



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

ALINNE DE MORAIS OLIVEIRA CORDEIRO

ENTRE TELAS, PRESENÇAS E ESPAÇOS:
UMA ANÁLISE À LUZ DA TEORIA ISERIANA SOBRE A RELAÇÃO TEXTO-LEITOR
EM PERFORMANCES AUDIOVISUAIS

João Pessoa
2022

ALINNE DE MORAIS OLIVEIRA CORDEIRO

**ENTRE TELAS, PRESENÇAS E ESPAÇOS:
UMA ANÁLISE À LUZ DA TEORIA ISERIANA SOBRE A RELAÇÃO TEXTO-LEITOR
EM PERFORMANCES AUDIOVISUAIS**

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

Área de concentração: Literatura, Teoria e Crítica.

Orientadora: Profa. Dra. Fabiana Ferreira da Costa.

João Pessoa
2022

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

C794e Cordeiro, Alinne de Moraes Oliveira.

Entre telas, presenças e espaços: uma análise à luz da teoria iseriana sobre a relação texto-leitor em performances audiovisuais / Alinne de Moraes Oliveira Cordeiro. - João Pessoa, 2022.
122 f. : il.

Orientação: Fabiana Ferreira da Costa.
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHLA.

1. Antropologia Literária. 2. Performance audiovisual. 3. Teoria do efeito estético. 4. YouTube.
I. Costa, Fabiana Ferreira da. II. Título.

UFPB/BC

CDU 82(043)

ALINNE DE MORAIS OLIVEIRA CORDEIRO

**ENTRE TELAS, PRESENCAS E ESPAÇOS:
UMA ANÁLISE À LUZ DA TEORIA ISEIRIANA SOBRE A RELAÇÃO TEXTO-
LEITOR EM PERFORMANCES AUDIOVISUAIS**

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

Aprovada em: 22/02/2022

BANCA EXAMINADORA



Profa. Dra. Fabiana Ferreira da Costa
Presidente (PPGL/UFPB)



Profa. Dra. Carmen Sevilla Gonçalves dos Santos
Avaliadora interna (PPGL/UFPB)



Prof. Dr. Fernando César Bezerra de Andrade
Avaliador externo (PPGDH/UFPB)

AGRADECIMENTOS

A Deus, pela minha vida e pela vida dos meus. Em tempos de pandemia, a fé pode ressurgir e ser um alívio em meio a tanto caos, tristeza e sofrimento. Ainda estamos convivendo com a ferida aberta que está sendo o Brasil dos últimos anos. Por isso, agradeço o impacto positivo que a vacinação está desempenhando em nossas vidas e sinto muitíssimo por aqueles que se foram em decorrência da falta de ação de um Governo Federal negligente.

Dito isso, sou grata às duas mulheres que sempre me encorajaram a ser exatamente o que sou hoje, minha mãe, Bárbara, e minha avó, Dôra. As dificuldades cotidianas nos fortaleceram e nos levaram mais longe. Eu tenho sorte de conhecer um amor tão genuíno.

Um agradecimento especial a Humberto, meu padrasto, que cuida de mim como a uma filha. Eu tinha um projeto e sonhos realizáveis; ele acreditou e investiu neles.

Ao meu pai, Giordanni, que possui um jeito único e peculiar de ser e que me oferece todo suporte e carinho possíveis.

Ao meu companheiro, Antonio, por ser paciente, atento e gentil comigo. Não foram anos fáceis, sabemos disso, mas é reconfortante saber que temos um ao outro. Obrigada por encher a minha vida com um amor que é poesia, ritmo. Meu suporte, meu ponto de paz e meu cúmplice.

À minha orientadora, Fabiana, que me encorajou perante o que viria pela frente. Nunca conseguirei medir a admiração e o carinho que eu sinto por essa grande profissional e pessoa. Obrigada por ter me compreendido, acreditado em mim e me ajudado a desenvolver este trabalho.

À professora Carmen Sevilla, que me acolheu e me encheu de palavras de afeto diante de algumas mudanças no decorrer do mestrado. Sou grata também pela leitura e colaboração atenta aos escritos desta dissertação.

Ao professor Fernando de Andrade, pelas assertivas e gentis contribuições a este trabalho, tanto na banca de qualificação, quanto no dia da defesa.

Ao GEAL (Grupo de Estudos em Antropologia Literária) pela acolhida e pela partilha de conhecimentos.

Ao meu tio e padrinho, Daniel Cordeiro, por ser a pessoa incrível que ele é e por ter me inspirado, desde criança, a seguir a carreira acadêmica. Admiro sua jornada, seu caráter e seus frutos dentro da universidade.

À professora Marineuma de Oliveira, por ter me ajudado a escrever o projeto para a seleção do mestrado, lá em 2019. Sua gentileza, desprendimento e generosidade foram fundamentais para o meu crescimento enquanto pesquisadora.

Gostaria de agradecer às minhas amigas, Bia, Maria Letícia, Mylla e Myllena, por, mesmo com a distância ocasionada pela pandemia, serem a minha base. Vocês são incríveis, e eu tenho muito orgulho de todas nós.

Às minhas amigas Bárbara Gomes e Vitória Beserra, pela amizade e cumplicidade de anos. Vocês são muito especiais para mim, obrigada por continuarem comigo, mesmo com as mudanças da vida.

Ao meu animal de estimação, Rick (*in memoriam*), que partiu em meio à produção da pesquisa aqui escrita. A ligação entre um ser humano e um companheiro canino é profunda e eu gostaria de eternizar a sua passagem em minha vida através desses agradecimentos. Em momentos de produção solitária, ele estava lá comigo.

Agradeço à CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) pelo investimento concedido à pesquisa.

eu pra cantar não vacilo
digo isso digo aquilo
digo tudo que se disse
digo veneza recife
fortaleza que se abre
quero que o mundo se acabe
se eu não disser o que sinto
digo a verdade, minto
vertente me arrebatava
minha voz é serenata
labareda e labirinto

(Chico César, em *Cantáteis: cantos
elegíacos de amozade*)

RESUMO

Esta dissertação investiga como espectadores vivenciam suas experiências estéticas com performances artísticas correlatas ao escrito em um contexto de plataformas digitais. Para tanto, o estudo é amparado pela Antropologia Literária, pela teoria do Efeito Estético (ISER, 1996, 1999a, 1999b, 2013) e pela Teoria Histórico Cultural. O intento no estudo partiu do que foi proposto e afirmado por Paul Zumthor (2018) em *Performance, Recepção e Leitura*. Os escritos do estudioso mostraram-se teoricamente frágeis no tocante ao recebimento de performances em suportes audiovisuais e no que diz respeito à Teoria do Efeito Estético, além de propagar um discurso antimídia em defesa da efemeridade do *ao vivo*. Para tanto, o problema que norteia a pesquisa é: o fato de uma exposição performática ser assistida através de um vídeo (e não ao vivo), dificultaria ou mesmo anularia a experiência estética para o ouvinte? O trabalho mapeou os antecedentes históricos e a evolução da relação entre poesia e performance, bem como suas especificidades, além de realizar um estudo contextual no tocante à teoria iseriana e suas recentes atualizações. Ainda, foi analisado como se desenvolve (ou não) o efeito estético em performances gravadas na plataforma de streaming *YouTube* através dos comentários presentes em vídeos. A metodologia adotada para o prosseguimento da pesquisa contou com a seleção dos vídeos de *O amor bate na aorta* (DRUMMOND, 2012), interpretado por Drica Moraes; *Elegia 1938* (DRUMMOND, 2012), performado por Caetano Veloso; *Se eu fosse eu* (LISPECTOR, 1999), apresentado por Débora Wainstock e *Geni e o Zepelim* (BUARQUE, 1978), encenado por Letícia Sabatella. Em seguida, foi realizada a coleta dos comentários e sua análise, organizados de acordo com categorias previamente definidas, nos direcionando a um levantamento e comparação de resultados. Esses procedimentos foram úteis para a obtenção de respostas à nossa hipótese de que o suporte influencia diretamente na experiência estética com performances audiovisuais, mas não a ponto de eliminar o fator de novidade e renovação. O trabalho é de viés metateórico, visto que se propõe a compreender e apresentar alternativas conceituais via aprofundamento acerca da expectativa com performances em vídeo.

Palavras-chave: Performance audiovisual. Teoria do Efeito Estético. Antropologia Literária. *YouTube*.

ABSTRACT

This dissertation investigates how spectators perceive their aesthetic experiences with artistic performances related to writing in a context of digital platforms. To this end, the study is supported by Literary Anthropology, by the Aesthetic Effect theory (ISER, 1996, 1999a, 1999b, 2013) and by Cultural Historical Theory. The intention did not start from what was proposed and affirmed by Paul Zumthor (2018) in *Performance, Reception and Reading*. Theoretical aspects of the presentation of the aesthetic effect and audiovisual supports with regard to the exhibition of the Aesthetic Effect live. Therefore, the problem that guides the research is: would the fact that a performance be watched through a video (and not live), would it hinder or even nullify the aesthetic experience for the listener? The work mapped the history and evolution of the relationship between poetry and performance, as well as its specificities, in addition to carrying out a contextual study regarding the Iserian theory and its recent updates. Still, it was developed as it develops (or not the feature in performances) developed in the YouTube comments. The methodology developed for the continuation of the research with the selection of the videos of *O amor bate na aorta* (DRUMMOND, 2012), by Drica Moraes; *Elegia 1938* (DRUMMOND, 2012), performed by Caetano Veloso; *If I were me* (LISPECTOR, 1999), presented by Débora Wainstock and *Geni e o Zeppelim* (BUARQUE, 1978), staged by Leticia Sabatella. Then, a collection of comments and their analysis was carried out, organized according to the categories raised, directing us to a comparison of results. These useful procedures for visual response our hypothesis that support directly on aesthetics with performances, but not a point of contact with the novelty factor and were not a point of contact with the novelty factor and were presented. The work is meta-theoretical, as it proposes to understand and present conceptual alternatives about expectations with video performances.

Keywords: Audiovisual performance. Aesthetic Effect Theory. Literary Anthropology. *YouTube*.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Artistas ao vivo do The Chameleons Group.....	24
Figura 2 – Poema “Pulsar”	27
Figura 3 – Gestos e expressões performáticas no videopoema “Olhos Negros”	29
Figura 4 – Performance “Onde o sol nasce primeiro”	29
Figura 5 – Desenho representando a movimentação dos atores para Machina tipográfica (1914)	39
Figura 6 – Hugo Ball em performance (1916)	41
Figura 7 – Trecho do documentário intitulado “Dadá”	41
Figura 8 – Poema de Arnaldo Antunes	52
Figura 9 – Performance de “Se eu fosse eu”	86
Figura 10 – Comentário S1.....	89
Figura 11 – Comentário S2.....	89
Figura 12 – Comentário S3.....	90
Figura 13 – Comentário S4.....	90
Figura 14 – Comentário S5.....	91
Figura 15 – Comentário S6.....	91
Figura 16 – Imagem da performance de “Elegia 1938”	94
Figura 17 – Comentário E1	95
Figura 18 – Comentário E2	95
Figura 19 – Comentário E3	95
Figura 20 – Comentário E4	96
Figura 21 – Comentário E5	96
Figura 22 – Comentário E6	97
Figura 23 – Comentário E7	97
Figura 24 – Imagem da performance “O amor bate na aorta”	100
Figura 25 – Comentário O1.....	101
Figura 26 – Comentário O2.....	102
Figura 27 – Comentário O3.....	102
Figura 28 – Comentário O4.....	102
Figura 29 – Comentário O5.....	102
Figura 30 – Comentário O6.....	103

Figura 31 – Comentário O7.....	104
Figura 32 – Comentário O8.....	104
Figura 33 – Comentário O9.....	104
Figura 34 – Imagem da performance Geni e o Zepelim	105
Figura 35 – Comentário G1.....	108
Figura 36 – Comentário G2.....	108
Figura 37 – Comentário G3.....	108
Figura 38 – Comentário G4.....	108
Figura 39 – Comentário G5.....	109
Figura 40 – Comentário G6.....	109
Figura 41 – Comentário G7.....	109
Figura 42 – Comentário G8.....	110

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Frequências absoluta e relativa das categorias	86
Tabela 2 – Frequências absoluta e relativa (“Elegia 1938”)	94
Tabela 3 – Frequências absoluta e relativa (“O amor bate na aorta”).....	100
Tabela 4 – Frequências absoluta e relativa (“Geni e o Zepelim”).....	107

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Critérios de seleção.....	15
--------------------------------------	----

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	PERFORMANCE, POESIA E ORALIDADE: CAMINHOS QUE SE ENCONTRAM.....	18
2.1	O sentido	18
2.2	Poesia e oralidade: o sopro da voz é criador.....	25
3	A PERFORMANCE NA HISTÓRIA.....	31
3.1	Os intérpretes no medievo.....	31
3.2	A oralidade na Época Moderna.....	33
3.3	Performance: do futurismo a Nova York	36
4	TEORIA DO EFEITO ESTÉTICO E ANTROPOLOGIA LITERÁRIA: UM CONTEXTO	44
4.1	Antropologia Literária em cena	44
4.2	Teoria Do Efeito Estético: entre vazios, negações e negatividades	50
4.3	Teoria Histórico-Cultural e performance: uma síntese.....	54
4.4	Estudos recentes: o leitor real.....	57
5	UM DIÁLOGO CONFLITUOSO: PAUL ZUMTHOR, WOLFGANG ISER, HANS ROBERT JAUSS E ROMAN INGARDEN	61
5.1	A concepção de performance presente no livro <i>Performance, recepção, leitura</i> , DE ZUMTHOR. 61	
5.2	Os pingos nos is: Paul Zumthor encontra os “autores alemães”	65
5.3	Imagens reiteráveis	79
6	VOZES DIGITAIS: UMA ANÁLISE.....	83
6.1	Levemente Clarice Lispector	84
6.1.1	Clarice, por Débora Wainstock	85
6.2	ANÁLISE DO <i>CORPUS</i> : “SE EU FOSSE EU”	86
6.3	UM POUCO DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE E DO POEMA PERFORMADO	92
6.3.1	Análise do <i>corpus</i> : “Elegia 1938”	94
6.4	“O amor bate na aorta”, poema e performance.....	98
6.4.1	Análise do <i>corpus</i> : “O amor bate na aorta”	100
6.5	“Geni e o Zepelim”: música e performance	104
6.5.1	Análise do <i>corpus</i> : “Geni e o Zepelim”	107
7	DISCUSSÕES E RESULTADOS: EMERGINDO	111
8	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	115
	REFERÊNCIAS.....	118
	ANEXO– Crônica se eu fosse eu.....	122

1 INTRODUÇÃO

Vastas mudanças tecnológicas perpassam a sociedade no decorrer dos tempos. Muitas são as transformações que afetam nosso modo de lidar com o outro e com o ambiente que nos cerca. O advento do rádio, da televisão e dos meios de comunicação, de modo geral, termina por preencher espaços tanto em nosso convívio, como no âmbito da expressão artística. Sobre o último ponto, é nítido que a arte, ao resplandecer a crueza ou o frescor da humanidade que nos assola, caminha, por vezes, descompassadamente, paralela aos novos modelos de reprodução da imagem. A fotografia, enquanto linguagem imagética pioneira, nos introduziu em outras esferas, como o cinema e a televisão.

O ofício de performar poesias, histórias ou textos roteirizados antecede a chegada de todas essas linguagens supracitadas, levando-nos ao medievo. Fato é que, antes das nossas existências serem afetadas substancialmente por “telas”, ou lentes fotográficas, já existia alguém expondo e lançando o seu corpo e a sua voz em meio aos olhares atentos de uma plateia. Naturalmente, essa presença se fazia ao vivo. Para estudiosos como Paul Zumthor (2010, 2018), esse fator é o que define uma performance artística.

Com o passar dos séculos, a arte da performance também foi inserida em ambientes digitais e audiovisuais, seja através de registros ou de exposições híbridas, quando o ator se funde ou dialoga com imagens virtuais. Como exemplo, podemos citar a performance intitulada *Turtle Dreams*, de 1983, dirigida por Ping Chong, uma adaptação audiovisual do que fora apresentado por Meredith Monk, em 1981. Recentemente, a expectativa de videoperformances em plataformas de comunicação social se revela um artefato artístico de presença considerável em milhares de dispositivos móveis. Cheguemos ao cerne da discussão: o espectador. Em que diferem o efeito causado por uma leitura do sujeito diretamente com o texto (cujo mediador são as estruturas textuais, o leitor implícito) daquele efeito produzido pela interação do sujeito com o texto via performer? Há uma transição de perspectivas. Primeiro, temos uma relação leitor-texto, por último, uma troca leitor-*performer*-texto. Como ficam as características de efemeridade e de unicidade que constituem uma apresentação performática presencial? A performance como a que pretendemos abordar na pesquisa transita pela liberdade dos gestos teatrais em fusão à palavra escrita. No decorrer do trabalho, optaremos por construções frásicas

como “performance poética”, mas isso não significa que apenas o gênero poema está sendo considerado.

Nossa pretensão com essa expressão de arte para a dissertação percorre uma trajetória adjacente às suas minúcias teóricas, muito vinculada às oscilações da modernidade e consciente de que os novos espaços de transmissão comunicacional podem abalar nossas convicções no que se refere ao ato de estar “presente”. Ainda, acrescentaremos ao trabalho um ponto de vista que conceitua a performance em sua pluralidade e coexistência cotidiana (SHECHNER, 2007). Estamos lidando com uma arte que fornece uma profusão de elementos em sua materialização, como o gesto, o ritmo, o tom, a expressão facial, entre outros.

Assim, como supracitado, o espectador entrará em cena durante a pesquisa que se inicia, fator que nos direciona à Teoria do Efeito Estético. Acadêmico advindo da Universidade de Constança, enquanto Hans Robert Jauss explorou o estudo historicista de um leitor coletivo, a fim de renovar a tradição da teoria literária, Wolfgang Iser centrou-se no âmbito individual, formulando a sua Teoria do Efeito Estético. Partindo da concepção de leitura enquanto acontecimento, o teórico propõe que o sentido não habita unicamente no texto e nem no leitor, mas possui caráter comunicativo, estando em um entremeio (ISER, 1996). Ao vivenciar uma experiência estética, o leitor real, em contato com o leitor implícito (de ordem textual), pode ter suas certezas abaladas e ressignificadas.

A Antropologia Literária, um desdobramento da Teoria do Efeito Estético, afirma que ficcionalizar é uma predisposição e uma necessidade humana (ISER, 2013). Quando um objeto ficcional transita entre o que é real e o que é criado, transgredindo construções imagéticas, culturais ou linguísticas, o receptor é convidado a reagir ante o que está posto. A essa reação, Iser relata em seus estudos a peculiaridade da arte em nossa sociedade. No trabalho que se delineia, manteremos esse prisma em evidência.

O vínculo entre a performance e a Teoria do Efeito Estético, de Wolfgang Iser (1996), é possível e serve de fonte de reflexões, como para o fato de que, ao receber uma performance poética, aquele texto não está sendo exposto em uma primeira via, como quando nós estamos com um livro em mãos. Os vazios a serem formulados em uma expectativa performática contarão tanto com a interpretação da palavra falada, quanto com o que há por trás das escolhas daquele que profere uma produção textual. Como destacamos no parágrafo acima, o corpo se fará comunicação. Os gestos, o olhar e mesmo o tom interferem na experiência estética de indivíduos reais. Imaginemos que, inicialmente, um *performer* faz o exercício de “deglutir” o

que está escrito para, então, planejar estratégias de atuação. Como todo gênero artístico, o ator pode até vislumbrar seus próprios entendimentos, mas o que chegará para o espectador dependerá de toda uma cadeia de repertórios e referências acumuladas por ele. O ator passa por uma experiência estética e transforma isso em comunicação artística. Importante ressaltar que essa perspectiva não foi alvo de nenhum trabalho acadêmico até o momento.

Para este trabalho, entendemos o *performer* enquanto um mediador social, dialogando com o que Vygotsky estudou em sua Teoria Histórico-Cultural. A interação com essa última resplandece quando o teórico russo pauta uma parte dos seus estudos na relação entre linguagem e pensamento.

O cerne do problema que permeia o trabalho em pauta se inicia na compreensão do que o teórico Paul Zumthor (2018), um dos acadêmicos mais citados em pesquisas atreladas à performance e poesia, declara no livro *Performance, Recepção, Leitura*. O conteúdo diz respeito ao discurso antimídia adotado pelo estudioso, como em: “[...] os *media* tendem a apagar as referências espaciais da voz viva: o espaço em que se desenrola a voz mediatizada torna-se ou pode se tornar um espaço artificialmente composto” (ZUMTHOR, 2018, p. 15, grifo do autor), o que explica a seleção do nosso campo de estudo (performances audiovisuais) para o trabalho. Para o autor, a gravação retira da performance a sua essência fundamental, a efemeridade. Para fundamentar os seus estudos acerca da recepção, faz uso de Iser (1996), Jauss (1994) e Ingarden (1965).

A abordagem teórica equivocada dos escritos dos teóricos supracitados fica evidente no capítulo “performance e recepção”. No recorte, o estudioso não estabelece uma diferenciação entre a Estética da Recepção e a Teoria do Efeito Estético, inserindo as duas teorias em uma mesma alçada. Citemos um exemplo do uso inapropriado dos estudos germânicos: “[...] a performance é a única que realiza aquilo que os *autores alemães*, a propósito da *recepção*, chamam de ‘concretização’” (ZUMTHOR, 2018, p. 47, grifos nossos). É verdade que os teóricos pertencem à mesma escola literária, a saber, a Estética da Recepção. Contudo, suas linhas de investigação diferem. Além disso, o mesmo acadêmico, ao dissertar sobre conceitos-chaves do que Wolfgang Iser e Hans Robert Jauss escreveram, termina cometendo falhas de ordem teórica.

Assim, a pergunta de pesquisa do nosso estudo é a seguinte: De que forma a experiência estética com performances poéticas audiovisuais disponíveis livremente na internet é afetada por esse meio de acesso (não presencial)? Dependendo do resultado obtido, adentraremos nas

possibilidades experimentais dos espectadores, quando em contato com uma performance poética audiovisual.

O objetivo desta pesquisa se centra em compreender como a experiência estética em performances poéticas audiovisuais correlatas ao escrito em um contexto de plataformas digitais é vivenciada por leitores reais, à luz da Teoria do Efeito Estético e da Teoria Histórico-cultural. Desse modo, a hipótese proposta é a de que o suporte influencia diretamente a experimentação estética do espectador (que, ao contrário de quando presencialmente, através de um vídeo, poderá, por exemplo, revisitar momentos-chaves e aqueles que mais lhe falaram) sem, contudo, eliminar o fator de novidade e renovação, característicos de performances.

Os objetivos específicos abarcam os procedimentos de: selecionar quatro performances presentes na plataforma de streaming *Youtube* que possuam comentários em que possa ser identificado uma construção comunicativa longa, ou seja, que consiga ir além de falas monossilábicas ou simplificadas; ler e selecionar os comentários de cada vídeo; categorizar esses comentários conforme conceitos iserianos; analisar o teor de cada conjunto de comentários, bem como a sua frequência; reunir os resultados obtidos na análise; apresentar alternativas conceituais via aprofundamento acerca da expectativa com performances em vídeo.

Partindo da crítica aos escritos antimidiáticos, suscitada por Zumthor (2018), optamos, como metodologia, pela análise dos comentários de quatro videopoemas contidos na plataforma de *streaming YouTube*. A predileção pelo site se deve à disponibilidade de conteúdos que trazem um número considerável de material interativo longo, colaborando para uma coleta de dados diversificada, além de o dispositivo ser exclusivamente audiovisual. Em aplicativos como o *Instagram*, o público-alvo consome conteúdos em um ritmo mais acelerado por meio de vídeos curtos, o que interfere também nos comentários, que tendem a ser reduzidos. Ainda, devido à existência de muitos perfis *fakes* no *YouTube*, determinados leitores se sentem mais à vontade para, usando desse estratagema, expor e relatar os fragmentos mais importantes das suas vivências com uma performance poética audiovisual, o que veremos no capítulo destinado às análises.

Compreendemos que, no *YouTube*, há uma pluralidade de videopoemas que não pertencem ao cânone literário. No entanto, apenas nos títulos tradicionais e mais visualizados, os espectadores desenvolvem comentários longos que nos possibilitam identificar, de fato, uma possível experiência estética. A seguir, exibimos um quadro explicativo com os critérios utilizados para a seleção de cada vídeo:

Quadro 1 – Critérios de seleção

	Nome da obra e do(a) autor(a)	Performer	Critério(s) de escolha
Vídeo 1	<i>Se eu fosse eu</i> , de Clarice Lispector	Débora Wainstock	Foi observado que a crônica de Clarice Lispector suscitou nos espectadores inúmeros relatos sugestivos de um “e se...”, tornando a exposição híbrida. Os comentários apresentam uma combinação de experiências compatíveis com o repertório dos leitores e com um desejo intrínseco de ficcionalizar partindo da performance assistida.
Vídeo 2	<i>Elegia 1983</i> , de Carlos Drummond de Andrade	Caetano Veloso	No momento de coleta de dados, foi observado que a performance exposta por Caetano Veloso diferia de outras apresentações no que se refere aos gestos e ao tom de voz utilizado. Ao nos direcionarmos para os comentários, verificamos que existia, entre aqueles indivíduos, uma grande quantidade de quebras da <i>good continuation</i> (ou quebras de expectativa) no tocante ao que fora assistido. Isso levou muitos espectadores a afirmarem que “aquilo” não era uma performance, que faltava expressão, entre outras críticas. Por outro lado, notamos que outras pessoas conseguiram identificar uma correlação entre o teor do poema e as escolhas do <i>performer</i> . O que mais nos chamou atenção nesses comentários foi a troca entre os comentadores no que diz respeito à performance em si.
Vídeo 3	<i>O amor bate na aorta</i> , de Carlos Drummond de Andrade	Drica Moraes	Pelo fato de a atriz que performa a poesia se expressar e apresentar oscilações significativas em suas falas, prospectamos que os comentários poderiam vir a ser enriquecedores no sentido da interferência da performance na experimentação estética dos espectadores, o que veio a se confirmar durante a coleta e a análise dos dados.
Vídeo 4	<i>Geni e o Zepelim</i> , de Chico Buarque	Letícia Sabatella	No vídeo, a atriz se apresenta em meio a um teatro, ou seja, a situação comunicativa difere dos outros vídeos. O critério de escolha se deve ao ambiente distinto, funcionando como uma espécie de registro de um acontecimento que se passou ao vivo, em um teatro. Isso nos motivou a buscar entender qual seria a diferença entre os relatos sobre essa performance e das demais aqui analisadas.

Fonte: elaborado pela autora (2022)

Para a análise dos dados, consideramos uma linha de investigação metaprocedimental, como a que sugere Santos (2009) em sua tese, ao argumentar sobre a Teoria do Efeito Estético

em diálogo com a Teoria Histórico-Cultural, de Vygotsky, entendendo que não há espaço para um estudo empírico quando levamos em conta apenas a teoria iseriana. A presença de demais teorias afeitas à performance ocupará um lugar de diálogo com a teoria iseriana e a Teoria Histórico-Cultural.

No que se refere aos capítulos, o segundo se propõe a contextualizar e trazer para a pesquisa o sentido de performance vinculado ao texto escrito. A primeira seção se desenvolve em uma progressão ou afunilamento teórico, partindo do que Richard Schechner (2013) escreve sobre essa arte, que transpassa o nosso cotidiano. O teórico nos apresenta uma ideia de performance que não está naquele que profere e nem no espectador, mas habita em um entremeio. Essa definição nos remete aos escritos iserianos, em que a relação texto-leitor *acontece entre* o objeto artístico e o indivíduo. Por esse motivo, optamos por Schechner (2013). No mesmo capítulo, abarcamos a noção de presença que adotamos para a pesquisa, através do estudo acerca da performance digital escrito por Steve Dixon (2007). Já na segunda seção do capítulo dois, exporemos a fundamentação teórica sobre a relação entre oralidade e escrita com base nos escritos de Paul Zumthor (2010).

No capítulo três, fazemos um apanhado histórico, evidenciando a relação entre escrita e performance no decorrer dos séculos, desde o medievo até se estabelecer como gênero artístico em Nova York, nos anos de 1980.

No capítulo quatro, contextualizamos a Teoria do Efeito Estético e da Antropologia Literária, de Iser (1996, 1999a, 1999b), além de explicar a Teoria Histórico-Cultural, de Vygotsky, e a sua relação com o ato performático. Damos notoriedade ao estudo recente advindo da tese de Carmen Sevilla dos Santos (2007, 2009), intitulado *Teoria do Efeito Estético e Teoria Histórico-Cultural: o leitor como interface*, no qual é estabelecido um diálogo entre essas duas teorias, legitimando da existência do *leitor real* em pesquisas acadêmicas, visto que a Teoria do Efeito Estético, por si só, não contempla um leitor imbuído de uma psiquê. Esse capítulo é essencial em se tratando do *corpus* do trabalho, que lida com comentários de espectadores reais.

O quinto capítulo é destinado à leitura crítica dos escritos de Paul Zumthor (2018) em *Performance, Recepção, Leitura*. Nossa proposta é realizar uma confrontação de ordem teórica ao que foi afirmado por Zumthor (2018), trazendo Wolfgang Iser (1996, 1999a, 1999b), Hans Robert Jauss (1994) e Roman Ingarden (1985) como contrapontos. Em outras palavras, fazemos um movimento de citação, leitura compreensiva e constatação na fonte dos referidos teóricos alemães, visando a dirimir prováveis conflitos teóricos suscitados por Zumthor (2018).

A análise do *corpus* está presente no sexto capítulo, que está dividido em seções constando cada vídeo supracitado. Cada subcapítulo apresenta uma tabela de frequência absoluta e relativa.

Os resultados e discussões compõem o capítulo sete, em que realizamos um levantamento do que foi analisado. Em seguida, desenvolvemos as considerações finais.

2 PERFORMANCE, POESIA E ORALIDADE: CAMINHOS QUE SE ENCONTRAM

Performance é aquilo que não foi nomeado, que carece de uma tradição, mesmo recente, que ainda não tem lugar nas instituições, uma espécie de matriz de todas as artes. (GERZ)

2.1 O SENTIDO

Neste capítulo, a abordagem teórica está direcionada à arte da performance. Há uma ampla discussão entre teóricos das artes cênicas sobre o que podemos considerar, de fato, uma performance. Iniciemos, então, com algumas indagações realizadas por um dos principais pesquisadores da arte da performance no Brasil, Renato Cohen (2013, p. 49): “Arte de fronteira. Teatro de imagens. Arte não intencional. Minimalismo. Intervenção. Blefe. Afinal, o que é performance? Talvez um pouco de tudo isso”. Tais questionamentos nos levam a refletir sobre o que é essencial a uma performance. A presença do *performer*? A importância está no gesto? No imprevisto? Na intenção? Essas são algumas questões a serem estudadas no decorrer da seção.

Mesmo atribuindo certa liberdade à performance no trecho supracitado, Cohen (2013) recorre a uma definição irreduzível acerca do que, para ele, é a principal característica dessa modalidade artística: “[...] para caracterizar uma performance, algo precisa estar acontecendo naquele instante, naquele local” (COHEN, 2013, p. 28). Ou seja, é perceptível que, para o autor, o *ao vivo* é um fator determinante para que aconteça a performance, informação que é constantemente resgatada no decorrer de *Performance como linguagem*. O teórico não economiza em críticas e em comparações entre o teatro, o cinema e a literatura, chegando a declarar que “na materialização da cena, o teatro *perde*, em muitas ocasiões, para a literatura [...]” (COHEN, 2013, p. 119, grifo nosso). Ora, se são linguagens distintas, comparações como essas não serão aceitas enquanto pensamento e estudo. Além disso, o teórico busca um discurso de sobreposição das artes cênicas em relação ao cinema, ao vídeo e às artes visuais (pintura), almejando consolidar seus argumentos. Entendemos essa percepção como equivocada, pelo fato de que uma arte, apesar de ter semelhanças, não se compara à outra. As técnicas, a preparação e os procedimentos são distintos. Dito isso, discordamos do que o teórico propõe e enfatiza com as suas afirmações, por isso, trazemos as ideias de Schechner (2013) e Steve Dixon (2007) como principais contrapontos.

