Nepomuceno).

A insônia não é considerada uma peste, tampouco é contagiosa, portanto, é possível inferir que esse elemento é ressignificado no livro e não segue a referência extratextual. Ao aceitar essa contradição entre as realidades de dentro e de fora do texto, pude entender o motivo que fez a índia e seu irmão deixarem sua terra natal, onde eram príncipes, para cuidar de atividades domésticas. A insônia é o aspecto de retroalimentação que resulta no *looping*, quando retomado ainda no terceiro capítulo, após a chegada de Rebeca:

Certa noite, na época em que Rebeca curou-se do vício de comer terra e foi levada para dormir no quarto das outras crianças, a índia que dormia com eles despertou por acaso e ouviu um estranho ruído intermitente no canto. Levantou-se alarmada, achando que algum animal tinha entrado no quarto, e então viu Rebeca na cadeirinha de balanço, chupando o dedo e com os olhos alumbrados como os de um gato na escuridão. Pasmada de terror, angustiada pela fatalidade do seu destino, Visitación reconheceu naqueles olhos o sintoma da doença cuja ameaça a havia obrigado, com o irmão, a desterrar-se para sempre de um reino milenar onde eram príncipes. Era a peste da insônia⁵³ (MÁRQUEZ, 2014, pp. 51-52, tradução de Eric Nepomuceno).

É interessante notar a coincidência de Úrsula abrigar em sua casa dois irmãos que fugiam da insônia para, em seguida, acolher também uma criança que padecia dessa peste. A hipótese de que a insônia dentro do enredo era contagiosa é confirmada, tendo em vista que todos os moradores da casa deixaram de dormir e, pela venda dos animaizinhos de caramelo, o povoado inteiro se contamina com a ausência do sono.

São as consequências desse evento que culminam na volta de Melquíades para Macondo, trazendo consigo um antídoto capaz de proporcionar aos habitantes da cidade os

⁵²Había por aquella época tanta actividad en el pueblo y tantos trajines en la casa, que el cuidado de los niños quedó relegado a un nivel secundario. Se los encomendaron a Visitación, una india guajira que llegó al pueblo con un hermano, huyendo de una peste de insomnio que flagelaba a su tribu desde hacía varios años. Ambos eran tan dóciles y serviciales que Úrsula se hizo cargo de ellos para que la ayudaran en los oficios domésticos.

⁵³Una noche, por la época en que Rebeca se curó del vicio de comer tierra y fue llevada a dormir en el cuarto de los otros niños, la india que dormía con ellos despertó por casualidad y oyó un extraño ruido intermitente en el rincón. Se incorporó alarmada, creyendo que había entrada un animal en el cuarto, y entonces vio a Rebeca en el mecedor, chupándose el dedo y con los ojos alumbrados como los de un gato en la oscuridad. Pasmada de terror, atribulada por la fatalidad de su destino, Visitación reconoció en esos ojos los síntomas de la enfermedad cuya amenaza los había obligada, a ella y a su hermano, a desterrarse para siempre de un reino milenar en el cual eran príncipes. Era la peste del insomnio.

antigos e saudáveis hábitos de sono. Logo, o sentido proporcionado por esse *recursive looping* é justamente o reforço das relações de causa e consequência entre os eventos do enredo, tendo em vista a sequência de acontecimentos: fuga de Visitación e Cataure > comércio de animaizinhos de caramelo > chegada de Rebeca > propagação da peste > problemas de memória > retorno de Melquíades com o antídoto. Essas relações causais estiveram presentes em todo o decorrer da experiência estética com o romance.

No *looping* de COMP intitulado A morte dos Aurelianos, a sequência geradora é: “O coronel Aureliano Buendía promoveu trinta e duas rebeliões armadas e perdeu todas. Teve dezessete filhos varões de dezessete mulheres diferentes, que foram exterminados um atrás do outro numa mesma noite, antes que o mais velho fizesse trinta e cinco anos”⁵⁴ (MÁRQUEZ, 2014, p. 116, tradução de Eric Nepomuceno).

Nesse parágrafo duas situações são apresentadas, das quais não tenho contexto algum: as constantes derrotas do coronel e o extermínio de todos os seus filhos (até o momento o enredo só descreveu o nascimento de um deles, Aureliano José, cuja mãe era Pilar Ternera).

A sequência geradora antecipou os filhos que o coronel Aureliano Buendía iria ter e o destino trágico de todos eles, possibilitando algumas inferências:

- A mesma pessoa foi responsável por matar todos os Aurelianos;
- As mortes ocorreram por responsabilidade do pai e não por algo que eles efetivamente fizeram;
- O coronel se casou diversas vezes depois da morte de Remédios.

Essa antecipação, no sexto capítulo, pareceu não ter interferência alguma na história até esse ponto da experiência estética, mas retornou no oitavo capítulo, com a chegada dos filhos do coronel, em um aspecto de retroalimentação: “Em menos de doze anos batizaram com o nome de Aureliano, e com o sobrenome da mãe, todos os filhos que o coronel disseminou ao longo e ao largo de seus territórios de guerra: dezessete”⁵⁵ (MÁRQUEZ, 2014, p. 166, tradução de Eric Nepomuceno).

O trecho citado é uma sequência de repercussão, refutando a terceira hipótese, pois os dezessete rapazes nasceram ao longo de apenas doze anos, logo, não eram resultantes de casamentos do coronel, mas sim de relacionamentos casuais que ele tinha nos lugares em que passava, nos períodos de guerra. O sentido resultante dessa informação é de que o próprio

⁵⁴El coronel Aureliano Buendía promovió treinta y dos levantamientos armados y los perdió todos. Tuvo diecisiete hijos varones de diecisiete mujeres distintas, que fueron exterminados uno tras otro en una sola noche, antes de que el mayor cumpliera treinta y cinco años.

⁵⁵En menos de doce años bautizaron con ~ nombre de Aureliano, y con el apellido de la madre, a todos los hijos que diseminó el coronel a lo largo y a lo ancho de sus territorios de guerra; diecisiete.

coronel não sabia da existência dos seus filhos. Esse sentido transforma-se numa hipótese, somada às anteriores em uma nova sequência geradora.

No décimo primeiro capítulo o aspecto de retroalimentação, a chegada dos Aurelianos, volta a ser tema da leitura, no seguinte trecho:

Então o coronel Aureliano Buendía tirou a tranca, e viu na porta dezessete homens dos mais variados aspectos, de todos os tipos e cores, mas todos com um ar solitário que seria suficiente para identificá-los em qualquer canto da terra. Eram seus filhos. Sem ter combinado nada, sem se conhecerem entre si, tinham chegado dos mais afastados rincões do litoral, cativados pelo ruído do jubileu. Todos carregavam com orgulho o nome Aureliano e o sobrenome das mães⁵⁶ (MÁRQUEZ, 2014, pp. 234-235, tradução de Eric Nepomuceno).

Essa sequência de repercussão possibilita-me a confirmação da inferência anterior, descrevendo o momento em que o coronel conheceu os seus filhos, todos ao mesmo tempo, ainda que não tenham se reunido conscientemente. Importa destacar que agora são dezessete homens, ou seja, há uma passagem de tempo entre o período em que eles vêm até Macondo, ainda crianças, para o batismo e o retorno deles para conhecerem o coronel. Com essa reunião, inferi que a morte trágica dos Aurelianos aconteceria nesse momento do enredo, mas muitos anos se passaram até o acontecimento antecipado no sexto capítulo. O aspecto de retroalimentação retorna depois da descrição da morte de Remédios, a bela (voando aos céus em um momento extremamente mágico do romance), no seguinte trecho:

Talvez ninguém falasse de outra coisa durante muito tempo, se o bárbaro extermínio dos Aurelianos não tivesse substituído o assombro pelo espanto. Embora nunca tenha identificado como presságio, o coronel Aureliano Buendía havia previsto, de certo modo, o final trágico de seus filhos⁵⁷ (MÁRQUEZ, 2014, p. 258, tradução de Eric Nepomuceno).

Esse extermínio é finalmente descrito no décimo segundo capítulo, com a sequência de repercussão retomando todas as anteriores:

⁵⁶Entonces el coronel Aureliano Buendía quitó la tranca, y vio en la puerta diecisiete hombres de los más variados aspectos, de todos los tipos y colores, pero todos con un aire solitario que habría bastado para identificarlos en cualquier lugar de la tierra. Eran sus hijos. Sin ponerse de acuerdo, sin conocerse entre sí, habían llegado desde los más apartados rincones del litoral cautivados por el ruido del jubileo. Todos llevaban con orgullo el nombre de Aureliano, y el apellido de su madre.

⁵⁷Tal vez no se hubiera vuelto a hablar de otra cosa en mucho tiempo, si el bárbaro exterminio de los Aurelianos no hubiera sustituido el asombro por el espanto. Aunque nunca lo identificó como un presagio, el coronel Aureliano Buendía había previsto en cierto modo el trágico final de sus hijos.

– Dia desses – gritou – vou armar meus rapazes para acabar com esses gringos de merda!

No transcorrer daquela semana, por diferentes lugares do litoral, seus dezessete filhos foram caçados feito coelhos por criminosos invisíveis que fizeram pontaria bem no centro de suas cruces de cinza. Aureliano Triste saía da casa da mãe, às sete da noite, quando um disparo de fuzil surgido da escuridão perfurou sua testa. Aureliano Centeno foi encontrado na rede que costumava pendurar na fábrica com um furador de gelo cravado até o cabo entre as sobancelhas. Aureliano Serrador tinha deixado a noiva na casa dos pais depois de levá-la ao cinema, e regressava pela iluminada Rua dos Turcos, quando alguém que jamais foi identificado disparou da multidão um tiro de revólver que o derrubou dentro de um caldeirão de banha fervendo. Poucos minutos depois, alguém bateu na porta do quarto onde Aureliano Arcaya estava trancado com uma mulher, e gritou: ‘Corre, que estão matando seus irmãos’. A mulher que estava com ele contou depois que Aureliano Arcaya saltou da cama e abriu a porta, e deu de cara com uma descarga de mauser que esfacelou seu crânio. Naquela noite de morte, enquanto a casa se preparava para velar os quatro cadáveres, Fernanda percorreu o povoado feito louca procurando Aureliano Segundo, que Petra Cotes havia trancado num guarda-roupa achando que a sentença de extermínio incluía todo aquele que levasse o nome do coronel. Não deixou que ele saísse até o quarto dia, quando os telegramas recebidos de diferentes lugares do litoral permitiram compreender que a sanha do inimigo invisível estava dirigida somente contra os irmãos marcados com a cruz de cinza. Amaranta procurou a caderneta de contas onde havia anotado os dados dos sobrinhos, e conforme iam chegando os telegramas ia riscando os nomes, até que sobrou só o do mais velho. Lembravam-se bem dele por causa do contraste de sua pele escura com seus grandes olhos verdes. Chamava-se Aureliano Amador, era carpinteiro, e vivia numa aldeia perdida nas encostas da serra. (...) Não se tornou a saber dele⁵⁸ (MÁRQUEZ, 2014, pp. 260-261, tradução de Eric Nepomuceno).

As hipóteses que formulei na primeira menção aos filhos do Coronel puderam finalmente ser verificadas. É provável que diversas pessoas diferentes tenham caçado e matado os Aurelianos, e não uma pessoa só, como pensei inicialmente. Além disso, pude confirmar que

⁵⁸En el curso de esa semana, por distintos lugares del litoral, sus diecisiete hijos fueron cazados como conejos por criminales invisibles que apuntaron al centro de sus cruces de ceniza. Aureliano Triste salía de la casa de su madre a las siete de la noche, cuando un disparo de fusil surgido de la oscuridad le perforó la frente. Aureliano Centeno fue encontrado en la hamaca que solía colgar en la fábrica, con un punzón de picar hielo clavado hasta la empuñadura entre las cejas. Aureliano Serrador había dejado a su novia en casa de sus padres después de llevarla al cine, y regresaba por la iluminada calle de los Turcos cuando alguien que nunca fue identificado entre la muchedumbre disparó un tiro de revólver que lo derribó dentro de un caldero de manteca hirviendo. Pocos minutos después, alguien llamó a la puerta del cuarto donde Aureliano Arcaya estaba encerrado con una mujer, y le gritó: «Apúrate, que están matando a tus hermanos.» La mujer que estaba con él contó después que Aureliano Arcaya saltó de la cama y abrió la puerta, y fue esperado con una descarga de máuser que le desbarató el cráneo. Aquella noche de muerte, mientras la casa se preparaba para velar los cuatro cadáveres, Fernanda recorrió el pueblo como una loca buscando a Aureliano Segundo, a quien Petra Cotes encerró en un ropero creyendo que la consigna de exterminio incluía a todo el que llevara el nombre del coronel. No le dejó salir hasta el cuarto día, cuando los telegramas recibidos de distintos lugares del litoral permitieron comprender que la saña del enemigo invisible estaba dirigida solamente contra los hermanos marcados con cruces de ceniza. Amaranta buscó la libreta de cuentas donde había anotado los datos de los sobrinos, y a medida que llegaban los telegramas iba tachando nombres, hasta que sólo quedó el del mayor. Lo recordaban muy bien por el contraste de su piel oscura con los grandes ojos verdes. Se llamaba Aureliano Amador, era carpintero, y vivía en un pueblo perdido en las estribaciones de la sierra. (...). No había vuelto a saberse de él.

essas mortes ocorreram por responsabilidade indireta do Coronel, possivelmente por integrantes do partido conservador, para evitar que ele reunisse seus descendentes e deflagrasse uma nova guerra.

O *recursive looping* é construído e vivenciado em várias etapas, pelo procedimento de complementação (COMP). Inicialmente houve uma sequência geradora que antecipou o fato de que o coronel Aureliano teria dezessete filhos, todos homens, que levariam seu nome e seriam mortos no mesmo dia. Depois, pude compreender a origem desses personagens (eram filhos de mulheres que se relacionaram com Aureliano Buendía pelos diferentes lugares que ele frequentou durante a guerra). Eles apareceram em diversas situações, foram batizados, marcados pela cruz na testa – que também já antecipava os seus destinos, e finalmente perseguidos e mortos, complementando e possibilitando o sentido, de forma retroativa, para o trecho em que esses acontecimentos são descritos pela primeira vez, ainda fora de contexto.

A descrição de Aureliano Amador, no entanto, é sequência geradora de um *looping* posterior, cujo procedimento é a contradição e cuja sequência de repercussão acontece somente no décimo oitavo capítulo. A contradição ocorre porque na sequência geradora é explicitado que não se tornou a ouvir falar do mais velho entre os dezessete Aurelianos, mas ele voltou para a casa dos Buendía tempos depois e acabou tendo o mesmo destino trágico já selado desde a primeira menção aos filhos do coronel:

Numa calorenta madrugada os dois acordaram alarmados pelas batidas aflitas na porta da rua. Era um ancião escuro, com uns olhos grandes e verdes que davam ao seu rosto uma fosforescência espectral e com uma cruz de cinza na testa. (...) Era Aureliano Amador, o único sobrevivente dos dezessete filhos do coronel Aureliano Buendía, que ia procurando trégua em sua longa e atribulada existência de fugitivo. Identificou-se, suplicou que lhe dessem refúgio naquela casa que em suas noites de pária havia evocado como o último reduto de segurança que lhe restava na vida. Mas José Arcádio e Aureliano não se lembravam dele. Acreditando que fosse um vagabundo, o puseram na rua aos empurrões. Ambos viram então, da porta, o final de um drama que havia começado antes que José Arcádio tivesse uso da razão. Dois agentes da polícia que tinham perseguido Aureliano Amador durante anos, que o tinham rastreado feito cão de caça por meio mundo, surgiram do meio das amendoeiras da calçada oposta e dispararam dois tiros de máuser que penetraram limpamente pela cruz de cinza⁵⁹ (MÁRQUEZ, 2014, pp. 402-403, tradução de Eric Nepomuceno).

Voltando ao parágrafo inicial do livro, na sequência geradora responsável por antecipar o coronel Aureliano Buendía diante do pelotão de fuzilamento, retomei a inferência de que ele seria morto nesse contexto, ao fim do livro. A sequência de repercussão, porém, aconteceu ainda no sétimo capítulo, a partir da descrição dessa situação no seguinte trecho:

⁵⁹Una calurosa madrugada ambos despertaren alarmados por unes golpes apremiantes en la puerta de la calle. Era un anciano oscuro, con unes ojos grandes y verdes que le daban a su rostro una fosforescencia espectral, y con una cruz de ceniza en la frente. Las ropas en piltrafas, los zapatos rotos, la vieja mochila que llevaba en el hombre como único equipaje, le daban el aspecto de un pordiosero, pero su conducta tenía una dignidad que estaba en franca contradicción con su apariencia. Bastaba con verlo una vez, aun en la penumbra de la sala, para darse cuenta de que la fuerza secreta que le permitía vivir no era el instinto de conservación, sino la costumbre del miedo. Era Aureliano Amador, el único sobreviviente de les diecisiete hijos del coronel Aureliano Buendía, que iba buscando una tregua en su larga y azarosa existencia de fugitivo. Se identificó, suplicó que le dieran refugio en aquella casa que en sus noches de paria había evocado como el último reducto de seguridad que le quedaba en la vida. Pero José Arcadio y Aureliano no lo recordaban. Creyendo que era un vagabundo, lo echaron a la calle a empellones. Ambos vieron entonces desde la puerta el final de un drama que había empezado desde antes de que José Arcadio tuviera uso de razón. Des agentes de la policía que habían perseguido a Aureliano Amador durante años, que lo habían rastreado como perros por medio mundo, surgieron de entre los almendros de la acera opuesta y le hicieron des tiros de máuser que le penetraron limpiamente por la cruz de ceniza.

Já estava de costas para o muro e tinha as mãos apoiadas na cintura porque os nós ardentes das axilas o impediam de baixar os braços. ‘Tanto se foder’, murmurava o coronel Aureliano Buendía. ‘Tanto se foder para acabar morto por seis maricas, e sem poder fazer nada’. Repetia isso com tamanha raiva que quase parecia fervor, e o capitão Roque Carnicero se comoveu porque achou que ele estava rezando. Quando o pelotão apontou, a raiva tinha se materializado numa substância viscosa e amarga que adormeceu sua língua e obrigou-o a fechar os olhos. Então desapareceu o resplendor de alumínio do amanhecer, e tornou a ver-se a si mesmo, muito menino, com calças curtas e um laço no pescoço, e viu seu pai numa tarde esplêndida levando-o até o interior da tenda, e viu o gelo. Quando ouviu o grito achou que era a ordem final do pelotão. Abriu os olhos com uma curiosidade de calafrio, esperando enfrentar a trajetória incandescente das balas, mas só encontrou o capitão Roque Carnicero com os braços para o alto, e José Arcádio atravessando a rua com sua carabina pavorosa pronta para disparar.

— Não atire – disse o capitão a José Arcádio. — O senhor vem mandado pela Providência Divina.

Ali começou outra guerra. O capitão Roque Carnicero e seus seis homens foram com o coronel Aureliano Buendía libertar o general revolucionário Victorio Medina, condenado à morte em Riohacha⁶⁰ (MÁRQUEZ, 2014, pp. 142-143, tradução de Eric Nepomuceno).

Após a leitura, vivenciei um *looping* de reformulação (REF), tendo em vista a necessidade que esse novo elemento apresentado, a interferência de José Arcádio, salvando o seu irmão da morte, me obrigou a desfazer um sentido anteriormente atribuído – de que o coronel morreria fuzilado, lembrando-se do dia em que conheceu o gelo – em favor de um novo sentido, que deixa em aberto se Aureliano Buendía irá ou não morrer no decorrer do livro e abrindo diversas novas possibilidades para o futuro do personagem.

O aspecto de retroalimentação desse *looping*, o pelotão de fuzilamento, é retomado várias vezes no decorrer do romance na perspectiva de outros personagens, como Arcádio, filho de José Arcádio com Pilar Ternera, por exemplo, realmente fuzilado em frente ao muro do cemitério, pelos conservadores, no fim do sexto capítulo.

⁶⁰Estaba ya de espaldas al muro y tenía las manos apoyadas en la cintura porque los nudos ardientes de las axilas le impedían bajar los brazos «Tanto joderse uno -murmuraba el coronel Aureliano Buendía-. Tanto joderse para que lo maten a uno seis maricas si poder hacer nada,» Lo repetía con tanta rabia, que casi parece fervor, y el capitán Roque Carnicero se conmovió porque creyó que estaba rezando. Cuando el pelotón lo apuntó, la rabia se había materializado en una sustancia viscosa y amarga que le adormeció la lengua y lo obligó a cerrar los ojos. Entonces desapareció el resplandor de aluminio del amanecer, y volvió verse a sí mismo, muy niño, con pantalones cortos y un lazo en el cuello, y vio a su padre en una tarde espléndida conduciéndolo al interior de la carpa, y vio el hielo. Cuando oyó el grito, creyó que era orden final al pelotón. Abrió los ojos con una curiosidad de escalofrío, esperando encontrarse con la trayectoria incandescente de los proyectiles, pero sólo encontró capitán Roque Carnicero con los brazos en alto, y a José Arcadio atravesando la calle con su escopeta pavorosa lista para disparar. — No haga fuego -le dijo el capitán a José Arcadio. Usted viene mandado por la Divina Providencia. Allí empezó otra guerra. El capitán Roque Carnicero y sus seis hombres se fueron con el coronel Aureliano Buendía a liberar al general revolucionario Victorio Medina, condenado a muerte en Riohacha.