Patrice Pavis (2017) relaciona a noção de performance ao significado que vem do inglês, ou seja, toda ação ou estímulo comunicativo direcionado a um ser, concordando com Schechner (2013), Goffman (1974, p. 124), reflete a performance como sendo

[...] um arranjo que transforma um indivíduo em um performer para a cena, sendo esta última, por sua vez, um objeto que pode ser olhado devido ao seu comportamento interessante por pessoas que desempenham o papel de ‘público’. (GOFFMAN, 1974, p. 124)

Para Schechner (2013), a vida cotidiana é permeada e constituída através de atos performáticos. Ou seja, não apenas no âmbito artístico, mas em nossos desempenhos e relações sociais. O teórico cita e exemplifica uma série de formas performáticas, seja na política, nos esportes, em ritos religiosos ou na arte. Em uma representação teatral, por exemplo, é necessário certa preparação e ensaios, mas o que nós não nos damos conta é que o ato de lecionar uma aula, cozinhar, conversar ou se portar em determinado ambiente já foi por nós “treinado” no decorrer das nossas vidas. A infância seria um momento de preparação prolongada, indo ao encontro do que o teórico nomeia de “graduação”¹, ou a fase da maioridade. Mas e quando passamos por situações inéditas? Schechner (2013) pontua que, mesmo assim, nós ainda nos apegamos a uma memória comportamental outrora vivenciada e pomos em prática combinações infinitas entre performances passadas e as informações novas que estão sendo processadas. Ele nomeia isso de “[...] comportamento restaurado: ações físicas, verbais ou virtuais que não são pela primeira vez; que são preparados ou ensaiados”² (SCHECHNER, 2013, p. 29, tradução nossa). Portanto, a existência desse comportamento restaurado não anula o fato de que qualquer performance é única, a depender do contexto, período histórico, cultura, mudança de postura, entonação, emoções internas etc.

Toda performance é distinta, todo instante é único, mas e quando as imagens ficam armazenadas em uma gravação? E quando a reprodução se repete? Mesmo assim, para Schechner (2013, p. 30, grifos nossos, tradução nossa):

[...] e quanto aos replicantes ou clones reproduzidos mecânica, digital ou biologicamente? Pode ser que um filme ou uma peça de arte performática digitalizada seja o mesmo a cada exibição. Mas o contexto de cada recepção torna cada instância diferente. *Embora cada “coisa” seja exatamente igual, cada evento em que a “coisa” participa é diferente. A singularidade de um evento não depende apenas de sua materialidade, mas também de sua interatividade – e a interatividade está sempre em*

¹ Observação: compreendemos que tal concepção é tradicional (“adultocêntrica”).

² “[...] restored behavior: physical, verbal, or virtual actions that are not-for-the-first time; that are prepare or rehearsed.”

fluxo. Se é assim no que diz respeito ao filme e à mídia digitalizada, quanto mais para a performance ao vivo, na qual tanto a produção quanto a recepção variam de caso para caso. Ou na vida diária, em que o contexto não pode ser perfeitamente controlado. Assim, ironicamente, as performances resistem àquilo que as produz.³

A recepção⁴, então, é elemento determinante em relação à unicidade do instante, característica basilar de uma performance, seja ela artística ou não. Essa constatação é a chave para nossas próximas investigações teóricas, atrelando o presente trabalho ao que propõe Iser (1996).

A resposta para a pergunta “o que é performance?” tem como base uma imprecisão que constitui a sua essência. Schechner (2013, p. 30, tradução nossa) consegue exprimir esse sentido através da afirmação de que “o desempenho não está ‘em’ nada, mas ‘entre’⁵”, ou seja, ela está em um entremeio. Acima de tudo, a performance desempenha uma ação. O teórico cita um exemplo que conflui com a nossa visão, que se dá no ato de uma mãe ensinar sua filha a comer de colher. Primeiro, a atuante na performance é a progenitora, que exemplifica como segurar uma colher e dirigi-la à boca, sendo a bebê o espectador da ação. Depois, a criança se torna copartícipe e tenta, assim como a mãe, manejar o utensílio, mesmo que desengonçadamente. Paralelo a isso, o pai grava o momento da criança. Anos depois, aquela mesma menina, agora mãe, assiste ao vídeo com a sua própria filha. Schechner (2013) esclarece que a iniciativa de assistir ao vídeo faz uma performance existir *entre* o instante em que o pai registra o aprendizado da bebê e o momento em que ela exhibe as imagens a, agora, sua filha, em outra época, em outro contexto. Da mesma forma, a primeira performance existe *entre* a ação de ensinamento da mãe e a observação da criança.

Essa reflexão abre espaço para uma discussão recorrente nos estudos performáticos e que agrega à nossa pesquisa, a noção de presença. No decorrer das suas construções teóricas, Cohen (2013) revela um discurso antimídia que entra em conflito com as transformações que essa arte apresentou nos últimos tempos. Entendemos o quão delicado é esse debate e, por isso

³ “What about mechanically, digitally, or biologically reproduced replicants or clones? It may be that a film or a digitized performance art piece will be the same at each showing. But the context of every reception makes each instance different. *Even though every ‘thing’ is exactly the same, each event in which the ‘thing’ participates is different. The uniqueness of an event does not depend on its materiality solely but also on its interactivity – and the interactivity is always in flux.* If this is so with regard to film and digitized media, how much more so for live performance, where both production and reception vary from instance to instance. Or in daily life, where context cannot be perfectly controlled. Thus, ironically, performances resist that which produces them.”

⁴ Nesse parágrafo, trazemos a palavra “recepção” relacionada ao ato de receber, como proferida pelo supracitado autor. O esclarecimento é necessário, visto que o termo “recepção”, na Estética da Recepção, de Jauss (1994), diz respeito a como uma coletividade recebe ou reage a determinado objeto artístico, a depender do seu horizonte de expectativas (um acumulado de crenças e certezas construídas cultural e socialmente).

⁵ “[...] performance isn’t ‘in’ anything, but ‘between.’”

mesmo, estamos expondo divergências com o objetivo de dirimir possíveis fissuras teóricas que podem vir a surgir, o que é natural. Dito isso, Cohen (2013) afirma:

[...] para caracterizar uma performance, algo precisa estar acontecendo naquele instante, naquele local. Nesse sentido, a exibição pura e simples de um vídeo, por exemplo, que foi pré-gravado, não caracteriza uma performance, a menos que este vídeo esteja contextualizado dentro de uma sequência maior, funcionando como uma instalação, ou seja, sendo exibido concomitantemente com alguma atuação ao vivo. (COHEN, 2013, p. 28)

Em um primeiro momento, essas declarações incisivas nos levam ao questionamento: então apenas performances ao vivo é que são, de fato, legítimas? No entanto, através das contribuições de Steve Dixon (2007), que dedicou um longo estudo a respeito do universo das performances digitais, evidenciaremos alternativas que nos levam à compreensão e ao reconhecimento do que de fato consideramos como *presença*. Mesmo tendo em mente o exemplo supracitado de Schechner (2013), um aprofundamento teórico se faz necessário.

Dixon (2007) inicia os seus argumentos apresentando a visão de dois autores no tocante à reprodução da fotografia, um deles sendo Walter Benjamin, com o texto *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1935), e o outro, Roland Barthes, com o livro *A câmara clara* (1984), sendo um a antítese do outro. Com isso, Dixon (2007) almeja expor os dois principais representantes de cada perspectiva para depois estreitar a pesquisa e, assim, chegar em um ponto de defesa.

Benjamin se faz presente com o argumento de que, mesmo quando somos surpreendidos com uma reprodução fotográfica perfeita, seja de uma pessoa ou de uma paisagem, a autenticidade daquela obra se perde, bem como a sua unicidade. A falta do “aqui e o agora” é o que desvaloriza uma reprodução. Benjamin (1996) vai além e afirma que a aura⁶ daquele instante capturado é suprimida. Nesse sentido, Dixon (2007) ressalta que os escritos de Benjamin são amplamente citados por estudiosos que entram na discussão acerca da presença em meios digitais.

Em outra percepção, Barthes (1984, p.129, tradução nossa) declara: “Cada fotografia é um certificado de presença”⁷. A fotografia, para Barthes (1984), surge em um sentido documental, de materializar instantes reais, não apresentando nenhuma alteração artificial,

⁶ “Em suma, o que é aura? É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante por mais perto que ela esteja. Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, significa respirar a aura dessas montanhas, desse galho.” (BENJAMIN, 1996, s.p.)

⁷ “Every photograph is a certificate of presence.”

feitas em laboratório. Para ele, aquele fragmento capturado literalmente existe ou existiu em algum momento, e, por isso, o objeto reserva em si a essência do que é real: “Barthes insiste que, embora a fotografia mostre uma realidade do passado, de algo já morto no tempo, o próprio referente aparece mais uma vez vivo para nós [...]”⁸ (DIXON, 2007, p. 120, tradução nossa). Isso significa que, para Barthes (1984), há que se considerar até mesmo uma relação fantasmagórica com a imagem, o que, pensando filosoficamente, pode levar uma fotografia a conter mais profundidade presencial do que uma experiência ao vivo (DIXON, 2007).

Essas duas perspectivas serviram de base para que Dixon (2007) chegasse a uma concatenação das suas pretensões teóricas. Naturalmente, ambas possuem suas falhas. Assim, o acadêmico evidencia os estudos de Barthes, teoria que mais se aproxima do que ele pretende provar em sua tese. Por meio da comparação entre noções opostas, o estudioso segue rumo a uma estruturação conclusiva.

Dixon (2007) reconhece que esse debate é demasiadamente complicado, predominando o embate de “ser humano *versus* máquina”. Para muitos dos favoráveis à legitimação única do aqui e do agora, o debate gira em torno de decisões extremas, como cita, em tom jocoso, Dixon (2007, p. 125, tradução nossa): “teatro pobre encontra Hoollywood e CNN — de que lado você está?”⁹. Ele o faz apenas para chamar atenção ao reduativismo existente no discurso de alguns teóricos, como Peggy Phelan. Em contraposição a essa última, Dixon (2007) recorre a Phillip Auslander, que se aproxima do que Barthes afirmou. Mesmo que os estudiosos não concordem completamente com o que Barthes (1984) e Benjamin (1996) escreveram, os dois últimos são utilizados como referências de pontos de vista.

Outro aspecto a ser acatado situa-se na fenomenologia, isto é, a leitura sob um viés perceptivo, o que Dixon (2007) define como um impasse entre a teoria e a prática que, por vezes, não é considerado, levando a imprecisões de ambas as partes. Por isso, o acadêmico dedica uma parte do seu estudo para apurar tais questões. Uma das compreensões diz respeito à forma como o público percebe um produto audiovisual ou ao vivo, a depender do ambiente. A mudança de comportamento é evidente e mais que isso, a atenção mental apresenta variantes, a depender, claro, dos hábitos culturais. Alguns pontos são levantados, como o fato de que assistir a uma performance teatral seria uma experiência muito mais coletiva do que ser espectador em uma sala de cinema, em que uma pessoa estaria em um lugar de “conforto” e

⁸ “Barthes is insistent that, although the photograph shows a reality of the past, of something already dead in time, the referente itself appears once again live to us [...]”

⁹ “Poor theater meets Hoollywood and CNN – whose side are you on?”

“solidão”, no sentido de que os indivíduos são observados de outra maneira que em um momento ao vivo. O pensamento é equivalente ao ato de assistir a um vídeo performático advindo de plataformas de *streaming*.

Fica evidente, nas declarações de Dixon (2007), que o ao vivo não é minimizado; muito pelo contrário. A consciência de que o teatro reserva em si uma imprevisibilidade interacional, gestual e oratória é demarcada no decorrer da sua exposição, sendo este pensamento preponderante para o presente trabalho. Tudo pode acontecer no corpo a corpo, desde um tombo até o esquecimento de uma fala.

A presença é um fator que preocupa e divide teorias em todos os setores artísticos. O que realmente importa não é a insistente disputa sobre qual é o melhor formato, mas, para Dixon (2007), presença tem a ver mais com a *atenção* do espectador doada a uma obra do que com a questão de ser material, em carne e osso. O autor denuncia uma certa fetichização perante o que é palpável. Quando nos deixamos envolver por um objeto artístico, seja ele um poema em um papel, um quadro (em um museu ou visto pela internet) ou quando assistimos a uma performance midiaticizada, para Dixon (2007), é nesse momento que a arte se presentifica. Todos eles estão ali, disponíveis e entregues aos nossos olhos, ouvidos ou pele. Nas palavras do teórico:

Outro problema central é que, reduzida à sua essência, a presença tem a ver com interesse e comando de atenção, não com espaço ou vivacidade. Ao considerar a presença de corpos vivos *versus* imagens da mídia, a presença agora comum de televisores em bares e outros locais públicos fornece um exemplo conveniente. Quando a companhia e a conversa são estimulantes, a presença da TV parece distante ou despercebida, quando não o é, a TV pode ganhar atenção e comandar a sensação de presença sobre os corpos vivos no espaço.¹⁰ (DIXON, 2007, p. 132, tradução nossa)

Estar presente pode ser sentir e perceber a respiração do outro, seu suor, seu cheiro, sua saliva, compartilhar um espaço junto a outros indivíduos, ao vivo. No entanto, através dessa perspectiva apresentada pelo estudioso, é possível atribuir à palavra “presença” outro sentido, muito mais ligado ao desprendimento e direcionamento emotivo. Como exemplo, Dixon (2007) menciona uma situação em que *performers* presentes corporalmente dividem espaço em um palco com imagens projetadas de outros atores em igual tamanho e cores. Quando ambos estão

¹⁰ “Another core problem is that reduced to its essence, presence is about interest and command of attention, not space or liveness. In considering the presence of live bodies versus media images, the now common presence of televisions in bars and other public places provides a convenient example. When the company and conversation is stimulating, the presence of the TV seems distant or unnoticed, when it is not, the TV may gain attention and command the sense of presence over the live bodies in the space”.

paralisados, há a possibilidade de que os artistas ao vivo ganhem mais destaque e atenção, mas, se, por acaso, um deles manifestar ações, o foco estará voltado àquele que se moveu. Assim, a presença correlata à atenção flutuará entre um *performer* e outro sem que importe a sua tridimensionalidade:

Figura 1 – Artistas ao vivo do *The Chameleons Group*



Fonte: Dixon (2007, p. 132)

Além disso, o teórico enfatiza que o jogo existente entre presença e ausência coexiste quando somos expostos a uma apresentação ao vivo, isto é, não é porque uma performance está acontecendo naquele instante que nós estaremos sempre presentes. O fato de ser ao vivo não garante presença absoluta. Como exemplo, podemos citar a situação de passar horas assistindo a uma peça ou a uma performance que não desperta em nós um interesse explícito. A atenção inicial esvazia-se, e logo a ausência se faz predominante, restando ao espectador entediantes e exaustivos momentos. A forma como Dixon finaliza suas investigações sintetiza a compreensão de presença que auxiliará na construção desta dissertação: “É o *conteúdo*, e não o recipiente, que afirma a presença”¹¹ (DIXON, 2007, p. 134, grifo nosso, tradução nossa).

Ao retornar nossos olhos para o conteúdo, é possível entrarmos em questões como gesto, voz e articulação voltadas para performances poéticas, tema do próximo tópico.

¹¹ “It is *content*, not container than asserts presence”.

2.2 POESIA E ORALIDADE: O SOPRO DA VOZ É CRIADOR

O amor à palavra é uma virtude; seu uso, uma alegria.
(ZUMTHOR, 2010)

Voz, gesto, linguagem. A construção metafórica realizada por Zumthor (2010, p. 10) de que “o sopro da voz é criador” abre nosso entendimento para amplas significações, e é a partir disso que pretendemos iniciar a seção, compreendendo a voz em sua natureza e oscilação. Ela preenche os espaços e deixa-se transitar pela linguagem.

Desde o nascimento, é a partir da boca que os membros da comunidade ouvinte direcionam sonoridades e tentativas de contato com o universo¹². Essa abertura simboliza um elo de entrada e saída, em que o alimento nos é concedido (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2019). A audição e, com ela, a percepção são duas portas que nos ligam às frequências significativas que podem dar sentido à vida. É com base nisso que gostaríamos de conduzir essa seção, desenvolvendo a teoria para algo próximo de nós. Para Zumthor, a oralidade é viva e, por isso criadora.

Quando falamos em oralidade, nos referimos principalmente ao movimento de fazer do escrito algo tangível. Entretanto, esse não é o único sentido abordado por Zumthor (2010), que discorre sobre tradições populares, ritos e contos repassados historicamente, sendo esta última definição válida. Contudo, ambicionamos um enfoque notável naquilo que permeia performances poéticas orais atreladas ao escrito. Também temos consciência de que, quando o teórico cita noções de presença, não é a que nós estamos defendendo no trabalho. No entanto, as suas considerações acerca do conteúdo da oralidade poética precisam ser consideradas para o que nós nos propomos a explicar. Por isso o devido destaque às contribuições em sua *Introdução à poesia oral*.

Para tanto, segundo Zumthor (2010, p. 179, grifos nossos),

Toda poesia aspira a se fazer voz; a se fazer um dia, ouvir: a capturar o individual comunicável, numa identificação da mensagem na situação que a engendra, de sorte que ela cumpra um papel estimulador, como um apelo à ação.

¹² Destacamos a existência de vídeos produzidos por e para artistas surdos em que poesias são transmitidas na Língua Brasileira de Sinais. Com esse fragmento do trabalho, não visamos reduzir toda performance ou toda poesia à oralidade. Entendemos e diferenciamos a cultura ouvinte da surda. Karin Strobel (2009, p. 27) declara que “cultura surda é o jeito de o sujeito surdo entender o mundo e de modificá-lo a fim de torná-lo acessível e habitável, ajustando-o com as suas percepções visuais, que contribuem para a definição das identidades surdas e das ‘almas’ das comunidades surdas. Isto significa que abrange a língua, as ideias, as crenças, os costumes e os hábitos do povo surdo”.

Com base no que foi grifado, nos são apresentadas duas possibilidades de expansão dos nossos argumentos: a primeira se relaciona ao destino do encontro entre um texto escrito, e a segunda à nossa força vocal. No capítulo três, discorreremos sobre essa atração entre palavra e performance que se prolonga no decorrer dos séculos. O “individual incomunicável” trazido por Zumthor (2010) nos leva a uma busca, uma investigação que nasce da atenção dada àquilo que provém da nossa boca que, por vezes, é intraduzível e desfruta da natureza do sentir. A seguir, daremos um exemplo atrelado a uma sugestão que concretizará o que está sendo disposto aqui. “Um apelo à ação” nos encaminha ao que discutimos na seção passada. Performance sugere ação, mesmo que minimalista. De alguma forma, externar versos, textos em prosa ou dramáticos nos conecta inconscientemente ao gesto. Com esse parágrafo, sugerimos a interligação que sustenta parte do corpo desta dissertação.

Mesmo quando um intérprete lida com palavras que foram escritas por outrem, seja em formato de declamação, seja em uma leitura dramatizada ou mesmo em uma contação de histórias, a partir do momento que essa sonoridade se desprende da folha de papel, ferramentas como o ritmo, a entonação e o improviso atribuem ao oral uma possibilidade de criação. Zumthor (2010, p. 185) concede destaque ao ritmo, definindo-o como “a força magnética do poema”. É esse fator que confere à declamação uma perspectiva de conexão com os rumos dos versos, seja por meio de aliteraões, repetições, jogo entre palavras tônicas e átonas, número de sílabas, rimas, entre outras ferramentas. Toda performance possui um sistema rítmico, mesmo que criado pelo intérprete. No repente, gênero de improviso em que os cantadores elaboram versos imbuídos de uma coerência rítmica admirável por ser fruto de uma construção inteiramente oral, conseguimos perceber com nitidez determinadas modulações, como “ênfase, tempo, volume de sons, sua altura, sua duração” (ZUMTHOR, 2010, p. 186). Outro exemplo que também abarca a improvisação são as batalhas de rimas (ou batalhas de rap), em que dois MCs participam de uma disputa, ganhando aquele que conquista o público com uma rima melhor e que se sobrepõe ao seu oponente.

É possível desenhar um sentido completamente inédito fazendo uso dos elementos supracitados. Mesmas palavras, direcionamentos diversos a depender do leitor, do interlocutor e das intenções do último. Um exemplo citado por Zumthor (2010) e que muito nos contempla é a declamação do poema “Pulsar”, de Augusto de Campos, por Caetano Veloso, nos anos 80. O mais brilhante da interpretação foi a valiosa fusão desempenhada entre música instrumental e recitação. O poema em questão é concreto e, à primeira vista, seria improvável inseri-lo em

uma exposição performática, mas a produção revela um domínio e moldagem sonora distintos pelo prolongamento vocal das últimas letras de cada palavra e pelo ritmo criado. Para uma melhor visualização, segue abaixo o poema:

Figura 2 – Poema “Pulsar”



Fonte: Augusto de Campos (1979)

Uma experiência interessante, até mesmo para uma vivência em sala de aula, seria a leitura individual do poema concreto, dedicando observação à sua construção imagética, suas cores, suas figuras e, em seguida, a escuta da performance¹³ de Caetano Veloso. Perceber a diferença entre uma leitura e outra pode ser um exercício bastante enriquecedor que possibilita uma conscientização do impacto gerado pela vocalização. Nas palavras de Zumthor (2010, p. 183), trata-se de “um drama vocal no extremo ponto da linguagem articulada”.

Outra parte que constitui o todo da performance poética é o corpo, o gesto. A noção que queremos propor para o trabalho agrega o conceito de “teatro pobre”, postulado por Jerzy Grotowski (1971), que compreende um ator livre de adereços e composições de cena. Tem-se apenas o intérprete vulnerável e em companhia do seu corpo, da sua voz, dos seus gestos e da sua intenção para com o espectador. Já que estamos lidando com uma teoria das artes cênicas, é preciso deixar claro que, para Grotowski (1971), o ator e a plateia já seriam suficientes para um momento em que a crueza do artista esbanjasse unicidade. À título de esclarecimento, apesar de, na dissertação, não estarmos tratando exclusivamente do teatro, ao falar em performance, Dixon (2007) cita exemplos atrelados ao cênico, levando à dedução de que a performance habita

¹³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VgaZosByW0s>. Acesso em: 20 abr. 2021.

no teatro. Além disso, para Zumthor (2010), é possível estabelecer vínculos entre o teatro e a performance, sendo a arte dos palcos atrelada ao grafismo, o que vamos firmar historicamente no capítulo três.

Esse sentido proposto por Grotowski (1971) se aproxima muito do que percebemos em performances poéticas em que a única companhia do intérprete é o texto e o seu corpo. Nos vídeos analisados, com exceção do interpretado por Letícia Sabatella (até mesmo por se tratar de outra situação performática), todos possuem o mesmo estilo de representação, ou seja, palavra e gesto. A nossa atenção se volta ao movimento, à expressão facial e corporal.

A integração entre a movência corporal em fusão a uma poética reserva em si uma relação complexa de simultaneidade e de um jogo de significação. Segundo Zumthor (2010), esse vínculo não é expressamente estudado de forma metodológica pela academia, citando B. e F. Bauml como exemplo. Mesmo assim, ele continua sua investigação e adentra nos pormenores do enlace entre voz, linguagem e gesto:

Quanto à relação complexa da gestualidade com a linguagem, parece hoje que ela exige três séries de definições: redundante, o gesto completa a palavra; precisando-a, dissipa nela uma ambiguidade; enfim, substituindo-a, ele fornece ao espectador uma informação, denunciando o não dito. [...] *O gesto não transcreve nada, mas produz figurativamente as mensagens do corpo.* (ZUMTHOR, 2010, p. 220, grifo nosso)

Essas três delimitações, que confirmam um direcionamento solidificado, levam a nossa pesquisa a uma proposta de visualização prática. Pode-se, por exemplo, ao declamar sobre o amor, inserir o sinal do coração, unindo as duas mãos em uma ação de repetição ao que está sendo dito, ou optar por um olhar distinto e intencionado, junto a uma gestualidade subjetiva. A última definição do trecho citado trata sobre quando o movimento permuta com o texto, que cede a sua essência à indeterminação inaudível do corpo, como acontece na dança. O gesto em uma declamação, por exemplo, tem a capacidade de explorar os músculos da face, também no que se refere ao olhar; a parte superior do corpo, como o pescoço, ombros, braços e toda a extensão dos membros. As micro ou macroexpressões do rosto são um extenso espaço a ser desbravado e usado pelo intérprete. É por meio delas que conseguimos gerar empatia, nojo, revolta ou felicidade no espectador. É o olhar que captura.

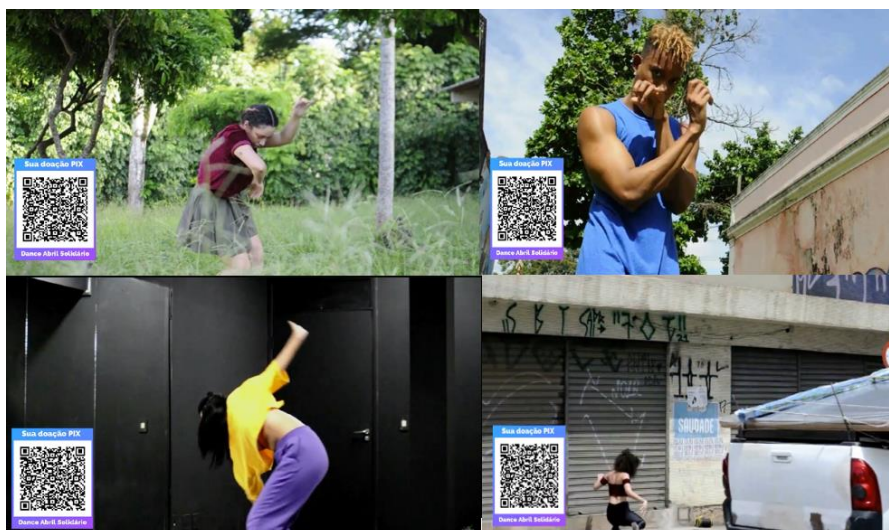
A seguir, é possível visualizar exemplos de performances que integram alguns tipos de gestos:

Figura 3 – Gestos e expressões performáticas no videopoema “Olhos Negros”



Fonte: Cordeiro (2017)

Figura 4 – Performance “Onde o sol nasce primeiro”



Fonte: Coletivo Redemoinho UFPB (2021)

Nas imagens da Figura 3, a *performer* transfere à expressão do corpo o poema *Olhos Negros*, de Ana Austran, poeta do século XIX. Nenhuma palavra é proferida pela intérprete, apenas o áudio do poema gravado ressoa no vídeo. O que desejamos exemplificar também é o processo de construção cênica, que passou pela introjeção das palavras do poema e orgânica *tradução* performática por meio dos gestos. Podemos observar que, na última miniatura, uma expressão facial é delineada, ampliando os significados atrelados à performance. O gesto comunica e, mesmo que talvez seja difícil exprimir, confere camadas de interpretação ao que está sendo visto. Geralmente, o mover do corpo em uma performance não é aleatório e é constituído de início, meio e fim. No capítulo quatro, aprofundamos as questões relacionadas à

teoria iseriana, mas o que podemos enfatizar é que o gesto também pode influenciar na interação texto-performer-espectador.

Nos registros da Figura 4, temos uma performance em formato audiovisual que não faz uso de textos, trata-se de uma dança contemporânea. Com o título “Onde o sol nasce primeiro”, mensagens são transmitidas ao leitor mediante os movimentos dos dançarinos. A depender do repertório do espectador, os significados serão diversos, mas o que conseguimos pontuar acerca do vídeo é que ele se encaixa no que Zumthor (2010) fala sobre os gestos que “substituem” a verbalização. Mesmo quando não há palavra, uma poeticidade é transmitida. No caso dessa dança, o ambiente urbano, histórico e bucólico, além do ritmo marcado das buzinas, pode dar a quem assiste uma percepção heterogênea da cidade de João Pessoa. Não realizaremos uma leitura particular, pois esse não é o propósito da exposição, mas é interessante observar como o mover do corpo por si só transforma aquele que se expõe em signo, assim como sugere Jorge Glusberg (2013), correlacionando o corpo ao significante. Para entendermos melhor, lembremos dos estudos de Ferdinand Saussure, definindo o signo em sua natureza arbitrária, composto pelo significado, a imagem psíquica e pelo significante, a imagem gráfica. Afirmar que o corpo se “transforma” em significante admite pensar que, para o leitor, os movimentos são recebidos como palavras gráficas que serão atribuídas de um significado.

Portanto, é possível delinear, por meio do que propõe Zumthor (2010), que o ato de se fazer movimento confere uma exterioridade ao poema. A proposta primordial dessa seção foi evidenciar a interação entre os fatores apresentados e a sua forma de fluir quando nos inserimos em situações comunicativas com a performance poética. Com base nos exemplos, foi possível observar como esse jogo acontece.

3 A PERFORMANCE NA HISTÓRIA

[...] em seu nível mais elementar, a leitura se tornou há três séculos uma obra da vista. Ela não é mais acompanhada, como antigamente, pelo ruído de uma articulação vocal nem pelo movimento de uma mastigação muscular. Ler sem pronunciar em voz alta ou a meia-voz é uma experiência ‘moderna’, desconhecida durante milênios. Antigamente, o leitor interiorizava o texto: fazia da própria voz o corpo do outro, era seu ator. Hoje o texto não impõe mais o seu ritmo ao assunto, não se manifesta pela voz do leitor. Esse recuo do corpo, condição de sua autonomia, é um distanciar-se do texto. (CERTEAU, 2014, p. 247)

3.1 OS INTÉRPRETES NO MEDIEVO

Voz, corpo, gesto, palavra viva. Esses são alguns dos elementos que envolvem o universo das performances poéticas. Daremos início ao tópico resgatando aspectos históricos que ligam a letra à oralidade. Zumthor (1993), em seu estudo voltado ao medievo (período entre o século V e XV), identifica uma estreita relação entre a escritura e a oralização, que abriu espaço para o uso dos gestos em performances desempenhadas por intérpretes. Esse recorte visa ao reconhecimento de que esses “*performers* medievais” existiram em um mundo diverso do nosso, talvez com repertórios gestuais divergentes dos que conhecemos, mas que materializavam, por meio dos seus corpos e da palavra proferida, um arcabouço que contribuiu em um contexto marcado pela oralidade e em que existiam poucos alfabetizados.

Dito isso, iniciamos refletindo sobre o que Zumthor (1993) denomina como “índice de oralidade”, que é a forma pela qual os historiadores identificam que determinado texto um dia foi direcionado vocalmente a um público. Tais índices podem ser mais ou menos explícitos. O historiador acentua que a comprovação desse elemento veio primeiramente por meio de impressos que continham notas musicais:

Os textos musicalmente notados, muito numerosos e repartidos de maneira bastante irregular no curso do tempo – do século X ao XV –, formam juntos, em comparação a todos os outros um contexto significativo que conota fortemente uma situação global, porque *manifesta a existência de uma ligação habitual entre a poesia e a voz*. (ZUMTHOR, 1993, p. 36, grifo nosso)

A canção, então, se destaca como o elo, *a priori*, entre poesia e oralidade. Um exemplo disso são dados recolhidos de trovadores. Essa constatação, comprovada empiricamente mediante textos, claramente não tem seu início na Idade Média, mas surge desde antes de Cristo. Segundo afirma Zumthor (1993), muitos textos se autodefiniram enquanto canção, e, na percepção do teórico, não seria presumível que esse escrito se direcionasse apenas a uma leitura

silenciosa. As “canções de gesta¹⁴” e as “canções de santos” são alguns dos gêneros explorados e interpretados historicamente. Marcações textuais como “agora vocês vão escutar uma canção”, “aqui começa uma agradável canção”, “sobre a ária de”, além de índices mais evidentes, como “eu quero dizer, eu digo, eu direi” (ZUMTHOR, 1993, p. 39), conotam uma circunstância comunicativa ao que está escrito. Esses registros encontram-se dispersos no decorrer de toda a Idade Média Ocidental e “subsiste[m] nas subestruturas de todas as civilizações com dominante oral” (ZUMTHOR, 1993, p. 54). Ao historiador coube preencher lacunas, estabelecer conexões e aceitar os vazios existentes nesse campo exploratório. As descobertas são inúmeras e extensas, por isso, não cabe ao nosso trabalho um prolongamento em tal aspecto.

A figura do intérprete, por outro lado, desempenha uma relevância primordial na nossa pesquisa. Zumthor (1993) relata a função e a existência de declamadores, cantores e leitores medievais que prestavam serviços ao divertimento de públicos diversos. O autor recorre aos estudos de Faral e Menéndez Pidal no que se refere ao perfil dos intérpretes e agrega suas próprias considerações conclusivas.

Muitas são as facetas que essa figura desempenhou no decorrer da Idade Média, dizendo ou cantando poesia. Na França, foi detectada a existência de grupos de jograis respeitados que declamavam as canções de gesta sob a assistência de instrumentos como a sanfona, estando presentes principalmente em meados do século XIII: “onipresente, insistente, agitada, a massa dos intérpretes não tem delimitações fixas nem precisas” (ZUMTHOR, 1993, p. 58). Esses indivíduos contribuíram muito para o conhecimento de produções poéticas pelo público em geral, sendo também um meio de divulgação.

Algumas práticas vocais são ressaltadas por Zumthor (1993), como quando um autor finalizava a sua obra e a lia em voz alta para um público selecionado ou quando pessoas buscavam leitores profissionais para ler um texto encenando-o. Esses experimentos foram ganhando espaço em um momento de amplificação da leitura em língua vulgar. Conforme o autor, os mais ricos não queriam se dispor à função de momentos prolongados de leitura, o que beneficiou o surgimento de profissionais específicos para a função de leitura oralizada:

Uma classe de intérpretes assim especializados precisou formar-se bem rapidamente. Muitos índices, aliás, predispõem a pensar que essas ‘leituras’, confiadas aos novos profissionais, não demoravam a transformar-se em espetáculo: muitas apresentações figurativas que temos de “leitores” sugerem que o livro, na frente deles [...] pode ser apenas um tipo de acessório que serve para dramatizar o discurso. (ZUMTHOR, 1993, p. 62)

¹⁴ Poemas épicos declamados.

Essa estratégia de fazer do livro um acessório se justifica pelo contexto da inquisição, que não tolerava que alguém decorasse versos, justificando que o demônio estaria sussurrando as palavras para que o ator as proferisse. É notório como a arte da cena se entranhou nessa prática que, de início, não possuía tom de dramaticidade. Os declamadores de poesia, segundo Zumthor (1993), não ficavam à margem da sociedade, mas eram pessoas que faziam uso de vestimentas diferentes e enfeitadas, por vezes ironizando o próprio ofício. Em algumas cidades, as autoridades “contratavam” esses profissionais, visando a um maior controle do que seria proferido e à promoção de divertimento para os cidadãos. Muitas situações são citadas por Zumthor (1993), como o uso de jograis em meios clericais, em festas ou mesmo em celebrações matrimoniais. Recitar poesia entre os séculos X e XII era um encargo admirável e instável, visto que uma mobilidade era exigida àquele que declamava.

Segundo o medievalista citado acima, os intérpretes de poesia habitavam sempre no limiar entre o libertário e o hermético, principalmente em relação às investidas da Igreja, que mantinha uma investigação assídua das movimentações dos artistas da palavra, do gesto. Quanto a esse fato, o teórico constata a íntima relação entre a declamação poética e as artes cênicas: “Pois o teatro, a partir do século XVII, foi a última forma poética em que subsistiu algo do regime medieval, *inteiramente determinado pela performance*” (ZUMTHOR, 1993, p. 69, grifo nosso). Tal reconhecimento é agregado a nossa pesquisa e viabiliza o trabalho tanto com teorias cênicas quanto com a performance teatral propriamente dita, como no caso da performance interpretada por Letícia Sabatella. Ressaltamos esse aspecto por sabermos da existência de potentes discussões teóricas acerca desse tema.

Com as informações contidas nesse fragmento, conseguimos visualizar um pouco do ofício e da existência de artistas em meio aos difíceis anos medievais. A seguir, nos deteremos na Época Moderna.

3.2 A ORALIDADE NA ÉPOCA MODERNA

Ao trabalho, é favorável o diálogo com a Época Moderna, que abarca o período entre os séculos XVI e XVIII. Em um dos ensaios do livro *Do palco à página*, Chartier (2018) relata como se deu a investigação historicista de uma oralidade que recusa o esquecimento, apesar das dificuldades de identificação e reconhecimento. Através disso, podemos dialogar com a relação entre questões materiais da escrita e o encontro com ritmos, vozes e corpos de outrora.

No ensaio intitulado *Formas de oralidade e publicação impressa*, o autor tece reflexões e lança uma proposta que nos encaminha ao entendimento da existência de escritos que não foram destinados à leitura individual e silenciosa, mas, sim, contava com uma constelação de fatores que confluíam para a oralidade e o compartilhamento daquilo que estava escrito. Há um tom de desaprovação direcionado a alguns setores da crítica literária que, porventura, desconsideram ou favorecem um apagamento desse fato histórico. Escrever uma dissertação que possui em vias de análise objetos artísticos afeitos à vocalização pressupõe a necessidade de ressaltar e trazer ao ambiente de exposição determinadas contextualizações e levantamentos.

A referência a uma fábula de Jorge Luis Borges, de nome *O espelho e a máscara*, foi de uma assertividade considerável por parte de Chartier (2018), pois nos interliga ao imaginário e às vivências de Borges enquanto – além de escritor – leitor cego. Vale o destaque a uma citação do texto de autoria do argentino: “Os feitos mais claros perdem seu brilho se não forem honrados com palavras”¹⁵ (BORGES, 1975, s.p., tradução nossa). É propício um breve parêntese visando certa aproximação e exemplo de vivência relatada por Manguel (1997, p. 31), quando em contato com o autor: “Eu descobria um texto lendo-o em voz alta, enquanto Borges usava seus ouvidos como outros leitores usam os olhos [...]”. Enquanto escutava, a leitura se concretizava nas palavras proferidas por Manguel. Essa digressão ao tema do tópico acresce à seção e ao trabalho como um todo, visto que conseguimos, por meio dela, compreender um pouco do que um texto lido em voz alta significa para determinados leitores e, de certo modo, podemos interligar essa perspectiva ao que Chartier (2018) aborda em seu ensaio.

O historiador reconhece que as “formas mudas de oralidade” são um desafio para os estudiosos e cita três métodos que são capazes de abrir caminhos para um processo de reconstrução factual. O primeiro deles

[...] tenta decifrar as práticas de oralidade nas representações literárias: récita, canto, leitura em voz alta etc. Deve-se então constituir um *corpus* dessas formas silenciosas de oralidade, que alguns textos representam por meio da escrita como tema ficcional. Isto é o que acontece, por exemplo, no capítulo XX da primeira parte de *Dom Quixote*, com o conto que Sancho narra ao seu senhor. [...] A narrativa de Sancho se dá por meio da multiplicação de repetições, de orações relativas, de frases mal construídas [...] (CHARTIER, 2018, p. 28)

Portanto, essa estratégia de verificação ocorre em meio aos textos ficcionais e suas alternativas intratextuais. O teórico francês revela que, por intermédio da diferenciação elaborada por Cervantes, é possível perceber e caracterizar um discurso que visa a vocalização.

¹⁵ “Las proezas más claras pierden su lustre si no se las amoneda em palabras [...]”

É necessário compreender que esse método não transforma o texto ficcional em documento, mas é um fator que auxilia os estudos históricos e literários no ato de lidar e buscar categorias de distinção (CHARTIER, 2018). A segunda estratégia citada por Chartier (2018) foi por nós abordada na seção 2.1, que se refere aos índices de oralidade.

A última forma pontuada pelo teórico merece destaque por ser considerada o modo “padrão ouro” das investigações, que diz respeito ao nascimento da pontuação e sua íntima relação com a intencionalidade vocal, além de envolver a época moderna, foco da seção:

Um terceiro modo de investigação, mais técnico e mais específico, dedica-se ao estudo das transformações de pontuação oralizada a uma gramatical, ou como o diria William Nelson, uma mutação (que segundo ele data do fim do século XVII) em que uma pontuação da elocução, indicadora das pausas e da expressão, foi amplamente suplantada por uma pontuação sintática. (CHARTIER, 2018, p. 30)

Portanto, se nos ativermos a essa possibilidade já desbravada pelos historiadores, seria profícuo traçar um paralelo de como enxergamos e lidamos com a gramática atualmente. Na escola, é comum alguns professores perguntarem aos alunos “para que serve a vírgula¹⁶? Para respirar enquanto lemos?”, e alguns estudantes, prontamente, respondem que sim, sendo, em seguida, surpreendidos com a negativa do professor, que prossegue sua exposição adentrando em temas atrelados à sintaxe. Não nos estenderemos na proposição e questionamento, mas imaginemos que o educador esteja munido do conhecimento historicista-literário supracitado e faça esse adendo aos educandos antes de iniciar sua fala. Concordamos que, talvez, o modo de perceber esse dispositivo gráfico se torne mais agradável e próximo de suas realidades.

As pontuações, no entanto, não eram realizadas pelos autores, mas, na maioria das vezes, pelos tipógrafos, que faziam uso de seus “instintos” para inserirem o tom que mais lhes agradava e que parecia adequado à leitura de outrem. Esse detalhe, por vezes, descambava em desavenças com os escritores. Por isso, identificou-se certa variação entre os livros analisados. Com o passar do tempo, essa função foi aprimorada, surgindo figuras como o editor de texto ou o revisor:

Na Inglaterra, esta leitura das provas em voz alta era às vezes atribuída a uma pessoa especializada chamada ‘*collector*’ em latim e ‘*reader*’ (leitor) por Moxon (1958, p. 247 APUD CHARTIER, 2018, p. 32). Porém, mais frequentemente, a edição do texto e a revisão eram feitas por clérigos, licenciados ou professores contratados por editores e impressores para que suas publicações fossem o mais corretas possível. (CHARTIER, 2018, p. 32-33)

¹⁶ De acordo com o Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, como primeiro sentido, temos: “sinal gráfico de pontuação (.) que indica pausa ligeira e é usado para separar frases encadeadas entre si ou elementos dentro de uma frase [...]” (HOUAISS; VILLAR, 2009, p. 1950).

Destaque para a leitura em voz alta realizada pelos corretores, indicando a forte influência e atividade da leitura compartilhada. Essa revisão passava por muitos olhares. Algumas obras, como referenciado por Chartier (2018), eram contempladas até mesmo com uma sugestão, de que modo o leitor pronunciaria determinadas histórias. Por exemplo, como ele poderia atribuir uma entonação quando observasse o sinal de exclamação ao fim da frase. E, assim, uma tentativa de transmissão de discurso, levando em consideração o diálogo autor-pontuação-leitor, foi formulada, mesmo que as diferenças entre a revisão dos corretores existissem.

O teórico cita o exemplo do dramaturgo francês Molière, que teve suas peças iniciais comparadas às últimas. Os historiadores perceberam que, nos primeiros escritos, havia uma preocupação evidente com a possibilidade “[de] que o texto impresso fosse recitado ou lido em voz alta, ou por dar aos leitores que o liam silenciosamente a possibilidade de reconstruir para eles mesmos o ritmo e as pausas da *performance* dos atores” (CHARTIER, 2018, p. 37-38). Esse detalhe é simbólico e muito significativo, se imaginarmos que, como menciona Chartier (2018), aquele que entrava em contato com os escritos poderia, de certa forma, degustar de como aquela peça seria dirigida se encenada, chegando ao ponto do receptor “elaborar a gestualidade” (CHARTIER, 2018, p. 38) do ato performático. Na prática, esses textos originais eram permeados de sinais gráficos e mesmo “maiúsculas no meio da frase” (CHARTIER, 2018, p. 39), que indicavam uma intenção.

A discussão é ampla e mereceria uma extensão no seu estudo. No entanto, o objetivo maior dessa seção foi identificar como a materialidade de obras impressas se fundiram às competências orais e de que modo isso pode ter reverberado na forma com que lidamos com performances, espetáculos teatrais ou leituras em voz alta nos dias de hoje.

3.3 PERFORMANCE: DO FUTURISMO A NOVA YORK

Chegamos aos anos mais próximos à contemporaneidade. RoseLee Goldberg (2015) nos apresenta uma visão (não) definidora dos primeiros passos rumo à compreensão da performance imersa em processos históricos:

A história da performance no século XX é a história de um meio de expressão maleável e indeterminado, com infinitas variáveis, praticado por artistas impacientes com as limitações das formas mais estabelecidas e decididos a pôr sua arte em contato direto com o público. Por esse motivo, sua base tem sido sempre anárquica. *Por sua própria natureza, a performance desafia uma definição fácil ou precisa, indo além da*

simples afirmação de que se trata de uma arte feita ao vivo pelos artistas. Qualquer definição mais exata negaria de imediato a própria possibilidade da performance, pois seus praticantes usam livremente quaisquer disciplinas e quaisquer meios como material – literatura, poesia, teatro, música, dança, arquitetura e pintura, assim como vídeo, cinema, slides e narrações, empregando-os nas mais diversas combinações. De fato, nenhuma outra forma de expressão artística tem um programa tão ilimitado, uma vez que cada performer cria sua própria definição ao longo de seu processo e modo de execução. (GOLDBERG, 2015, s.p., grifos nossos)

Percebe-se que a teórica realiza uma convocação aos processos históricos da performance e abre um leque de possibilidades que podem se fundir a essa arte, aludindo ao vídeo, ao cinema, à poesia e a inúmeras outras formas de expressão. Importante destacar que a autora cita e enfatiza o seu olhar crítico perante a convicção de que apenas o “ao vivo” delimita e faz acontecer uma performance, indo no sentido oposto ao que sugere Cohen. Como já exposto no capítulo 2, nosso pensamento tende a se alinhar com a indicação de Goldberg (2015), que contempla o estudo da performance, trazendo narrativas documentais cronologicamente organizadas, sendo, dessa forma, um arcabouço histórico relevante.

Resgatar determinados registros de uma história recente tem sua importância firmada no entendimento de que estar ciente das raízes da performance trará lucidez e assertividade às nossas provocações e construções teóricas.

Assim, daremos início a uma breve contextualização histórica acerca dessa forma artística. De acordo com Jorge Glusberg (2013), há, no nascimento da prática, o que o teórico denomina como a “pré-história” do gênero, pois são períodos em que as exposições então construídas adicionavam alguns elementos da performance, sem, no entanto, se autodeclararem como tal. Esses antecedentes incluem principalmente os movimentos futuristas, dadaístas e surrealistas. Ou seja, sua concentração se deu predominantemente nas vanguardas europeias. Posteriormente, faremos observações sobre o desenvolvimento dessa arte no Brasil, entendendo que o recorte se faz estritamente necessário, em uma tentativa de descentralização e acréscimo de perspectivas.

Glusberg (2013) pontua que as performances apresentadas pelas vanguardas ocorriam, em grande parte, de modo improvisado, “mas havia, ao mesmo tempo, uma incorporação das técnicas do teatro, da mímica, da dança, da fotografia, da música e do cinema” (GLUSBERG, 2013, p. 12). Esse último, através do surgimento recente da produção fílmica dos irmãos Lumière, no fim de 1895 (GLUSBERG, 2013).

Adentremos, pois, na vanguarda futurista, que, conforme Goldberg (2015) destaca, inicialmente fazia uso da performance como um veículo de propagação dos manifestos e ideais do seu autor, o poeta italiano Filippo Tommaso Marinetti. Ao nosso trabalho, não interessa

adentrar nos pormenores da vanguarda, mas descrever de que forma a performance foi se revelando aos artistas da época. A escola, que tem o seu nascimento em fevereiro de 1909 por meio do manifesto de Marinetti no jornal *Le Figaro*, tece suas idealizações pautadas na busca incessante pela aproximação do ser humano com a máquina, renunciando às tradições culturais, à academia e, principalmente, ao passado. Nos manifestos, Marinetti enaltece a velocidade, o movimento, a modernidade e chega a propor a destruição de museus e bibliotecas, além de incitar a violência de lado a lado da guerra. Importante ressaltar a clara simpatia entre essa escola e o partido nacional fascista, que surgiu apenas em 1921.

Steve Dixon (2007) realça a carga de misoginia presente, principalmente, no primeiro manifesto, que contém a declaração de combate ao feminismo e o incentivo de uma arte como representação da violência, levando artistas como Mina Loy a se desvencilharem da vanguarda. O autor menciona, inclusive, que estudiosos como Michael Kirby não trazem esse manifesto, mas sim os posteriores. Portanto, nossa pretensão é deixar evidente um olhar de crítica às inclinações extremistas da escola, que não passam despercebido por acadêmicos e especialistas da performance. Dixon (2007) justifica o destaque dado à performance futurista, declarando que houve, sim, produtividade artística ativa que ia além da pura propaganda. O teórico conta com registros de performances futuristas para defender seu estudo acerca da categoria “performances digitais” (DIXON, 2007, p. 48-49). Portanto, nossa pretensão é, principalmente, perpassar por algumas das práticas desenvolvidas pelos futuristas nos palcos, que são intimamente ligadas a uma abordagem intermediática, entendendo, claro, o amplo contexto histórico envolvido.

Retornando ao nosso foco — a performance —, Goldberg (2015) destaca algumas formas artísticas que foram usadas para transpor os pensamentos da vanguarda. Fazemos, então, a alusão e comentários a algumas delas. A historiadora contextualiza o primeiro sarau futurista, ocorrido no ano 1910, em Trieste, que contou com a declamação de Marinetti, que “vociferava contra o culto da tradição e da comercialização da arte, entoando louvores ao militarismo patriótico e à guerra[...]” (GOLDBERG, 2015, p. 3), gerando cautela por parte dos responsáveis pela segurança nos saraus posteriores. Após o experimento inaugural, outras noites foram organizadas pelo poeta, agora por meio da performance inserida na prática de pintores, que investiam no estímulo e interação com o público presente. Essa troca, na maioria das vezes, se revelava negativa, muito pelo tom de desprezo aos espectadores, que favorecia a criação de situações de constrangimento e insatisfação.

Dramaturgos futuristas, objetivando o aperfeiçoamento daquelas apresentações, escreveram manifestos específicos para os saraus, como o intitulado *Manifesto do teatro das*

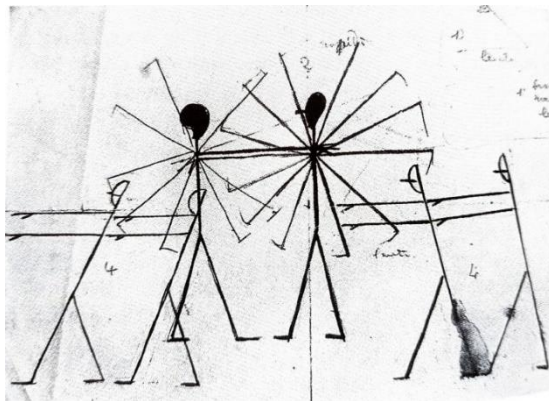
variedades. Para Marinetti, esse teatro se sobrepunha aos outros, visto que – supostamente – ele não teria tradição artística e nem uma carga histórica. No entanto, Goldberg (2015) destaca:

Na verdade, o teatro de variedades tinha seus mestres e tradições, mas o que o transformava no modelo ideal para as performances futuristas era exatamente a sua variedade – sua mistura de cinema, acrobacia, música, dança, apresentações de palhaços e ‘toda a gama de estupidez, imbecilidade, parvoíce e absurdidade, arrastando a inteligência para as raíais da loucura’. (GOLDBERG, 2015, p. 7)

Ou seja, não era um teatro “novo”. Para ser mais exato, o teatro de variedades apenas se mostrou compatível com a proposta e linha de pensamento da vanguarda pela profusão de elementos e desrespeito ao ordenamento que as exposições tradicionalmente tomavam. Essa ânsia refletia-se na “organização” do roteiro, que era completamente desarranjado e inconstante. Interessante realçar a pluralidade de linguagens artísticas envolvidas nos atos que, apesar de se esforçarem para rechaçar toda uma tradição, fizeram uso de uma subversão da ordem e adicionaram linguagens antes não compatíveis que possuem cada uma a sua própria tradição, o que já é, com certeza, uma proposta válida e que influenciou artistas posteriores.

Outra prática que merece relevo está na “música do ruído”, uma proposta escrita no manifesto *A arte dos ruídos*, de Luigi Russolo (1913). Nessa proposição, o barulho das cidades era a inspiração para a criação de instrumentos que produziam ruídos dos mais diversos, como “de bondes, explosões de motores, trens [...] construíram-se instrumentos especiais que, ao girar de uma manivela, produziam tais efeitos” (GOLDBERG, 2015, p. 11), e esses sons fundiam-se às performances, servindo como a sonoridade dessas apresentações, que seguiam uma linha de “movimentos mecânicos”, em que a instrução era incorporar o gesto a uma geometria corporal, como representado na Figura 5:

Figura 5 – Desenho representando a movimentação dos atores para *Machina tipográfica* (1914)



Fonte: Balla (1914)

É válido perceber a transposição do que era um pensamento para a construção de partituras corporais, acompanhadas por sons: “cada um devia emitir um som onomatopaico que acompanhasse seu movimento específico” (GOLDBERG, 2015, p. 12). Ao contrário das primeiras práticas, essas performances eram incessantemente ensaiadas para que os movimentos fossem regulares e exatos. Ainda no teatro, houve a iniciativa da interação entre atores e marionetes em tamanho real ou gigantes, sempre trazendo a imagem de máquinas como referência.

Houve, ainda, o chamado “teatro sintético”, em que a brevidade era praticada como uma forma de expressar muito em um átimo de tempo. Os dramaturgos e artistas envolvidos lidavam com a quebra da expectativa por parte do público, ao que o manifesto do teatro futurista sintético declarava que “não havia razão [...] para que o público devesse sempre compreender na íntegra os porquês e para quês de cada ação cênica” (GOLDBERG, 2015, p. 17), isso porque as apresentações adotavam sequências atípicas e desfechos inesperados.

Conforme afirma Goldberg (2015, p. 19), “em meados do século XX, os futuristas haviam estabelecido solidamente a performance como um meio de expressão artística independente”. Isso significa que em lugares como “Paris, Zurique, Nova York e Londres” (GOLDBERG, 2015, p. 20), os *performers*, tendo absorvido o que foi observado, praticado ou até mesmo lido, punham em exercício as estratégias chamativas e interartísticas, também desempenhado por Maiakovski, que escreveu poemas e peças futuristas em um contexto russo. No ano de 1933, os manifestos futuristas e a própria produtividade da vanguarda perdem força, deixando em um dos últimos escritos uma proposta de performance radiofônica, que fazia uso de chiados e do próprio barulho de interferência entre as faixas. Portanto, podemos perfazer o recorte e evidenciar as contribuições de uma ótica futurista que arriscou práticas e formatos até então não experimentados em uma história ocidental.

Já o dadaísmo conta com a criação do Cabaret Voltaire em 1916, idealizado pelo poeta Hugo Ball, em Zurique. No ambiente, reuniam-se escritores, dançarinos e declamadores para realizar experimentações artísticas: “o programa do Cabaret de Bale incluía leitura de poemas, execução de performances musicais e exibição de pinturas” (GLUSBERG, 2013, p. 14), como fica evidente nos registros abaixo:

Figura 6 – Hugo Ball em performance (1916)



Fonte: autor desconhecido

Figura 7 – Trecho do documentário intitulado “Dadá”



Fonte: Greta Deses (1969)

Os encontros, as chamadas “soirées”, se repetiram até o ano de 1919, em Zurique (para depois se deslocar a Paris), em que o poeta Tristan Tzara, um dos principais colaboradores do Dadá naquele momento, organizou um grande evento que abrigou cerca de 1.500 espectadores que, como pontua Goldberg (2015, p. 64), já estavam inquietos e propensos a um enfrentamento, o que de fato ocorreu: “somente o poema simultâneo de Tzara, *Le Fièvre du mâle* (A febre do macho), lido por vinte pessoas, produziu o absurdo pelo qual todos esperavam” (GOLDBERG, 2015, p. 64). É significativo perceber a sempre presente poesia declamada ou lida nas performances (objeto de estudo da dissertação, presentes nos vídeos selecionados), que provocavam as mais diversas reações, chegando ao extremo de iniciativas violentas serem tomadas por parte do público. Apesar disso, para Tzara, o objetivo da performance foi alcançado, visto que aquele comportamento seria causado em decorrência do novo.

No tocante à vanguarda surrealista, de acordo com Glusberg (2013), não houve um trabalho performático ativo, mas os seus entrelaçamentos com a psicanálise, muito estudados

por André Breton na forma do automatismo psíquico, influenciaram e influenciam performances passadas e atuais.

É possível estabelecer um paralelo entre o que foi posto em prática performativamente nas escolas citadas com o movimento modernista no Brasil, principalmente em relação à Semana de Arte Moderna. Conforme relata Alfredo Bosi (2015), durante os três dias do evento, foram exibidas pinturas, esculturas, danças, declamações ou leituras de poesia das mais recentes correntes e dos artistas que mais possuíam em si a vontade de fazer desabrochar uma autonomia antropofágica no cenário cultural brasileiro. Seguindo o formato de sarau, escritores como Mário de Andrade, que recitou versos seus, mesmo perante a reação intempestiva do público, anos depois “confessa que não sabe como teve coragem para dizer versos diante de uma vaia tão barulhenta [...]” (BOSI, 2015, p. 361), fazendo-nos recordar os encontros e exposições desempenhados pelos futuristas ou mesmo pelos dadaístas. No entanto, Mário de Andrade explicita no manifesto “o movimento modernista” que, na realidade social brasileira então vivenciada, não haveria sentido para que o futurismo fosse levado do mesmo modo que na Europa e deixa claro que eles não eram futuristas.

A inserção do vínculo percebido entre as vanguardas europeias e o movimento modernista nesse trabalho se justifica pelo fato de o formato experienciado no Brasil coincidir com o que foi vivido entre os artistas estrangeiros supracitados. E essa consciência é útil para traçarmos um correlato histórico, visto que poetas nossos tiveram contato direto com a cena artística europeia, como Oswald de Andrade. Além disso, é interessante propiciar esse diálogo de influências, enfocando também o que se passou no Brasil, já que trabalharemos adiante com performances declamativas em vídeo.

Prosseguindo com a contextualização histórica da performance no ocidente, Goldberg (2015) destaca uma outra fase dessa modalidade artística, centrada na construção de um cenário performático nos Estados Unidos a partir de 1933:

[...] com a chegada dos exilados de guerra europeus a Nova York [...] por volta de 1945, ela havia se tornado uma atividade independente, reconhecida como tal pelos artistas e indo além das provocações que marcaram as primeiras performances” (GOLDBERG, 2015, p. 111)

Com a chegada da segunda guerra, a atividade perdeu força e levou os artistas a se deslocarem para Nova York, um dos maiores polos de desenvolvimento performático do mundo. Os teóricos fazem referência ao gênero *performance art*, citando o cenário dos anos 1960-1970 nos Estados Unidos, como o faz Pavis (2017, p. 225):

No sentido estrito do termo, a arte performática é uma prática que aparece nos Estados Unidos nos anos 1960, à margem muitas vezes da ‘alta cultura’, em reação a um teatro de texto e de repertório que é sentido como estando pouco em harmonia com os novos tempos.

Há um movimento, portanto, de contracultura ou “não arte” (COHEN, 2013, p. 46) por parte dos novos *performers*, que não buscavam uma categorização, mas uma posição de entrelugar no universo artístico. Foi o que defendeu e propôs Allan Kaprow, idealizando a forma de expressão *happening*, que diz respeito a representações improvisadas e sem um local fixo de atuação. Podemos mencionar ainda movimentos como a *body art*, que priorizava a desmistificação do corpo humano e “se constitui numa atividade cujo objeto é aquele que geralmente usamos como instrumento” (GLUSBURG, 2013, p. 43). Esses dois movimentos antecederam o que Glusberg (2013) e outros autores intitulam de performance enquanto gênero, sempre atrelada aos acontecimentos nova-iorquinos dos anos de 1970. Podemos citar nomes como Marina Abramović, Joseph Beuys e Meredith Monk, que deram vazão às suas experiências e influenciam muitos artistas até os dias atuais. Não nos estenderemos na delimitação e comentários acerca da performance na ambientação nova iorquina, visto que o tema tangencia os objetivos do capítulo e do trabalho.

4 TEORIA DO EFEITO ESTÉTICO E ANTROPOLOGIA LITERÁRIA: UM CONTEXTO

4.1 ANTROPOLOGIA LITERÁRIA EM CENA

Estar em par com a Antropologia Literária é compreender que a literatura resplandece na sociedade e constitui a sua identidade por meio daquilo que é da condição humana. Dito de outro modo, é proveitoso começarmos a abordagem teórica do capítulo a partir da Antropologia Literária, dado que, de acordo com o que propõe Iser (1999a), somos permeados por atos de fingir, por ficções que ocuparam espaços vazios na história da humanidade. Nessa perspectiva, “situando-se não além, mas dentro da cultura, o discurso literário funciona como um ‘dispositivo’ de monitoramento e nos permite observar as forças motrizes responsáveis pela emergência da cultura” (ISER, 1999a, p. 163). Ou seja, a literatura é uma ferramenta da cultura, se entendermos esta última como algo que provém das reações correlatas ao meio e de situações vivenciadas pelo ser humano no decorrer dos tempos, introduzidas por uma relação de retroalimentação com os indivíduos (ISER, 1999a). Assim, é possível depreender que a literatura está inserida na e habita internamente a cultura, sempre em movimento.

A ficção entra em cena como um elemento que se insere na construção da nossa historicidade através de uma necessidade que é uma predisposição¹⁷ humana. É comum buscar explicações daquilo que é inerente à nossa realidade. Isso pode ser entendido como uma tentativa de preencher lacunas ou vazios do que não tem uma definição palpável. Há uma necessidade vital de oferecer possibilidades de sentido ao que nos rodeia. Ferreira Gullar, ao formular a frase “a arte existe porque a vida não basta”, é cirúrgico e colabora idealmente para o que foi postulado por Iser no tocante à Antropologia Literária. Para fins didáticos, mencionamos brincadeiras infantis que fazem uso de um objeto aleatório, como uma espiga de milho ou uma caixa de papelão, para representar um personagem ou um carro. A criança faz uso da sua imaginação para criar mundos. Essa sensibilidade e apreço pelo “brincar” se esvai com o passar dos anos, restando ao adulto uma realidade plana e opaca. A arte surge na contramão de uma letargia realística e tem a capacidade de nos proporcionar momentos em que a imaginação pode prevalecer, mesmo quando não somos seus produtores. O ato de ler, de apreciar um filme ou uma pintura, pode encaminhar nossas mentes para o que não é explícito, fundindo o real ao imaginário.

Em Iser (2013, p. 30, grifo nosso), temos que “o texto literário, como espaço de jogo, pode então oferecer respostas à pergunta de por que o homem *necessita* da ficção”. Através da

¹⁷ Predisposição não em um sentido naturalista, mas social.

Antropologia Literária, então, é possível acessar os pormenores do reverberar da ficção e suas interações em relação aos indivíduos que estão inseridos em um todo social. Desse modo, é possível estabelecermos uma ponte entre a realidade que nos inunda e os textos ficcionais. A seguir, entenderemos como se desenvolve esse “jogo”, elemento supracitado por Iser (2013).