Instantes antes de morrer, Arcádio gritou a frase: “Viva o partido liberal”⁶¹ (MÁRQUEZ, 2014, p. 134), cuja descrição da cena é sequência geradora:

Nesse instante apontaram para ele as bocas fumegantes dos fuzis, e ouviu letra por letra as encíclicas cantadas por Melquíades, e sentiu os passos perdidos de Santa Sofía de la Piedad, virgem, na sala de aula, e experimentou no nariz a mesma dureza de gelo que havia chamado sua atenção nas narinas do cadáver de Remédios. ‘Ai, caralho!’ – chegou a pensar – ‘esqueci de dizer que se nascer mulher ponham o nome de Remédios’. Então, concentrado num talho dilacerante, tornou a sentir o terror que o atormentou a vida inteira. O capitão deu a ordem de fogo. Arcádio mal teve tempo de inchar o peito e levantar a cabeça, sem compreender de onde fluía o líquido ardente que queimava suas coxas.

— Filhos da puta! – gritou. — Viva o partido liberal!⁶² (MÁRQUEZ, 2014, p. 134, tradução de Eric Nepomuceno).

Essa frase é um aspecto de retroalimentação para *recursive loopings* no procedimento de repetição (REP). A sequência de repercussão aconteceu no oitavo capítulo, dessa vez proferida por algum desconhecido, após a morte de Aquiles Ricardo, que tinha acabado de assassinar Aureliano José, filho do coronel Aureliano com Pilar Ternera:

Carmelita Montiel, uma virgem de vinte anos, acabava de se banhar com água de flores de laranjeira e estava regando folhas de alecrim na cama de Pilar Ternera, quando soou o disparo. Aureliano José estava destinado a conhecer com ela a felicidade que Amaranta lhe negara, a ter sete filhos e a morrer de velhice em seus braços, mas a bala de fuzil que entrou pelas suas costas e despedaçou seu peito estava dirigida por uma equivocada interpretação de cartas. O capitão Aquiles Ricardo, que na verdade era quem estava destinado a morrer naquela noite, morreu quatro horas antes de Aureliano José. Assim que soou o disparo foi derrubado por dois tiros simultâneos, cuja origem jamais foi esclarecida, e um grito multitudinário estremeceu a noite.

— Viva o partido liberal! Viva o coronel Aureliano Buendía!⁶³ (MÁRQUEZ, 2014, p. 170, tradução de Eric Nepomuceno).

⁶¹ —¡Viva el partido liberal!

⁶² En ese instante lo apuntaron las bocas ahumadas de los fusiles y oyó letra por letra las encíclicas cantadas de Melquíades y sintió los pasos perdidos de Santa Bofia de la Piedad, virgen, en el salón de clases, y experimentó en la nariz la misma dureza de hielo que le había llamado la atención en las fosas nasales del cadáver de Remedios. «¡Ah, carajo! -alcanzó a pensar-, se me olvidó decir que si nacía mujer la pusieran Remedios.» Entonces, acumulado en un zarpazo desgarrador, volvió a sentir todo el terror que le atormentó en la vida. El capitán dio la orden de fuego. Arcadio apenas tuvo tiempo de sacar el pecho y levantar la cabeza sin comprender de dónde fluía el líquido ardiente que le quemaba los muslos. —¡Cabrones! -gritó-. ¡Viva el partido liberal!

⁶³ Carmelita Montiel, una virgen de veinte años, acababa de bañarse con agua de azahares y estaba regando hojas de romero en la cama de Pilar Ternera, cuando sonó el disparo. Aureliano José estaba destinado a conocer con ella la felicidad que le negó Amaranta, a tener siete hijos y a morir de viejo en sus brazos, pero la bala de fusil que le entró por la espalda y le despedazó el pecho, estaba dirigida por una mala interpretación de las barajas. El capitán Aquiles Ricardo, que era en realidad quien estaba destinado a morir esa noche, murió en efecto cuatro horas antes que Aureliano José. Apenas sonó el disparo fue derribado por dos balazos simultáneos, cuyo origen no se estableció nunca, y un grito multitudinario estremeció la noche. —¡Viva el partido liberal! ¡Viva el coronel Aureliano Buendía!

Logo, associei essa frase ao contexto de morte dos dois filhos de Pilar, na terceira geração da família Buendía. Ainda que não tenha tido uma consequência direta entre a frase e os assassinatos, atribuí à morte de ambos aos integrantes do Partido conservador, assim como ocorreu com os demais filhos do Coronel Aureliano Buendía, também pertencentes à terceira geração da família.

Esse aspecto de retroalimentação é percebido em outras duas situações do romance. Uma delas é quando o coronel Gerineldo Márquez, já insatisfeito com a guerra e chefe civil e militar de Macondo, se comunica via telégrafo com o coronel Aureliano Buendía, cada vez mais imerso nas desventuras do conflito:

Os pontos e traços de sua voz eram cada vez mais remotos e incertos, e se uniam e combinavam para formar palavras que paulatinamente foram perdendo todo e qualquer sentido. O coronel Gerineldo Márquez se limitava então a escutar, angustiado pela impressão de estar em contato telegráfico com um desconhecido de outro mundo.

— Compreendido, Aureliano – concluía na tecla do telégrafo. — Viva o partido liberal!⁶⁴ (MÁRQUEZ, 2014, p. 177, tradução de Eric Nepomuceno).

Nessa ocasião, a repetição da frase pareceu estar impregnada de uma certa ironia, tendo em vista o contexto em que foi proferida. O partido liberal, ao longo da narrativa, vai abandonando seus ideais e deslocando seus propósitos e são evidentes o desgaste e a transformação dos liberais, principalmente dos coronéis Márquez e Buendía.

A última repetição desse aspecto de retroalimentação reforça ainda mais o sentido atribuído, de fragmentação e decadência, e ocorre em meio a uma festa de carnaval que termina em um massacre:

Até meia-noite, os forasteiros fantasiados de beduínos participaram do delírio e inclusive o enriqueceram, com uma pirotecnia suntuosa e umas virtudes acrobáticas que levaram as pessoas a pensar na arte dos ciganos. De repente, no paroxismo da festa, alguém rompeu o delicado equilíbrio.

— Viva o partido liberal! – gritou. — Viva o coronel Aureliano Buendía!

Os tiros de fuzil afogaram o esplendor dos fogos de artifício, e os gritos de terror anularam a música, e o júbilo foi aniquilado pelo pânico⁶⁵ (MÁRQUEZ, 2014, p. 219, tradução de Eric Nepomuceno).

⁶⁴ Los puntos y rayas de su voz eran cada vez más remotos e inciertos, y se unían y combinaban para formar palabras que paulatinamente fueron perdiendo todo sentido. El coronel Gerineldo Márquez se limitaba entonces a escuchar, abrumado por la impresión de estar en contacto telegráfico con un desconocido de otro mundo. — Compreendido, Aureliano -concluía en el manipulador-. ¡Viva el partido liberal!

⁶⁵ Hasta la medianoche, los forasteros disfrazados de beduinos participaron del delirio y hasta lo enriquecieron con una pirotecnia suntuosa y unas virtudes acrobáticas que hicieron pensar en las artes de los gitanos. De pronto, en el paroxismo de la fiesta, alguien rompió el delicado equilibrio. — ¡Viva el partido liberal! -gritó-. ¡Viva el coronel Aureliano Buendía! Las descargas de fusilería ahogaron el esplendor de los fuegos artificiales, y los gritos de terror anularon la música, y el júbilo fue aniquilado por el pánico.

Nessa sequência de repercussão é possível estabelecer um sentido para a repetição da frase: a dedicação total do coronel Aureliano Buendía pela defesa dos ideais liberais durante aproximadamente vinte anos de guerra não consolidou a implementação desses ideais e, além disso, resultou no extermínio da terceira geração da sua família, incluindo todos os seus filhos.

Na ocasião da festa de carnaval, através da descrição de Fernanda del Carpio pela primeira vez, uma nova sequência geradora é vivenciada:

Na confusão do pânico, José Arcadio Segundo conseguiu pôr Remédios, a bela, a salvo, e Aureliano Segundo levou nos braços para casa a soberana intrusa, com a roupa esfrangalhada e a capa de arminho encharcada de sangue. Ela se chamava Fernanda del Carpio. Tinha sido escolhida como a mais bela entre as cinco mil mulheres mais belas do país, e havia sido levada a Macondo com a promessa de ser nomeada rainha de Madagascar⁶⁶ (MÁRQUEZ, 2014, p. 220, tradução de Eric Nepomuceno).

Fernanda foi criada com todos os costumes monárquicos e passou a vida inteira acreditando que seria rainha. No contexto da frase anteriormente citada, surge um vazio: se a sua coroação aconteceria em Macondo, como ela se tornaria rainha de Madagascar, um país localizado em outro continente? De todo modo, seus planos de tornar-se rainha foram frustrados, tendo em vista que ela se casou, seis meses depois, com Aureliano Segundo, situação descrita no final do décimo capítulo.

No início do décimo primeiro capítulo, já no primeiro parágrafo, o aspecto de retroalimentação (a menção à rainha de Madagascar) é colocado em um novo contexto, dessa vez associado não à esposa de Aureliano Segundo, mas sim a sua amante:

O casamento esteve a ponto de desmoronar dois meses depois, **porque Aureliano Segundo, tratando de sossegar Petra Cotes, fez com que ela fosse fotografada vestida de rainha de Madagascar**. Quando Fernanda ficou sabendo, tornou a fazer seus baús de recém-casada e foi-se embora de Macondo sem se despedir. Aureliano Segundo alcançou-a no caminho do pantanal. Após muitas súplicas e promessas de se emendar, conseguiu levá-la de volta para casa, e abandonou a concubina⁶⁷ (MÁRQUEZ, 2014, p. 221, grifos nossos, tradução de Eric Nepomuceno).

⁶⁶En la confusión del pánico, José Arcadio Segundo logró poner a salvo a Remedios, la bella, y Aureliano Segundo llevó en brazos a la casa a la soberana intrusa, con el traje desgarrado y la capa de armiño embarrada de sangre. Se llamaba Fernanda del Carpio. La habían seleccionado como la más hermosa entre las cinco mil mujeres más hermosas del país, y la habían llevado a Macondo con la promesa de nombrarla reina de Madagascar.

⁶⁷tratando de desagraviar a Petra Cotes, le hizo tomar un retrato vestida de reina de Madagascar. Cuando Fernanda lo supo volvió a hacer sus baúles de recién casada y se marchó de Macondo sin despedirse. Aureliano Segundo la alcanzó en el camino de la ciénaga. Al cabo de muchas súplicas y propósitos de enmienda logró llevarla de regreso a la casa, y abandonó a la concubina.

Essa breve descrição remeteu à situação imediatamente anterior, que associava Fernanda à nomeação de rainha. Algumas hipóteses são geradas:

- Aureliano Segundo decidiu que Petra Cotes fosse fotografada assim para que ela não sentisse ciúmes da criação de monarca da esposa;
- Fernanda, por sua vez, realmente acreditava que tinha sido criada para ser rainha e considerou essa fotografia uma provocação ou desrespeito.

O décimo primeiro capítulo possui uma estrutura interessante. O primeiro parágrafo, transcrito na citação anterior, antecipa os acontecimentos. A partir do segundo parágrafo temos uma descrição, sob a perspectiva de Petra Cotes, dos comportamentos de Aureliano Segundo antes de ela perceber que ele queria se casar com Fernanda e sua reação à separação deles.

Na sequência, há um retorno ao aspecto de retroalimentação desse *recursive looping*, retomando a descrição do primeiro parágrafo, ainda que brevemente, quando já se haviam passado dois meses desde o casamento:

E, tal como ela havia previsto, Aureliano Segundo voltou à sua casa assim que acabou a lua de mel. Levou seus parceiros de sempre, um fotógrafo ambulante e a roupa e a capa de arminho suja de sangue que Fernanda havia usado no carnaval. No calor da farra que pegou fogo naquela tarde, fez com que Petra Cotes se vestisse de rainha, coroou-a soberana vitalícia e permanente de Madagascar, e distribuiu cópias do retrato entre seus amigos⁶⁸ (MÁRQUEZ, 2014, p. 222, tradução de Eric Nepomuceno).

Tal situação resultou no arrependimento de Aureliano Segundo, na separação dos amantes e manutenção do matrimônio. Enquanto Petra Cotes aguardava pacientemente o seu retorno, a perspectiva é alterada e o tema é Fernanda del Carpio. A personagem é finalmente apresentada, sob o contexto da sua infância, de quando foi para Macondo no carnaval até o dia em que Aureliano Segundo chegou na sua casa para pedi-la em casamento.

Com o retorno do aspecto de retroalimentação, vivencio um *recursive looping* através do procedimento de retomada (RET), pelo seguinte trecho: “Um mês depois, e sem ter conseguido que a esposa tirasse a camisola, foi fazer o retrato de Petra Cotes vestida de rainha”⁶⁹ (MÁRQUEZ, 2014, p. 228, tradução de Eric Nepomuceno). A retomada, nesse caso, ocorreu devido à digressão do narrador, que antecipa a situação do retrato, contextualiza o

⁶⁸Tal como ella lo había previsto, Aureliano Segundo volvió a su casa tan pronto como pasó la luna de miel. Llevó a sus amigos de siempre, un fotógrafo ambulante y el traje y la capa de armiño sucia de sangre que Fernanda había usado en el carnaval. Al calor de la parranda que se prendió esa tarde, hizo vestir de reina a Petra Cotes, la coronó soberana absoluta y vitalicia de Madagascar, y repartió copias del retrato entre sus amigos.

⁶⁹Un mes después, no habiendo conseguido que la esposa se quitara el camisón, se fue a hacer el retrato de Petra Cotes vestida de reina.

relacionamento de Aureliano Segundo, a personagem Fernanda e, em seguida, volta para o assunto do início do capítulo, continuando a contar a história a partir da sequência imediatamente anterior à interrupção, que de horizonte volta a ser tema.

Com isso, as duas hipóteses que haviam sido formuladas durante a expectativa da sequência geradora se confirmaram e é possível atribuir sentido, através do *recursive looping*, à relação que Aureliano Segundo mantinha, concomitantemente, com as duas mulheres. Enquanto sua esposa carecia de interesse pelo marido e dedicava-se à manutenção da casa e das tradições aprendidas desde a infância, a amante acompanhava Aureliano Segundo nas grandes festas e luxúrias que ele tanto prezava.

A circularidade do enredo é tão presente que os próprios personagens se dão conta dela. É o caso de Úrsula Buendía: a matriarca repetia constantemente que sentia o mundo dando voltas, fazendo-a vivenciar os mesmos acontecimentos.

A primeira vez que Úrsula percebeu e verbalizou essa constatação foi quando José Arcádio Segundo decidiu estabelecer um serviço de navegação em Macondo, tornando o rio navegável até o mar. A obstinação que ele empregou nesse empreendimento motivou-se pela história do galeão espanhol encontrado a doze quilômetros do mar, e se comparava às grandes investidas que José Arcádio Buendía fazia nos primeiros anos do povoado.

O relato, que tanta gente durante tanto tempo achou que era fantástico, foi uma revelação para José Arcádio Segundo. Arrematou seus galos pela melhor oferta, recrutou homens e comprou ferramentas, e se empenhou na descomunal tarefa de romper pedras, escavar canais, desfazer obstáculos e até aplinar cataratas. ‘Isso aí eu sei de cor’, gritava Úrsula. **‘É como se o tempo desse voltas redondas e tivéssemos voltado ao princípio’**⁷⁰ (MÁRQUEZ, 2014, p. 211, tradução de Eric Nepomuceno, grifos nossos.).

Essa frase é repetida em um aspecto de retroalimentação, quando Aureliano Triste, um dos filhos do coronel Aureliano Buendía, decide construir uma estrada de ferro em Macondo:

⁷⁰El relato, que a tanta gente durante tanto tiempo le pareció fantástico, fue una revelación para José Arcadio Segundo. Remató sus gallos al mejor postor, reclutó hombres y compró herramientas, y se empeñó en la descomunal empresa de romper piedras, excavar canales, despejar escollos y hasta emparejar cataratas. «Ya esto me lo sé de memoria -gritaba Úrsula-. Es como si el tiempo diera vueltas en redondo y hubiéramos vuelto al principio.»

Foi a primeira vez que se ouviu falar disso em Macondo. Diante do desenho que Aureliano Triste traçou na mesa, e que era um descendente direto dos esquemas com que José Arcádio Buendía ilustrou o projeto da guerra solar, Úrsula confirmou sua impressão de que **o tempo estava dando voltas redondas**. Mas ao contrário do seu avô, Aureliano Triste não perdia o sono nem o apetite, nem atormentava ninguém com crises de mau humor: concebia os projetos mais desatinados como se fossem possibilidades imediatas, elaborava cálculos racionais sobre custos e prazos, e os levava a cabo sem intervalos de exasperação⁷¹ (MÁRQUEZ, 2014, p. 241, tradução de Eric Nepomuceno, grifos nossos.).

Em ambas as situações o aspecto de retroalimentação é uma frase dita pela mesma personagem, direcionada a um de seus descendentes, cujo comportamento era similar ao do patriarca da família Buendía. A expressão surge novamente, direcionada a José Arcádio Segundo quando ele decide apoiar os trabalhadores da empresa de bananas durante a greve, assumindo um comportamento similar ao do coronel Aureliano, conforme verificado por Úrsula:

Foi tão tensa a atmosfera dos meses seguintes que até Úrsula percebeu-a em seu rincão de trevas, e teve a impressão de estar vivendo de novo os tempos infelizes em que seu filho Aureliano carregava nos bolsos os comprimidos homeopáticos da subversão. Tratou de falar com José Arcádio Segundo para informá-lo desse precedente, mas Aureliano Segundo contou que, desde a noite do atentado, seu paradeiro era ignorado.
— Igualzinho ao Aureliano – exclamou Úrsula. — **É como se o mundo estivesse dando voltas**⁷² (MÁRQUEZ, 2014, p. 321, tradução de Eric Nepomuceno, grifos nossos).

Com base na constatação de Úrsula houve uma ênfase na circularidade entre as personagens da família, não apenas com relação à suas personalidades e estatura física, mas também nos ideais liberais e nos empreendimentos visando o progresso de Macondo.

Ela repete mais uma vez essa expressão no décimo sétimo capítulo, novamente direcionada ao bisneto:

⁷¹Fue la primera vez que se oyó esa palabra en Macondo. Ante el dibujo que trazó Aureliano Triste en la mesa, y que era un descendiente directo de los esquemas con que José Arcadio Buendía ilustró el proyecto de la guerra solar, Úrsula confirmó su impresión de que el tiempo estaba dando vueltas en redondo. Pero al contrario de su abuelo, Aureliano Triste no perdía el sueño ni el apetito, ni atormentaba a nadie con crisis de mal humor, sino que concebía los proyectos más desatinados como posibilidades inmediatas, elaboraba cálculos racionales sobre costos y plazos y los llevaba a término sin intermedios de exasperación.

⁷²Fue tan tensa la atmósfera de los meses siguientes, que hasta Úrsula la percibió en su rincón de tinieblas, y tuvo la impresión de estar viviendo de nuevo los tiempos azarosos en que su hijo Aureliano cargaba en el bolsillo los glóbulos homeopáticos de la subversión. Trató de hablar con José Arcadio Segundo para enterarlo de ese precedente, pero Aureliano Segundo le informó que desde la noche del atentado se ignoraba su paradero. — Lo mismo que Aureliano -exclamó Úrsula-. Es como si el mundo estuviera dando vueltas.

José Arcádio Segundo continuava relendo os pergaminhos. A única coisa visível no intrincado emaranhado de cabelos eram os dentes rajados de lama verde e os olhos imóveis. Ao reconhecer a voz da bisavó, moveu a cabeça na direção da porta, tentou sorrir, e sem saber repetiu uma antiga frase de Úrsula.

— Queria o quê? – murmurou. — O tempo passa.

— É verdade – disse Úrsula —, mas não tanto.

Ao dizer isso, percebeu que estava dando a mesma resposta que recebera do coronel Aureliano Buendía em sua cela de condenado, e uma vez mais **estremeceu com a comprovação de que o tempo não passava, como ela acabava de admitir, e sim dava voltas redondas**⁷³ (MÁRQUEZ, 2014, p. 361, tradução de Eric Nepomuceno, grifos nossos).