Há muito do mundo empírico em produções artísticas ficcionais; na verdade, Iser refuta a ideia de que a ficção é antagonista ao real. Ora, se assim o fosse, não estaríamos lidando com um estudo de origem e base antropológica. Mesmo as produções que tentam empreender uma quebra de vínculo com os fragmentos da nossa sociedade possuem traços que encaminham a nossa percepção para algo familiar, seja através de relações humanas, seja de fisionomias, seja de aspectos inerentes às nossas características ou ao meio em que vivemos. Objetivamente falando, o texto ficcional dialoga frequentemente com a realidade, capturando-a e introduzindo-a em um mundo recriado a partir do nosso:

Assim, retorna ao texto ficcional uma realidade de todo reconhecível, posta, entretanto, agora sob o signo de fingimento. Por conseguinte, este mundo é posto entre parênteses, para que se entenda que o mundo representado não é o mundo dado, mas que deve ser apenas entendido como se o fosse. Assim, se revela uma consequência importante do desnudamento da ficção. Pelo reconhecimento do fingir, todo o mundo organizado no texto literário se transforma em um *como se*. (ISER, 2013, p. 43, grifo do autor)

Desse modo, mediante uma realidade posta em suspensão, para Iser (2013), é possível, após a leitura, enxergar o nosso mundo material de outra forma. A literatura afetaria, ainda que minimamente, a nossa percepção perante questões existenciais, fatídicas ou sociais. Aqui, podemos relembrar os versos de Fernando Pessoa (1995, p. 235): “O poeta é um fingidor./ Finge tão completamente/ Que chega a fingir que é dor/ A dor que deveras sente”. Ou seja, a ficção não seria uma espécie de mentira, mas de um fingimento que convida o leitor a interagir com o texto, o filme, a peça teatral, entre outros. É essa consciência que leva inúmeros espectadores de teatro, por exemplo, a compreenderem que, quando um ator é assassinado em cena, não significa que temos ali um crime real. Essa ilustração nos leva ao nascimento do cinema no mundo, em 1895, com a exibição do filme *A chegada do trem à estação de La Ciotat* (1896), produção dos irmãos Lumière, em que muitos dos que assistiam à película, ao ver um trem indo em sua direção, fugiram, assustados, imaginando que todos seriam atropelados. No entanto, como esse “fingir” ganha vida? Através do contato direto do texto com o leitor real. É nesse momento que podemos fazer menção a e contextualizar o conceito de *leitor implícito* de Iser (1996), entendendo que, sem essa noção, não é possível atingir completamente

aquilo a que o autor se propõe. Mediante tal conceito, a imagem de texto como um jogo se torna mais evidente ao processo de assimilação deste capítulo.

Em *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*, Iser (1996) define o leitor implícito como uma estrutura textual que é despertada quando em contato com um leitor real. Portanto, para o teórico:

[...] quando, nos capítulos seguintes deste livro, se fala em leitor, pensa-se na estrutura do leitor implícito embutida nos textos. À diferença dos tipos de leitor referidos, 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. Se daí inferimos que os textos só adquirem sua realidade quando lidos, isso significa que as condições de atualização do texto se inscrevem na própria construção do texto, que permitem constituir o sentido do texto na consciência receptiva do leitor. (ISER, 1996, p. 73)

A referência a outras tipologias de leitor se deve ao estudo panorâmico feito por estudiosos da teoria literária, cujo intuito seria resolver o problema de situar a teoria com o foco na interação texto-leitor. Tal panorama envolve uma problemática arraigada nos estudos literários: onde está o sentido de um texto? No leitor? Nas palavras? A leitura cerrada, proposta pelo *New Criticism*, seria um caminho viável para entender a essência desse fenômeno que é a leitura? Em resposta a isso, Iser (1996) afirma que o sentido está em um entrelugar e não se reduz ao polo estético (o leitor), nem ao polo artístico (o texto). Segundo o autor, qualquer tipo de simplificação incorreria em um imanentismo ou em um psicologismo. Percebemos, pois, a atenção concedida por Iser à ideia de que a existência de um texto só se firma quando um indivíduo, incutido do seu cognitivo, dá vida à “obra”. Sobre este último termo, quando fazemos uso da palavra “obra” neste trabalho, em diálogo com a Teoria do Efeito Estético, estamos nos referindo ao sentido referido e delimitado por Iser em *O ato da leitura*: “a obra é o ser constituído do texto na consciência do leitor” (ISER, 1996, p. 51). Isto é, a obra não é o objeto artístico (livro, filme, pintura), mas o instante de leitura, o acontecimento.

É possível entender melhor o conceito com uma exemplificação: uma pesquisa psicológica¹⁸ revelou que, quando um indivíduo está se comunicando com outro, o que passa pela cabeça dele não é um pensamento que diz respeito a si mesmo, nem à outra pessoa, mas ao que o outro pensa dele. Mesmo que inconscientemente, estamos mais interessados em inferir o que o outro acha de nós. Somos acostumados com o vazio, ou melhor, com o ato de interpretar o não dado. Se estamos em uma situação de paquera, por exemplo, vamos depreender um sorriso, uma piscada de olho ou um olhar diferenciado, não sendo necessário que a pessoa em questão diga nitidamente: “eu gosto de

¹⁸ Cf. Goffman (1967).

você, vamos ficar juntos?”. O que, então, essa ilustração tem a ver com a relação texto-leitor? Apesar de estarmos percorrendo sobre situações diferentes, esta última, para Iser (1996), também é um processo comunicativo. Não conseguimos enxergar empiricamente a “paquera” entre dois indivíduos, mas sabemos que ela existe. Nós inferimos que a paquera existe com base nos comportamentos de cada um. Assim como também não conseguimos visualizar o sentido de um texto, visto que ele se encontra entre o leitor e o texto. Além disso, do mesmo modo que subentendemos determinados sinais em uma conversa, o texto também nos oferece, em sua estrutura, pistas de sentidos, o que será mais bem detalhado na próxima seção.

O encaminhamento suscitado pelo objeto ficcional, longe de ser taxativo e uno, favorece uma multiplicidade de sentidos possíveis ancorados no texto. Na percepção de Iser, é possível compreender a mudança de questionamentos comumente repetidos nos estudos literários, como “qual é o sentido do texto” ou “o que o autor quis dizer com o poema”, para “o que sucede com o leitor quando com sua leitura dá vida aos textos ficcionais” (ISER, 1996, p. 53). Portanto, é necessário ter em mente que o teórico mencionado desenvolve sua pesquisa objetivando a compreensão dos processos cognitivos desempenhados pelos leitores no momento da leitura. Consideremos estas etapas: o leitor real realiza o pacto ficcional com o objeto artístico e se coloca em implicitude perante o objeto. O sentido está entre os dois, como em um processo de comunicação. Para fins de conhecimento, Iser (1996) estabelece diferenças entre os conceitos de “papel do leitor”, “ficção do leitor” e “leitor implícito”. Acreditamos que seja necessário situar as duas primeiras categorias, intencionando uma maior compreensão dos termos, além de evitar imprecisões, visto que já conceituamos “leitor implícito”.

O papel do leitor, como já mencionado, está intimamente relacionado à estrutura do texto, ou seja, ao leitor implícito: “o papel do leitor representa sobretudo uma intenção que apenas se realiza através dos atos estimulados no receptor” (ISER, 1996, p. 75). Já a ficção do leitor pode ser definida como *para quem o artista imagina estar produzindo*.

Diante disso, um texto é formado à medida em que é lido: “estas [estruturas do texto] são de natureza complexa: embora estruturas do texto, elas preenchem sua função não no texto, mas sim à medida que afetam o leitor” (ISER, 1996, p. 51). No segundo tópico deste capítulo, entenderemos mais a fundo os movimentos que o leitor implícito pode suscitar no leitor real. O foco maior desta seção está nas partes que constituem um texto fictício, o que pode dizer muito do leitor implícito e de sua relação orgânica com a Antropologia Literária.

Iser (2013) pontua que, no interior de um objeto ficcional, coabita uma tríade: o *real*, isto é, as referências ao mundo empírico, seja através de “sistemas de sentido, sistemas sociais e imagens do mundo [...]” (ISER, 2013, p. 53); o *fictício*, que é a intenção direcional da ficção; e o *imaginário*, entendido pelo autor enquanto o modo como esse elemento se revela e atua nas imbricações do texto, provocando efeitos que podem ser estudados e descritos, sendo o fictício “o elemento ativador, provocador de movimentos do imaginário” (SANTOS, 2009, p. 216). Aqui, focamos o entrelaçamento desses três fatores, mesmo compreendendo que tais engajamentos são de alta abstração e complexidade para o entendimento de ficções, não apenas as literárias. Tal tríade é erguida e norteada pelos atos de fingir. Conforme Iser (2013), aqueles três elementos substituem a dicotomia “realidade vs. ficção” quando, pela repetição (um ato de fingir), o objeto artístico se revela múltiplo e inesgotável. O ato de refazer o universo extratextual por meio da ficção é entendido por Iser (2013) como uma “transgressão de limites”, visto que atribuímos realidade (uma determinação) ao imaginário, não sendo este movimento prioristicamente característico deste último. Aos atos de fingir é atribuída, então, uma importância fundamental que interliga essas três ferramentas e norteia o interior de um texto ficcional:

Os componentes da tríade se diferenciam na medida em que possuem funções distintas, cabendo, porém ao ato de fingir, enquanto modo operatório decisivo destas relações recíprocas, um significado crescente; isso porque ele se determina como transgressão de limites daquilo que organiza e daquilo de que provoca a configuração. O ato de fingir, como a irrealização do real e a realização do imaginário, cria simultaneamente um pressuposto central que permite distinguir até que ponto as transgressões de limite provoca (1) representam a condição para a *reformulação* do mundo formulado, (2) possibilitam a *compreensão* de um mundo reformulado e (3) permitem que tal acontecimento seja *experimentado*. (ISER, 2013, p. 34, grifos nossos)

A partir disso, podemos observar que os atos de fingir, como grifado, têm a capacidade de organizar o universo ficcional, bem como de suscitar o entendimento e a experimentação deste universo enquanto um processo. Iser (2013) demarca e explicita a função de três atos que contribuem para o funcionamento intratextual, direcionando o objeto à “transgressão de limites”, que só é alcançada por intermédio do leitor real. Os atos são estes: seleção, combinação e autoindicação (o já referido “como se”).

A seleção se dá na captura de referências extratextuais que são intencionalmente inseridas no objeto ficcional e deslocadas do seu contexto de origem. São, portanto, realocadas e reinventadas, ultrapassando as barreiras do possível. No acontecimento que é a leitura, o texto separa e, de fato, seleciona fragmentos do real, restando para algumas partes do universo empírico, de acordo com Iser

(2013), o apagamento, o enaltecimento ou a complementação. São escolhas do que a ficção leva para si: “neste processo, esboça-se o objeto intencional do texto, que deve sua realização à irrealização das realidades incluídas no texto” (ISER, 2013, p. 36).

A combinação acontece em meio à seleção, no âmbito intratextual, quando suscita ligações “que abrange[m] tanto a combinabilidade do significado verbal, o mundo introduzido no texto, quanto os esquemas responsáveis pela organização dos personagens e suas ações” (ISER, 2013, p. 37). Um exemplo, citado por Iser, é o neologismo. O sentido que origina uma palavra é transgredido e ressignificado em um contexto ficcional. Podemos mencionar um dos poemas de Manuel Bandeira (1970), intitulado “Neologismo”, para nos aproximar dessa possibilidade em que a combinação se revela no interior de textos ficcionais:

NEOLOGISMO

Beijo pouco, falo menos ainda
Mas, invento palavras
Que traduzem a ternura mais funda
E mais cotidiana
Inventei, por exemplo o verbo teadorar
Intransitivo;
Teadoro, Teodora

O eu-lírico acima afirma seu domínio perante a construção literária ao introduzir um tom metalinguístico ao poema. O texto utiliza estratégias intratextuais e traz à tona inúmeras perspectivas e contextualizações adjacentes ao que foi inventado. A combinação se evidencia no ato de tornar o que foi selecionado maleável e apto a ser transformado. O neologismo “teadorar” é criado a partir de uma intenção estilística e semântica, produzindo “*relacionamentos intratextuais*” (ISER, 2013, p. 38, grifo do autor).

O teórico alemão ressalta que o relacionamento propiciado pelo texto é resultado da combinação e que, quando ganha vida no cognitivo de um leitor real, pode confrontar valores. É nesse ponto que podemos contemplar a amplitude de um objeto artístico, que toma para si fragmentos extratextuais, combinando estes fatores, de modo a gerar relacionamentos. Apesar de esses elementos já possuírem sua própria lógica, a ficção consegue transcender o real e nele interferir.

Portanto, a seleção, a combinação e o “como se” interagem mutuamente:

Na seleção, são transgredidos os sistemas contextuais do texto, mas também o é a imanência do próprio texto, por incluir em seu repertório a transgressão dos sistemas contextuais selecionados. Na combinação, ocorre uma transgressão dos espaços semânticos intratextualmente constituídos, o que vale tanto para a ruptura de limites do significado

lexical quanto para a constituição do acontecimento central à narração, o qual se manifesta na transgressão de limites dos heróis do romance. No *como se*, a ficção se desnuda como tal e assim transgride o mundo representado no texto, a partir da combinação e da seleção. (ISER, 2013, p. 50 grifos do autor)

Munido desses principais elementos, o texto ganha forma e se atualiza no instante em que é lido. Sobre a leitura, Iser (2013, p. 47, grifo do autor) ressalta que os textos ficcionais podem reverberar no cognitivo de leitores reais e, assim, “causar reações sobre o mundo seria então a função produzida pelo *como se*”. A arte lida com, comunica e afeta seres humanos. Essas reações mencionadas por Iser estão relacionadas à “significação”, entendida como aquilo que o leitor real leva da leitura para sua vida. Leitores com percepções, perspectivas e vivências distintas se debruçam sobre o repertório de objetos ficcionais igualmente diferentes. Esse encontro pode ocasionar reflexões e até mesmo mudanças de crenças. Logo, a leitura é um acontecimento que pode proporcionar experiências outras ao nosso habitual olhar significativo; é isso o que encanta e faz o trabalho ter um norte motivador — eis o foco da próxima seção.

4.2 TEORIA DO EFEITO ESTÉTICO: ENTRE VAZIOS, NEGAÇÕES E NEGATIVIDADES

Para fins elucidativos, determinados termos necessitam de explicação, visto que muitos deles foram utilizados na fase de análise dos dados desta pesquisa e fazem parte do processo de constituição de sentido proposto por Iser. Como citado, consideraremos o conceito de leitor implícito para esclarecer as próximas reflexões. Algumas nuances do ato de apreensão de leitura devem ser ressaltadas, como a ideia de que “o discurso do texto, enquanto *organismo vivo* que se relaciona com seu leitor, permite-nos pensar a relação entre texto e leitor conforme o modelo de sistemas auto-reguladores” (ISER, 1996, p. 124, grifo nosso). Portanto, apesar de o leitor real ter em si a função de dar vida aos textos ficcionais, ele não manobra completamente o sentido da obra. A imagem do texto literário enquanto organismo vivo nos permite explorar a natureza da arte e sua organicidade. Partindo disso, é possível nomear e refletir sobre alguns mecanismos que podem dar origem a imprevisibilidades em relação ao que está sendo lido.

A Teoria do Efeito Estético carrega, em seu nome, a palavra “efeito”, pois enquanto o leitor real desvenda o leitor implícito, o texto proporciona efeitos ao receptor a depender de seu repertório, entendendo que todo texto ficcional é constituído por vários outros. Este ponto é profícuo, uma vez que, estando a relação texto-leitor baseada em um fluxo comunicativo, todo e qualquer repertório manifestado pelo texto (fatores extratextuais, contextos históricos, literários ou linguísticos) afeta e

interfere no sentido final do leitor (individual), que imerge na obra munido de suas próprias crenças e vivências. Trata-se de um diálogo de confrontação e de consonância. Cabe enfatizar, ainda, que Iser não centra suas explicações unicamente no papel do leitor e no implícito, mas considera que “o autor e o leitor participam de um jogo de fantasia” (ISER, 1999b, p.10).

Começando dos vazios, podemos compreender que este aspecto é basilar e aciona todos os outros, que possuem caráter virtual e ocorrem no instante da leitura. Para tanto, um indicativo de começo se dá naquilo que diferencia um texto ficcional de um não ficcional, o que, para Iser (1999b), envolve intencionalidade e a quantidade de inferências possíveis a um texto:

Ao não cumprir uma expectativa básica do uso pragmático da fala, ela constitui um pressuposto importante para que a *conectabilidade* dos segmentos textuais interrompida pelos lugares vazios possa ganhar uma equivalência; esta permite ao leitor descobrir o ‘arquiesquema’ em que se fundam os segmentos não ligados e que, tão logo ‘encontrado’, reúne os segmentos numa nova unidade de sentido. (ISER, 1999b, p. 130, grifo nosso)

A forma como um leitor reage a um texto ficcional e realiza ligações entre os vazios é diferente dos gêneros factuais comumente lidos. Como ilustração, temos uma bula de remédio, que não é um gênero que admite interpretações discrepantes ou distintas do que a ciência propôs para aquela fórmula; da mesma maneira, uma notícia jornalística deve se propor a noticiar os fatos sem duplos sentidos e sem arbitrariedades. É perceptível que, quando o real é subvertido em favor de um lado que detém certo poderio, como é o caso de políticos com forte viés fascista, o resultado pode desembocar nas famigeradas *fake news*. Por vezes, a realidade sofre omissões sutis que podem nortear o pensamento de uma parcela da sociedade. Com isso, objetivamos demonstrar que esse não é o caminho natural a ser seguido em textos não ficcionais.

Já na ficção, como já dito, são disponibilizados ao leitor elementos facilitadores da imaginação, estando aqueles que aceitam o pacto ficcional em uma posição de “desconforto” e de possível embate, de maneira a favorecer a criação de sentidos ancorados no texto. Isso porque o vazio é caracterizado pelo que o leitor não consegue alcançar objetivamente, ou seja, trata-se de uma dúvida construída pela estrutura textual, de algo que o texto não entrega. Um dos vazios mais famosos da literatura brasileira é o encontrado em *Dom Casmurro*: afinal, traiu ou não? O narrador não oferece afirmações categóricas, por isso o questionamento permanece. Contamos com o que foi formulado até aquele ponto em que o personagem Bentinho aciona suas dúvidas acerca de Capitu. Podemos mencionar outro exemplo, o de um poema concreto de Arnaldo Antunes (2015, p. 43):

Figura 8 – Poema de Arnaldo Antunes



Fonte: Antunes (2015, p. 43)

A depender do leitor, o movimento e a não linearidade com que as palavras se posicionam podem promover vazios que, combinados com aquilo que o poema exprime em palavras, levarão o receptor a produzir sentidos: “o leitor precisa reformular o texto formulado para poder incorporá-lo” (ISER, 1999b, p. 129), considerando sempre o seu repertório. Uma estratégia que colaborou com um maior entendimento acerca dos estudos iserianos foi sugerida por Santos (2017), que propõe a descrição metaprocedimental da experiência estética de produções cinematográficas como uma forma de explicitar e didatizar o entendimento dos conceitos postos pelo teórico. Assim, outro exemplo a ser mencionado são os finais em aberto de filmes, quando mais de uma possibilidade pode ser cogitada pelo espectador. Esses vazios resultam em um rompimento da *good continuation*, em razão de os textos não seguirem uma “sequência previsível de normas do repertório e de segmentos de perspectivas” (ISER, 1999b, p. 131). Para tanto, quando mencionamos uma quebra da *good continuation*, significa dizer que a expectativa de um leitor individual perante o que está sendo lido foi interrompida, forçando-o a transformar seu sentido final. O vazio e a quebra da *good continuation* são constantes no ato da leitura ficcional.

É importante ressaltar que muitos dos conceitos discutidos e esmiuçados por Iser (1996, 1999b) advêm da Psicologia Fenomenológica, inclusive a teoria da forma, ou *Gestalt*, que está atrelada aos dois elementos explicados e ainda a outros. É necessário pensar a *Gestalt* como a formação de sentido que faz uso dos vazios para se estruturar:

Durante a leitura, a formação de coerência desperta também aqueles momentos que resistem a serem integrados numa *Gestalt* (*to die to thought*). A dialética de primeiro e segundo planos do ponto de vista em movimento já evidenciara que no processo de leitura emerge uma grande diversidade de relações entre as perspectivas do texto, interação essa que compele o leitor a se decidir por determinadas possibilidades de relacionamento. Daí se origina uma determinada *Gestalt*, dotada de sentido. (ISER, 1999b, p. 41)

O leitor, portanto, lida com o dado e o não dado. Essa definição é correlata a dois outros elementos (ou movimentos): o “tema” e o “horizonte”. Quando mencionamos o fato de a leitura ser uma prática dialógica e fluida, intencionamos demonstrar que, para Iser (1999b), se debruçar sobre um texto literário envolve memória e expectativa. Ao ler um romance, o leitor, ao se encontrar no capítulo cinco, tendo passado por quatro outros capítulos, retém aquilo que foi recebido até então e, munido do que se passou, compreende a passagem atual e elabora expectativas para o que poderá acontecer. Nesse percurso, a leitura se atualiza constantemente, a depender dos vazios e da quebra da *good continuation*. O que se passou, então, é o horizonte, e o que está sendo lido é o tema — permeado por expectativas. Desse modo, o leitor implícito sistematiza suas estratégias, sempre abertas à imaginação do leitor real. As perspectivas de leitura vão se permutando e gerando uma nova forma. Nesse sentido, Iser (1999b) sugere que quanto mais vazios um texto ficcional apresenta, mais possibilidades de direcionamentos de sentidos aquele objeto artístico vai provocar na experiência estética do leitor.

Outro conceito é a negação, mais uma categoria identificada por Iser (1999b). Ela se caracteriza pelo cancelamento da aceitação que o leitor atribui ao texto ficcional e se divide em i) negações primárias, que, de acordo com Santos (2009, p. 114), se referem “na maioria das vezes ao repertório do texto”; e ii) negações secundárias, que “relacionam-se àquelas não marcadas no texto, porém resultantes da interação dos sinais textuais e das *gestalten* de sentido produzidas pelo leitor durante a leitura” (SANTOS, 2009, p. 114). Em outras palavras, Iser (1999b) enfatiza que o repertório é fator essencial para o recebimento de um texto, mas que nem sempre o receptor terminará a leitura ou entrará em implicitude ao ponto de se deixar levar pela obra. A negação ocorre quando, por exemplo, há a quebra de uma convenção. Se uma noiva entrar na igreja vestida de preto, considerando-se a cultura ocidental, em que a noiva, em geral, veste branco, esse costume será

quebrado, subvertido. Em uma performance teatral, apesar de técnicas diferenciadas já estarem presentes no circuito artístico, se um diretor indicar para os atores que uma peça será apresentada de costas para a plateia e de forma imóvel, tal iniciativa estabelecerá uma ruptura com o que conhecemos por espetáculo teatral. Conforme Iser (1999b, p. 164), quando um indivíduo passa por uma experiência de negação, “tal tipo de leitor experimenta a perda de orientação, mas, ao reagir, revela sua expectativa de ser orientado pelo texto”. Esse fenômeno pode ocorrer em muitos âmbitos artísticos, inclusive na literatura.

Se, nos vazios, temos perguntas, a negatividade, mais um conceito postulado por Iser (1999b), se apresenta como uma “resposta”. Tal noção leva esse nome por preencher informações que não estão no texto. Lembremos da pergunta (do vazio) acerca do livro *Dom Casmurro*. A resposta — se Capitu traiu ou não — dependerá unicamente da inferência elaborada pelo leitor. Não há certeza, nem afirmações dentro do livro. Aquele que interpretar que Bentinho, ao relatar os ocorridos, já estava amadurecido e influenciado pela idade e pelo tempo, ocasionando uma maximização dos fatos passados, o fará com base nas “alternativas [que] surgem tanto do texto, quanto do repertório de disposições do leitor” (ISER, 1999b, p. 197). Do mesmo modo, o leitor do poema de Arnaldo Antunes, exposto antes, pode atribuir preenchimento àqueles vazios percebidos. O vazio, então, pode ou não ser preenchido a depender do receptor.

Como forma de fechar o ciclo de conceituações iserianas, é pertinente citar um fragmento que engloba muito do que explicitamos e discutimos até aqui:

Qualquer que seja o conteúdo individual daquilo que vem à luz através de uma obra de arte, isso será sempre algo que não é dado no mundo e que só pode ser propiciado por uma obra de arte: isso nos permite transcender aquilo em que estamos envolvidos: *nosso estar-no-meio da vida*. (ISER, 1999b, p. 196-197, grifo nosso)

Escrever e refletir sobre a experiência estética e, em decorrência disso, sobre o impacto da arte na sociedade, é falar sobre habitar. Mesmo entendendo que a teoria de Iser é alvo de críticas bastante lúcidas e atuais no que diz respeito ao estado de imanência preponderante no leitor implícito, os estudos do teórico dão abertura para esse denominador comum. Explorar essa teoria nos cerca de oportunidades, ainda que com as devidas considerações (o que veremos adiante), de entender a arte como propulsora de transformações.

4.3 Teoria Histórico-Cultural e performance: uma síntese

Santos (2009), em sua tese intitulada *Teoria do Efeito Estético e Teoria Histórico-Cultural: o leitor como interface*, propõe um diálogo entre a Teoria do Efeito Estético e a Teoria Histórico-Cultural, visando à leitura de literatura. A partir disso, propomos, neste tópico, contextualizar e levantar as principais defesas feitas por Vygotsky em seus inúmeros estudos. Na próxima seção, nos deteremos na tese defendida por Santos (2007, 2009). Esse embasamento se faz necessário, visto que, para o trabalho, como já enfatizamos, não faremos uso da teoria iseriana sem a interferência da Teoria Histórico-Cultural.

Vygotsky desenvolveu a sua teoria tendo como motivação basilar a investigação e o conhecimento daquilo que nos torna humanos. O que nos difere dos animais? Essa distinção, ele nomeia de “processos psicológicos superiores”. Santos (2014, p. 71) pontua: “é importante destacar que superior não é sinônimo de nobre ou qualquer adjetivo que o valha”. Esses processos se definem por comportamentos que passam por reflexões complexas, as quais vão além do instinto ou de movimentos treinados, como “[...] ações conscientemente controladas, atenção voluntária, memorização ativa, pensamento abstrato, comportamento intencional [...]” (OLIVEIRA, 1995, p. 42).

Para Vygotsky, essas funções superiores são socioculturais, o que implica que acontecem de fora para dentro em cada indivíduo. Oliveira (1995) destaca, ainda, que é no contato e na interação que homens e mulheres estabelecem entre si que o “funcionamento psicológico” de cada um será internalizado. Um exemplo citado pela autora remete ao fato de que, quando alguém conta uma história que contém um cavalo, a imagem simbólica do que é esse animal é ativada. Logo, não precisamos conhecer o mesmo cavalo da conversa: a nossa ideia do quadrúpede fará a mediação entre o que ouvimos e o que imaginamos.

Citamos o termo “mediação” propositalmente, pretendendo introduzir outra característica da Teoria Histórico-Cultural:

A reflexologia e o Behaviorismo, duas correntes da psicologia, propunham [...] grosso modo, que numa série linear um estímulo leva a uma resposta, que por sua vez, produz outro estímulo e assim sucessivamente. Vygotsky, todavia, acrescenta a este esquema outro elemento que se constitui num elo intermediário entre o estímulo e a resposta. (SANTOS, 2014, p. 72)

Isso posto, o nosso contato com o mundo exterior, na perspectiva vygotskyana, se desenvolve de forma mediada e não direta. Em outras palavras, um ser humano, quando em processo de aprendizagem, mesmo que consiga alcançar o entendimento pleno “apenas” lendo, sem a ajuda de um professor, não pode ser considerado um autodidata, pois, segundo Vygotsky, as letras impressas

e os significados por trás delas foram escritos por alguém. Há, portanto, uma mediação (SANTOS, 2014).

Agora, podemos discutir sobre os tipos de mediadores: os instrumentos e os signos. Os primeiros são definidos como “elementos externos ao indivíduo, voltados para fora dele; sua função é provocar mudanças nos objetos, controlar processos da natureza” (OLIVEIRA, 1995, p. 30). Se nos voltarmos aos macacos, poderemos obter exemplos dos usos de instrumentos de maneira instintiva, como as varas de pesca. Contudo, ainda de acordo com Oliveira (1995), esses animais não fazem o exercício de guardar tal objeto e muito menos de repassá-lo para as suas futuras gerações. É diferente do que ocorre com os seres humanos, que fazem uso dos signos como instrumentos. Para Vygotsky, os signos são instrumentos psicológicos, tais como fazer uso do bloco de notas do celular para se lembrar de um compromisso, escrever uma lista de compras, marcar a página de um livro com um marcador, entre outras estratégias de manipulação. Nessa direção, “[...] constantemente recorremos à mediação de vários tipos de signos para melhorar nossas possibilidades de armazenamento de informações e de controle e da ação psicológica” (OLIVEIRA, 1995, p. 30).

A linguagem é, então, um mediador social. É ela que possibilita a comunicação, a combinação e o domínio dos objetos pela espécie humana. Além disso, é por meio da linguagem que conseguimos transmitir e administrar os nossos pensamentos, nossas falas e nossas emoções. Desde que nascemos, somos bombardeados por informações, falas e costumes sociais. De acordo com Vygotsky, é assim que formamos a nossa psiquê e aprendemos: de fora para dentro.

Ainda na perspectiva do psicólogo, “a linguagem estaria no centro dos processos superiores do homem, uma vez que tais processos são mediados por sistemas simbólicos e a linguagem é, por excelência, o sistema simbólico básico” (SANTOS, 2014, p. 78). É através desse conjunto (pensamento e linguagem) que podemos receber uma performance poética. É oportuna a reflexão acerca dos procedimentos que são realizados por artistas da performance, quando em contato com textos escritos. A linguagem passa pelo processo de construção simbólica, entra em contato com o indivíduo que possui suas próprias abstrações e questões internas, para, então, transformar-se em instrumento psicológico (signo). Essa construção cênica passará pelo filtro do que aquele indivíduo absorveu socioculturalmente em seu universo psicológico, para encontrar outros olhares e outras pessoas munidas das suas próprias construções cognitivas. Podemos entender o *performer* como um mediador social vivo, em atividade. O seu corpo e a sua voz, juntamente à sua entonação, serão lidos por espectadores.

Vygotsky explica que existe uma “clara conexão entre os aspectos cognitivos e afetivos imbricados no funcionamento psicológico dada pela relação entre significado propriamente dito e sentido” (SANTOS, 2014, p. 80). Sob essa ótica, o significado é o que está presente no dicionário, enquanto o sentido é afetado por aspectos extratexto. Tanto o *performer* transmite essa afetividade em seus gestos, quanto o leitor se apercebe do efeito emocional da linguagem e confere sentido ao que está sendo visto.

Dito isso, podemos realizar uma contextualização dos níveis de desenvolvimento vygotksyanos. O primeiro deles é o Nível de Desenvolvimento Real (NDR), que diz respeito àquilo que a criança já aprendeu — podemos entendê-lo como o repertório acumulado até o momento. Depois, temos o Nível de Desenvolvimento Potencial (NDP), “concernente à capacidade da criança de realizar tarefas com a ajuda de adultos ou colegas mais avançados. Tarefas a serem, posteriormente, executadas sem a ajuda de outro” (SANTOS, 2014, p. 82). Por fim, existe a Zona de Desenvolvimento Proximal (ZDP), que pode ser conceituada como aquilo que uma pessoa ainda não pode fazer quando determinada habilidade se encontra em estado adormecido, incipiente. Na medida em que um indivíduo, ao ser ajudado no seu NDP por um professor, consegue fazer determinada ação sozinho, o NDP se torna o NDR, o que a criança já domina. Quanto mais se acrescentar ao NDR, mais a ZDP será expandida, tornando-se o NDR.