Como a própria personagem constatou, há um diálogo muito similar entre Úrsula e o filho, no sétimo capítulo, momentos antes do coronel ficar em frente ao pelotão de fuzilamento:

Desde o instante em que entrou no quarto, Úrsula sentiu-se coibida pela maturidade de seu filho, por sua aura de domínio, pelo resplendor de autoridade que sua pele irradiava. Surpreendeu-se de que estivesse tão bem informado. ‘A senhora bem sabe que sou adivinho’, brincou Aureliano. E acrescentou, sério: ‘Esta manhã, quando me trouxeram, tive a impressão de que já havia passado por tudo isso’. Na verdade, enquanto a multidão trovejava ao seu passo, ele estava concentrado em seus pensamentos, assombrado pela forma como todo mundo havia envelhecido em um ano. As amendoeiras tinham as folhas avermelhadas. As casas pintadas de azul, pintadas depois de vermelho e pintadas de azul outra vez, tinham adquirido uma coloração indefinível.

— E o que você esperava? – suspirou Úrsula. — O tempo passa.

— Pois é – admitiu Aureliano —, mas não tanto (MÁRQUEZ, 2014, p. 138, tradução de Eric Nepomuceno).⁷⁴

Todas as ocorrências do aspecto de retroalimentação são retomadas na sequência de repercussão, no décimo nono capítulo, quando Aureliano Babilônia procura por Pilar Ternera:

⁷³José Arcadio Segundo seguía releyendo los pergaminos. Lo único visible en la intrincada maraña de pelos, eran los dientes rayados de lama verde y los ojos inmóviles. Al reconocer la voz de la bisabuela, movió la cabeza hacia la puerta, trató de sonreír, y sin saberlo repitió una antigua frase de Úrsula. -Qué quería -murmuro-, el tiempo pasa. -Así es -dijo Úrsula-, pero no tanto. Al decirlo, tuvo conciencia de estar dando la misma réplica que recibió del coronel Aureliano Buendía en su celda de sentenciado, y una vez más se estremeció con la comprobación de que el tiempo no pasaba, como ella lo acababa de admitir, sino que daba vueltas en redondo.

⁷⁴Desde el momento en que entró al cuarto, Úrsula se sintió cohibida por la madurez de su hijo, por su aura de dominio, por el resplandor de autoridad que irradiaba su piel. Se sorprendió que estuviera tan bien informado. «Ya sabe usted que soy adivino -bromeó él. Y agregó en serio-: Esta mañana, cuando me trajeron, tuve la impresión de que ya había pasado por todo esto.» En verdad, mientras la muchedumbre tronaba a su paso, él estaba concentrado en sus pensamientos, asombrado de la forma en que había envejecido el pueblo en un año. Los almendros tenían las hojas rotas. Las casas pintadas de azul, pintadas luego de rojo y luego vueltas a pintar de azul, habían terminado por adquirir una coloración indefinible. -¿Qué esperabas? -suspiró Úrsula-. El tiempo pasa. -Así es -admitió Aureliano-, pero no tanto. De este modo, la visita tanto tiempo es.

Quando Aureliano contou, Pilar Ternera emitiu um riso profundo, a antiga risada expansiva que agora parecia um arrulhar de pombas. Não havia nenhum mistério no coração de um Buendía que fosse impenetrável para ela, porque um século de baralho e de experiência tinha ensinado que **a história da família era uma engrenagem de repetições irreparáveis, uma roda giratória que teria continuado dando voltas até a eternidade, se não fosse o desgaste progressivo e irremediável do eixo**⁷⁵ (MÁRQUEZ, 2014, p. 425, tradução de Eric Nepomuceno).

Nesse trecho foi possível vivenciar um *recursive looping* de procedimento REP, confirmando as inferências elaboradas pela personagem e constantemente reafirmadas pela perspectiva do enredo na interação via leitura e possibilitando o sentido, tendo em vista que a história está sendo contada por seis gerações, com repetições constantes. No entanto, a última repetição, dessa vez feita por Pilar Ternera, acrescenta um elemento que a transforma numa nova sequência geradora: se por um lado há uma confirmação da teoria da roda, de Úrsula, por outro lado Pilar aponta um desgaste do eixo dessa roda, ou seja, permite a formulação de uma inferência de que, em dado momento, essas repetições deixariam de ocorrer, seja pelo fim da estirpe, seja pela quebra do ciclo.

No trecho a seguir, retirado do décimo quinto capítulo, transcrevo integralmente a sequência geradora da ocasião do massacre dos trabalhadores da indústria bananeira, apesar da sua extensão, pela importância que essa contextualização possui para a descrição do próximo *recursive looping* a ser analisado:

⁷⁵Cuando Aureliano se lo dijo, Pilar Ternera emitió una risa profunda, la antigua risa expansiva que había terminado por parecer un cucurruceito de palomas. No había ningún misterio en el corazón de un Buendía que fuera impenetrable para ella, porque un siglo de naipes y de experiencia le había enseñado que la historia de la familia era un engranaje de repeticiones irreparables, una rueda giratoria que hubiera seguido dando vueltas hasta la eternidad, de no haber sido por el desgaste progresivo e irremediable del eje.

As duas primeiras linhas já tinham se jogado, varridas pelas rajadas da metralhadora. Os sobreviventes, em vez de se jogarem no chão trataram de voltar para a praça, e o pânico então deu rabanada de dragão e os mandou numa onda compacta contra a outra onda compacta que se movia em sentido contrário, jogada pela outra rabanada de dragão da rua oposta, onde as metralhadoras também disparavam sem trégua. Estavam encurralados, girando num torvelinho gigantesco que pouco a pouco se reduzia ao seu epicentro porque as bordas iam sendo sistematicamente recortadas em círculo, como quem pela uma cebola, pelas tesouras insaciáveis e metódicas da metralha. O menino viu uma mulher ajoelhada, com os braços abertos em cruz, num espaço limpo, misteriosamente vedado à correria descontrolada da multidão. José Arcádio Segundo depositou-o ali no mesmo instante em que desmoronava com o rosto banhado em sangue, antes que o tropel colossais arrasasse com o espaço vazio, com a mulher ajoelhada, com a luz do alto céu da seca, e com o puto mundo onde Úrsula Iguarán havia vendido tantos animaizinhos de caramelo.

Quando despertou, José Arcádio Segundo estava deitado de costas nas trevas. Percebeu que ia num trem interminável e silencioso, e que estava com os cabelos engomados de sangue seco, e que todos os seus ossos doíam. Sentiu um sono insuportável. Disposto a dormir muitas horas, a salvo do terror e do horror, acomodou-se do lado que doía menos, e só então descobriu que estava deitado sobre os mortos. Não havia espaço livre no vagão, a não ser no corredor central. Deviam ter passado muitas horas depois do massacre, porque os cadáveres tinham a mesma temperatura do gesso no outono e a mesma consistência de espuma petrificada, e quem os havia posto no vagão teve tempo de arrumá-los na mesma ordem e no sentido em que transportavam os cachos de bananas. Tratando de fugir do pesadelo, José Arcádio Segundo arrastou-se de um vagão a outro, na direção em que o trem avançava, e, nos relâmpagos que faiscavam entre as tábuas de madeira ao passar pelos povoados adormecidos, via os mortos homens, os mortos mulheres, os mortos crianças, que iam ser arrojados ao mar como banana de refugo⁷⁶ (MÁRQUEZ, 2014, pp. 330-331, tradução de Eric Nepomuceno).

⁷⁶Ya los de las primeras líneas lo habían hecho, barridos por las ráfagas de metralla. Los sobrevivientes, en vez de tirarse al suelo, trataron de volver a la plazuela, y el pánico dio entonces un coletazo de dragón, y los mandó en una oleada compacta contra la otra oleada compacta que se movía en sentido contrario, despedida por el otro coletazo de dragón de la calle opuesta, donde también las ametralladoras disparaban sin tregua. Estaban acorralados, girando en un torbellino gigantesco que poco a poco se reducía a su epicentro porque sus bordes iban siendo sistemáticamente recortados en redondo, como pelando una cebolla, por las tijeras insaciables y metódicas de la metralla. El niño vio una mujer arrodillada, con los brazos en cruz, en un espacio limpio, misteriosamente vedado a la estampida. Allí lo puso José Arcadio Segundo, en el instante de derrumbarse con la cara bañada en sangre, antes de que el tropel colosal arrasara con el espacio vacío, con la mujer arrodillada, con la luz del alto cielo de sequía, y con el puto mundo donde Úrsula Iguarán había vendido tantos animalitos de caramelo. Cuando José Arcadio Segundo desperté estaba boca arriba en las tinieblas. Se dio cuenta de que iba en un tren interminable y silencioso, y de que tenía el cabello apelmazado por la sangre seca y le dolían todos los huesos. Sintió un sueño insoportable. Dispuesto a dormir muchas horas, a salvo del terror y el horror, se acomodó del lado que menos le dolía, y sólo entonces descubrió que estaba acostado sobre los muertos. No había un espacio libre en el vagón, salvo el corredor central. Debían de haber pasado varias horas después de la masacre, porque los cadáveres tenían la misma temperatura del yeso en otoño, y su misma consistencia de espuma petrificada, y quienes los habían puesto en el vagón tuvieron tiempo de arrumos en el orden y el sentido en que se transportaban los racimos de banano. Tratando de fugarse de la pesadilla, José Arcadio Segundo se arrastró de un vagón a otro, en la dirección en que avanzaba el tren, y en los relámpagos que estallaban por entre los listones de madera al pasar por los pueblos dormidos veía los muertos hombres, los muertos mujeres, los muertos niños, que iban a ser arrojados al mar como el banano de rechazo.

Esse fragmento do enredo proporcionou as seguintes inferências:

- Os responsáveis pela companhia bananeira – que já haviam até mesmo negado ter os trabalhadores a seu serviço, preferiram matar covardemente os funcionários, junto de suas mulheres e crianças, do que fornecerem condições de trabalho justas;
- Evitando assumir a responsabilidade por esses crimes tão cruéis, decidiram se livrar dos mortos, sem saber que entre eles havia uma testemunha sobrevivente: José Arcádio Segundo.

A sequência de repercussão aparece já na página seguinte, durante o retorno de José Arcádio Segundo para Macondo, tendo como aspecto de retroalimentação a menção ao massacre:

Depois de mais de três horas de marcha, empapado até os ossos, com uma terrível dor de cabeça, avistou as primeiras casas na luz do amanhecer. Atraído pelo cheiro do café, entrou numa cozinha onde uma mulher com um menino nos braços estava inclinada sobre o fogão.

— Boas – disse exausto. — Sou José Arcádio Segundo Buendía.

Pronunciou o nome inteiro, letra por letra, para se convencer de que estava vivo. E fez bem, porque a mulher havia pensado que ele era uma assombração, ao ver na porta aquela figura esquelética, sombria, com a cabeça e as roupas sujas de sangue, e tocada pela solenidade da morte. Ela o conhecia. Levou uma manta para que se abrigasse enquanto sua roupa secava no fogão, esquentou água para lavar sua ferida, que era só um arranhão na pele, e deu-lhe uma fralda limpa para que vendasse a cabeça. Depois serviu-lhe uma caneca de café sem açúcar, conforme alguém tinha dito a ela que os Buendía tomavam, e estendeu sua roupa perto do fogo.

José Arcádio Segundo não falou enquanto não terminou de tomar o café.

— Deviam ser uns três mil – murmurou.

— O quê?

— Os mortos – esclareceu. — Acho que todos os que estavam na estação.

A mulher mediu-o com um olhar de lástima. ‘Aqui não houve mortes’, disse. ‘Desde os tempos do seu tio, o coronel, não acontece nada em Macondo’. Em três outras cozinhas por onde José Arcádio Segundo passou antes de chegar em casa disseram a mesma coisa: ‘Não houve mortes’. Passou pela praça da estação e viu as barracas de frituras amontoadas umas em cima das outras, e tampouco ali encontrou nenhum rastro do massacre⁷⁷ (MÁRQUEZ, 2014, pp. 332-333, tradução de Eric Nepomuceno).

Com o processo de retenção, vivenciei mais um *recursive looping*, dessa vez sob o procedimento de contradição (CONT), tendo em vista que todos os acontecimentos descritos na sequência geradora são veementemente negados. A experiência de contradição de um dado anterior possibilitou o confronto com as inferências anteriormente geradas, que não foram necessariamente refutadas, mas culminaram numa atribuição de sentido para tal divergência.

A negação do massacre em Macondo mostra não só o descaso com os trabalhadores da companhia bananeira, mas um controle da narrativa feito pela administração da empresa. Se os corpos desapareceram, é como se eles nunca tivessem existido. Se não existem testemunhas,

⁷⁷ Después de medianoche se precipité un aguacero torrencial. José Arcadio Segundo ignoraba dónde había saltado, pero sabía que caminando en sentido contrario al del tren llegaría a Macondo. Al cabo de más de tres horas de marcha, empapado hasta los huesos, con un dolor de cabeza terrible, divisé las primeras casas a la luz del amanecer. Atraído por el olor del café, entré en una cocina donde una mujer con un niño en brazos estaba inclinada sobre el fogón. -Buenos -dijo exhausto-. Soy José Arcadio Segundo Buendía. Pronunció el nombre completo, letra por letra, para convencerse de que estaba vivo. Hizo bien, porque la mujer había pensado que era una aparición al ver en la puerta la figura esquelética, sombría, con la cabeza y la ropa sucias de sangre, y tocada por la solemnidad de la muerte. Lo conocía. Llevó una manta para que se arropara mientras se secaba la ropa en el fogón, le calenté agua para que se lavara la herida, que era sólo un desgarramiento de la piel, y le dio un pañal limpio para que se vendara la cabeza. Luego le sirvió un pocillo de café, sin azúcar, como le habían dicho que lo tomaban los Buendía, y abrió la ropa cerca del fuego. José Arcadio Segundo no habló mientras no terminó de tomar el café. -Debían ser como tres mil -murmuré. -¿Qué? -Los muertos -aclaró él-. Debían ser todos los que estaban en la estación. La mujer lo midió con una mirada de lástima. «Aquí no ha habido muertos -dijo-. Desde los tiempos de tu tío, el coronel, no ha pasado nada en Macondo.» En tres cocinas donde se detuvo José Arcadio Segundo antes de llegar a la casa le dijeron lo mismo: «No hubo muertos.» Pasó por la plazoleta de la estación, y vio las mesas de fritangas amontonadas una encima de otra, y tampoco allí encontró rastro alguno de la masacre.

tampouco existiu crime. Então onde foram parar os trabalhadores? A empresa divulgou que teriam voltado para suas casas, remetendo à chegada dos trabalhadores de outros povoados pela estrada de ferro. A prova de que essa contradição dialoga diretamente com a manipulação feita pela companhia bananeira é o desaparecimento dos dirigentes dos sindicatos, que comandavam a greve. Quando suas famílias questionavam o paradeiro desses indivíduos, suas sanidades eram colocadas à prova: “‘Com certeza foi um sonho’; ‘Em Macondo não aconteceu nada, nem está acontecendo, nem acontecerá nada nunca. Este é um povo feliz’. Assim, consumaram o extermínio dos chefes sindicais”⁷⁸ (MÁRQUEZ, 2014, p. 335, tradução de Eric Nepomuceno).

Quando repetida incansavelmente, a versão oficial se transforma em verdade pelo povo e José Arcádio Segundo, única testemunha ocular do massacre, é desacreditado e tomado por louco, embora os oficiais tenham ido à sua procura em dado momento, sabendo que a sua existência era a única prova do que realmente aconteceu. Ainda sobre a versão oficial, divulgaram um acordo entre os dirigentes e os trabalhadores, selado para quando a chuva parasse, chuva essa que durou quatro anos, onze meses e dois dias, provavelmente o tempo suficiente para que o acordo fosse esquecido.

A próxima sequência geradora escolhida para análise é o momento do enterro do coronel Gerineldo Márquez, no décimo sexto capítulo, ainda no período de chuvas em Macondo:

Úrsula tinha feito com que Santa Sofía de la Piedad a levasse até a porta da rua. Seguiu com tanta atenção as peripécias do enterro que ninguém duvidou que estivesse vendo, principalmente porque sua erguida mão de arcanjo anunciador se movia com os cabeceios da carreta.

— Adeus, Gerineldo, filho meu — gritou. — Mande lembranças para a minha gente, e diga lá que nos veremos quando parar de chover.

Aureliano Segundo ajudou-a a voltar para a cama, e com a mesma informalidade com que sempre a tratava perguntou o que queria dizer com aquela despedida.

— É verdade — disse ela. — Só estou esperando a chuva passar para morrer⁷⁹ (MÁRQUEZ, 2014, pp. 344-345, tradução de Eric Nepomuceno).

⁷⁸ «Seguro que fue un sueño -insistían los oficiales-. En Macondo no ha pasado nada, ni está pasando ni pasará nunca. Este es un pueblo feliz.» Así consumaron el exterminio de los jefes sindicales.

⁷⁹ Úrsula se había hecho llevar a la puerta por Santa Sofía de la Piedad. Siguió con tanta atención las peripecias del entierro que nadie dudó de que lo estaba viendo, sobre todo porque su alzada mano de arcángel anunciador se movía con los cabeceos de la carreta. -Adiós, Gerineldo, hijo mío -grité-. Salúdame a mi gente y dile que nos vemos cuando escampe. Aureliano Segundo la ayudé a volver a la cama, y con la misma informalidad con que la trataba siempre le preguntó el significado de su despedida. -Es verdad -dijo ella-. Nada más estoy esperando que pase la lluvia para morirme.

A morte de Úrsula funcionou como aspecto de retroalimentação, retornando ao tema, ainda no mesmo capítulo: “Aureliano Segundo voltou para casa com seus baús, convencido de que não apenas Úrsula, mas todos os habitantes de Macondo estavam esperando que estiasse para morrer”⁸⁰ (MÁRQUEZ, 2014, p. 346, tradução de Eric Nepomuceno). Porém, o *recursive looping* vivenciado ocorre somente no décimo sétimo capítulo, sob o procedimento de retomada (RET), quando esse elemento volta a ser tema e, dessa vez, sou contextualizada dos últimos momentos de vida da matriarca da família Buendía.

Úrsula teve que fazer um grande esforço para cumprir a promessa de morrer quando estiasse. As rajadas de lucidez que foram tão escassas durante a chuva tornaram-se mais frequentes a partir de agosto, quando começou a soprar o vento árido que sufocava os roseirais e petrificava os lamaçais, e que acabou por espalhar sobre Macondo o pó abrasador que cobriu para sempre os enferrujados telhados de zinco e as amendoeiras centenárias⁸¹ (MÁRQUEZ, 2014, p. 359, tradução de Eric Nepomuceno).

O décimo sétimo capítulo descreve seus momentos de lucidez, o período em que confundia os vivos e os mortos até perder completamente a razão, e reapresenta o elemento anunciado na sequência geradora, culminando com a sua morte e efetivando o sentido, ou seja, que ela foi capaz de antecipar quando iria morrer:

Úrsula então se rendeu às evidências. ‘Santo Deus’, exclamou em voz baixa. ‘Quer dizer que isto é a morte’. Iniciou uma oração interminável, atropelada, profunda, que se prolongou por mais de dois dias e que na terça-feira tinha se degenerado num emaranhado de súplicas a Deus e de conselhos práticos para que as formigas-ruivas não derrubassem a casa, para que nunca deixassem que se apagasse a lâmpada que ficava na frente do daguerreótipo de Remedios, e para que cuidassem que nenhum Buendía se casasse com alguém do mesmo sangue, porque os filhos nasciam com rabo de porco. (...) Amanheceu morta na quinta-feira santa⁸² (MÁRQUEZ, 2014, pp. 368-369, tradução de Eric Nepomuceno).

⁸⁰ Aureliano Segundo regresó a la casa con sus baúles, convencido de que no sólo Úrsula, sino todos los habitantes de Macondo, estaban esperando que escampara para morirse.

⁸¹ Úrsula tuvo que hacer un grande esfuerzo para cumplir su promesa de morirse cuando escampara. Las ráfagas de lucidez que eran tan escasas durante la lluvia, se hicieron más frecuentes a partir de agosto, cuando empezó a soplar el viento árido que sofocaba los rosales y petrificaba los pantanos, y que acabé por esparcir sobre Macondo el polvo abrasante que cubrió para siempre los oxidados techos de cinc y los almendros centenarios.

⁸² Entonces Úrsula se rindió a la evidencia. «Dios mío -exclamó en voz baja-. De modo que esto es la muerte.» Inició una oración interminable, atropellada, profunda, que se prolongó por más de dos días, y que el martes había degenerado en un revoltijo de súplica a Dios y de consejos prácticos para que las hormigas coloradas no tumbaran la casa, para que nunca dejaran apagar la lámpara frente al daguerrotipo de Remedios, y para que cuidaran de que ningún Buendía fuera a casarse con alguien de su misma sangre, porque nacían los hijos con cola de puerco. (...) Amaneció muerta el jueves santo.

A descrição da morte de Úrsula finaliza esse *looping*, mas diversos elementos importantes do enredo voltam ao tema, numa sequência geradora para outras possibilidades de sínteses.