Dessa forma, contextualizando os estudos de Vygotsky e buscando relacioná-los ao foco deste trabalho (a performance), podemos apresentar um dos estudos recentes que contribuiu para a teoria iseriana sob o aparato da Teoria Histórico-Cultural.

4.4 ESTUDOS RECENTES: O LEITOR REAL

O estudo apresentado por Santos (2009), em *Teoria do Efeito Estético e Teoria Histórico-cultural*, além de propor um diálogo entre a Teoria do Efeito Estético e a Teoria Histórico-Cultural, de Vygotsky, destaca algumas incongruências no que foi apresentado por Iser, mais especificamente no que se refere à natureza ainda imanente do leitor implícito. Objetivamos apresentar uma síntese dos principais pontos levantados, assim como algumas resoluções advindas do trabalho referenciado. Tal consideração se faz necessária, dado que a tese se coloca como um dos estudos recentes e mais atualizados acerca da temática. Não poderíamos continuar nossas proposições ou mesmo dar lugar à análise dos dados sem, antes, pôr em pauta a problematização realizada por Santos (2009).

Vimos, nos dois tópicos anteriores, o que Iser entende por leitor implícito e como este último encaminha o leitor real a “agir” sobre o texto. Concordamos com Santos (2009) a respeito da necessidade de um entrelaçamento do que Iser (1996) entende por experiência estética com uma teoria psicológica, o que ocorre nas pesquisas vygotskianas. Ora, se é citado e reiterado por Iser que os sentidos se formam na mente do leitor real a partir do contato deste com a estrutura textual (leitor implícito), é compreensível a busca por maior domínio e compreensão do ato da leitura no que tange à psicologia, uma lacuna já percebida pelo teórico, mas não totalmente solucionada em seus escritos. Um dos principais argumentos utilizados por Santos (2009, p. 194) explicita que:

Não concordamos que um texto seja ‘transposto’ para a consciência do leitor (ISER, 1996, v.1; 1999a, v.2 APUD SANTOS, 2009, p. 194). Pensar desta maneira é reduzir o processo interativo texto-leitor, transformando-o apenas numa via de mão única: um texto passivamente transposto para a consciência do leitor. Um mecanismo assim pensado não teria força motivacional suficiente para garantir a participação do leitor no processo. A própria argumentação de Iser contradiz sua asserção. A consciência não é algo pré-existente, tampouco o leitor real seja passivo para aceitar uma simples transposição.

Levando em conta esse pensamento, temos a possibilidade de refletir sobre uma provável idealização do leitor implícito. Sobre a forma como Iser (1996) posiciona o leitor real no processo de apreensão, Santos (2009) detecta um tom de exclusividade, pois apenas aqueles que conseguissem entrar em implicitude perante a estrutura teriam “acesso” aos vazios e às possibilidades do texto ficcional. Isso levaria, portanto, ao que o estudioso rechaça no início de *O ato da leitura*: uma posição de privilégio no polo artístico.

Afora as inúmeras críticas feitas, podemos citar o enfoque nos vazios, na negação e na negatividade e a igual problematização, suscitada a partir do que afirma Santos (2009, p. 199): “não é a pura existência de lugares vazios que incita o leitor a implementar um preenchimento ou uma combinação de perspectivas [...]”. Nem todo indivíduo estará apto ou disponível para interagir com determinada obra. A autora vai além e cita o exemplo de um leitor que, por não ter ainda o conhecimento gramatical, termina por embarcar em vazios e negatividades não pertencentes ao universo do texto, o que é totalmente compreensível e possível, se considerarmos a multiplicidade de leitores que se debruçam sobre a percepção de um texto ficcional. Ainda, a estudiosa faz uso de terminologias vygotskianas, como o NDR — que podemos entender como sendo o repertório do leitor —, o NDP e a ZDP, “o objeto estético a ser formulado” (SANTOS, 2009, p. 196) para interligar os dois estudos e encontrar um ponto de interseção na relação texto-leitor.

Como algumas resoluções da investigação, podemos citar o entendimento de que o leitor implícito se assemelha a um agente mediador entre o leitor real e o texto. O processo de leitura que considera ambas as teorias supracitadas é apresentado por Santos (2009) do seguinte modo:

Parte-se do NDR do leitor que no texto corresponde ao repertório e segue-se a interação mediada pelas estruturas textuais com o objetivo de efetivar-se o sistema de equivalência, a formulação do objeto estético, e, por conseguinte alcançar-se o NDP. Desse modo, o leitor transcende seu nível inicial (NDR), ultrapassa vários níveis de desenvolvimento potencial intermediários, digamos assim, dentro da ZDP, até atingir o NDP final, fazendo com que o leitor em leituras posteriores (de outros textos ou do mesmo) inicie o processamento do texto e a interação texto-leitor como um todo de um novo e mais elevado patamar, pois o NDP atingido na leitura anterior funcionará, a partir de então, como NDR. (SANTOS, 2009, p. 176)

Portanto, há de se compreender que, tomando essa associação proposta por Santos (2009), o leitor real pode entrar, de fato, nos estudos acerca da dinâmica que é estabelecida no momento da leitura. É compreendendo o lugar de mediação que podemos nos dedicar a uma visualização um tanto quanto abstrata, porém plenamente possível, de que, no contato do receptor com a obra, o leitor real se “divide” entre o seu repertório (NDR) e a estrutura textual. Mais que isso, não é possível que um “superleitor” ideal sempre se coloque em implicitude e preencha os vazios textuais. Como vimos, determinados vazios são formulados pelo fato de algumas leituras não estarem dentro da ZDP do leitor, mas nem sempre o indivíduo abandonará totalmente o texto ficcional, como sugere Iser (1996). Algumas considerações acerca da perspectiva gestaltista de Iser também foram formuladas, gerando novas perspectivas teóricas, que podem ser lidas no livro de Santos (2009).

Esta seção surge como uma abertura que nos possibilita lidar com análises de leitores reais, pois apenas a teoria iseriana não dispõe a nós tais artifícios, visto que o leitor implícito se trata de uma estrutura textual e é ao que vamos nos dedicar no capítulo cinco, confrontando algumas afirmações e reflexões realizadas por Zumthor (2018).

Nas palavras de Santos (2009, p. 190), “somente o próprio leitor real, se tiver experiência em textos literários e estiver atento para auto-observação de sua leitura, poderá descrever seu processo”. No capítulo dedicado à análise dos dados, objetivamos detectar, nos comentários de espectadores de vídeos do *Youtube*, possíveis elementos conceituados por Iser (1996), flagrados na experiência daqueles. Entendendo que a dissertação possui um caráter atrelado à educação, podemos destacar o trabalho realizado pelo Grupo de Estudos em Antropologia Literária (GEAL) nos anos de 2018 e 2019, visando à exemplificação de como o desnudamento da teoria iseriana, proposto por Santos (2009), interferiu na vivência de leitores reais. O projeto de extensão intitulado “Da ficcionalização

em Cinema para o ensino-aprendizagem da leitura no Ensino Médio: a criação de um roteiro didático metaprocedimental” possibilitou que educandos associassem os conceitos e as percepções iserianas em mapeamentos¹⁹ metaprocedimentais a partir do contato com filmes, uma vivência guiada por professores e bolsistas da Universidade Federal da Paraíba. A seguir, confrontaremos a teoria iseriana com o que afirmou Zumthor (2018) em *Performance, recepção e leitura*.

¹⁹ “O mapeamento da experiência estética é um método criado para apropriar-se do processo de leitura individual e interno, ou seja, do efeito. Esse método de aproximar-se do acesso aos eventos que ocorrem cognitivamente e emocionalmente durante a leitura de textos ficcionais possibilita a autoconsciência de tais processos e propicia o desenvolvimento de ações metacognitivas. A consciência dos procedimentos metacognitivos amplia a capacidade do leitor em gerenciar sua leitura e sua emancipação cognitiva e emocional” (SANTOS; COSTA; SOUTO, 2021, p. 13).

5 UM DIÁLOGO CONFLITUOSO: PAUL ZUMTHOR, WOLFGANG ISER, HANS ROBERT JAUSS E ROMAN INGARDEN

The future of education requires we pay much more to the media we're employing. As forms of study, not necessarily to the hardware skill in the use of cameras and microphones, but awareness of the nature of operation. (MCLUHAN, 1977, p.12)

O capítulo que se segue contará com uma atenta análise e exposição investigativa, objetivando amparar a nossa crítica em relação a alguns escritos realizados por Zumthor (2018). Tal discussão é de ordem metateórica, ou seja, faremos um estudo aprofundado, expondo diversas perspectivas e raízes bibliográficas.

5.1 A CONCEPÇÃO DE PERFORMANCE PRESENTE NO LIVRO *PERFORMANCE, RECEPÇÃO, LEITURA*, DE ZUMTHOR

Mediante o que foi exposto, é possível ter uma noção da área de atuação e dos estudos defendidos por Zumthor (2018), teórico que estuda a vocalidade poética e a história medieval. Seus pontos de defesa, como é perceptível, confluem com o que ensinamos transmitir e delimitar no tocante à oralidade, à poesia e à escritura. No entanto, ao nos aprofundarmos em investigações e estudos da performance, algumas passagens e afirmações presentes no livro *Performance, recepção, leitura* nos chamaram a atenção. A incoerência teórica pode levar pesquisadores ou leitores ávidos pelo aprendizado a equívocos que são potencialmente danosos a projetos e construções de perspectivas conceituais. Portanto, realizaremos uma leitura minuciosa e crítica no tocante ao universo de ideias presentes no livro em questão. Temos consciência da validade e da credibilidade teórica do autor, não sendo aspiração de nossa parte apresentar um embate desleal ou infundado. Em vez disso, traremos como consolidação dos nossos argumentos a teoria iseriana em sua originalidade, além da Estética da Recepção proposta por Jauss (1994), a fim de associar uma renovação de ponto de vista ao trabalho de Zumthor (2018). A recepção é o elo que vincula ambas as partes e é o que será desvendado com o estudo.

Iniciamos a exposição partindo do que Zumthor (2018) entende por “performance” e do seu percurso teórico até chegar em Jauss (1994) e Iser (1996). Compreender essa percepção primeira, presente no capítulo “Em torno da ideia de performance”, nos dará uma perspectiva panorâmica da linha de pensamento formulada pelo autor, além de nos levar a confrontar determinadas associações realizadas no livro.

Zumthor (2018) dá início ao capítulo fazendo referência ao que seria o problema central daqueles estudos, a saber: a crítica literária não possui uma metodologia que dê conta de considerar e de captar o recebimento de uma performance por parte de um leitor que habita um corpo e que é permeado por sensações fisiológicas. De certa forma, ele faz uma distinção e considera a performance como um tipo de leitura mais visceral e de contato, sendo diferente de um texto lido em silêncio. O teórico faz uso da expressão “poesia oral” para delimitar o seu campo de estudo, que se insere no enlace de textos escritos com a voz, com o corpo e com o gesto (performance). Assim, o autor associa a apresentação performática ao que denomina “forma”, que é o momento em que uma ou mais pessoas transmitem uma mensagem literária através da sua presença ao espectador, ao vivo. Pontua, ainda, que “se um fato observado em performance é, por motivos práticos, transmitido, como objeto científico, por impressão ou conferência, então de maneira indireta e segunda, *a forma se quebra*” (ZUMTHOR, 2018, p. 29, grifo do autor). Ou seja, para o estudioso, um vídeo reproduzido na TV ou em um cinema não poderia sequer estar atrelado à performance, pois a forma estaria fragmentada e incompleta. Essa visão que o teórico apresenta só se tornou pauta de nossas investigações porque, mais à frente, ele associa seus constructos teóricos à Estética da Recepção e à Teoria do Efeito Estético. Por isso, é essencial a leitura atenta e pontual daquilo que se faz presente em seu livro.

Dando continuidade às reflexões relacionadas à percepção do historiador acerca da performance, podemos citar a referência realizada por ele ao trabalho de Dell Hymes (1975 *apud* ZUMTHOR, 2018), *Breakthrough into Performance*, para contextualizar uma visualização prévia do ato performático, a fim de, em seguida, “inverter” essa perspectiva primeira. Para tanto, Hymes (1975 *apud* ZUMTHOR, 2018) delimita performance como sendo o

[...] reconhecimento. A performance realiza, concretiza, faz passar algo que eu reconheço, da virtualidade à atualidade. [...] é uma conduta na qual o sujeito assume aberta e funcionalmente a responsabilidade. [...] A performance, de qualquer jeito, modifica o conhecimento. Ela não é simplesmente um meio de comunicação: comunicando, ela o marca. (HYMES, 1975 *apud* ZUMTHOR, 2018, p. 30-31)

A proposta de Zumthor (2018), então, é reorganizar o que Hymes transmite em seus estudos no que se refere à performance. Nessa mudança de concepção, o primeiro aponta para os “hábitos receptivos” (ZUMTHOR, 2018, p. 31). Sua sugestão é entender a performance sob um viés atrelado ao leitor, considerando “o conjunto de disposições fisiológicas, psíquicas e exigências de ambiente” (ZUMTHOR, 2018, p. 31). O autor acusa os estudos literários de enfatizarem sempre o impresso, estando a recepção atrelada à solidão e aos ambientes tranquilos, como uma sala silenciosa. No entanto, pontua que não deseja situar a performance em um lugar de privilégio.

Ainda, o arquiteto suíço realiza uma indagação sobre a natureza perceptiva da performance — se ela seria a mesma de uma leitura silenciosa. Após os resultados obtidos em *Introdução à poesia oral*, chega a um rumo parecido com o que oferecemos neste trabalho, o de que não há um abismo entre a poesia oral e a leitura convencional, mas um processo de “adaptação progressiva” (ZUMTHOR, 2018, p. 33), sendo os fatos históricos a principal evidência de que a vocalidade está associada ao escrito. Como exemplo, ele cita os “*griots* do Burkina Faso; *rakugoka* do Japão; repentistas brasileiros [...]” (ZUMTHOR, 2018, p. 33). Em seguida, faz uma afirmação um tanto quanto contundente: “é que a performance é o único modo vivo de comunicação poética. [...] Poderíamos, de forma mais mecanicista, dizer que é o *único* modo eficaz” (ZUMTHOR, 2018, p. 33, grifo nosso). O teórico formula a hipótese de que a performance proporcionaria ao receptor uma imersão realçada da escritura a partir do momento artístico vivenciado, diferentemente da leitura de um livro, que se inclinaria ao que é similar a uma vontade intensa, mas que nunca conseguiria levar o leitor a uma totalidade ou plenitude.

Posteriormente, Zumthor (2018) destaca que, aos olhos da Teoria do Efeito Estético, a performance seria um domínio do polo estético perante a relação texto-leitor. No entanto, nossa pretensão, neste momento, é a de compartilhar os pensamentos de tal autor, estando a crítica reservada à segunda parte da seção. Assim, ele declara:

[...] um texto seja reconhecido por poético (literário) ou não depende do sentimento que nosso corpo tem. Necessidade para produzir seus efeitos; isto é, para nos dar prazer. É este, a meu ver, *um critério absoluto*. Quando não há prazer – ou ele cessa – o texto muda de natureza. (ZUMTHOR, 2018, p. 34, grifos nossos)

O primeiro ponto a ser observado e que pode causar conflito ao leitor da teoria centra-se nos parênteses da primeira linha. Quando o estudioso cita o poético, ele se refere à literatura como um todo, apenas opta pelo uso da primeira, mas termina por inserir a concatenação das suas ideias em um plano abstrato, como veremos em breve. Ainda nessa citação, Zumthor (2018) deposita um peso considerável no sentimento ou no prazer sentido pelo receptor, ficando a natureza de um texto submetida à reação positiva daquele. Para Zumthor (2018), pois, um texto só é literário quando o nosso corpo, ligado às nossas emoções, se associa ao prazer. Como podemos constatar, o teórico não deixa dúvidas acerca dessa concepção, visto que enfatiza seus constructos com a expressão “critério absoluto”.

Ademais, Zumthor (2018) evoca os estudos de Marshall McLuhan, autor da famosa frase “o meio é a mensagem”, sugerindo uma releitura e ampliação de uma das teses do acadêmico. Não nos

debruçaremos sobre tal pretensão de Zumthor, mas ensejamos evidenciar um pouco do que McLuhan defende em seus escritos, que podem ir de encontro ao discurso antimídia proposto pelo teórico suíço. Zumthor (2018, p. 34) chega a parafrasear alguns dos ideais de McLuhan, como “sabemos que a história das mentalidades e dos modos de pensar [...] é determinada pela evolução dos meios e modos de comunicação”. Este é o mesmo Zumthor (2018) que nega a solidificação de um momento performático, se este estiver atrelado a um meio comunicativo, como o cinema ou a televisão? Temos uma incompatibilidade entre o que ele acredita e a referência a um teórico amplamente mencionado em estudos da performance audiovisual, agregando uma participação notável nos escritos de Dixon (2007), autor citado no primeiro capítulo. Reconhecer que os modos de um leitor receber determinado texto é influenciado diretamente pelos meios e modos de comunicação habita um lado oposto ao não reconhecimento de gravações enquanto atos performáticos que podem despertar reações nos mais diversos leitores. A produção cultural e o desenvolvimento social caminham, desde a década de 1970, para isso. Não nos caberia o comentário se não houvesse a devida menção dessa temática em Zumthor (2018), carente de uma reparação teórica. O acréscimo trazido por ele ao que McLuhan estuda está atrelado a um outro assunto, não a este.

Dito isso, observemos um excerto de McLuhan, que, tendo sido publicado em 1967, nos remete um tom profético:

O meio, ou processo, do nosso tempo – a tecnologia elétrica – está remodelando e reestruturando os padrões de interdependência social e todos os aspectos de nossa vida pessoal. Está nos forçando a reconsiderar e reavaliar praticamente todos os pensamentos, todas as ações e todas as instituições anteriormente consideradas como certas. Tudo está mudando – você, sua família, seu bairro, sua educação, seu trabalho, seu governo, sua relação com “os outros”. E eles estão mudando drasticamente. [...] É impossível entender as mudanças sociais e culturais sem um conhecimento do funcionamento da mídia²⁰. (MCLUHAN, 2001, p. 8, tradução nossa)

A partir da citação acima, presente em *The Medium is the Message: An Inventory of Effects*, é possível delinear algumas de suas defesas, como a consciência de que os meios são produtos culturais. Portanto, é preciso investigar seus usos e suas particularidades. Muitos estudiosos consideram McLuhan um visionário que, inclusive, dividiu opiniões na década de 1970. É notável a

²⁰ The medium, or process, of our time — electric technology — is reshaping and restructuring patterns of social interdependence and every aspect of our personal life. It is forcing us to reconsider and reevaluate practically every thought, every action, and every institution formerly taken for granted. Everything is changing — you, your family, your neighborhood, your education, your job, your government, your relation to ‘the others’. And they’re changing dramatically. [...] It is impossible to understand social and cultural changes without a knowledge of the workings of media. (MCLUHAN, 2001, p. 8)

sua percepção apurada das mudanças globais. Esse aspecto se torna ainda mais perceptível em uma entrevista de 1977, em que um apresentador, visivelmente impaciente e cético, pergunta ao teórico se seria possível a televisão produzir arte, ao que McLuhan responde que só saberemos daqui a 50 anos. A televisão foi o foco da maioria das suas reflexões e escritos, por ser um meio que não possuía bibliografia e estudos na época de sua efervescência. Entretanto, McLuhan (2013, s.p.) também faz referência e analisa o cinema enquanto meio: “a mensagem do cinema enquanto meio é a mensagem da transição da sucessão linear para a configuração”. Nesta citação, McLuhan (2013) está se referindo ao advento dos processos de edição, como cortes e afins. Se nos for apropriada a dedução, podemos estender os pensamentos de McLuhan ao uso e à recepção de obras artísticas através da internet. Seria ingenuidade de nossa parte acreditar firmemente que a forma como recebemos o conteúdo de uma mensagem não é alterada e não obtém influência do meio, seja ele completamente, seja ele parcialmente digital. Ocorre que os escritos do educador fazem hoje muito mais sentido, já que vivemos em um mundo globalizado e amplamente influenciado pelas mídias digitais. Entendemos que o sentido de “comunidade global”²¹ pode e deve ser problematizado, pois uma grande parcela da população universal não dispõe de acesso à internet. No entanto, não haveria espaço para tal discussão na presente dissertação, mas a sugerimos como pauta de estudo ou de pesquisa ao leitor que está em contato com este trabalho.

Retornando a Zumthor e à sua percepção acerca da performance, podemos citar a associação estabelecida entre esta última e a teatralidade, constituindo um “espaço de ficção” (ZUMTHOR, 2018, p. 38). Em outras palavras, o autor admite que, em uma performance artística, aquele que recebe o ato comunicativo deve estar a par de que se trata de arte, não de um acontecimento factual. Além disso, estabelece que o espaço (físico) também comunica. Assim, a partir desse apanhado crítico, é possível entender qual a proposta e a ideia, na visão de Zumthor (2018), atreladas à performance. A seguir, nos deteremos ao detalhamento da relação entre a Estética da Recepção e a tese defendida por ele.

5.2 OS PINGOS NOS IS: PAUL ZUMTHOR ENCONTRA OS “AUTORES ALEMÃES”

Ao iniciar o capítulo intitulado “Performance e recepção”, Zumthor (2018) rememora alguns conceitos e ideias que se situam em torno do que origina a relação entre performance e poesia. Um

²¹ Comunidade global ou aldeia global foi um conceito empregado por McLuhan (2001) ainda nos anos 1960, a partir do qual o autor afirma que futuramente todos os povos estariam conectados através da tecnologia, constituindo, assim, teias virtuais.

deles é o caráter eminentemente ritualístico, entendendo os vínculos e usos dos mais diversos rituais em comunidades de tradição oral. O que difere, para o autor, o rito do poético é que “no caso da poesia, o discurso se dirige à comunidade humana: diferença de finalidade, de destinatário; mas não da própria natureza discursiva” (ZUMTHOR, 2018, p. 43). Então, o que ainda persiste do rito, retirando-se o sagrado, é a sua essência. Em seguida, cita duas oposições que o guiarão na construção dos seus argumentos, sendo elas “cultura *versus* literatura” e “a língua e o imaginário” (ZUMTHOR, 2018, p. 44-45). No tocante à primeira, o educador admite que a literatura é um produto da cultura e tenta exprimir três particularidades pertencentes à poesia (ou literatura): o reconhecimento de um texto artístico, a produção e a recepção daquele objeto. O uso do termo “oposição” não está presente em um sentido correlato à total divergência, mas “um dos dois termos opostos se distingue do outro, sendo englobado por ele” (ZUMTHOR, 2018, p. 44). Isto é, é tomado em uma perspectiva de diferença que se acrescenta mutuamente. A segunda oposição diz respeito à tradução do nosso pensamento através da linguagem, que faz parte de um “tempo biológico” (ZUMTHOR, 2018, p. 45). A prática poética ou literária, então, aparece como um fator de cristalização desse tempo, como uma possibilidade que a cultura tem de preservar aquilo que nos é efêmero.

Partindo destes temas, Zumthor (2018) mergulha naquilo que defende como sendo de maior importância em uma performance, a recepção. De um ângulo abrangente, podemos pontuar, desde já, que as afirmações do teórico oscilam em demasia, o que apontaremos adiante. O estudioso declara que a recepção que aborda está implicada na performance, mas não é exatamente a que é proposta pela Estética da Recepção. Desse modo, Zumthor (2018, p. 47) reconhece que a recepção, como apresentada pelos “críticos alemães”, está atrelada à historicidade, e aquilo que ele mesmo quer transmitir está próximo a uma presença, como já delimitamos na primeira seção: “a palavra significa a presença concreta de participantes implicados nesse ato de maneira *imediata*” (ZUMTHOR, 2018, p. 47, grifo do autor).

Vale atentar para a seguinte afirmação: “[...] a performance é a *única* que realiza aquilo que os autores alemães, a propósito da recepção, chamam de ‘concretização’” (ZUMTHOR, 2018, p. 47, grifo nosso). O primeiro problema percebido no fragmento está situado na atribuição inadequada a quem cunhou o termo “concretização”. Percebemos que Zumthor (2018) se refere aos “autores alemães” de forma ampla. Na verdade, as ideias atreladas a tal conceito são muito próximas das que Roman Ingarden (1965) introduz em *A obra de arte literária*, o que torna tudo ainda mais confuso e problemático. O livro de Zumthor foi lançado em 1990; Ingarden publicou seus conceitos em 1963; e Iser, que reestruturou alguns dos conceitos de Ingarden, seu colega de escola, trouxe a público *O*

ato da leitura apenas em 1976. Portanto, no período em que o primeiro autor mencionado colhia as suas fontes para a escrita do ensaio aqui analisado, era notório que a Estética da Recepção, enquanto escola, passara por amplas revisões e debates teóricos. Mesmo que Zumthor (2018), por escolha, não fizesse uso de noções iserianas, é evidente que os seus escritos deveriam contemplar uma distinção entre os dois estudiosos. Para tanto, consideramos importante trazer para este capítulo aquilo que Ingarden (1965) propôs no tocante à “concretização”:

Se não houvesse quaisquer concretizações da obra ela ficaria separada da vida humana concreta como por uma parede opaca. As concretizações constituem, por assim dizer, o elo de ligação entre o leitor e a obra e oferecem-se quando leitores dela se aproximam em atitude cognoscitiva e estética. Uma vez que as concretizações são a forma em que unicamente a obra literária se pode manifestar ao leitor no seu pleno desenvolvimento, de modo que ele a apreende *apenas* na concretização, e uma vez que, ao mesmo tempo, cada concretização, além dos elementos que exprimem a obra, ainda contém outros que sob pontos de vista diferentes a contemplam e modificam, uma vez que, finalmente, a maior parte das concretizações apenas exprime a obra inadequadamente, assim o desenvolvimento de uma multiplicidade de concretizações exerce uma influência significativa na própria obra literária: esta está sujeita a diferentes transformações em *consequência* das mutações que ocorrem nas concretizações. (INGARDEN, 1965, p. 386, grifos do autor)

O conceito é correlato ao ato de leitura. Para Ingarden (1965), a concretização confere alterações ao objeto artístico, sendo o leitor responsável por tecer diversas concretizações no decorrer de cada leitura. Apesar de admitir a existência e a interferência do leitor em um texto, os posicionamentos de Ingarden, bem como suas formas de enxergar o encontro entre espectador e objeto, divergem dos de Iser. Isso porque, na ótica de Ingarden (1965), cada texto ficcional é possuidor de um sentido único, motivo pelo qual o teórico expressa que “na concretização da obra também se chega a uma situação que nos pode induzir a erro quanto à verdadeira *essência da obra literária*” (INGARDEN, 1965, p. 374, grifo nosso). O filósofo chega ao ponto de defender que a crítica literária pode auxiliar na educação dos leitores, para que eles concretizem exatamente aquilo que o texto quer transmitir, ou seja, a sua essência primeira. Algumas expressões utilizadas pelo teórico soam um tanto quanto agressivas, como quando ele ressalta que uma “obra” pode ser “violentada e deturpada” (INGARDEN, 1965, p. 387) no instante da sua concretização. Em determinadas passagens, tende a priorizar uma leitura que oscila de acordo com o meio sociocultural e histórico do leitor, chegando a expressar um diálogo com a Teoria da Estética da Recepção e a do Efeito. Contudo, como é possível conferir na citação abaixo, a percepção empregada pelo teórico termina por se inserir em um campo cujo polo artístico se faz preponderante em face do contato texto-leitor:

[...] a própria obra literária ‘vive’, ao passo que na ‘vida’ anteriormente tratada apenas se tratava das suas concretizações. Possui fases da mais soberba evolução e perfeição e também fases em que *graças ao empobrecimento das concretizações ela própria se empobrece cada vez mais*, etc. [...] A obra pode então, por assim dizer, morrer de morte natural na medida em que se torna para os leitores, numa determinada altura, completamente estranha e incompreensível, *de modo que eles já não podem penetrar na sua forma própria*, nem descobrir nela tesouros adormecidos. Se a obra está consignada ‘por escrito’ é em princípio sempre possível anular todas as alterações que nela foram provocadas desde que haja alguém que as saiba ‘*decifrar*’. Então a obra já morta pode voltar a viver. (INGARDEN, 1965, p. 388, grifos nossos)

Conforme Ingarden (1965), se um texto literário não for “traduzido adequadamente” por um leitor, tal objeto ficcional estará fadado ao desaparecimento. Portanto, em tal perspectiva, existem duas formas de um texto morrer. Uma delas se desenvolve através da não concretização, enquanto a outra se dá por meio da concretização errônea. Visitamos o que foi escrito por Ingarden (1965) por compreender que é absolutamente necessário frisar as diferenças existentes entre ele, Iser e Jauss. Além disso, é agregador para o trabalho a identificação das nuances e das evoluções dentro da escola da Estética da Recepção e Efeito. Não podemos simplesmente escrever em nome dos “teóricos alemães”, como o fez Zumthor (2018), quando cada um deles tem suas particularidades e seus conceitos próprios.

Os escritos de Ingarden (1965) feitos sob um viés fenomenológico foram aprimorados por outros integrantes da escola, como destaca Compagnon (1999, p. 148):

Os estudos da recepção se proclamam filhos de Roman Ingarden, fundador da estética fenomenológica no entreguerras, que via no texto uma estrutura potencial concretizada pelo leitor [...] Mas Ingarden, como filósofo, descrevia o fenômeno da leitura bem abstratamente, sem dizer de maneira exata a latitude que o texto deixa ao leitor para preencher suas lacunas [...] a partir de suas próprias normas, nem o controle que o texto exerce sobre a maneira como é lido, questões que logo se tornarão cruciais.

É notável a contribuição de Ingarden para o grupo de Constança, mas, como já pontuamos, há diferenças e crescimentos posteriores. Primeiramente, para Jauss (1994), um texto literário não é possuidor de um significado uno, ele se atualiza, a depender do período histórico em que está situado:

A possibilidade de a obra se atualizar como resultado da leitura é o sintoma de que está viva; porém, como as leituras diferem a cada época, a obra mostra-se mutável, contrária à sua fixação numa essência sempre igual e alheia ao tempo. (ZILBERMAN, 1989, p. 33)

Nesta citação, a autora faz referência aos fundamentos propostos por Jauss em sua Estética da Recepção. Como fica evidente, muito do que Ingarden escreveu foi superado. Ainda, se lembrarmos um dos principais ideais da Teoria do Efeito Estético de Iser, o ato da leitura não se resume nem ao

texto, nem ao leitor, mas possui “um caráter forçosamente virtual” (ISER, 1996, p. 50). Assim, ao se referir à obra literária, Iser (1996) cita a concretização, mas pontua que ela se define por um acontecimento. Mais uma vez, almejamos explorar cada ponto elaborado por Zumthor em seu ensaio, a fim de expor as incongruências tanto em relação a Iser quanto a Jauss, ainda que os dois tenham contribuído de formas diferentes para a teoria literária. Zilberman (1989) remete ao adendo realizado por Peter Uwe Honhendahl, que afasta da Estética da Recepção de Jauss três teorias modernas, no sentido de que elas se mostram incompatíveis com o que este último preconiza: a Teoria Crítica, o *New Criticism* e a Fenomenologia. Sobre esta, a autora argumenta:

Roman Ingarden, em *A obra de arte literária*, faz questão de acentuar que o leitor, bem como o autor, são instâncias exteriores que não interferem na natureza do texto; logo, não devem ser objetos da descrição a que se propõe nesse livro [*Estética da Recepção e História da Literatura*]. Contudo, é importante observar que R. Ingarden utiliza o conceito de concretização, referindo-se à atividade do leitor, responsável pelo preenchimento dos pontos de indeterminação próprios ao estrato dos objetos apresentados. [...] Por outro lado, fundado nessa constatação, Wolfgang Iser, colega de Jauss e importante elemento na constituição da constelação teórica da estética da recepção, sugere que o texto possui uma estrutura de apelo. Por causa desta, o leitor converte-se numa peça essencial da obra, que só pode ser compreendida enquanto uma modalidade de comunicação. Desta maneira, se a fenomenologia associada às pesquisas de Ingarden é *avessa* a uma teoria da literatura que considere o leitor um fator básico do processo artístico, seus desdobramentos vieram a se opor à origem, ainda que não contradigam as ideias principais, conforme se observa no trabalho de Iser. (ZILBERMAN, 1989, p. 14, grifo nosso)

Com isso, é possível constatar que a teoria de Ingarden, no referido livro (*A obra de arte literária*), é discordante tanto do que Jauss propôs quanto do que Iser teceu. Essa clareza é fundamental para solidificarmos as nossas críticas aos escritos de Zumthor (2018). Conforme destacado por Zilberman (1989), não podemos afirmar que as teorias são contraditórias, visto que beberam da mesma fonte, mas o desenrolar se afastou de sua origem, irremediavelmente.

Ainda sobre a concretização, atentemos para o que Iser (1996) pondera em *O ato da leitura*:

O polo artístico designa o texto criado pelo autor e o estético a concretização produzida pelo leitor. Segue dessa polaridade que a obra literária não se identifica nem com o texto, nem com sua concretização. Pois a obra é mais do que o texto, é só na concretização que ela se realiza. A concretização por sua vez não é livre das disposições do leitor, mesmo se tais disposições só se atualizam com as condições do texto. (ISER, 1996, p. 50)

Assim, o termo “concretização”, apesar de originalmente advindo de Ingarden, foi reformulado por Iser, ocupando um espaço dentro da Teoria do Efeito Estético. Novamente, não é concebível que a atribuição de determinado conceito seja reduzida a um universo cognominado de “autores alemães”. É preciso retornar ao cerne do problema: o que, de fato, significa o termo

“concretização”? Zumthor (2018) não esclarece. Se considerarmos os escritos de Iser, ao contrário do que afirma o historiador, não é possível que a performance seja a única via possível para um leitor atingir a concretização. Isso porque, segundo Iser, este conceito se define como o processo de leitura em seu acontecimento, independentemente de ser um texto literário, uma performance ou uma música, por exemplo. Dito de outro modo: “[...] para ele [Ingarden], a concretização trata-se apenas da atualização dos elementos potenciais da obra, diferentemente de Iser, para quem a concretização é fruto da interação entre texto e leitor” (SANTOS, 2015, p. 340). A performance, assim como tantos outros gêneros artísticos, ao entrar em contato com um leitor real, assume o caráter de obra, podendo suscitar vazios, sentidos, negatividades, entre outros. O leitor implícito, ao qual Iser (1996) se refere em *O ato da leitura*, também está presente em uma apresentação performática. Provavelmente, Zumthor se baseou majoritariamente nos estudos de Ingarden para desenvolver tais afirmações, o que explicitaremos adiante. Reiteramos que não haveria impasse algum nas declarações do teórico suíço, caso ele não se valesse de terminologias atreladas aos estudos de Jauss, Iser e Ingarden. Além disso, Zumthor (2018) demonstra um conhecimento apropriado quando se refere inicialmente à recepção, mas, em seguida, como vimos, hibridiza seu discurso, correlacionando esta última à concretização. Não é possível encontrar uma linha de raciocínio teórica capaz de promover um sentido palpável, ainda mais se considerarmos o período em que o texto de Zumthor foi escrito. A nossa contribuição reside no ato de expor o que os teóricos, de fato, defendem. No início de *O ato da leitura*, Iser (1996) é enfático quando elucida a diferença entre efeito e recepção:

[...] o presente livro entende-se como uma teoria do efeito e não como uma teoria da recepção. Não consideramos o texto aqui como um documento sobre algo, que existe [...] mas sim como uma reformulação de uma realidade já formulada. [...] Uma teoria da recepção, ao contrário, sempre se atém a leitores historicamente definíveis, cujas reações evidenciam algo sobre literatura. Uma teoria do efeito está ancorada no texto – uma teoria da recepção está ancorada nos juízos históricos dos leitores. (ISER, 1996, p. 16)

Assim, Iser (1996), como que prevendo possíveis enganos, demarca o seu campo de estudo e o de Jauss, a fim de situar o leitor ou o estudioso que tenha contato com os seus escritos.

Zumthor (2018, p. 47, grifo nosso) continua afirmando que, durante a performance, “um momento da *recepção* [...] um enunciado é *realmente* recebido”. Uma vez mais, o teórico suíço condensa teorias diferentes quando faz uso do termo “recepção”. De início, podemos imaginar que, nessa citação, ele estava se referindo aos seus próprios encaminhamentos e às possíveis conclusões no tocante à concretização. No entanto, ao retornarmos às ideias de Ingarden (1965), é possível supor

o alicerce teórico utilizado por Zumthor na construção dos seus argumentos aqui confrontados. Dito isso, escreve Ingarden (1965, p. 374, grifo do autor):

A concretização da obra literária caracteriza-se ainda pelo facto de só nela se dar um *aparecimento* real e explícito das objectividades apresentadas, enquanto esse aparecimento na própria obra é apenas esboçado e através dos aspectos postos à disposição abandonado em estado potencial. Um aparecimento pleno em moldes de percepção só a concretização de uma peça de teatro o pode dar.

A partir deste trecho, conseguimos perfazer a leitura que influenciou as deduções e os argumentos de Zumthor, ou melhor dizendo, suas referências. Ingarden (1965) realmente marca um ar de especificidade na performance teatral. Entretanto, seria precipitado afirmar que o “aparecimento” significa, para a teoria literária ou fenomenológica, qualquer corporeidade. Zumthor (2018) ignora o que Ingarden (1965) expõe, um pouco antes, em seus escritos:

[...] *concluir daqui que elas [as concretizações] são algo de psíquico ou mesmo um elemento das vivências está desprovido de qualquer fundamento.* [...] Não podemos aqui apresentar nenhuma teoria pormenorizada da consciência e do ser psíquico nem também das possíveis relações que objectividades ontologicamente autônomas e heterônomas podem manter com as vivências da consciência. [...] Se a concretização de uma obra literária fosse um componente real das vivências da consciência em questão ou se fosse algo de psíquico então ela teria de ser apreendida também por esta via e só por ela. Contudo, este não é o caso nem da própria obra literária nem de quaisquer concretizações de obras literárias. (INGARDEN, 1965, p. 367-368, grifos nossos)

Como podemos observar, nem mesmo Ingarden (1965) chegou a declarar que as concretizações beiram algo de psíquico ou corpóreo que se interliga a vivências empíricas. Tal estudioso é bem enfático quando aborda o tema. Zumthor (2018), por sua vez, além de realizar uma fusão de teorias, não se mostra fiel a nenhuma delas. A investigação aqui realizada enveredou por caminhos diferentes dos que imaginávamos, principalmente no ato de refazer os passos galgados pelo autor, o que redimensionou as perspectivas dos resultados a serem alcançados. O que mais nos chama a atenção é o fato de Ingarden não ser ao menos referenciado na bibliografia do livro de Zumthor (2018). Uma menção mais específica, para além de “teóricos alemães”, seria plausível e necessária, pois, como identificamos, os escritos de Ingarden (1965) configuram um peso considerável nas certezas e nos estudos desenvolvidos no ensaio.

Prosseguindo com a análise dos escritos, Zumthor (2018) cita e tece críticas aos textos *Reading Process* e *O ato da leitura*, ambos escritos por Iser, e afirma: “Iser parte da ideia de que *a maneira* pela qual é lido o texto literário é o que lhe confere seu estatuto estético” (ZUMTHOR, 2018, p. 48, grifo nosso). Ora, como vimos no terceiro capítulo do presente trabalho, para Iser, o modo

como o leitor real entra em contato com o leitor implícito não é fator determinante. Os estudos iserianos estão muito mais afeitos à análise da apreensão perceptiva de textos ficcionais. Esta visão sustentaria que a estética de um sentido (não do texto literário) seria o caráter virtual da obra, isto é, o momento da leitura:

[...] mas o sentido só começa a perder seu caráter estético e assumir um caráter referencial quando nos perguntamos por seu significado. Nesse instante, ele deixa de significar a si mesmo e não é mais um efeito estético. Nisso se manifesta a peculiaridade do conceito de sentido dos textos ficcionais; ela é [...] de natureza anfibológica: ora o sentido tem um caráter estético, ora discursivo. (ISER, 1996, p. 55)

Neste fragmento, Iser (1996) pontua que o “caráter estético” está associado ao acontecimento do ato de ler. Dito de outro modo, enquanto o receptor real está lendo, a experiência estética se atualiza constantemente. Quando esse indivíduo termina a leitura e abre espaço para reflexões ou mesmo para a significação, a obra “deixa de existir” e se torna discurso. Por isso, Iser (1996) ressalta a especificidade com que o sentido é constituído. É preciso lembrar que o efeito não está nem no polo artístico (texto), nem no estético (leitor), mas em um entrelugar, estabelecendo, assim, uma relação comunicativa. Seguimos, então, uma linha argumentativa, levando em conta todos os fatores abordados por Iser (1996). Contudo, é importante ressaltarmos que, em nenhum momento, Zumthor (2018) cita a existência do leitor implícito, o que pode gerar conflitos teóricos delicados.

A crítica ao conceito de leitor de Iser realizada por Zumthor (2018), na verdade, só confirma o que apontamos acima: o teórico suíço invisibiliza a figura do leitor implícito e todo o estudo desenvolvido por Iser e Jauss. Isso fica aparente na seguinte declaração:

Esse ‘leitor’ é, em verdade, simples entidade de fenomenologia psicológica, ressentindo-se singularmente de substância! Iser reforça as posições do ‘grupo de Constança’, que se manteve em torno de Hans Robert Jauss, durante os anos 1970 e começo dos 1980: uma concentração no sujeito, assim desencarnado, da recepção (reduzido de fato à condição de indicador sociológico), parece conseguir fazer do texto uma pura potencialidade, se não um lugar vazio. (ZUMTHOR, 2018, p. 48)

Zumthor (2018) faz uma espécie de apelo para que percebamos a superficialidade do leitor apresentado por Iser, leitor este que não teria vida ou essência. O autor vai além, afirmando seguramente que a figura do leitor defendido por Iser é o indivíduo histórico presente na estética da recepção, o que agrava ainda mais as suas declarações, nos levando a crer que, apesar de Zumthor ter tido contato com os livros e autores alemães citados, realiza uma fusão dos leitores da Teoria do Efeito e da Estética da Recepção. Ao considerar o trabalho apresentado por Jauss “um lugar vazio”,

desconsidera todos os avanços e ganhos alcançados dentro da teoria da literatura. Quando voltamos a nossa atenção ao que Iser, de fato, escreveu, temos:

Mas o que é o leitor que aqui se pressupõe? É ele uma pura construção ou se funda em um substrato empírico? *Quando, nos capítulos seguintes deste livro, se fala em leitor, pensa-se na estrutura do leitor implícito embutida nos textos.* À diferença dos tipos de leitor referidos, 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. (ISER, 1996, p. 73, grifo nosso)

O leitor iseriano, portanto, não é uma “entidade de fenomenologia psicológica”, como afirma Zumthor (2018), muito menos se define como o leitor histórico presente nos estudos jaussianos. Entendemos que Zumthor (2018) expressa um empenho em enfatizar a fisiologia do leitor no momento da recepção, mas, para isso, ele faz uso de argumentos equivocados e não condizentes com os fatos. Vimos, no capítulo anterior, que é possível produzir críticas e, a partir disso, expandir a teoria. No entanto, isso precisa, necessariamente, ser realizado sob a cautela de uma fidelidade teórica.

O autor suíço associa, ainda, o destaque dado à corporeidade a dois conceitos:

Assim, o conceito caro a Jauss, o de *horizonte de expectativas*, que implica um acordo entre a oferta e a demanda, texto e leitura, acordo que provoca o surgimento de um sentido apropriável pelo leitor. O da *concretização*, já referido, termo um pouco estranho, mas que nos introduz na ordem da *percepção sensorial*. (ZUMTHOR, 2018, p. 49, grifos nossos)

Não está claro o sentido que o teórico suíço pretende atribuir à correlação entre as concepções então apresentadas. O horizonte de expectativas é um conceito eminentemente histórico e oferece ao pesquisador possibilidades de um conhecimento amplo acerca de como se deu a recepção e de quais foram as indagações coletivas (e, por isso, sociais) que mantiveram determinado texto literário sob o título de “clássico” — entre outras implicações atreladas a um objeto ficcional. Outro ponto a ser ressaltado diz respeito à atribuição errônea que o autor faz à concretização. Como destacamos mais acima, este conceito não se refere ao contato físico entre o leitor e o objeto artístico. Portanto, o que presenciamos é uma tentativa forçada de aproximação entre dois conceitos distintos.

É verdade que Iser e Jauss pertencem à mesma escola literária, a saber, a Estética da Recepção. Contudo, suas linhas de investigação diferem:

[...] a estética da recepção tem uma primeira vertente, ligada à fenomenologia, interessada no leitor individual, e representada por Iser, mas também uma segunda vertente, onde a tônica recai sobretudo na dimensão coletiva da leitura. Seu fundador e porta-voz mais eminente foi Hans Robert Jauss, que pretendia renovar, graças ao estudo da leitura, a história literária

tradicional, condenada por sua preocupação excessiva, senão exclusiva, com os autores. (COMPAGNON, 1999, p. 156)

Portanto, é válido o resgate e o enaltecimento das contribuições produzidas por Jauss (1994) em sua *Estética da Recepção*. A partir do seu incômodo com a inércia em que os estudos literários se encontravam, uma nova perspectiva histórica da recepção coletiva foi considerada, e hoje temos investigações que atendem aos percursos dos textos literários no transcorrer dos tempos. Já Iser, como identificamos, trouxe um viés afeito aos rumos de uma leitura individual. Retomando Zumthor (2018), ele prossegue seu raciocínio, associando a mesma concretização ao que ele chama de “vibração fisiológica”. O teórico, então, mais uma vez, realiza uma mescla entre teorias e considera apenas os textos literários quando lida e cita conceitos próximos a Iser.

Ainda, nos dirigimos a outra afirmativa que demanda atenção por parte da leitura crítica que estamos realizando:

Não é menos verdade, no entanto, que toda leitura seja produtividade e que ela gere um prazer. Mas é preciso reintegrar, nesta ideia de produtividade, a percepção, o conjunto de percepções sensoriais. A recepção, eu o repito, se produz em *circunstância psíquica privilegiada*: performance ou leitura. É então e tão somente que o sujeito, ouvinte ou leitor, encontra a obra; e a encontra de maneira *indizivelmente pessoal*. Essa consideração deixa *formalmente íntegra a teoria alemã da recepção*, mas lhe acrescenta uma dimensão que lhe modifica o alcance e o sentido. (ZUMTHOR, 2018, p. 49, grifos nossos)

Alguém poderia argumentar que Zumthor (2018), a todo momento, refere-se à escola “*Estética da Recepção*”. Contudo, tomando como evidência este fragmento, podemos perceber que ele faz alusão à Teoria da Estética da Recepção. Dois aspectos a serem destacados na citação é i) a segura assertiva de que a “recepção” acontece em uma condição psicológica; ii) o único acréscimo que o autor realiza em tal teoria alemã centra-se na sensorialidade. O leitor jaussiano é coletivo. Assim, tal possibilidade seria nula. Seria possível alegar, pois, que Zumthor (2018) constrói uma ideia de leitura em que a percepção do receptor pesa mais do que qualquer outra coisa? Até então, é o que temos percebido.

É possível imaginarmos a seguinte situação: um grupo de pessoas não familiarizadas com espetáculos teatrais se dirige, a convite de um conhecido, a uma apresentação que dura duas horas. O ato comunicativo não se concretiza, visto que eles não prestam a mínima atenção no evento, conversam, cochilam e não acompanham o fluxo do enredo. Todavia, podemos concordar que eles estavam lá, presentes fisicamente, embora o enunciado não tenha sido recebido com eficiência. Este exemplo equivale àquele citado no primeiro capítulo, quando discorreremos sobre a presença segundo

os estudos de Dixon (2007). Apesar de Zumthor (2018) dar relevo a um leitor físico, imbuído de sentimentos e de sensações, não lhe ocorre que esse modelo de leitor pode simplesmente não se interessar pela performance, terminando por não se inclinar ao entendimento pleno da cena. Muitos fatores podem “atrapalhar” o recebimento de uma performance por um leitor real, como o repertório, o nível de cansaço (que pode dificultar a sua atenção), a faixa etária, entre outras condições. Às vezes, um indivíduo pode apenas não estar em um bom dia e, por isso, não se debruçar sobre o que está sendo visto.

Essas últimas reflexões consideraram o arquétipo de leitor exposto e defendido por Zumthor (2018). Há, em seus escritos, uma ausência de discernimento entre a Estética da Recepção, proposta por Jauss, e a Teoria do Efeito Estético, apresentada por Iser. Para o acadêmico suíço, todos os “teóricos alemães” defendem as mesmas coisas. Zumthor (2018) aborda, ainda, os vazios:

O texto poético aparece, com efeito, *a esses críticos*, como um tecido perfurado de espaços brancos, interstícios a preencher [...] ‘passagens de indecisão’ exigindo a intervenção de uma vontade externa, de uma sensibilidade particular, investimento de um dinamismo pessoal para serem, provisoriamente, fixadas ou preenchidas. O texto vibra; o leitor o estabiliza, integrando-o àquilo que é ele próprio. Então é ele que vibra, de corpo e alma. Não há algo que a linguagem tenha criado nem estrutura nem sistema completamente fechados; e as lacunas e os brancos que aí necessariamente subsistem constituem um espaço de liberdade: ilusório pelo fato de que só pode ser ocupado por um instante, por mim, por você, leitores nômades por vocação. [...] *A fixação, o preenchimento, o gozo da liberdade se produzem na nudez de um face a face.* (ZUMTHOR, 2018, p. 50, grifos nossos)

Mais uma vez, presenciamos uma afirmação imprecisa e geral: quem são “esses críticos”? Ora, tanto na teoria iseriana quanto nos estudos de Ingarden, os vazios ou os espaços em branco estão presentes. Contudo, há um percurso muito bem definido para cada um dos estudiosos em relação a tal(is) conceito(s). Inserir diversos acadêmicos em uma mesma teorização pode ser prejudicial ao entendimento pleno e à aplicação das teorias em trabalhos. Portanto, faz-se necessário trazer neste presente capítulo a perspectiva de ambos os teóricos, a fim de compreender e delimitar suas distinções. Começemos por Ingarden (1965), que, em sua teoria, é enfático e define um objeto literário como uma totalidade concreta em si mesma: “[...] no seu modo de ser não assinala qualquer ponto de indeterminação” (INGARDEN, 1965, p. 269). Apenas quando inserido em um processo de concretização é que alguns elementos literários terminam não sendo revelados explicitamente, como quando uma cadeira é citada em uma história, mas o seu material (madeira, ferro, plástico) não é apresentado (INGARDEN, 1965). Esse dado oculto se define, para o autor mencionado, como um lugar de indeterminação. Além disso, a obra de arte está em um entremeio, não produz objetos reais, “universalmente determinados” (ISER, 1999, p. 108), nem ideais “que possuem existência

autônoma”, mas que sejam intencionados, sendo aqueles que “carecem de determinação completa na medida em que esta é visada pelas elocuições do texto [...]”. Em outras palavras, os objetos intencionados só são constituídos à medida que são lidos (ou concretizados).

Em *O ato da leitura*, Iser (1999), ao dissertar sobre os vazios, contextualiza os pontos de indeterminação propostos por Ingarden, os quais possuem um entrelace bastante evidente com as concretizações. Além de apresentar o que havia sido estudado por Ingarden, Iser (1999) desenvolve uma crítica e algumas reflexões correlatas aos conceitos. Primeiro, podemos destacar o já citado teor de idealização, quando Ingarden disserta que há concretizações adequadas e inadequadas. Junto a isso, para o teórico, nem sempre a indeterminação corresponde à valorização de um texto, podendo desembocar em uma “leitura errada”. Ainda como aponta Iser (1999), na maioria das vezes, produções modernas não se encaixam em formatos padronizados, seja no âmbito da escrita, seja no enredo, seja na construção dos personagens, seja entre outros elementos. Assim, “A ‘discórdia’ reina na literatura moderna como a condição básica da comunicação, algo que o argumento de Ingarden não leva em conta [...]” (ISER, 1999, p. 111). Ao contrário de Iser, Ingarden não relaciona as concretizações e os lugares de indeterminação à relação texto-leitor; de modo distinto, associa os conceitos ao “valor estético” e às “qualidades metafísicas” (ISER, 1999, p. 112), sendo o primeiro relacionado ao texto, e o segundo, às emoções originais, envolvendo o mundo que nos cerca e as forças que nele atuam. Nessa ótica, as qualidades metafísicas “permitem um contemplar que, ao mesmo tempo, não é um perceber verdadeiro das qualidades como [as] realidades que nos oprimem. Com isso atingem as concretizações das qualidades metafísicas um valor especificamente estético” (INGARDEN, 1965, p. 322). Como exemplo, Ingarden propõe uma situação na qual uma pessoa inicia a leitura de um jornal em que consta como manchete uma tragédia. Aquela notícia pode abalar emocionalmente uma pessoa e até impactar negativamente o seu dia. Em um outro momento, um indivíduo entra em contato com um drama ficcional. Na perspectiva do autor, tal pessoa pode voltar à sua vida normalmente, sem maiores incômodos, apesar de, no momento de expectativa, muitas emoções virem à tona. Essa percepção destoia do conceito de significação iseriano (mais um fator que distingue os teóricos aqui citados). Iser (1999) conclui suas considerações, pondo em relevo a contribuição de Ingarden para a teoria literária, mas não sem as devidas ressalvas:

Ingarden considera inaceitável a ideia de a obra se concretizar de maneiras diferentes; ele também não percebe que a recepção da obra seria bloqueada caso sua concretização seguisse exclusivamente as normas da estética clássica de harmonia. *O grande mérito de Ingarden é ter desenvolvido o conceito da concretização e assim liberado a obra de arte de ser meramente determinada como apresentação.* Muito embora não pensasse o conceito como conceito de comunicação, ele chamou a atenção para a estrutura que condiciona a recepção

da obra. Por esse motivo, a concretização é a atualização dos elementos potenciais da obra, mas não a interação de texto e leitor; daí que os lugares indeterminados só estimulam uma complementação que em última instância não é dinâmica, processo oposto àquele em que o leitor seleciona as perspectivas de apresentação do texto e interliga os aspectos esquematizados. [...] essa tarefa comunicativa do valor estético teria obrigado Ingarden a abandonar as normas clássicas da estética de harmonia como critérios para a concretização adequada. (ISER, 1999, p. 120-121, grifo nosso)

Como podemos constatar, o conceito disseminado e proposto por Ingarden (1965) possui suas fissuras, mas põe em pauta a atualização à qual é submetido um texto ou uma obra de arte. Ingarden (1965) desconsidera, porém, a não linearidade de textos atuais — se pararmos para refletir, nem mesmo os textos clássicos são plenamente constantes e/ou unos, tudo depende do leitor real —, o que impacta diretamente em seu recebimento. Em razão disso, Iser (1999) reforça suas observações e afirma que a concretização não diz respeito a uma relação dialógica ou comunicativa (referindo-se a Ingarden). Conforme este, é como se a obra de arte fosse uma fôrma de fazer bolo, e o sentido “correto” preenchesse aquele vazio, não dando opções ao leitor (por mais abstrato que ele seja) de fugir do já estabelecido.

Já para Iser (1999), como destacamos no capítulo 3, a relação texto-leitor coincide com uma lógica comunicativa, em que o leitor real entra em implicitude perante o texto e torna-se copartícipe do objeto artístico no processo de construção de sentido. Os vazios possibilitam quebras na constante de sentido textual, a depender do repertório do leitor. Esse processo abrange outros conceitos, como a quebra da *good continuation*, a negatividade, a negação, entre outros. Os vazios, sob as lentes iserianas, propiciam e facilitam a interação texto-leitor, “interrompendo a organização esperada do texto” (ISER, 1999, p. 144).

O equívoco de Zumthor (2010) pode parecer algo inofensivo, mas esses deslizes, advindos de um autor assertivo, podem acarretar erros basilares em estudos ou mesmo em pesquisas. Como exemplo, podemos citar o trabalho *A estética da recepção e o leitor da literatura popular brasileira*, de Veloso (2016). A autora desenvolve um artigo tendo por base os estudos de Jauss e Iser quanto à escola Estética da Recepção e toma como base Zumthor (2010) para fundamentar o que escreve em relação à performance. Destacaremos alguns fragmentos que revelam o enlace entre teóricos alemães e como o capítulo de Zumthor influenciou diretamente nas relações estabelecidas pela autora citada.

O artigo de Veloso (2016) se propõe a argumentar sobre a importância da leitura de folhetos de cordéis, em uma perspectiva afeita à teoria da estética da recepção. A autora associa a noção de leitor empírico ao que propôs Jauss e Iser: “os vazios, propostos por Iser, e os horizontes de expectativas, de Jauss, impedem que o leitor receba de forma passível e pronta a obra de arte [...]”

(VELOSO, 2016, p. 61). Logo, neste texto, o conceito de horizonte de expectativa pode ser aplicado e atribuído a um receptor real, bem como o fazem os elementos identificados por Iser, como os vazios.

Outro fragmento utilizado pela autora supracitada comprova a influência do que publicou Zumthor (1997), fazendo com que uma espécie de “efeito dominó” teórico-conceitual seja desencadeado. Veloso (2016) cita a seguinte passagem do teórico suíço:

Com efeito, a função de uma poesia oral se manifesta em relação ao ‘horizonte de expectativa’ dos ouvintes: alguém de qualquer julgamento racional, o texto responde a uma questão feita em mim. Às vezes, ele a explicita, mitificando-a, ou então a afasta, ou a ironiza; esta correlação permanece sempre como ponto de ancoragem em nossa afetividade profunda e nossos fantasmas, em nossas ideologias, nas pequenas lembranças diárias, ou até em nosso amor pelo jogo à atração pelas facilidades de uma moda. (ZUMTHOR, 1997, p. 66 *apud* VELOSO, 2016, p. 66)

Com relação a essa noção, a autora escreve:

Na citação anterior, o teórico Paul Zumthor utiliza-se do termo ‘horizonte de expectativa’ para ressaltar e valorizar a memória do leitor no momento da recepção da poesia, tendo em vista que, para Zumthor, a poesia vai além do que é lido, mas, principalmente, do que é recebido. (VELOSO, 2016, p. 67)

Diante disso, conseguimos perceber com nitidez o raciocínio adotado pela acadêmica. O uso da expressão “horizonte de expectativas” sem uma especificidade teórica, ou seja, de maneira avulsa, da forma como é empregado por um escritor consagrado, termina por conduzir pesquisas ao erro. Veloso (2016) relaciona o elemento à memória de um suposto leitor individual jaussiano. Em um outro momento do artigo, a autora — fazendo referência à citação “a performance é então um momento da recepção: momento privilegiado, em que um enunciado é realmente recebido” (ZUMTHOR, 2007, p. 50) — chega à seguinte dedução:

[...] ou seja, ela apresenta um discurso imediato, recebido em um único momento, e a recepção representa um discurso de longa duração. *No momento da recepção, o texto pode alterar ou confirmar o horizonte de expectativa do ouvinte-leitor* que o recebe e o julga mediante o conhecimento de mundo que possui. (VELOSO, 2016, p. 68, grifo nosso)

A posição de um leitor que tem seu horizonte de expectativa confirmado ou não, mais uma vez, ao contrário do que é afirmado por Veloso (2016), não está ligado a uma espécie de “ouvinte-leitor”, mas a uma voz coletiva que está inserida em um emaranhado sociocultural. O objetivo da exposição aqui relatada é unicamente demonstrar as consequências de uma abordagem teórica equivocada. Não nos colocamos em uma posição de minimizar o trabalho alheio, mas de contribuir

para uma reflexão e um levantamento empírico dos impactos gerados pelo ensaio ora analisado e confrontado.

Alcançamos um ponto propício para reunir as discussões apontadas até então e desenvolver alguns comentários resolutivos. O principal deles diz respeito às ideias que Zumthor (2010) aborda em seu livro no tocante à Estética da Recepção e à Teoria do Efeito Estético. Apesar de, no contexto em que o livro do teórico suíço foi publicado, a escola supracitada já ter passado por mudanças, ao que tudo indica, Zumthor (2010) considerou apenas os escritos de Ingarden (1985) para o desenvolvimento das suas construções teóricas. Além disso, quando cita os “teóricos alemães”, ele não é específico, o que termina gerando conflitos terminológicos, conceituais e de caráter contraditório. Quando fazemos uso do termo “contraditório”, nos referimos principalmente à afirmação de que o leitor de Iser seria histórico, não individual.

Trazendo para a pesquisa uma demonstração empírica, representada pelo artigo de Veloso (2016), pudemos obter um pouco da dimensão ou das proporções que um equívoco teórico cometido por um teórico canônico pode causar. Como vimos, não é apenas no livro analisado que as afirmativas ocorrem, mas no decorrer de toda a sua bibliografia. Nesse cenário, a presente pesquisa possui o ganho de enfatizar e de confrontar tais imprecisões, oferecendo, para isso, referenciais seguros e diretos.

É possível, em leituras atentas, encontrar algumas expressões, como “horizonte de expectativa” e “concretizações”, nos escritos de Iser, mas isso não significa que o significado por trás do termo seja o mesmo de quando foi criado. Antes disso, como é sabido, Iser (1999) resgata e reestrutura muitas ideias e propostas que o antecederam.

5.3 IMAGENS REITERÁVEIS

No capítulo seguinte, a dissertação será guiada rumo à análise dos dados. Para tanto, é necessário realizar alguns apontamentos relacionados ao que foi afirmado por Zumthor (2018) no que se refere à temática chave deste trabalho: as performances gravadas. Sobre o “impacto dos *media* sobre a vocalidade” (ZUMTHOR, 2018, p. 15), este autor, em uma entrevista disponibilizada antes do início dos capítulos de seu livro, reflete:

Os meios eletrônicos, auditivos e audiovisuais são comparáveis à escrita por três de seus aspectos: 1. Abolem a presença de quem traz a voz; 2. Mas também saem do puro presente cronológico, porque a voz que transmitem é reiterável, indefinidamente, de modo idêntico; 3. Pela sequência de manipulações que os sistemas de registro permitem hoje, os *media*

tendem a apagar as referências espaciais da voz viva: o espaço em que se desenrola a voz mediatizada torna-se ou pode se tornar um espaço artificialmente composto. (ZUMTHOR, 2018, p. 15)

Desse modo, para o teórico, o audiovisual possui semelhanças com o escrito. O que difere os dois formatos, em sua visão, é o fato de o meio eletrônico não ser passível de decifração sígnica. O autor em questão aborda, pois, uma perspectiva sob a voz em meios audiovisuais, afirmando que, sendo a voz ser “reiterável”, ou seja, repetível, tira-se dela a propriedade de ser fugaz: “A diferença entre os dois aspectos da mediação (a voz se faz ouvir, mas se tornou abstrata) é, sem dúvida, *insuperável*” (ZUMTHOR, 2018, p. 16, grifo nosso). Neste trecho, há uma referência às gravações, mas também ao exercício de vislumbrar um futuro em que as máquinas produzirão uma voz artificial. Ainda sobre tal comentário, o autor afirma que, no âmbito espacial e tátil, o corpo perde as sensações que estão ancoradas em uma percepção presencial, como “[...] o peso, o calor, o volume real do corpo [...]” (ZUMTHOR, 2018, p. 17). Quando é utilizado o termo “insuperável”, entendemos que essa evolução e expansão dos “*media*” está levando a sensorialidade a um fim inevitável.