Uma personagem inserida tardiamente no romance, Mercedes, é tema da próxima análise. Sendo apresentada apenas no vigésimo (e último) capítulo, ela é descrita como a namorada de um dos amigos de Aureliano (o filho de Meme e Maurício Babilônia, da 6ª geração).

Aureliano só começou a frequentar os ambientes fora da casa da família Buendía quando a maior parte da estirpe já havia morrido ou deixara Macondo, principalmente após a morte de Fernanda, que tentou mantê-lo escondido até o final da sua vida. Foi na tentativa de aprender sânscrito para decifrar os manuscritos de Melquíades que ele pôde compreender o que era a amizade, ainda que por pouco tempo. A sequência geradora que menciona Mercedes pela primeira vez é apresentada no seguinte trecho:

Um ano depois da partida do sábio catalão, o único que restava em Macondo era Gabriel, ainda à deriva, à mercê da infeliz caridade de Nigromanta, e respondendo aos questionários do concurso de uma revista francesa cujo prêmio maior era uma viagem a Paris. Aureliano, que era o assinante da revista, ajudava-o a preencher os formulários, às vezes em sua casa, e quase sempre entre os frascos de louça e o ar de valeriana da única botica que tinha sobrado em Macondo, onde vivia Mercedes, a sigilosa namorada de Gabriel⁸³ (MÁRQUEZ, 2014, pp. 431-432, tradução de Eric Nepomuceno).

O aspecto de retroalimentação é a própria menção à Mercedes e aparece em dois outros momentos no capítulo, seja para dar notícias de Gabriel, que estava em Paris: “Aureliano, por sua vez, não tinha outro contato com o mundo além das cartas do sábio catalão e das notícias que recebia de Gabriel através de Mercedes, a boticária silenciosa”⁸⁴ (MÁRQUEZ, 2014, p. 435, tradução de Eric Nepomuceno); ou para apoiar Amaranta Úrsula, no seu breve empreendimento: “No torpor da gravidez, Amaranta Úrsula tratou de montar uma indústria de colares de vértebras de peixes. Mas à exceção de Mercedes, que comprou uma dúzia, não encontrou a quem vender”⁸⁵ (MÁRQUEZ, 2014, p. 436, tradução de Eric Nepomuceno).

⁸³Un año después de la partida del sabio catalán, el único que quedaba en Macondo era Gabriel, todavía al garete, a merced de la azarosa caridad de Nigromanta, y contestando los cuestionarios del concurso de una revista francesa, cuyo premio mayor era un viaje a París. Aureliano, que era quien recibía la suscripción, lo ayudaba a llenar los formularios, a veces en su casa, y casi siempre entre los pomos de loza y el aire de valeriana de la única botica que quedaba en Macondo, donde vivía Mercedes, la sigilosa novia de Gabriel.

⁸⁴Aureliano, por su parte, no tenía más contacto con el mundo que las cartas del sabio catalán, y las noticias que recibía de Gabriel a través de Mercedes, la boticaria silenciosa.

⁸⁵En el sopor del embarazo, Amaranta Úrsula trató de establecer una industria de collares de vértebras de pescados. Pero a excepción de Mercedes, que le compró una docena, no encontró a quién vendérselos.

Porém, a sequência de repercussão que proporcionou a vivência de um *recursive looping* ocorreu quando Aureliano, já atordoado pela morte de Amaranta Úrsula, se deu conta de que todos os seus amigos deixaram Macondo, restando apenas Mercedes:

Bateu na porta da botica, onde não havia estado nos últimos tempos, e o que encontrou foi uma oficina de carpintaria. A anciã que abriu a porta para ele com uma lamparina na mão se compadeceu de seu desvario e insistiu que não, que ali jamais tinha havido uma botica, nem havia jamais conhecido uma mulher de pescoço esbelto e olhos adormecidos que se chamava Mercedes⁸⁶ (MÁRQUEZ, 2014, p. 442, tradução de Eric Nepomuceno).

O *looping* experienciado é um procedimento de contradição (CONT), tendo em vista que a mulher nega a existência de Mercedes e da própria botica em que ela trabalhava. Essa afirmação contraria as diversas aparições da namorada de Gabriel ao longo do capítulo, o que me fez repensar o papel da personagem no romance. Porém, se duvidar da sanidade de Aureliano nesse momento de desespero era uma das possibilidades propostas (ele poderia ter errado o caminho, por exemplo), devido às outras contradições do enredo e de negações constantes entre personagens, compreendi o desaparecimento da botica como uma forma de mostrar o estado desértico de Macondo nesse ponto da história, além de um retorno para a solidão tão típica dos Aurelianos, pois ainda que ele encontrasse Mercedes, as possibilidades que ela tinha de resolver a situação posta eram praticamente nulas.

O último *looping* selecionado para análise, intitulado Os manuscritos revelados, é vivenciado pelo procedimento de reformulação (REF), construído em diversas etapas, associadas principalmente à figura de Melquíades.

Importa salientar a dedicação do cigano, desde que voltara para Macondo com a cura para a peste da insônia, aos estudos de Nostradamus, um personagem real do século XVI, conhecido por fazer profecias que se concretizaram e anteciparam grandes tragédias (a II Guerra Mundial e a Revolução Francesa, por exemplo). O repertório sobre essa figura histórica ampliou as possibilidades de sentido, pois a constante menção a Nostradamus indicava algum acontecimento catastrófico no decorrer do enredo. Essa ênfase nas previsões pouco influenciaria a leitura de alguém que não conhecesse a história de Nostradamus e os acontecimentos posteriores que confirmaram seus prognósticos.

⁸⁶Llamó a la puerta de la botica, donde no había estado en los últimos tiempos, y lo que encontró fue un taller de carpintería. La anciana que le abrió la puerta con una lámpara en la mano se compadeció de su desvarío, e insistió en que no, que allí no había habido nunca una botica, ni había conocido jamás una mujer de cuello esbelto y ojos adormecidos que se llamara Mercedes.

A sequência geradora desse *looping* aconteceu no terceiro capítulo:

Melquíades aprofundou-se nas interpretações de Nostradamus. Ficava até altas horas asfixiando-se dentro de seu desbotado colete de veludo, cobrindo papéis de garranchos com suas minúsculas mãos de pardal, cujos anéis tinham perdido o lume de outra época. Certa noite, acreditou ter encontrado uma predição sobre o futuro de Macondo⁸⁷ (MÁRQUEZ, 2014, pp. 62-63, tradução de Eric Nepomuceno).

O personagem foi imediatamente desacreditado por José Arcádio Buendía e a descoberta não gerou maiores repercussões, mesmo com as constantes inovações que Melquíades trouxe para o povoado, seu vasto conhecimento resultante das viagens e até mesmo a volta do mundo dos mortos. Ele envelheceu rapidamente e se distanciou da convivência na casa, voltando-se cada vez mais aos estudos e a escrita de pergaminhos codificados:

O novo lugar pareceu agradar a Melquíades, porque ele não voltou a ser visto nem mesmo na sala de jantar. Só ia até a oficina de Aureliano, onde passava horas e horas rabiscando sua literatura enigmática nos pergaminhos que levou com ele e que pareciam fabricados com uma matéria árida que se esfarelava feito pastel de vento⁸⁸ (MÁRQUEZ, 2014, p. 82, tradução de Eric Nepomuceno).

Mesmo após a morte do ancião (provavelmente a última dentre tantas), os pergaminhos deixados por ele ainda aparecem diversas vezes no romance, funcionando como aspecto de retroalimentação, ao causar uma grande fascinação em Arcádio, filho de José Arcádio e Pilar Ternera, que morreu muito antes de poder compreender o que eles significavam:

Anos depois, diante do pelotão de fuzilamento, Arcádio haveria de se lembrar do tremor com que Melquíades o fez ouvir várias páginas de sua escrita impenetrável, que é claro que não entendeu, mas que ao serem lidas em voz alta pareciam encíclicas cantadas⁸⁹ (MÁRQUEZ, 2014, p. 82, tradução de Eric Nepomuceno).

⁸⁷ Melquíades profundizó en las interpretaciones de Nostradamus. Estaba hasta muy tarde, asfixiándose dentro de su descolorido chaleco de terciopelo, garrapateando papeles con sus minúsculas manos de gorrión, cuyas sortijas habían perdido la lumbre de otra época. Una noche creyó encontrar una predicción sobre el futuro de Macondo.

⁸⁸ El nuevo lugar pareció agradar a Melquíades, porque no volvió a vérselo ni siquiera en el comedor. Sólo iba al taller de Aureliano, donde pasaba horas y horas garabateando su literatura enigmática en los pergaminos que llevó consigo y que parecían fabricados en una materia árida que se resquebrajaba como hojaldres.

⁸⁹ Años después, frente al pelotón de fusilamiento, Arcadio había de acordarse del temblor con que Melquíades le hizo escuchar varias páginas de su escritura impenetrable, que por supuesto no entendió, pero que al ser leídas en voz alta parecían encíclicas cantadas.

O estudo dos pergaminhos foi passado para a próxima geração, quando um dos filhos de Arcádio, Aureliano Segundo, ainda criança se interessou pelo mistério de um quarto trancado dentro da casa e sentiu-se impelido pela curiosidade para entrar lá. Ao se deparar com um cômodo imune às avarias do tempo, interessou-se em desvendar os significados dos manuscritos de Melquíades, esquecidos pela família:

Aos doze anos perguntou a Úrsula o que havia no quarto trancado. ‘Papéis’, respondeu ela. ‘São os livros de Melquíades e as coisas esquisitas que escrevia em seus derradeiros anos’. A resposta, em vez de tranquilizá-lo, aumentou sua curiosidade. Insistiu tanto, prometeu com tanto afincamento não maltratar as coisas, que Úrsula deu as chaves para ele. Ninguém havia tornado a entrar no quarto desde que tiraram o cadáver de Melquíades e puseram na porta o cadeado cujas peças se soldaram com ferrugem. Mas quando Aureliano Segundo abriu as janelas entrou uma luz familiar que parecia acostumada a iluminar o quarto todos os dias, e não havia o menor rastro de poeira ou teias de aranhas, e tudo estava varrido e limpo, mais bem varrido e mais limpo que no dia do enterro, e a tinta não havia secado no tinteiro nem o alambique havia alterado o brilho dos metais, nem tinha se extinguido o rescaldo do alambique onde José Arcádio Buendía vaporizou o mercúrio. Nas prateleiras estavam os livros encadernados com uma matéria acartonada e pálida como pele humana curtida, e estavam intactos os manuscritos⁹⁰ (MÁRQUEZ, 2014, pp. 199-200, tradução de Eric Nepomuceno).

Aureliano Segundo passou muito tempo dedicando-se aos pergaminhos de Melquíades, mas não conseguia compreendê-los, até que o fantasma do cigano, agora mais jovem do que quando havia morrido, apareceu e o informou que ainda não era tempo do conteúdo dos manuscritos serem revelados:

⁹⁰A los doce años le preguntó a Úrsula qué había en el cuarto clausurado. «Papeles -le contestó ella-. Son los libros de Melquíades y las cosas raras que escribía en sus últimos años.» La respuesta, en vez de tranquilizarlo, aumentó su curiosidad. Insistió tanto, prometió con tanto ahínco no maltratar las cosas, que Úrsula le dio las llaves. Nadie había vuelto a entrar al cuarto desde que sacaron el cadáver de Melquíades y pusieron en la puerta el candado cuyas piezas se soldaron con la herrumbre. Pero cuando Aureliano Segundo abrió las ventanas entró una luz familiar que parecía acostumbrada a iluminar el cuarto todos los días, y no había el menor rastro de polvo o telaraña, sino que todo estaba barrido y limpio, mejor barrido y más limpio que el día del entierro, y la tinta no se había secado en el tintero ni el óxido había alterado el brillo de los metales, ni se había extinguido el rescoldo del atador donde José Arcadio Buendía vaporizó el mercurio. En los anaqueles estaban los libros empastados en una materia acartonada y pálida como la piel humana curtida, y estaban los manuscritos intactos.

Quando terminou o livro, que tinha muitos de seus contos sem final porque faltavam páginas, Aureliano Segundo se deu à tarefa de decifrar os manuscritos. Foi impossível. As letras pareciam roupa posta para secar num arame, e se assemelhavam mais à escrita musical que à literária. Num meio-dia ardente, enquanto esquadrihava os manuscritos, sentiu que não estava sozinho no quarto. Contra a reverberação da janela, sentado com as mãos nos joelhos, estava Melquíades. Não tinha mais do que quarenta anos. Usava o mesmo colete anacrônico e o chapéu de asas de corvo, e por suas têmporas pálidas escorria a gordura dos cabelos derretida pelo calor, como Aureliano e José Arcádio haviam visto quando eram meninos. Aureliano Segundo o reconheceu de imediato, porque aquela recordação hereditária tinha sido transmitida de geração em geração, e havia chegado a ele vinda lá da memória do avô.

— Salve — disse Aureliano Segundo.

— Salve — disse Melquíades.

Desde então, e durante vários anos, os dois se viram quase todas as tardes. Melquíades falava do mundo, tratava de infundir nele sua velha sabedoria, mas se negou a traduzir os manuscritos. ‘Ninguém deve conhecer o seu sentido antes que eles tenham cem anos’, explicou⁹¹ (MÁRQUEZ, 2014, p. 201, tradução de Eric Nepomuceno).

Os pergaminhos deixaram de provocar fascinação em Aureliano Segundo desde o momento em que conheceu Petra Cotes. Eles voltam ao tema, via aspecto de retroalimentação, ao se tornarem objetos de interesse do seu irmão gêmeo, José Arcádio Segundo, após escapar do trem com os corpos dos trabalhadores e retornar para Macondo: “José Arcádio Segundo, devorado pela pelagem, indiferente ao ar rarefeito pelos vapores nauseabundos, continuava lendo e relendo os pergaminhos ininteligíveis”⁹² (MÁRQUEZ, 2014, p. 338, tradução de Eric Nepomuceno). A grande transformação que o personagem sofreu após o massacre e o fardo que passou a carregar (única testemunha ocular dos corpos dos mortos empilhados no trem e o constante receio de ser perseguido e morto, como aconteceu com os outros dirigentes e sindicalistas) fez com que ele se isolasse da família no antigo quarto de Melquíades. Ali, tornou o estudo dos manuscritos a função principal da sua existência e conseguiu avançar na compreensão deles:

⁹¹Cuando terminó el libro, muchos de cuyos cuentos estaban inconclusos porque faltaban páginas, Aureliano Segundo se dio a la tarea de descifrar los manuscritos. Fue imposible. Las letras parecían ropa puesta a secar en un alambre, y se asemejaban más a la escritura musical que a la literaria. Un mediodía ardiente, mientras escrutaba los manuscritos, sintió que no estaba solo en el cuarto. Contra la reverberación de la ventana, sentado con las manos en las rodillas, estaba Melquíades. No tenía más de cuarenta años. Llevaba el mismo chaleco anacrónico y el sombrero de alas de cuervo, y por sus sienes pálidas chorreaba la grasa del cabello derretida por el calor, como lo vieron Aureliano y José Arcadio cuando eran niños. Aureliano Segundo lo reconoció de inmediato, porque aquel recuerdo hereditario se había transmitido de generación en generación, y había llegado a él desde la memoria de su abuelo. -Salud -dijo Aureliano Segundo. -Salud, joven -dijo Melquíades. Desde entonces, durante varios años, se vieron casi todas las tardes. Melquíades le hablaba del mundo, trataba de infundirle su vieja sabiduría, pero se negó a traducir los manuscritos. «Nadie debe conocer su sentido mientras no hayan cumplido cien años», explicó.

⁹²José Arcadio Segundo, devorado por la pelambre, indiferente al aire enrarecido por los vapores nauseabundos, seguía leyendo y releendo los pergaminos ininteligibles.

José Arcádio Segundo tinha conseguido, além do mais, classificar as letras criptográficas dos pergaminhos.

Estava certo de que correspondiam a um alfabeto de quarenta e sete a cinquenta e três caracteres, que separados pareciam aranhazinhas e carrapatos, e que na primorosa caligrafia de Melquíades pareciam peças de roupa postas a secar num arame⁹³ (MÁRQUEZ, 2014, pp. 375-376, tradução de Eric Nepomuceno).

José Arcádio Segundo ensina o seu sobrinho, Aureliano, a ler e escrever e motiva seu interesse pelos manuscritos, conduzindo para mais uma geração essa herança de Melquíades. O próprio cigano assumiu ser necessário compreender sânscrito para decifrar os pergaminhos, e foi em benefício da aprendizagem do idioma que Aureliano se dedicou a sair de casa pelas primeiras vezes, criando laços fraternos com o sábio catalão, dono da loja de livros, e os quatro rapazes que sempre a frequentavam:

Fascinado pela descoberta da amizade, atordoado pelos feitiços de um mundo que tinha sido vedado a ele pela mesquinha de Fernanda, Aureliano abandonou o exame dos pergaminhos, justamente quando eles começavam a se revelar como predições em versos cifrados (MÁRQUEZ, 2014, p. 419, tradução de Eric Nepomuceno).⁹⁴

Com o retorno e a aproximação de Amaranta Úrsula, Aureliano deixou de lado os estudos e o quarto de Melquíades para viver o amor com toda a intensidade. O *recursive looping*, nesse caso, é construído durante todo o romance, a partir das diversas recorrências do aspecto de retroalimentação que possibilitam inferências diversas, suscitando a dúvida e o interesse sobre que papel os manuscritos do cigano teriam no enredo. Porém, somente no vigésimo e último capítulo esse aspecto retorna, constituindo uma sequência de repercussão:

⁹³José Arcadio Segundo había logrado además clasificar las letras crípticas de los pergaminos. Estaba seguro de que correspondían a un alfabeto de cuarenta y siete a cincuenta y tres caracteres, que separados parecían arañitas y garrapatas, y que en la primorosa caligrafía de Melquíades parecían piezas de ropa puesta a secar en un alambre.

⁹⁴Fascinado por el descubrimiento de la amistad, aturdido por los hechizos de un mundo que le había sido vedado por la mezquindad de Fernanda, Aureliano abandonó el escrutinio de los pergaminos, precisamente cuando empezaban a revelársele como predicciones en versos cifrados.

E então viu o menino. Era um pedaço de carne inchada e ressecada, que todas as formigas do mundo iam arrastando trabalhosamente até suas tocas pela vereda de pedras do jardim. Aureliano não conseguiu se mexer. E não porque estivesse paralisado pelo estupor, mas porque naquele instante prodigioso as chaves definitivas de Melquíades se revelaram, e viu a epígrafe dos pergaminhos perfeitamente ordenada no tempo e no espaço dos homens: *O primeiro da estirpe está amarrado a uma árvore e o último está sendo comido pelas formigas*⁹⁵ (MÁRQUEZ, 2014, p. 444, tradução de Eric Nepomuceno).

Esse trecho remete, imediatamente, à situação em que o patriarca da família Buendía é amarrado na castanheira, onde permanece até o fim de seus dias. O procedimento de reformulação (REF) se dá pela atribuição de sentido a essa situação, que antes ficara suspensa: José Arcádio Buendía estava destinado a permanecer amarrado na árvore. A leitura desse trecho remeteu à constante menção de Nostradamus, autor de primordial interesse para Melquíades, culminando no sentido de que ele, assim como o vidente francês, estava escrevendo previsões para os acontecimentos futuros.

Recordei uma situação que ainda pairava no horizonte de leitura e voltou a ser tema: o momento em que, no terceiro capítulo, Melquíades afirma objetivamente ter encontrado previsões para o futuro de Macondo. No momento da leitura desse capítulo tal informação não teve reverberações diretas, mas apenas na leitura desse fragmento consegui atribuir sentido, gerando o *looping*.

A apresentação desse elemento permitiu inferir que a obsessão de Melquíades pelos manuscritos estava relacionada a seu conhecimento acerca do destino da família Buendía. Compreender esse fato demandou uma reformulação de diversas sínteses realizadas no decorrer da minha experiência estética, desde os primeiros capítulos, considerando esse novo elemento e ampliando a percepção da obra literária em aspectos gerais, com o procedimento de reformulação.

Nas páginas finais do livro ainda percebi uma ênfase nessa percepção:

⁹⁵Y entonces vio al niño. Era un pellejo hinchado y reseco que todas las hormigas del mundo iban arrastrando trabajosamente hacia sus madrigueras por el sendero de piedras del jardín. Aureliano no pudo moverse. No porque lo hubiera paralizado el estupor, sino porque en aquel instante prodigioso se le revelaron las claves definitivas de Melquíades, y vio el epígrafe de los pergaminos perfectamente ordenado en el tiempo y el espacio de los hombres: El primero de lo estirpe está amarrado en un árbol y al último se lo están comiendo las hormigas.