Nessa direção, uma das passagens contidas no capítulo “Performance e recepção” nos impulsionou a investigar o efeito de performances audiovisuais:

É verdade que a tecnologia de nosso século de algum modo perturbou o esquema que eu esboço assim: a introdução dos meios auditivos e audiovisuais, do disco à televisão, modificou consideravelmente as condições da performance. *Mas eu não creio que essas modificações tenham tocado na natureza própria desta.* (ZUMTHOR, 2018, p. 48, grifo nosso)

Quando Zumthor (2010) faz menção à natureza da performance, está se referindo ao seu recebimento. Para ele, elementos como presença física, contato visual, escuta ao vivo e projeção da voz são componentes fixos de uma apresentação performática. Portanto, aquilo que é repetível interfere de modo definitivo e irreparável na imersão de um ouvinte real. Em outras palavras, é como se não existisse recepção ativa. Em sua *Introdução à poesia oral*, há mais informações sobre o que, sob sua ótica, significa a influência dos meios digitais em performances. O autor admite que há uma imersão por parte do ouvinte quando presente em uma sala de cinema e que as reações esboçadas pelos espectadores podem confluír para o mesmo sentido. Ele também dialoga com as novas práticas midiáticas, como a televisão, fazendo-lhe duras críticas, o que é um fator determinante para que a sua percepção perante o audiovisual não seja positiva, centrando-se na mediação de um “[...] programador: novo personagem no cenário da performance, agente comercial que só conhece sua clientela por cortes sociológicos e estudos de mercado” (ZUMTHOR, 2010, p. 271).

Assim, o teórico relaciona a produção de filmes, estações de rádio ou programas de TV a uma força maior que paira sobre a decisão de cada ouvinte, leitor ou espectador. Essas colocações de Zumthor (2010) são justas, visto que há, de fato, uma ampla indústria cinematográfica, por exemplo, que visa ao lucro acima de qualquer questão, produzindo exatamente aquilo o que o grande público espera e deseja. Entretanto, não podemos nem devemos desconsiderar que o cinema é uma forma de expressão artística, não se definindo apenas por seu viés comercial. O fato de dedicarmos alguns comentários ao cinema se justifica por ele ser o gênero que mais se aproxima das performances audiovisuais gravadas, mesmo que em um outro contexto, direcionamento e intenção. Nas palavras de Zumthor (2010, p. 271), no filme, “[...] a performance tende a se diluir numa ficção narrativa [...]”. Dessa forma, mesmo que o cinema e a televisão sejam distintos, há um exercício de equiparar os dois formatos:

Filme e TV se expõem a um olhar onipresente e implacável. Sua tecnologia tende a acusar imperfeições que a performance direta esconde. Chegamos a dissociar dela o registro do vocal e do gestual: em *playback*, o cantor ou o ator abre a boca diante da câmera, mas o que ouvimos é um disco. (ZUMTHOR, 2010, p. 273)

Segundo o autor, o gesto e a voz gravada retiram da performance a sua singularidade e entregam essa arte aos ditames econômicos mediados pelo já citado programador. O ao vivo “mobiliza mais completamente a atenção e, por causa da unicidade da performance, valoriza, na audição, os elementos de invenção pessoal” (ZUMTHOR, 2010, p. 272). Os ajustes técnicos, as edições e os cortes prejudicariam a arte da performance. Zumthor (2010, p. 272) faz uso dos termos “perfeição técnica hoje quase absoluta” para comentar sobre uma produção radiofônica. Não considera, em suas investigações, a capacidade que o ser humano possui de criar e de produzir arte, e termina propagando noções reducionistas. A linguagem cinematográfica se configura uma expressão artística, podendo comunicar e despertar sentidos através de amplos elementos, como movimentações de câmera, closes e ângulos. Nas palavras de João Batista de Brito (1995, p. 193-194),

obcecados em diferenciar o cinema das outras artes, alguns teóricos têm teimado em setorizar a especialidade do cinema, uns pondo ênfase na montagem, outros na qualidade fotográfica da imagem, outros tentando combinar as duas coisas, mas a verdade é que [...] a linguagem cinematográfica possui uma gramática aberta cujas regras funcionais cada novo filme pode confirmar, problematizar ou amplificar, e a sua especificidade reside num ponto não facilmente determinável.

Inevitavelmente, podemos correlacionar a fala de Brito (1995) ao que estamos demonstrando em Zumthor (2010). Brito (1995) ainda aborda, em seus escritos, a diferença entre dois “tipos” de cinema, o clássico (hollywoodiano) e o artístico (cinema de arte europeu). Não nos aprofundaremos na discussão, mas, considerando a ideia de cinema trazida por Zumthor (2010), é possível que ele tenha considerado apenas produções clássicas, que tendem a se desenvolver de acordo com os preceitos do mercado. Mesmo assim, Brito (1995, p. 198) não defende essa dicotomização entre os dois modelos, visto que a “(in)comunicabilidade, [a] (im)previsibilidade e [a] abertura significacional” não são critérios absolutos de avaliação de um objeto artístico. Além disso, há elementos imprevisíveis também no cinema clássico, bem como há comunicabilidade no cinema de arte. É preciso considerar essas leituras e estudos cinematográficos para que seja possível confrontar algumas declarações do teórico suíço. Há, ainda, uma outra informação que fragiliza ainda mais os argumentos de Zumthor (2010), como a existência, desde o ano de 1811, da Broadway. Como sustentar a afirmativa de que apenas as mídias recentes são “manipuladas” por mentes mercadológicas? Desde antes da ascensão da TV, a Broadway já se dispunha a produzir os chamados *blockbusters*²², atraindo milhares de espectadores.

Zumthor (2010) reconhece a presença da performance em produções audiovisuais. No entanto, mantém um olhar hermético no manuseio intencional de cenas, canções e gestos. O fato de essas formas artísticas gravadas serem repetíveis rompe com o que o autor preconiza: “a poesia oral direta, teatralizada, engaja o ouvinte por inteiro na performance. A poesia oral mediatizada deixa insensível alguma parte dele” (ZUMTHOR, 2010, p. 272). Ele não considera, no entanto, a mutabilidade de cada indivíduo. Como declara Schechner (2013), o vídeo pode até ser o mesmo, mas quem o assiste está em constante mudança, afetando o recebimento e tornando cada expectativa única. Ainda, seria necessário considerar as transformações que o mundo absorve e lança sobre as nossas vidas. Se as formas de expressão mudaram, é natural que os modos de recebimento também sejam, em certa medida, diferentes dos comumente praticados (como o teatro tradicional, as canções ao vivo etc.). Portanto, no próximo capítulo, nos debruçaremos sobre a análise do efeito em leitores reais quando em contato com performances audiovisuais.

²² Sob a tradução de “arrasa quarteirão”, os *blockbusters* são produções em larga escala que alcançam um número considerável de espectadores. Nessas construções, o arbítrio do diretor fica em segundo plano, dando lugar às exigências das produtoras (do mercado).

6 VOZES DIGITAIS: UMA ANÁLISE

Os capítulos antecedentes prepararam a dissertação para o momento sobre o qual nos debruçaremos neste capítulo, rumo à análise dos dados colhidos na plataforma de streaming *YouTube*. Cada bloco de comentários possui uma situação própria que contribui para uma narrativa própria. Os dados foram colhidos entre janeiro e fevereiro de 2021.

Como evidenciamos na introdução do trabalho, a predileção pela plataforma *YouTube* se deve à disponibilidade de conteúdos que trazem um número considerável de materiais interativos longos, possibilitando uma coleta de dados diversificada, além de o dispositivo ser exclusivamente audiovisual. Em outros aplicativos, como o *Instagram*, por exemplo, o público-alvo consome em um ritmo mais acelerado através de vídeos curtos, o que interfere também nos comentários, que tendem a ser reduzidos em sua extensão.

Os conceitos iserianos apresentados no capítulo cinco estarão presentes nos elementos identificados durante a coleta de dados, sendo eles os vazios, a quebra da *good continuation*, a significação, o repertório e a negatividade. Cada bloco de comentários dos videopoemas tem uma tendência ou característica própria, o que veremos em breve. Outros elementos também foram acrescentados por terem a sua importância no tocante à análise, como o uso de ferramentas e a repetição. A contextualização destes últimos será feita nas próximas seções. O material presente na análise foi colhido no segundo semestre de 2020.

Os comentários a serem analisados retratam a experiência estética dos espectadores que entraram em contato com o vídeo e se dispuseram a relatar suas impressões dentro da rede social *YouTube*. Na teoria iseriana, a experiência estética se define como o instante em que o leitor entra em contato com um objeto artístico, acionando seus repertórios e vivenciando um processo interativo texto-leitor. Quando fazemos uso do termo “instante”, pretendemos evidenciar, uma vez mais, que, a partir do momento em que o indivíduo finaliza a sua leitura, expectativa ou apreciação, a experiência estética deixa de acontecer. O que é refletido após o ato de experimentar se transforma em significação, em discurso. O efeito ocorre entre o leitor e o texto. Nesse sentido, o que vamos analisar é o relato individual de cada leitor real após a expectativa, dado que, mesmo sem terem o conhecimento da Teoria do Efeito Estético, expuseram, em suas falas, muitos dos processos conceituados por Iser, o que é natural, visto que tais procedimentos cognitivos constituem as fases de apreensão e de atualização de um texto na mente de um indivíduo.

Compreendemos que a análise que se inicia abrirá caminhos para o alargamento de possibilidades teóricas, além de que promoverá um confronto empírico com as declarações de Zumthor (2013). Haverá a presença de uma tabela contendo a Frequência Relativa (FR) e a Frequência Absoluta (FA) em cada um dos tópicos dedicados à análise dos comentários, com o objetivo de oferecer ao trabalho uma perspectiva geral do que foi colhido e da análise realizada. Faremos observações pontuais acerca de alguns comentários selecionados, que são os mais representativos da totalidade.

6.1 Levemente Clarice Lispector

Autora da crônica “Se eu fosse eu”, Clarice Lispector nasceu no ano de 1920, numa pequena cidade da Ucrânia, Tchechelnik, mas relatou a todos que viera para o Brasil com apenas dois meses de nascida. Clarice faleceu no dia 9 de dezembro de 1977. Benjamin Moser (2013), biógrafo e estudioso da escritora, relata que a informação do nascimento contém uma pequena mentira de Clarice. Na verdade, ela viera para o país com quase um ano de idade, não sendo esta uma informação relevante, é verdade, mas que indica um incômodo presente durante toda a vida de Lispector: o seu (não) pertencimento às terras brasileiras. Moser (2013) realiza uma justa reflexão, a de que Clarice seria uma *outsider*. Ela gostava de enfatizar o seu desapego às origens e de afirmar sua brasilidade. O deslocamento se centra em sua própria escrita, que se distancia dos nomes que a antecederam e a coloca em um patamar de invencionice.

A escritora deu vida a personagens enigmáticas, sensíveis e peculiares. Dentre seus romances escritos, estão *Perto do coração selvagem*, *A paixão segundo G.H.*, *A hora da estrela*, *Água viva*, *O lustre*, *A cidade sitiada*, entre outros. Também nos deixou contos marcantes, como “Felicidade clandestina” e “Uma galinha”. O estilo intimista e poético ocupa um espaço importante nos textos produzidos por ela.

Clarice, enquanto escritora, carrega em si um domínio linguístico que envolve o leitor em uma busca pela compreensão (ou não) de si e do meio. Não é incomum que, ao lê-la, possamos vivenciar momentos em que os pensamentos mais interiores e mesmo amplos terminam ruminando em nossas mentes. Candido (1977, p. 128, grifo nosso), ao comentar sobre o livro *Perto do coração selvagem*, capta uma das essências dos escritos claricianos: “A descoberta do cotidiano é uma aventura sempre possível, e o seu milagre, uma transfiguração que abre caminho para mundos novos”. São emoções,

movimentos e relações cotidianas. Universal e distinta para cada um, assim é a literatura, assim é Clarice.

Os escritos de Lispector abarcam aquilo que, no livro *Le récit poétique*, Jean-Yves Tadié (1978) define como “narrativa poética”, um gênero que habita um espaço fronteiro entre o romance e o poema. O teórico evidencia que

A narrativa poética em prosa é a forma da narrativa que *toma emprestado do poema seus meios de ação e seus efeitos*, de modo que sua análise deve levar em conta tanto as técnicas de descrição do romance quanto as do poema: a narrativa poética é um fenômeno de transição entre o romance e o poema.²³ (TADIÉ, p. 7, 1978, tradução nossa, grifo nosso)

Tadié (1978) ainda afirma que críticos e estudiosos precisam atentar para essa categoria híbrida. A metáfora é uma figura de linguagem bastante presente na produção de Clarice, bem como o são as digressões mentais, geralmente desempenhadas por personagens femininas.

A crônica “Se eu fosse eu” (Anexo), presente no livro *A descoberta do mundo*, expõe uma narradora que pondera sobre a possibilidade de ser ela mesma. Mas como “ser” poderia estar desvinculado de nós mesmos, se habitamos dentro do nosso corpo? É isso o que a crônica pode nos levar a pensar, a depender do leitor. O texto realiza uma movimentação metafísica e transcendente. Ser, simplesmente, sem amarras e sem rótulos.

6.1.1 Clarice, por Débora Wainstock

O vídeo em questão se apresenta em preto e branco e é protagonizado por Débora Wainstock, que lê a crônica “Se eu fosse eu”. Seus gestos são mínimos, e a vocalidade predomina em sua transmissão. Em um tom sugestivo de conversa, ela exterioriza a crônica de Clarice Lispector. O canal, intitulado *Toda Poesia*, contém 142 mil escritos. O vídeo possui 779.715 mil visualizações registradas no *YouTube* (até dezembro de 2020). Abaixo, vemos a imagem de um dos momentos da performance:

²³ “Le récit poétique en prose est la forme du récit qui *emprunte au poème ses moyens d’action et ses effets*, si bien que son analyse doit tenir compte à la fois des techniques de description du roman et de celles du poème: le récit poétique est un phénomène de transition entre le roman et le poème.” (TADIÉ, p. 7, 1978, grifo nosso)

Figura 9 – Performance de “Se eu fosse eu”



Fonte: Canal Toda Poesia²⁴

A crônica está disponível para leitura no Anexo.

6.2 ANÁLISE DO CORPUS: “SE EU FOSSE EU”

Selecionamos 24 comentários dos 668 que estavam presentes no referido vídeo, norteando nossa investigação rumo à identificação da presença de elementos iserianos no relato dos espectadores, bem como dos elementos adjacentes que dialogam com o enfoque da pesquisa: o uso de ferramentas e a repetição.

A significação é um dos elementos mais percebidos no relato de experiência feito pelos espectadores do vídeo, muito por causa do teor de intimidade presente na crônica de Clarice Lispector. O movimento, nesta análise, será o de compreender esses comentários com o auxílio da teoria iseriana e de trazer para o cerne do debate alguns pontos de embate em relação às declarações de Zumthor (2010). A seguir, observamos a tabela de frequência absoluta e de frequência relativa das categorias encontradas no vídeo:

Tabela 1 – Frequências absoluta e relativa das categorias

Se eu fosse eu		
N=24		
CONCEITOS ISERIANOS	FA	FR (%)
NEGATIVIDADE	2	8,33
SIGNIFICAÇÃO	18	75

²⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ht9VcJcI20Q>. Acesso em: 21 jan. 2022.

REPERTÓRIO²⁵	4	16,66
VAZIO	2	8,3
RECURSOS DE INTERAÇÃO	FA	FR (%)
REPETIÇÃO	4	16
USO DE FERRAMENTAS	1	4,1

Fonte: elaborada pela autora

Podemos ver que 75% dos 24 comentários contêm o elemento significação, seguido de repetição, repertório, negatividade, vazio e uso de ferramentas. Abaixo, compreenderemos os motivos e as reverberações que levam a significação a ser, de fato, um conceito que se faz presente em muitas experiências estéticas relacionadas a essa crônica, dado o seu conteúdo de viés íntimo e filosófico.

É perceptível um movimento natural de ficcionalização por parte dos ouvintes, no sentido de que os pensamentos se fundem a uma “criação”, lidando com um campo híbrido em que o relato pessoal e o “como se” conversam em plena harmonia. Foram comuns comentários com teor de “e se eu tivesse agido de determinada maneira?”. É normal nos indagarmos sobre as múltiplas possibilidades do cotidiano; afinal, vivemos um constante efeito dominó de acontecimentos que nos levam a momentos variados. Um simples atraso ou uma escolha pode nos levar a situações distintas. Em outras palavras, o rumo das nossas vidas é conduzido por escolhas e acasos. O que, então, a literatura tem a ver com isso? Ela nos insere na alçada do acontecível. Por meio dela, conseguimos imergir em vidas fictícias e ver resplandecida a nossa própria pele:

Se o fictício nos possibilita nos irrealizarmos para garantir à irreabilidade do mundo do texto a possibilidade de sua manifestação, então, pelo menos estruturalmente, nossa relação com o mundo do texto terá caráter de acontecimento. Pois este se origina da violação de limites estabelecidos e se subtrai à referencialidade, pois não se deixa reconduzir ao estado de significado. Através deste caráter de acontecimento, o imaginário se converte em experiência, possibilitada pelo grau de determinação que o imaginário alcança por meio da ficção do *como se*. (ISER, 2013, p. 48)

O objeto artístico transcende seu lugar de fisicalidade para dar espaço ao acontecimento que é a leitura, ou seja, a troca existente entre uma mente e o fictício. O resultado disso é a experiência, o que nos leva a Jorge Larrosa, especificamente àquilo que o autor registra em *Tremores: escritos sobre experiência*. Uma de suas proposições contribui, de modo significativo, ao que Iser (1996) apresenta:

Se a experiência não é o que acontece, mas o que nos acontece, duas pessoas, ainda que enfrentem o mesmo acontecimento, não fazem a mesma experiência. *O acontecimento é*

²⁵ O termo “repertório” faz parte de um dos conceitos trazidos por Iser (1999). É, grosso modo, tudo aquilo que um leitor traz para a sua experiência estética que faz parte das suas vivências, leituras anteriores, entre outros.

comum, mas a experiência é para cada qual sua, singular e de alguma maneira impossível de ser repetida. (LARROSA, 2017, s.p., grifo nosso)

É importante destacar e fazer presente na análise a percepção de que o vídeo assistido pode até ser o mesmo, mas o instante de recepção é distinto. O que os ouvintes compartilharam nos comentários não segue um padrão. Para Larrosa (2017), somos atravessados pela experiência, exercendo ela o seu lugar de incômodo, transformação e impacto. Assim, aquele indivíduo que “nada lhe passa, a quem nada lhe acontece, a quem nada lhe sucede, a quem nada o toca, nada lhe chega, nada o afeta, a quem nada o ameaça, a quem nada ocorre” (LARROSA, 2017, s.p.), está impossibilitado de vivenciar uma experiência, pois ela tem relação com o ato de se expor, de se mostrar vulnerável perante algo. É a arte que, na maioria das vezes, nos leva a esse estado de fragilidade, em que nossas defesas são enfraquecidas e um turbilhão de sensações e percepções vêm à tona. Com isso, não nos propomos a afirmar que é “apenas” a arte que promove esse afloramento, porém a probabilidade de isso ocorrer quando estamos em contato com um livro ou com uma construção audiovisual, por exemplo, pode ser maior. Os comentários colhidos e analisados refletem esse pensamento.

Ressaltamos que é de extrema importância o entendimento de que o objeto ficcional recebido se trata de uma performance audiovisual; logo, o texto literário está sob a mediação de uma *performer*. Não realizamos, na coleta de dados, uma especificação acerca do gênero dos usuários, visto que isso não seria viável, pela existência de perfis *fakes*²⁶.

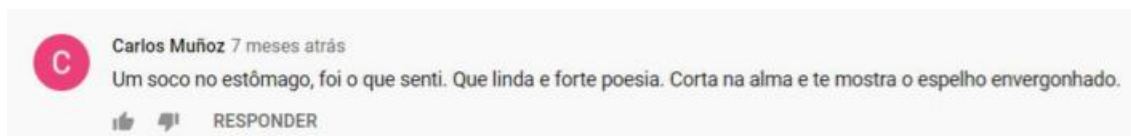
Iniciamos a análise promovendo uma relação entre determinados comentários e a teoria iseriana. É possível identificar tais conceitos pelo fato de que, como afirma Iser (1996), esses procedimentos mentais ocorrem naturalmente em meio às nossas leituras. O autor se empenhou em categorizar esses processos. Através da tabela supracitada, conseguimos ter uma noção concentrada dos conceitos de maior frequência nos comentários selecionados.

A presença desses relatos significa muito para o nosso estudo, porque, como observamos, as declarações de Zumthor (2010) são bastante incisivas ao afirmar que não há como um espectador receber uma performance gravada da mesma forma que no ao vivo. A literatura e a arte em si falam do que somos e mais ainda do que não somos. Somos redimensionados a milhares de possibilidades, fragmentadas e diluídas em nosso cotidiano. Após a leitura dos comentários registrados no vídeo em questão, esse pensamento lúcido e amplamente reproduzido por muitos estudiosos toma forma.

Podemos visualizar, a seguir, o conteúdo de um dos comentários selecionados:

²⁶ Perfis criados por pessoas reais, mas sem o uso de suas aparências ou seus nomes reais.

Figura 10 – Comentário S1

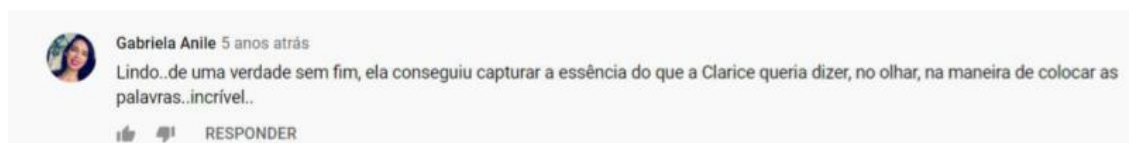


Fonte: captura de tela realizada pela autora

O usuário leva a sua atenção à poesia em si sem citar elementos audiovisuais. Isso nos mostra que, para o espectador, o texto se sobressai perante a expressão e a voz da *performer*. O contato de um leitor com uma performance poética, de certa forma, amplia as definições perceptivas iserianas, por se tratar de um objeto interartístico e, mais que isso, por termos a figura de um mediador com seu timbre, com a presença ou ausência de gestos, com expressões faciais e com escolhas de estilo. Dalva de Souza Lobo (2016), ao discorrer sobre determinadas nuances da performance poética, destaca a liberdade da qual o espectador e o *performer* podem desfrutar tanto no momento de recepção quanto no momento de criação. A partir disso, conseguimos dimensionar a potência da voz e a sua relação com a memória e os sentimentos humanos guardados. Nada em uma exposição poética e oral é por acaso, assim como nenhum retorno advindo de um ouvinte é nulo — por “retorno”, entendemos a reação ou a experimentação estética vivenciada por cada usuário.

Quando o ouvinte declara que um “espelho envergonhado” lhe é mostrado a partir do contato com o vídeo, somos levados ao conceito de significação, visto que algo da leitura ficou com espectador e o fez refletir. Abaixo, temos o próximo comentário:

Figura 11 – Comentário S2



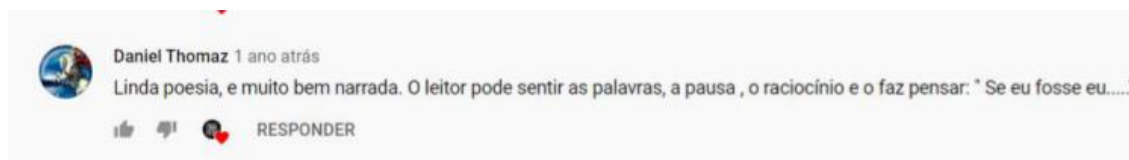
Fonte: captura de tela realizada pela autora

Observamos o procedimento cognitivo conceituado por Iser como negatividade no comentário acima, pois mesmo que de forma superficial, a ouvinte sugere que, partindo do campo gestual da *performer* (olhar e entonação), lhe foi transmitido um entendimento a mais acerca da crônica. Ao “capturar a essência” do texto, algo é comunicado. Por que o “olhar” e a “maneira de colocar as palavras” foram citados? Porque o gesto influenciou no entendimento final da ouvinte. É negatividade pelo fato de o gestual não enfatizar um entendimento fixo. A espectadora recebeu o vídeo e extraiu

dele uma percepção que não foi evidenciada. Como enfatizamos no primeiro capítulo, o gesto, por mais simples que seja, não consegue conter em si um sentido específico. Quando falamos em performance ou atuação, o caráter abstrato prevalece.

Observemos o próximo comentário:

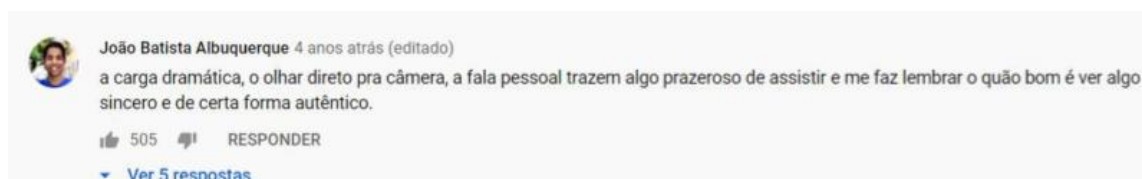
Figura 12 – Comentário S3



Fonte: captura de tela realizada pela autora

Mais uma vez, fatores vocais exercem uma influência sobre a experiência estética do ouvinte. O espectador, partindo da pausa e do caminho percorrido pela *performer*, extrai da voz uma significação, um pensamento. Tudo isso porque a voz comunica, representa um artefato cênico a ser utilizado pelo ator. É possível verificar que o usuário faz uso da terceira pessoa em “o leitor pode sentir as palavras [...]” para transmitir uma impressão sua. Por estarmos lidando com comentários da internet, o modo como os leitores transmitem suas vivências pessoais pode variar, o que não anula o seu valor para o presente estudo. Como destacado no início do capítulo, o teor da crônica levou alguns espectadores a trazerem para seus discursos um tom de ficcionalização, de “e se...”, e é o que conseguimos observar no comentário acima. Organizaremos a análise em blocos. De modo similar, o próximo comentário selecionado também parte do que é visto no vídeo para construir o seu relato:

Figura 13 – Comentário S4



Fonte: captura de tela realizada pela autora

São três os elementos mencionados: a carga dramática, o olhar direto para a câmera e a fala pessoal. O primeiro deles pode estar relacionado ao tom usado pela *performer* em decorrência do conteúdo da crônica, bem como à fala pessoal. O prazer está atrelado à junção desses elementos. Gostaríamos de destacar a percepção acerca do “olhar” identificado pelo ouvinte, este olhar que é

virtual, mas direcionado para a câmera, logo para quem assiste. É substancial observar que o espectador tem consciência de que, obviamente, a *performer* não está olhando para ele naquele instante, mas isso não parece impactar negativamente o usuário, muito pelo contrário. O espectador consegue extrair sinceridade e prazer daqueles instantes de expectativa, indo de encontro às afirmações de Zumthor (2010), expostas e debatidas no capítulo anterior. O próximo comentário se direciona ao ato de interagir com o vídeo fazendo uso de ferramentas da plataforma:

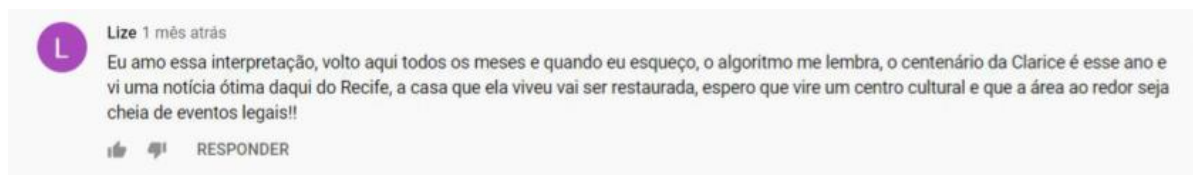
Figura 14 – Comentário S5



Fonte: captura de tela realizada pela autora

O ouvinte se beneficia da possibilidade de pausar por um instante o vídeo, talvez porque, ao ouvir determinadas palavras, algo o sensibilizou ou o atingiu em um ponto em que não há defesas. Suas vivências podem ter sido ativadas em decorrência disso, fazendo-o parar e refletir. A dor é um sentimento que pode surgir quando em contato com um objeto ficcional, especialmente porque nós acabamos nos vendo refletidos naquelas palavras, naquele conteúdo. O ato de pausar a exibição para absorver lentamente aquele conteúdo sugere um uso articulado dos dispositivos de um vídeo. À primeira vista, pode parecer um dado irrelevante. Contudo, para o nosso estudo, significa que o espectador encontrou um caminho distinto para efetivar a sua experiência estética. Outro movimento análogo à nossa inserção em ambientes virtuais e sociais se observa no seguinte comentário:

Figura 15 – Comentário S6



Fonte: captura de tela realizada pela autora

O ato de voltar, retornar, repetir aquela mesma exposição parte do arbítrio do espectador, mas também de um fator arraigado ao sistema: o algoritmo. Esse mecanismo, presente nas redes sociais, monitora as escolhas dos espectadores, direcionando-os àquilo que já foi visto ou a conteúdos

parecidos com seu gosto pessoal. Apesar de não termos inserido esta definição no campo analítico, é importante citá-la e entender que tal elemento pode influenciar o espectador que está inserido em um espaço virtual.

6.3 UM POUCO DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE E DO POEMA PERFORMADO

O trabalho publicado pelo escritor Carlos Drummond de Andrade nos leva a uma escrita impregnada por cotidianos, olhares e sensações já conhecidas. Drummond compartilhou com o mundo algumas fases de sua poética, como o “lirismo individualista” e o “lirismo social” (CANDIDO, 1965, p. 72). O fato é que, principalmente no momento de maior abordagem social, o poeta transmitiu, por meio de seus escritos, o sentimento de um eu lírico que sobrevive em meio ao desprazer que são as exigências do dia a dia, suas angústias e um capital que sufoca mulheres e homens em um ambiente acinzentado e sem vida. É um indivíduo que, por estar inserido nessa realidade, sofre um flagelo em sua alma: “[...] a condição individual e a condição social pesam sobre a personalidade e fazem-na sentir-se responsável pelo mundo mal feito, enquanto ligada a uma classe opressora” (CANDIDO, 1965, p. 78). Como exemplo, temos o poema “A flor e a náusea”, presente no livro *A rosa do povo*, em que a faceta social de Drummond se mostra densamente refletida. De acordo com Candido (1965), essa fase teve maior destaque e atenção entre os anos de 1935 e 1942, entrando em evidência como uma constante oposição ao fascismo por parte do poeta.

O poema performado a ser abordado, de título “Elegia 1938”, consta na publicação de *Sentimento do mundo*, entendido por Candido da seguinte forma:

[...] [Em *Sentimento do mundo*] a mão, que simboliza a consciência, aparece de início como algo que se completa, se estende para o semelhante e deseja redimi-lo. Como o poeta traz o outro no próprio ser carregado de tradições mortas, a redenção do outro seria como a redenção dele próprio, justificado por essa adesão a algo exterior que ultrapassa a sua humanidade limitada. A poesia consistiria em trazer para si os problemas do mundo, manifestando-se numa espécie de ação pelo testemunho, ou de testemunho como forma de ação através da poesia, que compensa momentaneamente as fixações individualistas do ‘eu todo retorcido’.

Ou seja, há um movimento de encontro do eu lírico com o mundo sensível e degradante do outro, que também é o seu. A seguir, o poema (ANDRADE, 2012) presente no vídeo:

ELEGIA 1938

Trabalha sem alegria para o mundo caduco,
onde as formas e as ações não encerram nenhum exemplo.