Era a história da família, escrita por Melquíades nos seus detalhes mais triviais, com cem anos de antecipação. Tinha redigido em sânscrito, que era sua língua materna, e havia cifrado os versos pares com os códigos pessoais do imperador Augusto, e os ímpares com códigos militares da Lacedemônia. A chave final, que Aureliano começava a vislumbrar quando se deixou confundir pelo amor de Amaranta Úrsula, tinha sua raiz no fato de Melquíades não ter ordenado os fatos no tempo convencional dos homens, mas concentrado um século de episódios cotidianos, de maneira que todos coexistissem num mesmo instante. Fascinado pelo achado, Aureliano leu em voz alta, sem saltos, as encíclicas cantadas que o próprio Melquíades fizera Arcádio escutar, e que na realidade eram previsões de sua execução (...)⁹⁶ (MÁRQUEZ, 2014, pp. 444-445, tradução de Eric Nepomuceno).

Partindo dessa informação, identifiquei as diversas *pistas* que o enredo carrega sobre os significados dos pergaminhos, ignorados pelas diversas gerações dos Buendía, e por mim, enquanto leitora, que só entrei em contato com esses significados após vivenciar os acontecimentos ali descritos, assim como o próprio Aureliano.

O recorte de *recursive loopings* selecionados para a análise constituem uma parcela pequena, comparados à quantidade de vezes que vivenciei esse conceito no decorrer da experiência estética de interação com *Cem anos de solidão*. Pode-se, até mesmo no próprio recorte, destacar uma série de outros *loopings* apenas entre os trechos citados durante o capítulo. Além disso, o parágrafo final, de teor apocalíptico, também possibilita uma atribuição de sentidos para diversos acontecimentos do romance, por exemplo, a constatação anterior de Pilar Ternera de que o eixo da roda da família Buendía ia se desgastando a cada volta, possibilitando a inferência de que, em certo momento, iria parar de girar. Esse fato dialoga diretamente com o momento em que, ao descobrir a chave para a compreensão dos pergaminhos, Aureliano assinala o fim de sua própria existência:

⁹⁶Era la historia de la familia escrita por Melquíades hasta en sus detalles más triviales, con cien años de anticipación. La había redactado en sânscrito, que era su lengua materna, y había cifrado los versos pares con la clave privada del emperador Augusto, y los impares con claves militares lacedemonias. La protección final, que Aureliano empezaba a vislumbrar cuando se dejó confundir por el amor de Amaranta Úrsula, radicaba en que Melquíades no había ordenado los hechos en el tiempo convencional de los hombres, sino que concentró un siglo de episodios cotidianos, de modo que todos coexistieran en un instante. Fascinado por el hallazgo, Aureliano leyó en voz alta, sin saltos, las encíclicas cantadas que el propio Melquíades le hizo escuchar a Arcadio, y que eran en realidad las predicciones de su ejecución (...).

Macondo já era um pavoroso redemoinho de poeira e escombros centrifugados pela cólera do furacão bíblico quando Aureliano pulou onze páginas para não perder tempo em fatos demasiado conhecidos e começou a decifrar o instante que estava vivendo, decifrando conforme vivia esse instante, profetizando a si mesmo no ato de decifrar a última página dos pergaminhos, como se estivesse se vendo num espelho falado. Então deu outro salto para se antecipar às predições e averiguar a data e as circunstâncias de sua morte. Porém, antes de chegar ao verso final já havia compreendido que não sairia jamais daquele quarto, pois estava previsto que a cidade dos espelhos (ou das miragens) seria arrasada pelo vento e desterrada da memória dos homens no instante em que Aureliano Babilônia acabasse de decifrar os pergaminhos, e que tudo que estava escrito nele era irrepitível desde sempre e para sempre, porque as estirpes condenadas a cem anos de solidão não tinham uma segunda chance sobre a terra⁹⁷ (MÁRQUEZ, 2014, p. 446).

Embora o final do livro, com a destruição de Macondo, possa indicar uma conclusão sem vazios e espaços para o preenchimento do leitor, a catarse provocada pela reformulação dos sentidos, em consequência da revelação dos pergaminhos, possibilitou uma experiência de emancipação, na reunião de elementos descritos no decorrer do texto – o medo de Úrsula de que algum de seus descendentes nascesse com rabo de porco, o título do romance, as coincidências vividas pelos personagens, a repetição de seus nomes etc.

Apresento brevemente algumas considerações sobre a experiência estética com o romance. A descrição do narrador, ao afirmar que um dos entraves para a compreensão dos pergaminhos era a fragmentação temporal em que os fatos estavam dispostos, dialoga com o enredo de *Cem anos de Solidão*, apresentado de forma não cronológica. As constantes antecipações, os *flashbacks*, a inserção de novos elementos para situações já descritas, entre outros recursos estilísticos do autor proporcionaram uma vivência de significados empolgante, cujos sentidos eram constantemente desfeitos para a formulação de novos.

Além disso, outro aspecto vivenciado pela leitura é a permanência de vazios, mesmo após o final da experiência estética, indo além dos elementos considerados mágicos (é o caso da partida de Santa Sofía de la Piedad, do responsável por assassinar José Arcádio, quem mandou a carta para Pietro Crespi afirmando erroneamente que a mãe dele estava doente para

⁹⁷Macondo era ya un pavoroso remolino de polvo y escombros centrifugado por la cólera del huracán bíblico, cuando Aureliano saltó once páginas para no perder el tiempo en hechos demasiado conocidos, y empezó a descifrar el instante que estaba viviendo, descifrándolo a medida que lo vivía, profetizándose a sí mismo en el acto de descifrar la última página de los pergaminos, como si se estuviera viendo en un espejo hablado. Entonces dio otro salto para anticiparse a las predicciones y averiguar la fecha y las circunstancias de su muerte. Sin embargo, antes de llegar al verso final ya había comprendido que no saldría jamás de ese cuarto, pues estaba previsto que la ciudad de los espejos (o los espejismos) sería arrasada por el viento y desterrada de la memoria de los hombres en el instante en que Aureliano Babilonia acabara de descifrar los pergaminos, y que todo lo escrito en ellos era irrepitible desde siempre y para siempre porque las estirpes condenadas a cien años de soledad no tenían una segunda oportunidad sobre la tierra.

cancelar o casamento com Rebeca, entre uma infinidade de outras indeterminações) e as possibilidades de preenchimento ficaram a cargo da minha imaginação enquanto leitora.

A memória e a solidão são temas indiscutivelmente presentes no romance, permeando toda a leitura. Os personagens pareciam carregar o fardo da solidão e as relações entre eles deram a impressão de uma busca para apaziguar esse sentimento, antecipado desde o título e vivenciado por toda a estirpe. A memória é um elemento fundamental no romance, ao perpetuar a história da família Buendía, tão marcada pelas circularidades e consequências desde o assalto de Francis Drake à cidade de Riohacha, fato rememorado durante vários episódios do enredo.

A direção perspectivística da minha leitura pareceu assemelhar-se a de um leitor dos pergaminhos, com a sua não linearidade, vivenciando os acontecimentos na medida em que eles se concretizam, tendo em vista que é só pela leitura que a literatura ganha vida. Sem um leitor para interagir com o texto e dar sentido para o que está escrito, estamos apenas diante de uma combinação de caracteres.

Pela articulação com o meu repertório, foi possível identificar durante a leitura uma série de críticas e posicionamentos com relação à política – pelo confronto entre liberais e conservadores e as consequências da guerra; as reverberações do avanço da tecnologia e do que é considerado progresso, além das armadilhas do capitalismo, representado principalmente pela indústria bananeira e o seu completo descaso e crueldade com os trabalhadores (e que pareceu dialogar diretamente com um massacre real, ocorrido na Colômbia), a manipulação da memória da população acerca dos acontecimentos, entre outros temas suscitados no decorrer da leitura.

Personalidades da história (Nostradamus, Francis Drake e rainha Elizabeth I, por exemplo) são citadas e provocam efeitos ao dialogar com esses repertórios. Além disso, informações biográficas do autor reverberaram durante a leitura, como é o caso do personagem Gabriel Márquez (mesmo nome do autor do romance), neto do coronel Gerineldo Márquez (sabe-se que o avô de Gabriel García Márquez era coronel e lutou na guerra) e a namorada de Gabriel, a enigmática Mercedes, que leva o nome da esposa do autor. Além disso, em entrevistas, Gabriel García Márquez revelou que o seu avô realmente o levava para conhecer o gelo e esse acontecimento esteve marcado em sua memória por toda a vida, sendo uma memória recorrente do coronel Aureliano Buendía. Conhecer esses fatos não é relevante para compreender a história, mas caso constituam o repertório do leitor são suscitados no momento da leitura.

Em linhas gerais, o romance proporcionou uma vivência de significados cujo mapeamento renderia muitas outras discussões, principalmente se pudessem ir além dos *recursive loopings*, recaindo em outros aspectos literários, sociológicos, históricos etc.

Descrever a própria experiência de leitura é um grande desafio, principalmente atentando para o fato de que muitos dos processos vivenciados ainda permanecem inconscientes, mesmo com o domínio teórico da Antropologia Literária e da Teoria do Efeito Estético.

No próximo capítulo discutiremos esta experiência, comparada àquela descrita no capítulo 3, buscando apreender as semelhanças e diferenças dos processos de atribuição de sentido entre o cinema e a literatura.

5 SOLIDÃO E MEMÓRIA NO DESVELAR DOS SENTIDOS: UMA COMPARAÇÃO ENTRE PROCESSOS DE LEITURA E EXPECTAÇÃO

A ficcionalização, conforme cunhada por Wolfgang Iser, denomina um processo antropológico no qual os seres humanos usam de ficções para dar sentido a tudo aquilo cujas respostas não estão ao seu alcance, sejam elas de cunho explicativo ou exploratório (GEERTZ, 1973).

Estabelecemos relações entre os nossos repertórios em busca de um preenchimento para as lacunas encontradas não apenas na arte, mas no cotidiano, ainda que essas conexões não sejam explícitas. Por isso, na interação com um filme e um livro que aparentemente não dialogavam entre si, foram realizadas diversas associações, de semelhança ou não, sejam relativas à forma ou ao conteúdo.

Os sentidos que haviam sido atribuídos de forma independente (a questão da memória, em *Memento* e a solidão, em *Cien años de soledad*) resultaram em temas recorrentes em ambas as experiências estéticas. Chegamos nesse capítulo refletindo sobre como a solidão e a memória são temas centrais nas experiências de leitura, expectativa e escrita deste estudo e se relacionam diretamente com o processo de leitura e a experiência estética de interação com a arte de maneira geral.

Durante o longa-metragem somos apresentados à perspectiva de um personagem com uma condição de amnésia anterógrada, ou seja, incapaz de reter memórias recentes, porém, durante a minha expectativa não pude deixar de notar a solidão que esse protagonista carrega, sem ninguém em quem confiar – os demais personagens sempre se aproveitam dele – e tendo que reconstruir toda a sua história de maneira recorrente, utilizando apenas a sua confiança em si mesmo, mas sendo incapaz de perceber que ele é o seu maior algoz.

Já na experiência de leitura com o livro, cujo título já antecipa a temática da solidão, nos deparamos com as diversas gerações da família Buendía, marcada por tragédias e acasos, flutuando pelas perspectivas de inúmeros personagens cuja característica comum é a completa ausência (de cumplicidade, de esperança, de felicidade, de amor). Entretanto, há um subtexto interessante suscitado na interação com o romance: é a memória – ou a ausência dela, que permite aos personagens cometer os mesmos erros ou ingenuidades de seus ascendentes sem se dar conta da tragicidade impressa nos seus destinos. O desaparecimento de Macondo reafirma esse sentido, tendo em vista que o povoado é destruído para sempre, assim como a família

Buendía. Nas palavras do autor, Macondo “é desterrada da memória dos homens⁹⁸” (MÁRQUEZ, 2014, p. 446, tradução de Eric Nepomuceno), junto com os pergaminhos, quando seus sentidos finalmente puderam ser decifrados.

A memória e a solidão são elementos centrais para uma experiência estética de qualidade. É através da memória que registramos continuamente sínteses do enredo – ora, é improvável que recordemos de todas as sentenças de um romance ou todos os elementos de todas as cenas de um longa-metragem. Através dos correlatos de sentença, estabelecemos registros daquilo que consideramos mais importante no decorrer da leitura/expectação. Essas informações ficam no nosso horizonte de leitura e podem ou não voltar ao tema, mas caso saiam da memória, mesmo que a estrutura textual indique um retorno pela alternância das perspectivas textuais, não é possível vivenciar um *looping* e, conseqüentemente, ampliar os sentidos, reduzindo as possibilidades de formulação do objeto estético.

A literatura é uma arte de vivência individual – afinal, os ritmos de leitura variam –, e o cinema possibilita uma experiência compartilhada. Porém, as nuances, as emoções e os sentidos atribuídos não são sempre convergentes, variando a depender do repertório dos espectadores, entre outros aspectos individuais que tornam a leitura/expectação uma atividade solitária, processada a partir da nossa própria cognição. Assim funciona a emancipação: a leitura/expectação por si mesma não garante que haja um salto qualitativo e, quando ele ocorre, pode variar em termos de extensão, dadas as peculiaridades do repertório de cada leitor.

A experiência estética é individual e única, impossível de ser repetida mesmo quando interagimos novamente com um mesmo texto. Essa especificidade torna o processo ainda mais complexo e desafiador de ser estudado, mas sugere a importância da criação de meios capazes de ampliar nosso conhecimento acerca da relação texto-leitor em busca de interações com a leitura cujo sucesso reverbere na emancipação dos indivíduos.

Após o mergulho nas experiências estéticas com o texto fílmico e literário, retomamos a nossa pergunta de pesquisa: como a presença de *recursive loopings* auxilia na construção de sentido da experiência estética via literatura em comparação com o cinema?

A nossa hipótese é de que os processos psicológicos – cognitivos e emocionais – vivenciados no decorrer da experiência estética e na formulação do objeto estético são similares nos dois suportes e que ambos são capazes de proporcionar a emancipação do leitor. Essa constatação, caso confirmada, resulta numa ampliação do escopo dos estudos da experiência

⁹⁸ “Desterrada de la memoria de los hombres”.

estética sob a perspectiva iseriana e possui uma reverberação no ensino-aprendizagem, ao desvelar uma estratégia metateórica de emancipação.

A comprovação ou refutação da hipótese de que a vivência do *looping* no cinema é similar à experiência com o texto literário, assim como a identificação das semelhanças e divergências entre as experiências estéticas, exige a utilização dos dados mapeados e analisados nos capítulos 3 e 4.

Para responder à pergunta de pesquisa, mapeei a minha experiência estética com o filme *Memento*. No processo de mapeamento foram experienciados 145 *recursive loopings*, salientando que outros podem ter acontecido, ainda que sua percepção não tenha sido registrada. Com essa grande quantidade de dados, percebeu-se a necessidade de identificar padrões nesses procedimentos, com o intuito de viabilizar a análise e posterior comparação.

A categorização dos *loopings* é uma contribuição teórica inédita, ou seja, não foi desenvolvida por Iser e nem havia sido realizada por nenhum pesquisador ou teórico até o momento, e surgiu como resposta a um obstáculo metodológico no desenvolvimento da pesquisa, portanto não se configurava como um dos nossos objetivos, mas é um resultado importante deste estudo.

Depreendeu-se dessa estratégia teórica uma forma mais eficiente e eficaz de mapear o texto literário. Ao contrário do mapeamento do filme, em que descrevemos exaustivamente todas as experiências de *looping*⁹⁹, com o romance priorizamos a identificação dos procedimentos descritos, com o intuito de perceber se todos os tipos poderiam ser vivenciados tanto no cinema quanto na literatura.

Foram categorizados, durante a experiência estética com *Memento*, seis tipos de procedimentos: o *looping* de complementação (COMP), de repetição (REP), de retomada (RET), de contradição (CONT), de reformulação (REF) e de temática (TEM). No mapeamento da experiência estética com o romance, percebemos ocorrências de todas essas categorias, conforme capítulo 4, possibilitando o cotejo. O recorte selecionado para análise envolveu a vivência de dois procedimentos de cada tipo, em ambos os suportes, totalizando 24 *loopings* analisados.

O *recursive looping* é um dos processos psicológicos presentes no ato da leitura e acontece quando há uma repetição de algum elemento do texto ou do repertório do leitor, porém, o que diferencia o *looping* de uma dupla observação desse elemento é a ampliação de sentido que ele provoca, tendo em vista o teor linear da leitura/expectação. Essa linearidade

⁹⁹Os dados brutos dos mapeamentos – tanto do filme quanto do livro – podem ser disponibilizados pela autora, caso haja interesse, e serão mantidos integralmente pelo período de cinco anos.

implica que, quando revemos algum aspecto do texto (literário ou cinematográfico), já temos novas informações sobre o enredo que modificam a percepção anterior, possibilitando a construção do sentido.

Nos tópicos a seguir, apresentamos os diferentes tipos de *recursive looping* que guiaram o recorte analítico dos mapeamentos dos capítulos anteriores, comentando as semelhanças e diferenças percebidas durante a experiência estética com o longa-metragem e com o romance, em termos procedimentais. Depois, retomamos nossa hipótese de pesquisa, discutindo os resultados da comparação.

5.1 LOOPING DE COMPLEMENTAÇÃO

Sendo o *recursive looping* um processo que ocorre em pelo menos dois momentos separados no tempo – uma sequência geradora (SG) e uma sequência de repercussão (SR), ligados por um elemento em comum, o aspecto de retroalimentação (AR) –, o tipo de procedimento pode ser considerado de complementação (COMP) quando a SR complementa a SG, até então sem sentido atribuído, possibilitando um significado. Logo, a SG só faz sentido quando retorna ao tema, acrescida desse novo elemento. Nesse caso, as duas sequências possuem uma relação de dependência.

Na experiência estética com o filme, o procedimento de complementação foi vivenciado já no primeiro *recursive looping*. Foi a partir da COMP que se tornou possível compreender a sequência reversa da apresentação do enredo, ainda no início da expectativa, quando a SR apresentou elementos que permitiram uma atribuição de sentido para a SG, ou seja, quando o personagem de Teddy apareceu vivo em uma cena posterior ao seu assassinato. Nesse *looping*, especificamente, é a relação entre as duas sequências, via AR, que permite a formulação de sentido para a SG e para a SR.

No *recursive looping* 131, vivenciado na experiência estética com o filme, a SR remete não apenas a uma, mas duas sequências anteriores. A SG é reforçada pelo AR em outras sequências e as informações apresentadas são tomadas como verdade na expectativa (o teste de Sammy demonstrando que ele não conseguia aprender por condicionamento e a afirmação do próprio Leonard de que, ao contrário de Sammy, ele conseguia).

Com a SR, quando Teddy afirma que toda a história de Sammy Jankis é uma criação de Leonard, que se condicionou para acreditar, finalmente é possível dar sentido à existência do personagem Sammy e às cenas que mostravam os testes de condicionamento na sequência geradora. Destaco, portanto, que a ênfase do AR em outras sequências serviu como um reforço,

mantendo-o no horizonte da leitura, pois sua lembrança era necessária para complementar os sentidos na sequência de repercussão, gerando o *looping*.

Na experiência estética com o texto literário, o primeiro parágrafo já se constitui como uma SG de COMP. Nesse caso, porém, a mesma sequência funciona como geradora para duas SR – o coronel Aureliano no pelotão de fuzilamento e o Aureliano ainda menino conhecendo o gelo.

Na leitura da SG, não foi possível estabelecer sentido devido à falta de contextualização sobre o enredo. Com a suspensão do sentido e o prosseguimento da leitura, ao final do primeiro capítulo me deparo com a primeira SR associada àquela SG. Trata-se justamente da situação em que Aureliano, junto com seu pai e irmão, vão até a tenda dos ciganos para conhecer o gelo. Essa constatação permite que a sequência geradora seja parcialmente compreendida via complemento da informação na SR, ampliando a minha visão sobre a cena descrita no primeiro parágrafo.

O segundo *recursive looping* de COMP selecionado no recorte da pesquisa se intitula A morte dos Aurelianos. A SG se difere da anteriormente apresentada por centrar-se em um personagem já conhecido, o coronel Aureliano, numa síntese de acontecimentos sobre o seu futuro. A forma como a frase é estruturada permitiu uma atribuição de sentido, ainda que sem a descrição do contexto, já que a SG não disserta sobre *como* aconteceu, mas sobre *o que* aconteceu.

O aspecto de retroalimentação, definido pela chegada dos filhos do coronel, mantém essa SG no horizonte de leitura, gerando expectativas que são constantemente reformuladas: ora, se a primeira menção aos filhos do coronel Aureliano Buendía já designa que todos eles irão morrer, sempre que os Aurelianos voltam à perspectiva textual em tema é criada uma expectativa do extermínio deles e quando isso não acontece, me obriga a reorganizar os acontecimentos e criar outras expectativas, considerando os novos elementos apresentados.

Porém, com a leitura da SR, essa antecipação descrita pela SG volta para o tema da experiência estética, possibilitando uma ampliação do sentido atribuído. Nesse *recursive looping*, especificamente, a SR só é apresentada seis capítulos depois. Tal ocasião, pela retomada da SG, tornou possível compreender em que circunstâncias os Aurelianos foram exterminados, complementando a descrição inicial.

Na comparação entre as vivências com os quatro *loopings* mencionados pude notar que, tanto no cinema quanto na literatura, os textos iniciam com elementos que são retomados posteriormente sob o procedimento de complementação (a primeira sequência do filme e o primeiro parágrafo do romance proporcionaram *loopings* desse tipo de procedimento). Os

outros dois *loopings* também possuem semelhanças: ambos têm um aspecto de retroalimentação que é reforçado no decorrer da experiência estética, permanecendo no horizonte de leitura. Com isso, quando a SR é lida/assistida, há um *looping* pela complementação das informações apresentadas no primeiro momento, culminando numa relação de dependência entre as sequências.

Em ambos os casos as informações fornecidas na SG em comparação com a SR mostravam a estrutura de apresentação do enredo: reversa, no longa-metragem e não linear e circular no romance.

A principal diferença observada entre as vivências de *looping* do tipo COMP no longa-metragem, quando comparadas ao texto literário se relaciona ao fato de que no filme a sequência geradora e o retorno do aspecto de retroalimentação no decorrer da experiência estética se somavam, em busca da formulação de um sentido, que culminou com a expectativa da SR. Sempre que a questão do condicionamento vira tema, reorganiza a percepção até o ponto em que nos damos conta de que Leonard se condicionou com as estratégias que ele próprio já mencionara. No livro, o acontecimento se apresenta concluído na SG e os complementos ampliam a percepção sobre ele, complementando-o sob uma lógica reversa. Logo, no filme vejo as circunstâncias distribuídas nas sequências e guiadas pelo AR resultarem na compreensão de um fato, enquanto no romance primeiro sabemos o fato, depois as circunstâncias que resultaram nele.

Através da comparação foi possível concluir que o *recursive looping* construído e vivenciado com esteio no procedimento de complementação não se cristaliza de uma só forma, mas pode variar de acordo com a aparição do aspecto de retroalimentação em sequências que não possuem relação de dependência entre si, mas mantém o AR no horizonte da memória do leitor, possibilitando a ampliação de sentido via *looping*, que reverbera na percepção de todas as sequências envolvidas, mas com ênfase naquelas imbricadas pela relação complementar (SG e SR).

5.2 LOOPING DE REPETIÇÃO

O procedimento de repetição se realiza de forma mais simplificada pelo número reduzido de elementos envolvidos no processo. Nesse tipo, a vivência do *looping* demanda uma duplicação de um mesmo elemento em dois (ou mais) momentos distintos da experiência estética. Ora, mas se para a formação do *looping* é necessária uma ampliação dos elementos da sequência de repercussão com relação à sequência geradora, por que essa repetição pode ser

considerada uma recursividade? A resposta é simples: todas as sínteses realizadas entre a sequência geradora e a sequência de repercussão em que o elemento é repetido modificaram a percepção do leitor com relação ao texto, ampliando o seu repertório. Em outras palavras, quando ocorre a REP, o leitor já tem uma percepção muito mais ampliada do enredo do que quando vivenciou a sequência geradora, portanto, é capaz de estabelecer novos sentidos para o aspecto de retroalimentação, experienciando o *looping*.

Durante a expectativa do filme, a vivência dos *loopings* constituídos pelo procedimento de REP acontecia quando determinada cena trazia elementos duplicados. No caso do *recursive looping* 40, há uma junção desses elementos, resultando na duplicação: o plano, a posição da câmera, os objetos dentro da gaveta. Na expectativa da SG, ao ver o protagonista abrir a gaveta, enquanto descreve um ritual feito sempre que ele acordava em um quarto de hotel, me surpreendi tanto quanto ele ao perceber uma arma junto com a Bíblia, assumindo a implicitude na perspectiva do personagem.

Quando ao fim de uma sequência posterior vejo Leonard já com a arma, guardando-a na gaveta, a SG é suscitada imediatamente, e essa lembrança é reforçada pela memória eidética¹⁰⁰, tendo em vista a semelhança entre as cenas, demonstrada no *looping* 40. É possível que um outro leitor que já não se recorde exatamente do momento em que Leonard encontra a arma na gaveta, sem saber ao certo sua origem, seja despertado pela duplicação do plano.

Outro *looping* vivenciado no procedimento de REP é o de número 86. Na sequência 17, num plano fechado, é mostrada uma superfície com vários azulejos brancos e destaca-se a ausência de um desses azulejos. Ainda que, a primeiro momento, não pareça algo importante para o decorrer da expectativa, a repetição desse *frame* algumas sequências depois, na de número 27, mostra dois azulejos ausentes, provocando uma desconfiança: por que essa ênfase nos azulejos? Com o repertório de teoria cinematográfica que possuo, sei que todos os elementos do filme devem possuir um sentido para que sejam incluídos.

O *zoom*, o *close*, o *blur*, os movimentos de câmera, entre outras estratégias típicas da linguagem cinematográfica servem para ampliar a comunicação através dessa interação, ainda que os sentidos possam permanecer no plano do inconsciente ou que culminem em diferentes consequências, devido a diversidade de repertórios desses espectadores.

É, portanto, a repetição desse *frame* que indica não ser uma mera transição, levando-me a crer que se trata de uma metáfora da situação do personagem, cuja memória é cada vez mais fragmentada e as lacunas aumentam mais e mais, dificultando o seu processo de reconstituição

¹⁰⁰ A capacidade de lembrar de imagens já vistas com alto nível de detalhes.

dos fatos e tornando-o cada vez mais distante da realidade. Essa primeira repetição já é considerada um *looping* e funciona como SG para uma outra SR, quando a mesma superfície é mostrada, mas dessa vez em um plano mais aberto, com outros elementos que fornecem uma contextualização e, conseqüentemente, uma ampliação de sentidos, pois com a distância focal da câmera, é possível identificar que se trata do chão do banheiro onde Leonard e sua esposa são confrontados pelos invasores.

Na experiência estética com o texto literário, o procedimento de repetição é vivenciado de forma menos subjetiva, devido às peculiaridades do suporte – no filme, os elementos repetidos envolviam o posicionamento da câmera, a iluminação, a narração, a montagem das cenas, os objetos, entre outros recursos impossíveis na literatura. A repetição, nesse caso, foi percebida na reprodução literal de certos fragmentos do texto, como uma frase ou situação que pareciam resultar numa sensação de *déjà vu*, levando-me a pensar que eu já havia lido aquilo anteriormente, ou até mesmo consultar as páginas e os capítulos anteriores para confirmar a duplicação. Essa confirmação não é tão fácil quando se lida com um filme, haja vista que nem sempre é possível voltar cenas – impossível, caso esteja no cinema ou assistindo algo da programação de uma emissora de televisão, por exemplo, apesar de que os *downloads* e *streamings* possibilitem esse retorno para um determinado *frame*.

Os *recursive loopings* analisados no recorte desse estudo consideraram duas frases. Uma delas é “Viva o partido liberal”, proferida por diferentes personagens e em diferentes situações (Arcádio, momentos antes de ser fuzilado no muro do cemitério; um personagem desconhecido, logo após a morte de Aquiles Ricardo, responsável pelo assassinato de Aureliano José, ambos filhos de Pilar Ternera). Além disso, essa frase, funcionando como AR, reaparece em duas outras ocasiões, dita por Gerineldo Márquez e por alguém que estava no meio da multidão quando a festa de carnaval se transformou em um massacre.

Essas ocasiões, aparentemente fragmentadas, reuniram-se no processo de leitura devido à repetição literal da frase, fazendo-me crer que haveria uma relação entre elas. Essa relação pôde ser vivenciada através do *recursive looping*, pela atribuição do sentido de que as conseqüências da aproximação entre o coronel Aureliano e o partido liberal foram trágicas na vida dele e da sua família. Nesse contexto, a frase ganha um teor irônico, pela aclamação constante de um partido cujos ideais vão se perdendo com o passar do tempo.

A segunda frase repetida integralmente e selecionada no recorte da análise é proferida sempre pela mesma personagem, Úrsula Buendía. Ela reafirma que “o mundo dá voltas redondas”, não em um sentido literal, de que a terra está em constante movimento de rotação e

translação, e sim referindo-se aos acontecimentos recorrentes que permeiam a sua família e às personalidades dos seus descendentes.

No entanto, a SR desse *recursive looping* se deu em um contexto diferente, posterior à morte de Úrsula, dialogando diretamente com essa fala da personagem: trata-se da ocasião em que Pilar Ternera afirma para Aureliano Babilônia que o destino da família está atrelado às repetições constantes e irremediáveis até o desgaste irreversível, possibilitando a atribuição do sentido que poderia ser descrito como a impossibilidade de sair ou escapar dessa reincidência, independente do que os personagens realizem, ou seja, a ausência de seu livre arbítrio, por terem as suas histórias já traçadas.

O procedimento de REP nos *recursive loopings* parece bastante similar nas experiências de interação com ambos os suportes, dados os recursos de que dispõem. Se no filme temos a reprodução exata de determinado plano, sob as mesmas características, mas em diferentes contextos, no romance as frases são descritas de forma idêntica, em situações variáveis.

Essas repetições “forçam” uma relação entre as cenas envolvidas, possibilitando articulações entre as SG e as SR que poderiam não ser feitas, caso não se observasse uma duplicação. Saliento, porém, que no filme parece mais fácil recordar da aparição anterior da cena, pois os elementos visuais colaboram com a manutenção da lembrança. Enquanto isso, no texto escrito muitas vezes esquecemos a construção exata da frase devido à elaboração do correlato de sentença, ou seja, criamos sínteses que unem os elementos em prol de um contexto do que aconteceu no enredo, deixando de lado a estrutura sintática em que eles foram apresentados, dificultando a lembrança da repetição. Se houvessem sido selecionados, através do recorte, a repetição de situações ao invés de falas dos personagens, talvez essa diferença tivesse se dissipado, mas a repetição exata pareceu-nos dialogar mais com a repetição de *frames* vivenciada no filme.

Nesse procedimento específico, na comparação entre processos de leitura, concluímos que o *looping* de repetição não resulta de uma relação de dependência entre as SG e as SR. As sequências podem gerar sentidos, em seus determinados contextos, que não dialogam com os momentos em que o AR é repetido. Porém, na repetição forma-se uma conexão entre as situações em que o aspecto de retroalimentação está presente, propiciando maiores possibilidades de sentido. Em outras palavras, parece não haver consequências diretas entre os momentos cujo AR é tema da leitura/expectação, mas quando relacionadas, as sequências que evidenciam esse aspecto têm o sentido ampliado ou apresentam novos aspectos possíveis somente na vivência do *looping*.

5.3 LOOPING DE RETOMADA

Pelo procedimento de retomada, como o próprio nome já indica, a sequência de repercussão ativar a sequência geradora, continuando do momento em que ela parou ou utilizando-a como ponto de partida para a inserção de novos elementos na trama. Nesse caso, há uma fragmentação do enredo, ou seja, a sequência geradora acaba com um final indeterminado, a perspectiva textual é alterada e, momentos depois, uma nova sequência se inicia, resgatando o final imediato da SG.

Dessa forma, as novas informações trazidas na SR ampliam a compreensão acerca da SG, possibilitando a confirmação ou refutação das hipóteses, mas não necessariamente finalizando-as, já que a síntese resultante do *looping* pode se constituir como uma nova SG para outros processos do ato da leitura. Nesse caso, há uma relação de dependência imediata, pois a SR exige o repertório da SG para possibilitar o sentido. A vivência desse tipo de procedimento pode indicar uma não linearidade do enredo, um *flashback* ou *flashforward*, uma mudança de ponto de vista entre personagens ou uma digressão do narrador.

Durante a expectativa do filme, o procedimento de RET foi constantemente vivenciado, devido a sua estrutura e montagem. Como há uma fragmentação da história, permitindo a alternância entre as linhas do tempo cronológico e não cronológico, as retomadas são constantes, ocorrendo a cada mudança de perspectiva. O procedimento de RET no filme acontece tanto quando o cenário, a iluminação, os personagens e os ângulos de câmera geralmente remetem a uma situação imediatamente anterior, como é o caso do *looping* 77, quanto pela identificação feita através da contextualização da situação anterior.

Tomemos como exemplo a SG que inicia com Leonard correndo na rua, sem saber se corria *de* alguém ou *perseguia* alguém, retomada na SR em que ele está dirigindo e um homem começa a seguir o seu carro. Ora, o *looping* resultou na inferência de que era Leonard quem fugia na SG. Em outro *looping* pude inferir quem era esse homem, Dodd, e a causa da perseguição, ou seja, mesmo com a alteração do cenário, com o decorrer da expectativa foi estabelecida a contextualização dos acontecimentos anteriores, apresentados na SG.

Na análise da experiência estética com o filme sob o procedimento de RET descrevemos a vivência do *looping* 13, dentre os 145 mapeados. Nesse caso, o final da SG apresentava o protagonista voltando do banheiro de um restaurante e observando o salão vazio, como se não soubesse se estava sozinho ou acompanhado, pois não reconhecia nenhum dos rostos que via. Ele recebe do garçom um envelope e sai do restaurante, finalizando a sequência. Após uma breve alternância da linha temporal cronológica, há um retorno para a situação imediatamente

anterior àquela apresentada na SG, ou seja, exibe Leonard entrando no restaurante, com a mesma expressão de quem não reconhece ninguém, mas dessa vez uma mulher se destaca entre os demais. A SR contextualiza a SG, dando mais informações sobre o enredo para o espectador, ao mesmo tempo que se torna uma nova SG para a sequência seguinte.

O procedimento de RET foi analisado na vivência do *looping* 77, quando no início da SG Leonard está procurando uma caneta para anotar alguma informação, que se presume ser importante, mas sua memória é reiniciada quando ele escuta o barulho de uma porta do carro batendo, com a chegada de Natalie. Na SR Natalie chega contando que está sendo perseguida por Dodd e aparece um *close* dela guardando na bolsa todas as canetas do cômodo. Em seguida, ao ver Leonard se recusar a matar Dodd para defendê-la, afirma abertamente que poderia falar qualquer coisa para o protagonista porque sabia que ele não iria lembrar-se, logo, não haveria consequências. Ela sai de casa, entra no carro, aguarda alguns minutos e sai novamente, batendo a porta e a SR é finalizada no ponto exato em que a SG começou.

O processo de leitura literária promoveu a vivência de *recursive loopings* de RET, dos quais destacamos dois. O primeiro foi intitulado de Rainha de Madagascar. Esse *looping* possui como SG a primeira menção à Fernanda, que vai até Macondo durante a festa de carnaval, acreditando que lá será finalmente nomeada rainha (ela foi convencida disso por toda a vida).

Posteriormente, o AR é vivenciado pela descrição de que Petra Cotes, amante de Aureliano Segundo, havia sido fotografada vestida de rainha de Madagascar, provocando a ira de Fernanda e fazendo com que o seu marido deixasse a amante. Essa situação é descrita sinteticamente em um parágrafo, no início do capítulo, e na sequência são narrados sob o ponto de vista de Petra os meses antes e durante o casamento de Fernanda e Aureliano até os dois meses seguintes ao matrimônio, quando ele volta a procurar por Petra. A perspectiva é novamente alterada e passa a focar Fernanda del Carpio contando sobre sua infância até o instante em que ela fica sabendo sobre a fotografia da concubina.

Nessa experiência, o procedimento de RET aconteceu após uma antecipação, seguida da digressão do narrador com relação aos personagens envolvidos e uma continuação do ponto anterior, possibilitando uma maior contextualização dos acontecimentos descritos na SG.

A outra vivência do *looping* do tipo RET selecionada para análise foi A morte de Úrsula. A SG acontece no funeral de Gerineldo Márquez, quando a matriarca afirma que está esperando a chuva passar para morrer. Ora, há uma retomada dessa questão logo após o término das chuvas, quando Úrsula volta a dominar a perspectiva em tema, que tem como ponto de partida a previsão do momento de sua morte, até a ocasião em que essa previsão de fato se realiza. Nesse caso, a SR retoma a síntese elaborada na SG, concretizando-a.

Numa comparação entre processos de leitura podemos notar que as retomadas ocorreram principalmente “costurando” as sequências de cada linha do tempo na experiência estética com o filme, enquanto na literatura, observou-se uma relação maior com as digressões que o narrador realizava em prol da contextualização dos personagens, na medida em que estes apareciam e na constante antecipação de fatos que depois voltam ao tema com mais profundidade, permitindo a confirmação ou refutação das hipóteses geradas pelas informações fragmentadas de outrora.

De forma geral, as retomadas parecem ser constantes em ambos os suportes e estão diretamente relacionadas às mudanças de perspectiva, especificamente no retorno de um horizonte para o tema, quando a SR exige o repertório da SG para a formulação do sentido e culmina na ampliação do sentido formulado previamente para essa SG. Esse procedimento específico parece não sofrer mudanças bruscas entre um e outro suporte, como no caso do *looping* de repetição, por exemplo, voltando-se mais para uma questão estrutural de organização do enredo dentro da narrativa.

5.4 LOOPING DE CONTRADIÇÃO

O procedimento de contradição no *recursive looping* pode ser vivenciado quando a sequência traz um elemento que se opõe a algo já apresentado. Dessa forma, há uma suspensão do pacto ficcional, levando o leitor a refletir sobre esse elemento contraditório e decidir seu posicionamento diante disso para prosseguir com a experiência estética.

A contradição desorienta o leitor, possibilitando-o sair da implicitude e até mesmo impedindo a criação de um sentido, pois revela uma quebra das expectativas ou um conflito cognitivo. Isso acontece porque, na identificação do AR, a SG volta para o tema e, ao contrapor dois elementos mutuamente excludentes, o leitor se distancia de uma formulação de sentido para a SR e/ou desfaz sentidos previamente estabelecidos para a SG.

Importa salientar que a atribuição de sentidos via *looping* do tipo CONT não é impossível, mas dependerá das relações entre repertório do texto e repertório do leitor, levando em consideração o caráter ficcional da arte e o sistema de referências duplicado e alterado na ficção. A vivência desse *looping*, portanto, pode resultar em vazios e/ou quebras da *good continuation*, cujos preenchimentos irão variar de acordo com o repertório do leitor e seu grau de familiaridade com narrativas ou permanecer em aberto ao final da expectativa.

Uma das contradições experienciadas na interação com *Memento* (2000), via *recursive looping*, está relacionada à caminhonete estacionada na fábrica abandonada, apresentada na SG,

no início do longa-metragem. Quando Leonard questiona se há alguém no prédio – possivelmente o condutor do veículo, Teddy afirma que aquele carro está estacionado ali há anos. Essa caminhonete só aparece novamente na última sequência do filme, mas dessa vez Leonard está dirigindo e é ele quem estaciona na frente da fábrica. Ao ver Leonard nesse carro, e não no Jaguar que ele conduz durante todo o filme, é gerada uma contradição e a SG volta ao tema.

Através da comparação entre cenas, para estabelecer sentido para esse novo elemento inserido pelo retorno do AR, diversos questionamentos surgem. São vazios difíceis de serem preenchidos porque culminam em outras contradições: por que Teddy mentiu sobre isso? De quem era o carro que ele estava dirigindo até então? Por que ele foi até a fábrica anteriormente?

Logo, não há uma atribuição direta de sentido causada pela vivência do *looping*, mas um conflito cognitivo entre as informações, exigindo uma reorganização dos fatos, muito além das relações entre SG e SR, porque promove o questionamento de outras sínteses e revela a ingenuidade do espectador ao aceitar como verdade o que havia sido mostrado na SG.

No *looping* do tipo CONT selecionado para a segunda análise, há uma quebra da *good continuation* ainda mais evidente. Em um único *frame*, é exibida uma cena em que Leonard está deitado ao lado de sua esposa e, no peito, tem uma tatuagem que indica que ele encontrou e matou John G. Pelo caráter permanente da tatuagem, informação extraída do meu repertório, há uma indicação de que ela foi feita após a linha cronológica do enredo, tendo em vista que nenhuma das cenas anteriores mostra o protagonista com esse espaço do peito tatuado. Além disso, essa informação é reforçada via AR em dois outros momentos no enredo, um deles quando Natalie questiona por que dentre tantas tatuagens aquele espaço específico permanece vazio e outro quando aparece uma foto *polaroid* de Leonard, feliz e apontando para o mesmo local do seu corpo, e Teddy afirma que é uma foto do momento posterior ao assassinato de John G.

Muitos elementos são contraditórios nesse AR: o tempo passa a ser questionado (em que momento essa situação ocorreu? Não pode ter sido antes do recorte temporal do longa-metragem porque ele ainda não tinha essa tatuagem específica, mas também não poderia ter acontecido depois, já que o motivo da perseguição de John G. era o estupro e assassinato de sua esposa e ela aparece viva na cena). Se a esposa de Leonard não estava morta, toda a sua busca perde o fundamento, resultando numa confusão ainda maior da mente do protagonista e indicando outros transtornos psicológicos além da amnésia anterógrada. Além disso, se há um reencontro entre Leonard e a esposa, como ela lida com tantas tatuagens sobre ela e com os diversos assassinatos e histórias fantasiosas que o personagem havia criado?

Todas essas questões são geradas pela relação entre SG, AR e SR, via *recursive looping*, mas elas permanecem em aberto porque o filme termina logo depois e nenhuma outra informação que possa eliminar essas contradições é apresentada. Ao finalizar a interação com uma quebra da GC e diversos vazios, houve um prolongamento da minha experiência estética para além da expectativa, pois a dificuldade, ou até mesmo a impossibilidade, de dar sentido para essa cena promoveu uma desestabilização resultante das contradições. Os sentidos formulados até o momento anterior da exibição desse *frame* passam a ser novamente questionados e não há uma resposta satisfatória que devolva o equilíbrio perdido.

Na experiência estética com *Cien años de soledad*, um dos *recursive loopings* do tipo CONT selecionados para análise foi vivenciado tendo como SG a descrição do massacre dos trabalhadores da companhia bananeira de Macondo, evidenciando o posicionamento dos administradores com relação à greve que se instaurou entre os funcionários, ao reivindicarem melhores condições de trabalho. Essa cena volta para o tema na SR, quando José Arcádio Segundo desperta em um trem lotado com os corpos dos trabalhadores, vítimas do massacre, e escapa, fazendo o caminho de volta para Macondo. É pela perspectiva desse personagem que o AR retorna, mas a SG – que é vívida na minha memória enquanto leitora e na memória de José Arcádio Segundo como testemunha, é negada por todos que ele encontra pelo caminho até a casa da família Buendía.

Tal contradição atordoa não só o personagem, mas proporciona a vivência de uma quebra da *good continuation*, afinal, como é possível que um massacre em praça pública, resultando em mais de três mil mortos, fosse ignorado pela população? O que poderia ter acontecido depois que as metralhadoras silenciaram, calando consigo a voz dos trabalhadores? Durante todo o decorrer do livro, o enredo sempre aborda esse fato como uma espécie de alucinação de José Arcádio Segundo e quando o AR volta ao tema, realizo uma comparação entre a SG e a SR, tentando entender a repercussão desse acontecimento no livro.

Nesse caso, devido aos elementos do meu repertório, fui capaz de atribuir sentido para o *looping*, considerando que o massacre realmente aconteceu, mas foi apagado da memória da população por manipulações da companhia bananeira, ao associar dados do Massacre de Ciénaga, a perseguição dos dirigentes da greve, a duração do período de chuva cujo término resultaria no acordo entre as partes, entre outros detalhes da experiência de leitura que permaneceram no horizonte e puderam ser articulados em prol de uma interpretação para essa contradição.

O *looping* intitulado Mercedes e a botica foi vivenciado pelo procedimento de CONT. A SG é constituída pela primeira menção à personagem, no último capítulo do romance, descrita

como “a sigilosa namorada de Gabriel”. Mercedes não possui uma perspectiva própria no romance, e o narrador não a descreve, tampouco contextualiza sua presença em Macondo. O aspecto de retroalimentação, nesse caso, é a menção a ela, que acontece em dois momentos diferentes antes da SR.

A concretização do *recursive looping* se dá quando Aureliano, após a morte de Amaranta Úrsula, vai em direção à casa de Mercedes, ao se dar conta de que todos os seus amigos tinham saído de Macondo, e encontra no local onde antes ficava a botica, uma oficina de carpintaria. A dona do estabelecimento nega a existência prévia de uma botica e desconhece Mercedes, provocando uma suspensão do pacto ficcional via quebra da *good continuation*, pois as expectativas que haviam sido geradas até o momento convergiam para uma função dessa personagem no enredo do romance, mas essa protensão foi refutada quando soube que ela desapareceu, exigindo uma reformulação das expectativas em busca de um sentido para tal acontecimento.

Apesar do sentido ter sido atribuído nesse caso, alguns vazios vieram à tona: qual o papel de Mercedes na narrativa? Por que ela sairia de Macondo sem avisar à Aureliano? Ela de fato existiu? Ele errou o caminho da botica e foi para outro lugar, fazendo com que não houvesse de fato um desaparecimento da personagem, mas uma inconsistência resultante da confusão de Aureliano dados os acontecimentos recentes?

Nas duas experiências estéticas o *looping* do tipo CONT promoveu uma sensação de afastamento, ou quebra parcial do pacto ficcional, ainda que esse pacto tenha sido reestabelecido no decorrer da leitura. Todas as vivências dos *loopings* de contradição proporcionaram uma quebra da *good continuation*, precedida da percepção de indeterminações textuais, os vazios. No entanto, apenas na interação com o filme foi impossível firmar um sentido para essas contradições, concluindo a experiência estética com uma desestabilização resultante do conflito cognitivo e desencadeando a reformulação de outras sínteses previamente estabelecidas, enquanto na interação com o romance, nos dois casos, o *looping* resultou em uma atribuição de sentido.

Essa discrepância entre as experiências pode ser atribuída às idiossincrasias do enredo e não necessariamente ao suporte ficcional, pois o romance possui uma alternância entre a perspectiva de diversos personagens enquanto o filme é centrado no ponto de vista do protagonista, sendo este um aspecto limitante para a compreensão dos acontecimentos, principalmente pela condição de memória de Leonard, responsável pela visão fragmentada do contexto em que estava inserido.

5.5 LOOPING DE REFORMULAÇÃO

A vivência de um *looping* de reformulação (REF) tem algumas semelhanças com o procedimento do tipo contradição (CONT), no que se refere à suspensão do pacto ficcional que culmina em quebras da *good continuation* e vazios. Porém, enquanto na CONT o sentido não é necessariamente atribuído ou interfere em outras sínteses, a REF indica justamente uma refutação no sentido da SG em decorrência de algum elemento apresentado na SR. Logo, a relação entre as sequências irá exigir uma mudança na percepção da primeira, pela segunda. Quando um *looping* do tipo REF é experimentado, há um processo de retenção que pode reverberar na interação como um todo, modificando completamente o objeto estético.

Durante todo o decorrer da expectativa com *Memento*, vi o protagonista dirigindo um determinado carro, um Jaguar. Após vivenciar um *looping* do tipo CONT, pude compreender que o carro de Leonard era na verdade uma caminhonete azul, resultando em algumas indeterminações: de quem era o Jaguar? Como Leonard o adquiriu? O que aconteceu com o antigo dono?

O enredo, em alguns momentos, suscita essa dúvida, funcionando como um AR, principalmente quando Teddy demonstra insegurança com relação ao carro (evita entrar nele, tenta escondê-lo etc.) e quando Natalie bate no vidro, chamando por Jimmy. A SR que culmina no *recursive looping* ocorre quando um homem chega no prédio abandonado dirigindo o Jaguar e essa nova informação permite o preenchimento de parte dos vazios. Nessa mesma sequência o enredo apresenta o encontro entre Leonard e o dono do carro, agora permitindo o esclarecimento de outro vazio: trata-se de Jimmy, o namorado de Natalie.

A expectativa dessa SR permite uma retenção para a SG e para os momentos em que o AR se tornou tema da leitura, e pela comparação entre as sequências o sentido estabelecido desde a primeira aparição do Jaguar é desfeito, culminando numa série de refutações de hipóteses e obrigando-me, enquanto espectadora, a reconsiderar toda a experiência estética vivenciada até o momento, abarcando essas novas informações sobre o carro e o paradeiro de Jimmy.

Os impactos dessa reformulação são tão grandes que reverberam até mesmo na relação de Leonard com os demais personagens, Teddy e Natalie, possibilitando a compreensão de que eles já sabiam muito mais sobre o protagonista do que revelavam. Ora, Teddy sempre soube que aquele carro era de Jimmy, por isso demonstrava receio, enquanto Natalie também sabia que Leonard estava com o carro do seu namorado, o que implica em considerar, com isso, que

ela se aproximou de Leonard com algum objetivo, manipulando-o para conseguir alcançar o que desejava ao esconder o seu domínio da situação.

No segundo *looping* do tipo REF selecionado para a análise, a SR é desorganizadora da experiência estética, gerando uma quebra da *good continuation*. Ela acontece quando é acrescentado um elemento revelador no enredo, momentos antes de Teddy ser assassinado, ao afirmar que a esposa de Leonard não morreu durante o assalto e que a história de Sammy era, na verdade, a história do próprio Leonard, mas que o protagonista havia fragmentado e criado uma narrativa, da qual se convenceu pelo condicionamento.

O discurso de Teddy implica na necessidade de retorno à SG, identificando o sentido atribuído a partir dela, ao exigir uma reformulação não só dessa síntese, mas de todas as outras cuja relação de causa e consequência foi elaborada, para que esse novo elemento apresentado possa ser inserido. Nesse caso, a necessidade de reformulação está associada principalmente à Sammy Jankis. Se o que Teddy falou for verdade (e cabe ao espectador decidir sua posição perante esse discurso), todas as cenas de Sammy são memórias falsas, criadas pela mente do próprio Leonard.

Como o protagonista menciona Sammy constantemente, todas as sequências desde a apresentação desse personagem, precisam ser reavaliadas e muitos dos sentidos já atribuídos, são desfeitos. O *looping* exige que novas inferências sejam realizadas em busca da estabilização de um sentido geral, para que haja uma experiência estética de qualidade em decorrência da formulação do objeto estético.

No início do processo de leitura de *Cien años de soledad*, mais precisamente no primeiro parágrafo, a SG proporcionou a vivência de dois *recursive loopings*. O primeiro, de procedimento CONT, já foi discutido e dialogava com a SR de quando o coronel Aureliano Buendía conheceu o gelo. A segunda SR que tem por base a mesma SG, no entanto, é do tipo REF, e está associada à menção do coronel frente ao pelotão de fuzilamento, revivendo essa memória de infância.

Ora, se as expectativas criadas nesse primeiro momento da leitura convergiam para que essa fosse a circunstância da morte de Aureliano Buendía, quando a cena finalmente é descrita no romance, José Arcadio aparece, resgatando-o, e proporcionando a vivência de uma quebra da *good continuation*. Esse elemento, apresentado somente no sétimo capítulo, provoca uma retenção, alternando a SG do horizonte para o tema e desfazendo o sentido previamente estabelecido, ao substituí-lo por um novo que traga consigo novas inferências e novos vazios.

No caso do *looping* intitulado Os manuscritos revelados, há uma construção contínua de sentido entre a SG e a SR, pelo retorno do AR, que nesse caso é representado pelos

pergaminhos de Melquíades. Na SG o cigano, após dedicação incessante aos estudos de Nostradamus, começa a escrever e em dado momento afirma que chegou numa previsão sobre Macondo, mas ninguém se interessa por esse fato.

O AR reaparece com a percepção do interesse de diversos outros personagens pelos manuscritos, inclusive após a morte de Melquíades, mas a SR só acontece no fim do romance, quando Aureliano Babilônia encontra seu filho sendo devorado pelas formigas e tem uma epifania sobre como desvendar os pergaminhos, começando pela epígrafe, ao descrever a cena que ele presenciava ao mesmo tempo em que retorna para uma sequência anterior, quando o patriarca é amarrado embaixo da castanheira.

Apesar do distanciamento contínuo entre José Arcádio Buendía e a sua família e amigos, o fato de ele ser preso à árvore e passar lá o resto dos seus dias era um acontecimento difícil de atribuir sentido, porque tirava a humanidade do personagem, até constatar que, em certo ponto, ele próprio já a havia perdido. Ainda assim, o momento em que ele é amarrado, que retorna no *looping*, não se constitui como SG, apesar de ampliar a minha percepção, enquanto leitora, do enredo. A SG, na verdade, foi constituída previamente, quando Melquíades contou para o próprio José Arcádio sobre a previsão que descobrira, e essa comparação entre sequências permite a constatação de que o cigano sabia exatamente o que aconteceria à Macondo, mas não revelou nem mesmo tentou impedir tais acontecimentos.

A compreensão desse fato exigiu uma reformulação de diversas sínteses elaboradas no decorrer da leitura, pois trouxe à tona não só a compreensão de determinados acontecimentos, como a percepção de dicas dadas ao longo do romance que dialogavam diretamente com o que os manuscritos representavam para o enredo, mas exigiam a compreensão do todo para que, retroativamente, pudessem ser costuradas entre si. Em outras palavras, a SR traz uma informação nova que exige uma suspensão do sentido atribuído para a SG e as demais sequências trazem ao tema o AR, acarretando numa transformação do objeto estético das novas sequências geradoras e, de maneira retroativa, ressignificando a obra como um todo.

Ao comparar as experiências estéticas, constatamos que em todas as vivências dos *recursive loopings* do tipo REF analisados houve um preenchimento de vazios em decorrência da SR, o cancelamento de sentidos previamente atribuídos e a criação de novos sentidos que reverberaram na experiência como um todo. Com exceção do primeiro *looping* selecionado para a análise, os demais *loopings* estavam associados a quebras da *good continuation* e a criação de novos vazios em decorrência deles, indicando não se tratar de um fenômeno pertencente apenas a um dos suportes, mas comum aos dois, ainda que tenham ocorrido com maior frequência na experiência estética com o texto literário.

É possível notar que as sequências de repercussão do tipo REF sempre apresentam elementos inesperados, os *plot twists* ou revelações do enredo, dialogando diretamente com sequências anteriores, tendo em vista que essas revelações costumam estar ancoradas pelo texto, ainda que de forma sutil e só se organizam numa sequência lógica junto ao elemento inserido, exigindo a construção de novos sentidos.

5.6 LOOPING TEMÁTICO

O último procedimento identificado nas vivências de *recursive looping* das experiências estéticas mapeadas é temático. Ele acontece quando algum tema ou assunto abordado na SG retorna à perspectiva em foco no processo de leitura, resultando numa SR. Nesse caso, a construção do *looping* é simplificada, tendo em vista que a repetição do AR despertará a memória das outras sequências em que ele foi percebido, ampliando a percepção sobre determinado tema.

Todas as menções a um aspecto de retroalimentação constituído por um tema específico podem ser percebidas enquanto *loopings* de procedimento TEM. Na experiência estética com o longa-metragem, um dos AR é Sammy Jankis. Esse personagem, ainda que seja apresentado somente pelas memórias de Leonard, é frequentemente mencionado ao longo do filme. Quando Leonard encontra um homem dentro do seu carro, só confia nele porque o ouve falar que conhece a história de Sammy e é essa menção que torna a cena como SR do *looping*, ao remeter à SG, caracterizada por uma situação deveras similar: um homem liga para Leonard e diz que o conhece, ganhando sua confiança ao afirmar que sabe sobre Jankis, proporcionando a atribuição de um sentido para a constante aparição desse personagem dentro do enredo.

O segundo *looping* do tipo TEM selecionado para análise possui como AR a menção de Leonard à sua dificuldade em falar ao telefone. A SG acontece quando Leonard vai até a recepção e solicita a Burt que não transfira as ligações para o seu quarto. O AR retorna ao tema da leitura quando Natalie diz que vai ligar para passar as informações sobre o número da placa que ele possui tatuada na perna, mas ele pede para marcar um encontro ao invés disso, dizendo que não é bom ao telefone. A SR que constitui o *looping* acontece quando, na linha do tempo cronológica, em preto e branco, Burt vai até o quarto de Leonard e informa que um policial está na linha, mas ele se recusa a atender pelo mesmo motivo que caracteriza o AR.

Ora, essa constante reiteração conecta as sequências possibilitando uma ampliação do sentido para a relação que o protagonista possui com as chamadas telefônicas, principalmente devido às diversas cenas em que ele aparece contando a sua vida em detalhes para um

interlocutor desconhecido, cuja conversa é mantida sem que o próprio Leonard compreenda o propósito.

É interessante notar que esse *looping* em específico é constituído de modo muito similar ao procedimento de REP, tendo em vista que o AR é a repetição da frase: “Eu não sou muito bom ao telefone¹⁰¹” pelo protagonista em diferentes contextos. Os procedimentos descritos por Iser, relativos ao ato da leitura, são imbricados e ocorrem simultaneamente sendo a classificação uma estratégia de compreensão desse fenômeno, mas as delimitações entre um e outro procedimento muitas vezes são sutis ou ambíguas.

A interação com o romance promoveu a vivência de *loopings* do tipo TEM. Um deles acontece devido ao constante retorno dos ciganos para Macondo, funcionando como um AR cuja SG é a primeira menção a esses ciganos e a SR ocorrerá a cada identificação do AR na perspectiva em tema da leitura.

Em cada retorno há não só uma ampliação do repertório do leitor pelo desenrolar do enredo, como a inserção de um novo elemento que geralmente repercutirá de alguma forma nas sequências futuras, indicando principalmente a passagem do tempo dentro da trama.

Outro *looping* vivenciado como TEM foi intitulado de A peste da insônia, cuja SG se situa na descrição da origem da personagem Visitación, quando é mencionado o motivo pelo qual ela fugiu de seu reino. O AR é a própria insônia, que retorna ao tema com a chegada de Rebeca, personagem que dissemina essa peste por todos do povoado. Já a SR ocorre no retorno de Melquíades para Macondo com o antídoto, reforçando o AR e proporcionando a atribuição de um sentido.

Logo, a relação entre as sequências pode ser ilustrada pela inserção de Visitación na história, diretamente associada à chegada de Melquíades, causando um impacto em Macondo por encerrar o desequilíbrio do enredo gerado pela temática da insônia.

Em ambos os suportes foi percebida a mesma estrutura para esse tipo de procedimento, ao associar a SG e a SR via AR, cuja formulação era concretizada pela repetição de um aspecto temático: a história de Sammy, o receio de falar ao telefone, o retorno dos ciganos e a insônia. Essa estrutura simplificada parece assemelhar-se à construção do *looping* do tipo REP, e essa constatação se deu pela análise do *looping* 83, quando identificamos a ambiguidade das relações entre sequências para ambos os casos, principalmente na experiência estética com o longa-metragem.

¹⁰¹ “I’m not too good on the phone” (tradução nossa).

Ao caracterizar a REP no cinema pela duplicação de elementos audiovisuais, tais como movimentos de câmera, plano, iluminação, cenário etc., enquanto na literatura o procedimento era associado à repetição de frases idênticas, não foi considerada a repetição dessas frases no longa-metragem, que se destacaram mais pela temática durante a experiência estética. Ora, com todos os recursos que o cinema oferece, os estímulos imagéticos se sobressaíram na construção dos *loopings*, enquanto a repetição de frases pareceu-nos se destacar de uma maneira diferente no processo de expectativa.

Com isso, podemos concluir que o *looping* do tipo TEM pode variar conforme o suporte, levando em consideração a semelhança entre os processos de construção de sentido com outros tipos de *looping* e as características dos próprios suportes, que podem destacar um elemento em detrimento de outro.

5.7 EFEITOS DE SENTIDO DO *LOOPING* NA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA E SUA RELAÇÃO COM A EMANCIPAÇÃO

O conceito de *recursive looping* é a teorização de um procedimento muito frequente no processo de leitura, sendo responsável por gerenciar as sínteses elaboradas pela articulação entre elementos de um texto e a alternância entre as perspectivas textuais. Trata-se de um modelo de raciocínio automatizado, cuja reverberação se dá pela atribuição de sentido a dois ou mais elementos separados no tempo da experiência estética.

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

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

O tratamento dos dados brutos dos mapeamentos organizou um recorte de duas ocorrências de cada tipo de procedimento por suporte, totalizando 24 *loopings* analisados, que foram comparados nesse capítulo.

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

Mesmo depois da classificação dos diferentes tipos de *recursive looping*, considerando como critério o tipo de procedimento vivenciado, é possível notar que as vivências dentro das diferentes experiências estéticas, apesar de estruturalmente similares, não são idênticas nem para o mesmo suporte. Essa constatação reforça a complexidade do processo de leitura e a necessidade de estudos sobre esse fenômeno tão presente na vida dos seres humanos, dado o seu teor antropológico, mas ainda pouco explorado na academia.

Pelo estudo comparativo realizado, todos os procedimentos puderam ser observados em ambos os suportes, ainda que alguns deles possam pertencer a mais de uma possibilidade de categorização, mas essas análises não foram suficientes para estabelecer a identificação desses padrões nas experiências estéticas em geral, exigindo a elaboração de outros estudos focados no *recursive looping* considerando as categorias aqui propostas.

Um dos resultados obtidos pela pesquisa foi a confirmação da hipótese de que o mapeamento da experiência estética no cinema é mais fácil de ser experimentado/descrito, tendo em vista a enumeração e categorização de todos os *loopings* identificados na expectativa do longa-metragem. Na literatura, a quantidade de vivências de *looping* era tão superior que impossibilitou uma descrição exaustiva, exigindo a criação de uma estratégia classificatória.

O nosso intuito nesse estudo era investigar como a vivência do *recursive looping* auxiliava na construção de sentido da experiência estética e teve sua hipótese confirmada na concretização dos objetivos propostos e na evidenciação de como esses *loopings* ocorrem, através da relação entre duas sequências (uma geradora e uma de repercussão), ligadas por um aspecto de retroalimentação que possibilitava a confirmação ou refutação das inferências, culminando na criação de um sentido.

A estrutura básica se realizou em todos os tipos de procedimento, com algumas nuances identificadas não tanto pela diferença entre os suportes, mas pela relação com outros procedimentos como a criação ou preenchimento de vazios, a vivência de quebras da *good continuation* ou a quebra/interrupção do pacto ficcional, percebidas muito mais por características intrínsecas dos enredos e peculiaridades dos suportes do que pela diferença entre as experiências estéticas.

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

É a emancipação que possibilita a ampliação das estruturas cognitivas do leitor, aumentando a sua zona de conhecimento real e isso reverbera no aumento das possibilidades de leitura de textos cada vez mais complexos que, segundo a Psicologia Cognitiva, implicam na capacidade de gerenciamento da própria inteligência do indivíduo.

A emancipação também reverbera na humanização, se considerarmos o conceito enquanto resultante do aumento do senso crítico e da empatia através da vivência de circunstâncias impossíveis senão pela interação com a arte, sob a perspectiva de personagens, culturas e situações diversas.

São muitas as nuances da ficcionalização e o desconhecimento da interação entre texto e leitor em busca da formulação do objeto estético pode ser uma das dificuldades que os professores encontram para mediar o ensino de literatura, tendo uma correlação com a aparente rejeição que esses professores encontram pela leitura na sala de aula.

Ora, o objetivo primordial da leitura é a compreensão e atribuição de sentidos e se os alunos estão lidando com textos dos quais não possuem repertório suficiente para estabelecer um pacto ficcional, a compreensão se torna impossível. Se nos dermos conta de que a leitura é, de fato, emancipadora, e com isso em mente selecionarmos melhor as nossas experiências estéticas, poderemos experimentar o salto qualitativo que permite o aumento gradativo da complexidade dos textos lidos.

Entender o processo é o primeiro passo para a criação de estratégias de leitura e de mediação de leitura que sejam efetivas e eficazes, e como observado pela análise comparativa, o cinema é um caminho possível para a emancipação, caracterizando-se, portanto, como uma possibilidade de estratégia de criação de repertório e, conseqüentemente, aumentando o leque de possibilidades de leitura.

A ficcionalização é uma tarefa cotidiana que não se restringe ao texto literário, possibilitando o ensino-aprendizagem de estratégias para obtenção de uma experiência estética de sucesso. Ensinar literatura é apresentar ferramentas úteis para que os alunos percebam quais livros devem escolher, dando autonomia para que as interações com o texto não sejam bloqueadas pelas experiências de leitura na escola, não se resumam a textos de mesmo nível de

complexidade e para que outros tipos de suporte (principalmente os mais populares, como o cinema) não sejam considerados mero entretenimento, mas possamos enxergá-los como meios para a emancipação dos indivíduos.

A teoria iseriana, ao desvelar o ato da leitura, permite-nos identificar quais são os obstáculos enfrentados durante a formulação do objeto estético e o domínio da teoria permite a criação de estratégias de superação para que possamos democratizar o acesso à literatura e ao cinema, permitindo ir além das estantes de mais vendidos ou de autoajuda, no caso do texto literário, e dos *blockbusters* e adaptações, além dos enredos repetitivos, tão comuns em ambos os suportes, que contam incansavelmente as mesmas histórias porque subestimam seus leitores/espectadores.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No primeiro capítulo apresentamos a pergunta de pesquisa, hipótese e objetivos do presente estudo, fundamentados no projeto de pesquisa aprovado pelo PPGL/UFPB, assim como o método de análise e o *corpora*.

No segundo capítulo discutimos as contribuições da Fenomenologia e da Hermenêutica para a criação de uma teoria cujo objeto é a experiência do leitor no processo de atribuição de sentido pela interação com o texto literário, a Teoria do Efeito Estético. Wolfgang Iser, criador dessa teoria, ampliou o seu escopo na Antropologia Literária ao identificar a ficcionalização como uma necessidade humana, cujo teor antropológico possibilitou a expansão desse conceito para além da literatura, reverberando em outros tipos de arte e até mesmo no cotidiano das pessoas.

Nos tópicos seguintes apresentamos os principais conceitos das teorias iserianas, como a interação texto-leitor, as perspectivas textuais, a estrutura de tema e horizonte, a emancipação e afunilamos para o recorte teórico deste estudo, a categoria de *recursive looping*.

Também apresentamos o método que conduz a análise da *corpora*, o Mapeamento da Experiência Estética, desenvolvido por Programa de Pesquisa coordenado por C. S. Santos e Andrade (2014-2016) e Costa e Andrade (2017-2019). Trata-se de um método inovador que tem como fundamentação a Teoria do Efeito Estético e a Antropologia Literária. O mapeamento é de caráter metacognitivo, possibilitando a análise da experiência estética de leitura ao articular a vivência de um leitor real ao leitor implícito iseriano, numa autoetnografia, ou seja, inserindo o pesquisador/leitor no objeto de sua análise.

A experiência estética com o longa-metragem *Memento*, de Christopher Nolan, foi analisada no terceiro capítulo, com ênfase nos procedimentos de *looping* identificados no decorrer da leitura. Após a enumeração e análise desses *loopings* percebemos a necessidade de elaborar uma classificação, no que se refere ao tipo de procedimento vivenciado, resultando nas categorias de *looping* de complementação, de repetição, de retomada, de reformulação, de contradição e de tema que possibilitaram a seleção do recorte: duas vivências de *looping* dentre as identificadas para cada uma das categorias.

Para o mapeamento da experiência estética com o romance *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez, no capítulo 4, selecionamos a mesma quantidade de *loopings* como recorte, a partir das categorias identificadas na interação com o texto fílmico, e observamos a ocorrência de todas elas também no romance, possibilitando a comparação entre os suportes.

Essa comparação foi realizada no quinto capítulo, quando apresentamos a estrutura de atribuição de sentido em cada tipo de procedimento, discutimos a vivência dos *recursive loopings* no cinema, na literatura, as semelhanças e diferenças entre as experiências e as considerações percebidas pela comparação entre elas. Ao fim do capítulo, aprofundamos a discussão comentando os resultados da pesquisa, associados à hipótese e objetivos elaborados durante o projeto, mostrando como eles podem reverberar na emancipação dos leitores.

Analisar a própria experiência estética, um processo fragmentado e irrepetível, de caráter psicológico e envolvendo aspectos cognitivos e emocionais é um desafio para o pesquisador, tendo em vista que envolve a confirmação e refutação de expectativas e reflete o nível de compreensão resultante da interação com o texto e a formulação do objeto estético, impelindo inclusive a novas produções de sentido (metacognitivas) que ainda se remetem a um novo pacto ficcional-crítico.

Ora, por se tratar de uma atividade metateórica, também revela o repertório do leitor acerca das teorias iserianas, de alto teor de complexidade, exigindo uma articulação entre o domínio da teoria e o domínio do *corpus*, ao descrever o processo de leitura, demandando uma grande autoconsciência.

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

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

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

REFERÊNCIAS

- Amnésia (2000). **IMDB** – Internet Movie Database. Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt0209144/?ref=fn_al_tt_1>. Acesso em 03 jun 2020.
- ARISTÓTELES. **Arte Poética**. São Paulo: Martin Claret, 2007.
- ASSIS, M. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994.
- AUSUBEL, D. P.; NOVAK, J. D.; HANESIAN, H. **Psicologia Educacional**. Rio de Janeiro: Editora Interamericana, 1980.
- BORDWELL, D. **The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies**. Berkeley: University of California Press, 2006.
- BRITO, J. B. **Imagens Amadas: Ensaio de crítica e teoria do cinema**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1995.
- BRINKER, M. **Two phenomenologies of Reading: Ingarden and Iser on textual indeterminacy**. Poetics Today, 1980, North of Caroline, v. 1, n. 4, pp. 203-212.
- BORBA, M. A. J. O. **Teoria do Efeito Estético**. Niterói: EdUFF, 2003.
- BORDINI, M. G. **Fenomenologia e teoria literária**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1990.
- _____. Fenomenologia e Hermenêutica: impactos sobre os estudos literários. In: Sedycias, J. **Repensando a Teoria Literária Contemporânea**. Recife: Editora UFPE, 2015, pp. 179-216.
- BUCKLAND, W. (Org.). **Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema**. Reino Unido: Blackwell Publishing Ltd., 2009.
- CALVISI, D. P.; RICH, W. R. **Story Maps: the films of Christopher Nolan**. Austin, Texas: Act Four Screenplays and Screenplay How To, 2013.
- CANDIDO, A. A literatura e a formação do homem. In: DANTAS, V. **Textos de intervenção: seleção, apresentações e notas de Vinicius Dantas**. São Paulo: Duas Cidades/Editora34, 2002.
- _____. **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre o azul, 2006, pp. 13-14.
- _____. A personagem do romance. In: CANDIDO, A.; GOMES, P. E. S.; PRADO, D. A.; ROSENFELD, A. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- _____. O direito à literatura. In: _____. **Vários Escritos**. Rio de Janeiro: Ouro sobre o azul, 2011, pp. 171-193.
- Centro Gabo**. Site oficial de Gabriel García Marquez. Disponível em: <<https://centrogabo.org/especiales/gabriel-garcia-marquez/>>. Acesso em: 25 nov 2020>.

COLL, C.; MARTÍ, E. Aprendizagem e desenvolvimento: a concepção genético-cognitiva da aprendizagem. In: COLL, C.; MARCHESI, Á.; PALACIOS, J. (Orgs.). **Desenvolvimento psicológico e educação: psicologia da educação escolar**. Tradução: Fátima Murad. 2. ed. Porto Alegre: Artmed, 2004.

COSTA, F. F.; ANDRADE, F. C. B. *et al.* **Roteiro Didático Metaprocedimental em Antropologia Literária** (RDM). Relatório de pesquisa apresentado ao PROLICEN. João Pessoa, 2017.

COSTA, F. F.; ANDRADE, F. C. B. *et al.* **Roteiro Didático Metaprocedimental em Antropologia Literária** (RDM). Relatório de pesquisa apresentado ao PROLICEN. João Pessoa, 2018.

COSTA, F. F.; ANDRADE, F. C. B. *et al.* **Roteiro Didático Metaprocedimental em Antropologia Literária** (RDM). Relatório de pesquisa apresentado ao PROLICEN. João Pessoa, 2019.

DELAMUTA, K. G.; ENGEL, P.; ADOUE, S. B. Cem anos de solidão e o massacre de Aracataca. **Revista Espaço Acadêmico**. N. 74, jul de 2007, Disponível em: <https://espacoacademico.wordpress.com/2014/05/11/cem-anos-de-solidao-e-o-massacre-de-aracataca/>. Acesso em 30 nov 2020.

EISENSTEIN, S. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2002.

FREUD, S. Escritores criativos e devaneios. In: FREUD, Sigmund. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: edição *standard* brasileira. v. 9. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Originalmente publicado em 1908).

GADAMER, H. G. **Verdade e Método**. Petrópolis: Editora Vozes, 1999.

_____. **Hermenêutica da obra de arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

HEIDEGGER, M. **A origem da obra de arte**. Lisboa: Edições 70, 1977.

HOLANDA, L. A teoria literária: desprestigiada e imprescindível. In: SEDYCIAS, J. **Repensando a Teoria Literária Contemporânea**. Recife: Editora UFPE, 2015, pp. 87-103.

HUSSERL, E. **A ideia da fenomenologia**. Lisboa: Edições 70, 1986.

INGARDEN, R. **A obra de arte literária**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1965.

ISER, W. O jogo do texto. In: LIMA, L. C. **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. São Paulo: Paz e Terra, 1979.

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

_____. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético**. São Paulo: Editora 34, 1999a.

_____. O fictício e o imaginário. In: ROCHA, J. C. de C. (Org.). **Teoria da Ficção**: indagações à obra de Wolfgang Iser. Trad. de Bluma W. Vilar e João C. de C. Rocha. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999b.

_____. O jogo. In: ROCHA, J. C. C. (Org.). **Teoria da Ficção**: indagações à obra de Wolfgang Iser. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999c.

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

_____. Problemas da teoria da literatura atual: o imaginário e os conceitos-chave da época. In: LIMA, L. C. **Teoria da literatura em suas fontes**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, vol. 2, pp. 927-953.

JAUSS, H. R. **Kleine Apologie der asthetischen Erfahrung**. Konstanz, Verlag der Universitat Konstanz, 1972.

_____. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. Tradução: Sérgio Tellaroli. São Paulo: Editora Ática, 1994.

KOCK, K. F.; GODOI, C. K.; LENZI, F. C. Discussão e prática da autoetnografia: um estudo sobre aprendizagem organizacional em uma situação de catástrofe. **Revista Gestão Organizacional**. Chapecó, vol. 5, n. 1, jan. – jun, 2012, pp. 93-106.

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

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

MARQUÉZ, G. G. **Cem anos de solidão**. Tradução: Eric Nepomuceno. 85. ed. Rio de Janeiro: Record, 2014.

MARTIN, G. **Gabriel García Márquez: a life**. Alfred A. Knopf: New York, 2009.

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

Memento (2000). **Rotten Tomatoes**. Disponível em: <<https://www.rottentomatoes.com/m/memento>>. Acesso em: 03 jun 2020.

NOLAN, J. **Memento Mori**. Squire Magazine, 2007. Disponível em: <https://www.esquire.com/entertainment/books/a1564/memento-mori-0301/>. Acesso em: 04 out 2020.

O que é amnésia? **Hospital Santa Mônica**, 2017. Disponível em: <<https://hospitalsantamonica.com.br/o-que-e-amnesia/#:~:text=Amn%C3%A9sia%20anter%C3%B3grada%20%E2%80%93%20o%20paciente%20n%C3%A3o,na%20cabe%C3%A7a%20por%20exemplo>>. Acesso em: 15 jul 2020.

PIAGET, J. **Aprendizagem e conhecimento**. Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1979.

RUIZA, M.; FERNÁNDEZ, T.; TAMARO, E. **Gabriel García Márquez**: biografia. In: *Biografías y vidas*. La enciclopèdia biogràfica em línia. Barcelona: 2020. Disponível em: <https://www.biografiasyvidas.com/reportaje/garcia_marquez/>. Acesso em: 24 nov 2020.

SANTOS, B.; BORGES, E. Realismo mágico e real maravilhoso: um anseio de afirmação da literatura latino-americana. **Cadernos Cespuc**. N. 32. Jul 2018, pp. 20-27. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/cadernoscespuc/article/view/16946/14322>. Acesso em: 25 nov 2020.

SANTOS, C. S. G. **Teoria do Efeito Estético e Teoria Histórico-cultural**: o leitor como interface. Tese de doutorado, UFPE, 2007.

_____. **Teoria do Efeito Estético e Teoria Histórico-cultural**: o leitor como interface. Recife: Bagaço, 2009.

_____. Estética da Recepção e do Efeito ou há um leitor no horizonte? In: SEDYCIAS, J. **Repensando a Teoria Literária Contemporânea**. Recife: Editora UFPE, 2015, pp. 323-363.

_____. **Literatura e Cinema**: uma interface metaprocedimental via Antropologia Literária. Recife: 2017. Tese (Pós-doutorado) – UFPE.

_____. Atos de ficcionalizar e emancipação do leitor: para além do oxigênio. **Revista Graphos**. João Pessoa, v. 22, nº 2, 2020, pp. 96-111.

SANTOS, C. S. G.; ANDRADE, F. C. B. *et al.* **Formação Docente Inicial em Letras**: (Auto)desdobramentos em Habilidades Sociais Educativas e Antropologia Literária. Relatório de pesquisa apresentado ao PROLICEN. João Pessoa, 2014.

SANTOS, C. S. G.; ANDRADE, F. C. B. *et al.* **Da ficcionalização em animação de curta-metragem para o ensino de leitura literária na Educação Básica**: a criação de um Roteiro Didático Metaprocedimental. Relatório de pesquisa apresentado ao PROLICEN. João Pessoa, 2015.

SANTOS, C. S. G.; ANDRADE, F. C. B. *et al.* **Roteiro Didático Metaprocedimental em Antropologia Literária** (RDM). Relatório de pesquisa apresentado ao PROLICEN. João Pessoa, 2016.

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

SANTOS, L. B. **Da teoria literária à cinematográfica**: caminhos intercambiáveis. In: IV Congresso Nacional de Literatura: caminhos e veredas de Graciliano Ramos - CONALI, 4, 2018, João Pessoa, PB. Anais do IV CONALI, João Pessoa: Mídia Gráfica e Editora LTDA, 2019, pp. 1305-1313. Disponível em: < <https://ivconali.wordpress.com/publicacoes/>>. Acesso em 12 mar 2020. pp. 1305-1313. ISBN: 978-85-7320-158-1.

_____. **Caminhos intercambiáveis entre literatura e cinema:** perspectivas textuais em *The Affair*. Trabalho de Conclusão de Curso, UFPB, 2018.

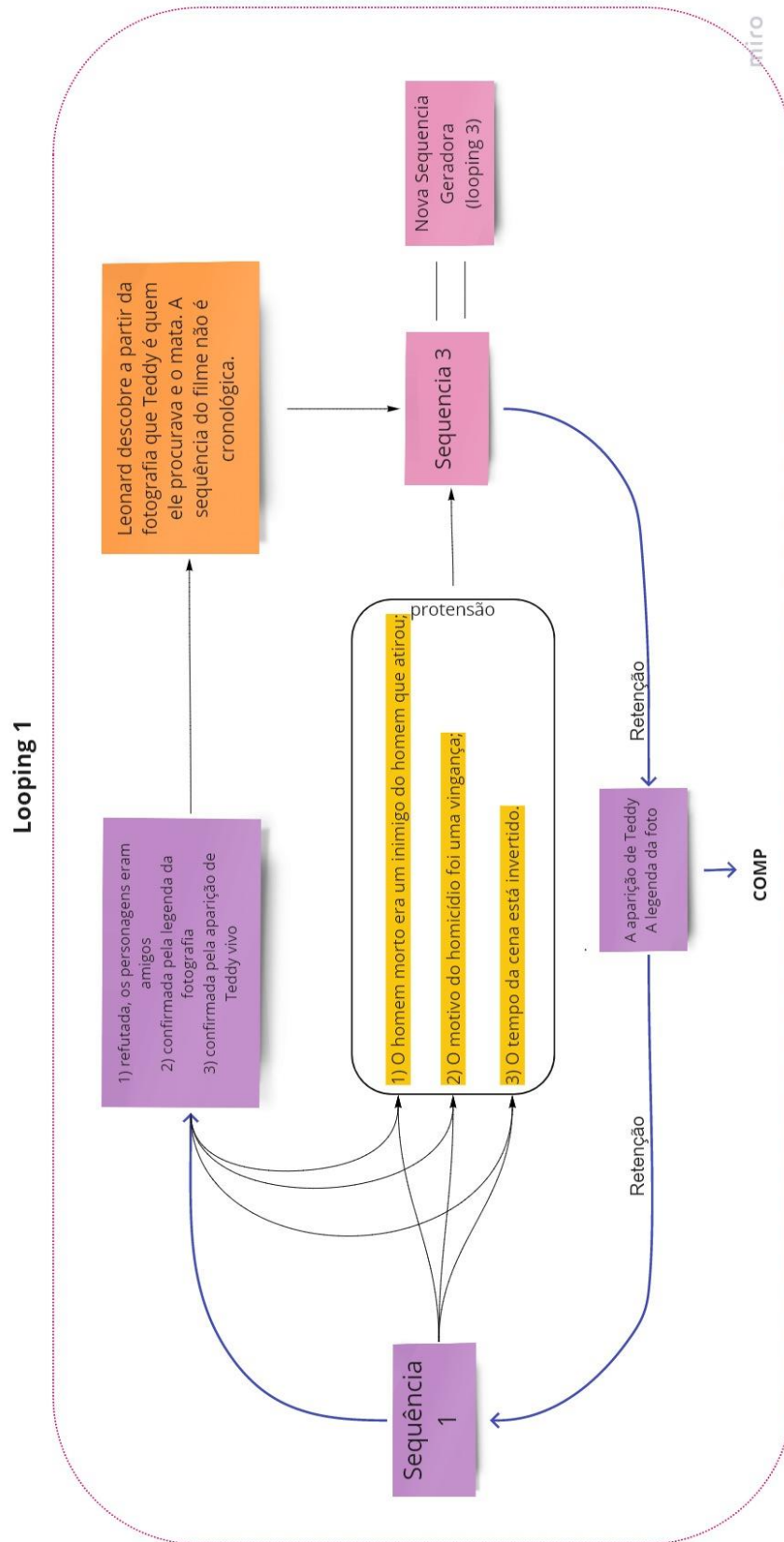
SANTOS, S. M. A. O método autoetnográfico na pesquisa sociológica: atores, perspectivas e desafios. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da USP – PLURAL**. São Paulo, v. 24, n. 1, 2017, pp. 214-241.

SEARLE, J. R. **New Literary History**, vol. 6, n. 2, 1975, pp. 319-332. Tradução: Vítor Guerreiro.

VIGOTSKI, L. S. **Pensamento e linguagem**. Tradução: Jéferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

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

APÊNDICE – Descrição do *looping* 1



Fonte: Elaboração própria (2020).