Praticas laboriosamente os gestos universais,
sentes calor e frio, falta de dinheiro, fome e desejo sexual.

Heróis enchem os parques da cidade em que te arrastas,
e preconizam a virtude, a renúncia, o sangue frio, a concepção.
A noite, se neblina, abrem guarda-chuvas de bronze
ou se recolhem aos volumes de sinistras bibliotecas.

Amas a noite pelo poder de aniquilamento que encerra
e sabes que, dormindo, os problemas te dispensam de morrer.
Mas o horrível despertar prova a existência do maquinário
e te repõe, pequenino, em face de indecifráveis palmeiras.

Caminhas entre os mortos e com eles conversas
sobre coisas do tempo futuro e negócios do espírito.
A literatura estragou tuas melhores horas de amor.
Ao telefone perdeste muito, muitíssimo tempo de semear.

Coração orgulhoso, tens pressa de confessar tua derrota
e adiar para outro século a felicidade coletiva.
Aceitas a chuva, a guerra, o desemprego e a injusta distribuição
porque não podes, sozinho, dinamitar a ilha de Manhattan.

Os elementos por nós citados se fazem presentes no poema acima: sentimentos de apatia, secura, desilusão. O eu lírico fala com uma pessoa de quem não sabemos, mas que pode habitar cada um de nós — ou não.

Faremos uma breve descrição do vídeo exibido pelo canal de nome Caio Taveira, produção do Instituto Moreira Salles. O vídeo inicia com uma espécie de ensaio do cantor Caetano Veloso, em que ele recita os versos de maneira desleixada e pensativa. Isso nos remete ao processo de introjeção de um texto por parte de um *performer*, assunto que poderá ser melhor trabalhado em uma outra produção. O fato é que o *performer* é primeiramente mostrado enquanto leitor e provável intérprete. Em seguida, a apresentação se inicia de fato, e, mantendo um tom de voz constante durante todo o vídeo, Caetano realiza sua performance. Além disso, não há a presença de movimentos bruscos ou evidentes; apenas microexpressões são demonstradas. Abaixo, vamos uma imagem do videopoema:

Figura 16 – Imagem da performance de “Elegia 1938”



Fonte: Canal Caio Taveira

Os tons predominantemente escuros nos direcionam a lançar uma maior atenção ao que está sendo verbalizado, bem como ao indivíduo que está performando.

6.3.1 Análise do corpus: “Elegia 1938”

Realizamos a leitura de 122 comentários presentes no vídeo em que o cantor Caetano Veloso declama o poema “Elegia 1938” e selecionamos um total de 19 comentários para a análise. Lidamos, aqui, com um público diferente do vídeo anterior, pois o que foi exibido não é bem recebido por uma parte dos ouvintes, e algumas quebras da *good continuation* são identificadas. Em seguida, apresentamos uma tabela em que constam os valores referentes às frequências absoluta e relativa tanto dos elementos iserianos quanto do uso de ferramentas e da repetição.

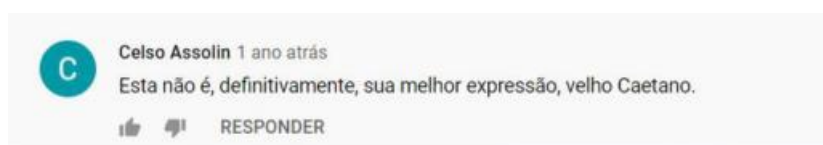
Tabela 2 – Frequências absoluta e relativa (“Elegia 1938”)

Elegia 1938		
N=19		
CONCEITOS ISERIANOS	FA	FR (%)
NEGATIVIDADE	4	21,05
SIGNIFICAÇÃO	8	42,1
REPERTÓRIO	6	31,57
VAZIO	0	0
RECURSOS DE INTERAÇÃO	FA	FR (%)
REPETIÇÃO	2	10,52
USO DE FERRAMENTAS	0	0
QUEBRA DA GOOD CONTINUATION	3	15,78

Fonte: elaborada pela autora

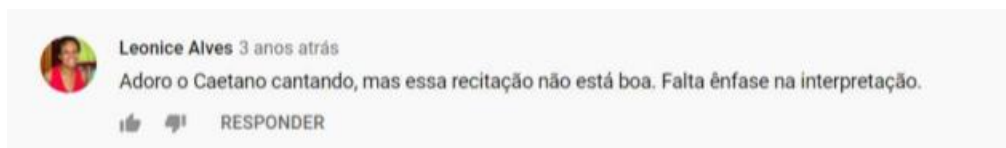
É possível observarmos que, assim como no vídeo anterior, a significação ocupa um lugar de destaque frente aos outros conceitos, o que nos leva a confirmar, uma vez mais, o caráter transformador e reflexivo da literatura e da arte como um todo. O repertório foi outro conceito bastante presente, demonstrando certa familiaridade com o ato performático por parte dos espectadores. Seguindo a ordem de maior aparição, temos a significação, a negatividade, o repertório e a quebra da *good continuation*. Por estarmos lidando com uma pesquisa de cunho qualitativo, o conteúdo e a troca existente entre os comentários nos chamaram a atenção e se mostraram de suma importância para o estudo. A seguir, analisamos as características predominantes no vídeo protagonizado por Caetano Veloso, começando pelas quebras da *good continuation*:

Figura 17 – Comentário E1



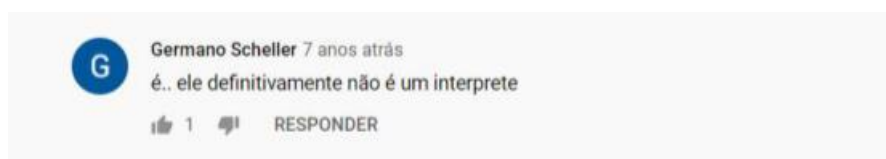
Fonte: captura de tela realizada pela autora

Figura 18 – Comentário E2



Fonte: captura de tela realizada pela autora

Figura 19 – Comentário E3

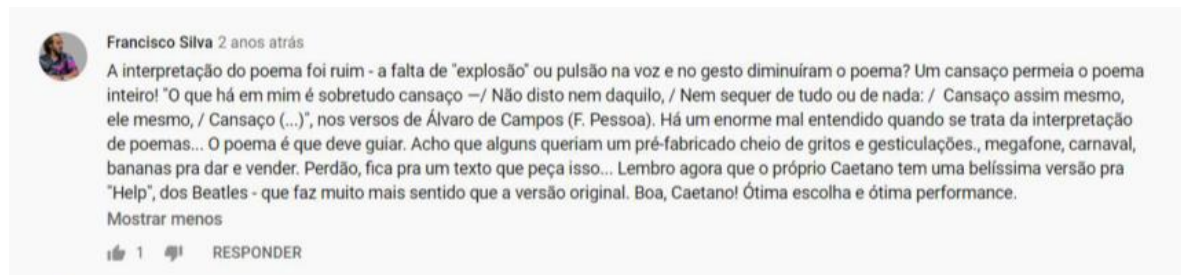


Fonte: captura de tela realizada pela autora

O fato de os espectadores não aceitarem o modelo de declamação proposto por Caetano sinaliza uma expectativa que não foi atendida durante a experiência estética. Isto é, esses usuários esperavam uma exposição mais emocionada e articulada. O segundo comentário ainda cita o que falta ao vídeo: “ênfase”. No terceiro comentário, temos um posicionamento mais drástico: “ele definitivamente não é um intérprete”. As escolhas do *performer* não foram ao encontro do repertório

dos espectadores. Afinal, o que é ser um intérprete? Não nos cabe julgar nenhum dos comentadores, visto que a experiência estética de cada indivíduo é única. O que podemos sugerir é que paira sobre o imaginário da maior parte das pessoas uma declamação poética que é marcada, exaltada e emocionada. Tudo o que fuja disso está fadado ao descrédito. Não estamos lidando com uma negação, uma vez que a forma de o cantor declamar não chega a ser um rompimento de uma convenção, mesmo porque não há uma fórmula ou um formato fixo para uma declamação. Do mesmo modo, não sabemos se aqueles ouvintes prosseguiram até o final do vídeo ou se a quebra da *good continuation*, apesar de desagradar por completo, suscitou vazios e um novo sentido final para o vídeo. Nesse momento, propomos uma mediação e uma exposição analítica das discussões existentes nos comentários do referido vídeo, que se posicionam de forma contrária aos comentários supracitados:

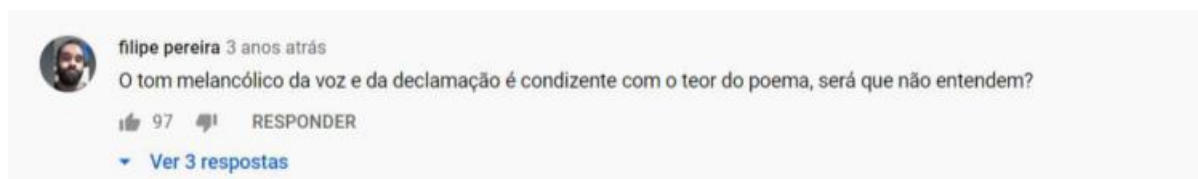
Figura 20 – Comentário E4



Fonte: captura de tela realizada pela autora

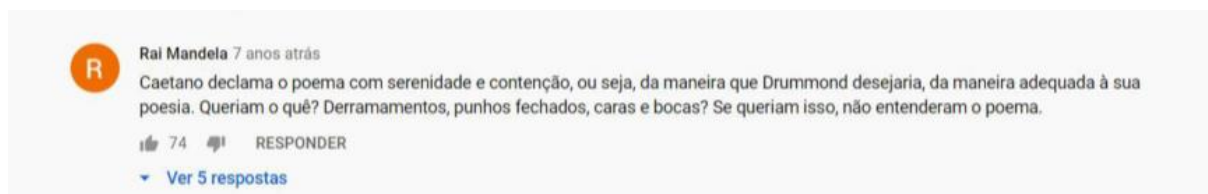
Diferentemente dos outros relatos, o fato de o *performer* não ter esboçado reações maximizadas não representou um empecilho para o leitor, que, na sua experiência estética, atribuiu um sentido à ausência de ações explícitas do cantor (“um cansaço permeia o poema inteiro”), o que justificaria as escolhas de Caetano. É possível notar que, se o usuário chegou a essa conclusão, foi porque o não movimento comunicou algo — que só a experiência individual poderia revelar. Há, ainda, uma interação entre os comentadores, que realizam questionamentos sobre o que foi exposto anteriormente:

Figura 21 – Comentário E5



Fonte: captura de tela realizada pela autora

Figura 22 – Comentário E6



Fonte: captura de tela realizada pela autora

Um sentimento de aversão é desempenhado pelo primeiro espectador, pois em sua experiência estética, provavelmente ficou bastante evidente a intenção do *performer*. Isso se deve à influência do seu repertório na expectativa. O leitor destaca o “tom melancólico da voz e da declamação” como elementos constituintes da sua vivência com o vídeo. É importante frisar e observar com atenção essa informação, visto que não é apenas o texto em si que é “cuspidor” de qualquer forma ou de forma neutra. Os espectadores conseguem enxergar para além do texto escrito.

Esse vídeo possui um “quê” a mais no tocante ao conteúdo abordado pelos internautas, o que reflete na raiz de todas as discussões: a performance assistida. Não se questiona o texto, nem o sentido fechado das palavras, mas os elementos que constituem o que foi visto e escutado.

No comentário da figura 22, o ouvinte avalia a declamação e declara que ela contém “serenidade e contenção” e termina questionando seus pares. O espectador identificou uma correlação entre o que foi verbalizado e o que foi exposto, associação que também é de profunda importância para o nosso trabalho. O comentador a ser destacado a seguir chega a citar o espectador acima:

Figura 23 – Comentário E7



Fonte: captura de tela realizada pela autora

A voz baixa e contida do cantor foi percebida como uma intenção própria do *performer*. Quando uma performance é assistida, o hábito de analisar a expressividade daquele que atua e de preencher os vazios de um tom, de um movimento brusco ou sutil, entre outros elementos, se mostrou presente entre os comentários aqui expostos. Esse bloco de comentários foi útil para percebermos como interagem os espectadores inseridos na plataforma *YouTube*, bem como o benefício de expor e

de receber comentários que resplandecem vivências com a performance. Mesmo que o tom do que foi escrito seja de “certo” e “errado”, optamos por relevar esse teor e focar na experiência estética escondida por trás dos relatos. Afinal, não estamos lidando com pessoas conhecedoras dos estudos de Iser (1996), mas com ouvintes descompromissados de qualquer circunstância avaliativa ou educacional. Esses indivíduos, munidos de seus próprios instintos perceptivos e de seus repertórios, expuseram aquilo que ficou em evidência quando em contato com o vídeo. Da mesma maneira que, ao assistir a um filme, nos questionamos sobre o foco dado pelo diretor a determinados detalhes, em uma performance, também temos a oportunidade de formular vazios, quebras e negatividades em cima do que foi escolhido pelo *performer*.

6.4 “O amor bate na aorta”, poema e performance

Como citado na seção anterior, o poeta Carlos Drummond de Andrade deu vida a muitas facetas. Uma delas se centra no ato de fundir o individual e o coletivo. Outra, das tantas, consegue captar o uno, o sentido e a razão de ser (ou não) das coisas que nos constituem. “O amor bate na aorta”, presente no livro *Brejo das almas*, carrega em si um frescor conhecido e celebrado por muitos, que é o ato de encontrar alguém e ter seu mundo “revirado de cabeça para baixo”. O tema pode ser compreendido por algumas pessoas como algo brega, piegas ou mesmo doloroso. Além disso, o arrependimento pode fazer parte de algum amor não continuado, transformando esse sentimento em um eterno “e se”. Compartilhar sensações, emoções e desejos com alguém ou “alguéns” é uma marca da nossa humanidade. Abaixo, vemos o poema em questão:

O amor bate na aorta
 Cantiga de amor sem eira
 nem beira,
 vira o mundo de cabeça
 para baixo,
 suspende a saia das mulheres,
 tira os óculos dos homens,
 o amor, seja como for,
 é o amor.
 Meu bem, não chores,
 hoje tem filme de Carlito.
 O amor bate na porta
 o amor bate na aorta,
 fui abrir e me constipei.
 Cardíaco e melancólico,
 o amor ronca na horta
 entre pés de laranjeira

entre uvas meio verdes
 e desejos já maduros.
 Entre uvas meio verdes,
 meu amor, não te atormentes.
 Certos ácidos adoçam
 a boca murcha dos velhos
 e quando os dentes não mordem
 e quando os braços não prendem
 o amor faz uma cócega
 o amor desenha uma curva
 propõe uma geometria.
 Amor é bicho instruído.
 Olha: o amor pulou o muro
 o amor subiu na árvore
 em tempo de se estrepou.
 Pronto, o amor se estrepou.
 Daqui estou vendo o sangue
 que escorre do corpo andrógino.
 Essa ferida, meu bem,
 às vezes não sara nunca,
 às vezes sara amanhã.
 Daqui estou vendo o amor
 irritado, desapontado,
 mas também vejo outras coisas:
 vejo corpos, vejo almas
 vejo beijos que se beijam
 ouço mãos que se conversam
 e que viajam sem mapa.
 Vejo muitas outras coisas
 que não ousa compreender...

É perceptível que o eu lírico passeia pelas muitas formas como o amor se apresenta em nossas vidas, seja como uma alegria, seja como uma ferida. Daremos início a um novo bloco de comentários que, como os outros, possui um fio condutor. “O amor bate na aorta” foi interpretado por Drica Moraes. No vídeo, a atriz inicia um momento que antecede a performance, afirmando: “a poesia é um bicho, que coisa difícil! Nossa, quebra-cabeça danado!”. Em seguida, a apresentação se inicia. A seguir, vemos uma imagem da performance:

Figura 24 – Imagem da performance “O amor bate na aorta”



Fonte: Canal Caio Taveira

A atriz, em seu momento performático, trabalha com oscilações em seu tom de voz e em suas movimentações corporais. Como no vídeo anterior, o fundo assemelha-se a um estúdio, no qual o fundo é preto. Além disso, sua roupa se apresenta em um tom escuro, o que nos leva a pensar em um enfoque maior aos atos da *performer*. Há apenas ela, crua e entregue. O mesmo pensamento se deu para o vídeo protagonizado por Caetano Veloso. O canal em que o vídeo acima foi postado é o mesmo da produção audiovisual vista anteriormente. No momento de coleta (dezembro de 2020), o vídeo com Drica Moraes possuía 514 comentários, dos quais 24 foram selecionados para análise.

6.4.1 Análise do corpus: “O amor bate na aorta”

Os comentadores que se dispuseram a compartilhar suas experiências no referido vídeo demonstraram atenção e quebra de expectativas relacionadas à performance e aos elementos que a constituem. Abaixo, observamos uma tabela com a coleta e suas frequências absoluta e relativa:

Tabela 3 – Frequências absoluta e relativa (“O amor bate na aorta”)

O amor bate na aorta		
N=24		
CONCEITOS ISERIANOS	FA	FR (%)
NEGATIVIDADE	0	0
SIGNIFICAÇÃO	13	54,16
REPERTÓRIO	6	25
VAZIO	0	0

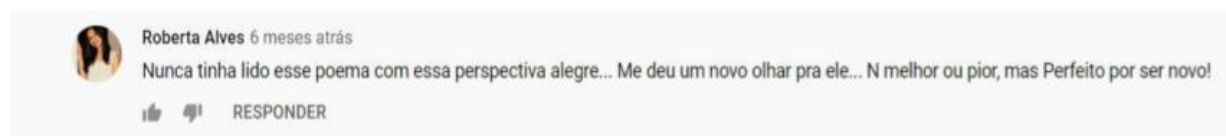
QUEBRA DA <i>GOOD CONTINUATION</i>	7	29,16
RECURSOS DE INTERAÇÃO	FA	FR (%)
REPETIÇÃO	7	29,16
USO DE FERRAMENTAS	0	0

Fonte: elaborada pela autora

Nos comentários lidos, é perceptível a existência de uma relação entre a significação e a repetição. Essa conexão interliga o ato de assistir à performance ao lado afetivo e de predileção do espectador. Esses foram os comentários em que mais estiveram presentes o momento de repetição. A significação foi o elemento mais identificado, seguido de repetição, repertório e quebra da *good continuation*. No decorrer da análise, compreenderemos o teor desses comentários, bem como o que eles expressam para a pesquisa.

A seguir, um comentário que reflete uma quebra da *good continuation* atrelada ao recebimento da performance:

Figura 25 – Comentário O1

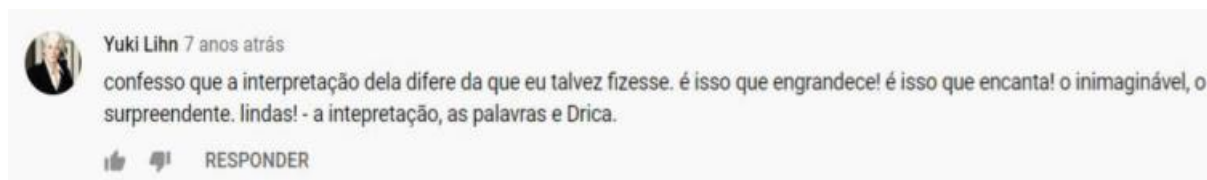


Fonte: captura de tela realizada pela autora

“Essa perspectiva alegre” se refere ao tom empregado por Drica Moraes, que influenciou na renovação do sentido final da internauta. Ela demonstra um repertório de reconhecimento acerca do poema exposto, ou seja, uma primeira leitura já havia sido realizada. Agora, através de um olhar e de uma construção performática feita pela atriz, que realizou sua própria leitura, digeriu-a e transformou-a em uma atuação, a espectadora foi levada a uma ampliação do que já fora visto antes. Damos destaque a como a comentadora se expressa no comentário, “nunca tinha *lido*”, confirmando o raciocínio acima.

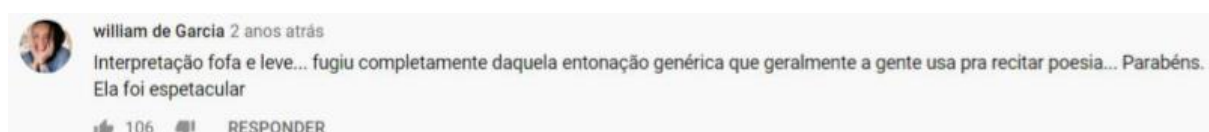
O vídeo obteve uma quantidade acima da média das outras três performances no tocante à quebra da *good continuation*, como fica evidente nos comentários abaixo:

Figura 26 – Comentário O2



Fonte: captura de tela realizada pela autora

Figura 27 – Comentário O3



Fonte: captura de tela realizada pela autora

Figura 28 – Comentário O4



Fonte: captura de tela realizada pela autora

Figura 29 – Comentário O5



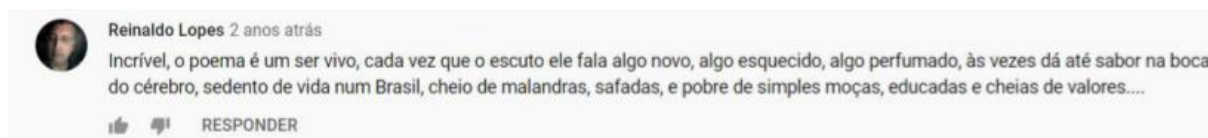
Fonte: captura de tela realizada pela autora

O que a quebra, na experiência estética com uma performance audiovisual, pode dizer à presente pesquisa? Primeiro, como foi perceptível nos comentários, alguns ouvintes, ao se inclinarem para assistir a uma performance poética, esperam encontrar aquilo que ficou de marcante na leitura individual — quando eles já conhecem o texto. Quando os espectadores não conhecem o texto, mesmo assim, a quebra de expectativa pode ocorrer, visto que existem outros elementos que antecedem a visualização do vídeo, como o título, o nome do autor, o nome da *performer* ou do *performer* e a própria imagem de pré-visualização do vídeo. Afinal, todo e qualquer leitor real é possuidor de um repertório, seja ele qual for. Como podemos observar no segundo comentário, a

espectadora vivencia uma quebra da *good continuation*, por a performance não ser exatamente da forma como ela faria, mas que o “inimaginável, o surpreendente” engrandece a relação objeto ficcional-ouvinte e a experiência como um todo.

A significação se fez bastante presente na coleta de dados. Então, agora, nos direcionamos ao destaque e à análise de um em especial, que envolve significação e repetição:

Figura 30 – Comentário O6²⁷



Fonte: captura de tela realizada pela autora

O comentário carrega em si um fragmento que muito colabora com a nossa pesquisa: “[...] o poema é um ser vivo, *cada vez que o escuto ele fala algo novo*, algo esquecido [...]”. O fator “novidade”, atrelado a uma expectativa performática audiovisual, foi descartada por Zumthor (2010). A repetição de um vídeo, então, surge, através das palavras de um ouvinte, como uma propulsora de novas leituras, levando o leitor a um ponto reflexivo, compatível com o conceito de significação. Isso se vincula ao que Iser (1996, 1999a) postulou, ou seja, ao fato de que, a cada nova concretização, um indivíduo terá seu repertório alterado, impactando a leitura. Igualmente, Schechner (2013) se direciona ao mesmo pensamento, o de que o vídeo pode passar por repetições, mas que sempre estamos em constante mudança e somos afetados por fatores externos e inerentes à nossa vida, como o tempo, as separações, as circunstâncias, as mudanças. A título de exemplo, uma simples ida ao dentista pode transformar o modo como lemos uma crônica ou um romance que aborde assuntos e situações odontológicas. Somos atravessados, ainda, pelo nosso próprio “eu interior”, ou nossa própria mente, que está em constante formulação e reformulação de sentidos. A memória flui, e nossos pensamentos nos arrastam, é inevitável.

Abaixo, temos outros exemplos que ilustram a presença da repetição nos comentários:

²⁷ Declaramos que o presente trabalho se distancia criticamente do tom conservador e machista do comentário da Figura 30.

Figura 31 – Comentário O7



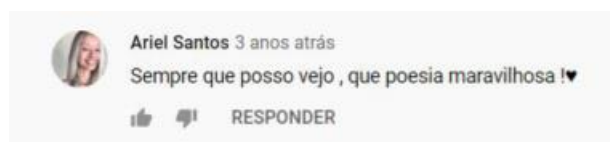
Fonte: captura de tela realizada pela autora

Figura 32 – Comentário O8



Fonte: captura de tela realizada pela autora

Figura 33 – Comentário O9



Fonte: captura de tela realizada pela autora

Portanto, o ato de revisitar as performances é um comportamento recorrente nos comentários de todos os vídeos até o momento. O que isso nos diz? Há motivos subjetivos e inerentes a cada ouvinte, como o apreço ao poema, ao intérprete, às sensações experimentadas, os quais, como vimos, podem se renovar.

Nos comentários selecionados, não identificamos o elemento “uso de ferramentas”, justificando, portanto, a ausência desse recurso na análise.

6.5 “Geni e o Zepelim”: música e performance

A música, escrita por Chico Buarque de Hollanda, está presente na peça teatral *Ópera do Malandro*, também produzida pelo cantor. A canção carrega em si um forte teor político e social, visto que Geni é uma travesti que, na produção, salva a cidade de um ataque. Apesar disso, a população não se mostra agradecida a ela, fazendo reverberar, ao contrário, uma ira inexplicável contra a personagem. Essa ira transfóbica reflete uma densa e complicada faceta da sociedade brasileira.

O vídeo é o registro do fragmento de um espetáculo teatral em que a atriz Letícia Sabatella canta a música supracitada. O ambiente possui uma variedade de elementos cênicos. Ao lado da atriz, um pianista a acompanha na cantoria. Seus gestos são expansivos, suas expressões faciais e sua voz oscilam durante toda a apresentação, enfatizando determinados pontos cruciais da letra.

Abaixo, uma imagem da performance:

Figura 34 – Imagem da performance Geni e o Zepelim



Fonte: Canal Diegovbarbosa

A seguir, a letra da música (BUARQUE, 1978, p. 161-163):

GENI E O ZEPELIM

De tudo que é nego torto
Do mangue, do cais, do porto
Ela já foi namorada
O seu corpo é dos errantes
Dos cegos, dos retirantes
É de quem não tem mais nada
Dá-se assim desde menina
Na garagem, na cantina
Atrás do tanque, no mato
É a rainha dos detentos
Das loucas, dos lazarentos
Dos moleques do internato
E também vai amiúde
Com os velhinhos sem saúde
E as viúvas sem porvir
Ela é um poço de bondade
E é por isso que a cidade
Vive sempre a repetir
Joga pedra na Geni
Joga pedra na Geni
Ela é feita pra apanhar
Ela é boa de cuspir

Ela dá pra qualquer um
Maldita Geni
Um dia surgiu, brilhante
Entre as nuvens, flutuante
Um enorme zepelim
Pairou sobre os edifícios
Abriu dois mil orifícios
Com dois mil canhões assim
A cidade apavorada
Se quedou paralisada
Pronta pra virar geléia
Mas do zepelim gigante
Desceu o seu comandante
Dizendo: Mudei de idéia
Quando vi nesta cidade
Tanto horror e iniquidade
Resolvi tudo explodir
Mas posso evitar o drama
Se aquela formosa dama
Esta noite me servir
Essa dama era Geni
Mas não pode ser Geni
Ela é feita pra apanhar
Ela é boa de cuspir
Ela dá pra qualquer um
Maldita Geni
Mas de fato, logo ela
Tão coitada, tão singela
Cativara o forasteiro
O guerreiro tão vistoso
Tão temido e poderoso
Era dela prisioneiro
Acontece que a donzela
E isso era segredo dela
Também tinha seus caprichos
E a deitar com homem tão nobre
Tão cheirando a brilho e a cobre
Preferia amar com os bichos
Ao ouvir tal heresia
A cidade em romaria
Foi beijar a sua mão
O prefeito de joelhos
O bispo de olhos vermelhos
E o banqueiro com um milhão
Vai com ele, vai Geni
Vai com ele, vai Geni
Você pode nos salvar
Você vai nos redimir
Você dá pra qualquer um
Bendita Geni
Foram tantos os pedidos
Tão sinceros, tão sentidos
Que ela dominou seu asco
Nessa noite lancinante
Entregou-se a tal amante
Como quem dá-se ao carrasco

Ele fez tanta sujeira
 Lambuzou-se a noite inteira
 Até ficar saciado
 E nem bem amanhecia
 Partiu numa nuvem fria
 Com seu zepelim prateado
 Num suspiro aliviado
 Ela se virou de lado
 E tentou até sorrir
 Mas logo raiou o dia
 E a cidade em cantoria
 Não deixou ela dormir
 Joga pedra na Geni
 Joga bosta na Geni
 Ela é feita pra apanhar
 Ela é boa de cuspir
 Ela dá pra qualquer um
 Maldita Geni
 Joga pedra na Geni
 Joga bosta na Geni
 Ela é feita pra apanhar
 Ela é boa de cuspir
 Ela dá pra qualquer um
 Maldita Geni

6.5.1 Análise do corpus: “Geni e o Zepelim”

Chegamos ao quarto vídeo a ser analisado na presente pesquisa. O registro não se assemelha aos anteriores, por se tratar da gravação de uma apresentação teatral. Como veremos adiante, o teor dos comentários também se afasta dos já analisados. Observemos esses elementos identificados na seguinte tabela:

Tabela 4 – Frequências absoluta e relativa (“Geni e o Zepelim”)

Geni e o Zepelim		
N=24		
CONCEITOS ISERIANOS	FA	FR (%)
NEGATIVIDADE	0	0
SIGNIFICAÇÃO	10	41,66
REPERTÓRIO	2	8,33
VAZIO	7	29,16
QUEBRA DA <i>GOOD CONTINUATION</i>	2	8,33
RECURSOS DE INTERAÇÃO	FA	FR (%)
REPETIÇÃO	2	8,33
USO DE FERRAMENTAS	1	4,16

Fonte: elaborada pela autora

A significação foi o elemento que mais apareceu, seguido do vazio, da quebra da *good continuation*, do repertório, da repetição e do uso de ferramentas. Vejamos os vazios:

Figura 35 – Comentário G1



Fonte: captura de tela realizada pela autora

Figura 36 – Comentário G2



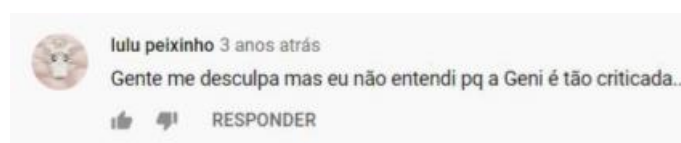
Fonte: captura de tela realizada pela autora

Figura 37 – Comentário G3



Fonte: captura de tela realizada pela autora

Figura 38 – Comentário G4



Fonte: captura de tela realizada pela autora

Temos, no vídeo em questão, uma maior incidência de vazios advindos não da performance em si, mas da música escrita por Chico Buarque. Esse fator diferencia o presente vídeo dos outros, pois estamos lidando com um detalhe que altera, em certa medida, a análise a ser feita dos comentários presentes na performance de Letícia Sabatella. Evidentemente, ainda há a vivência de experiências estéticas por parte dos ouvintes, mas o direcionamento e o foco percebidos nos relatos são amplamente centrados no texto.

A nós resta investigar o motivo pelo qual os gestos, a voz ou a entonação da mediadora não foram alvos das percepções dos ouvintes. Um possível motivo pode ser o fato de que os espectadores podem não ter se sentido o público-alvo principal da apresentação, visto que, na cena, havia uma plateia. Nos vídeos anteriores, o *performer* ou a *performer* estavam em ambientes fechados, semelhantes a estúdios. O direcionamento se voltava para a câmera. Em decorrência disso, as trocas também ocorriam entre o mediador e a lente, logo entre o espectador final (seja ele qual for) e o *performer*. Entendemos que essa observação não anula a confirmação da nossa hipótese, mas colabora para um aprofundamento do fenômeno que é assistir a e experienciar uma performance gravada.

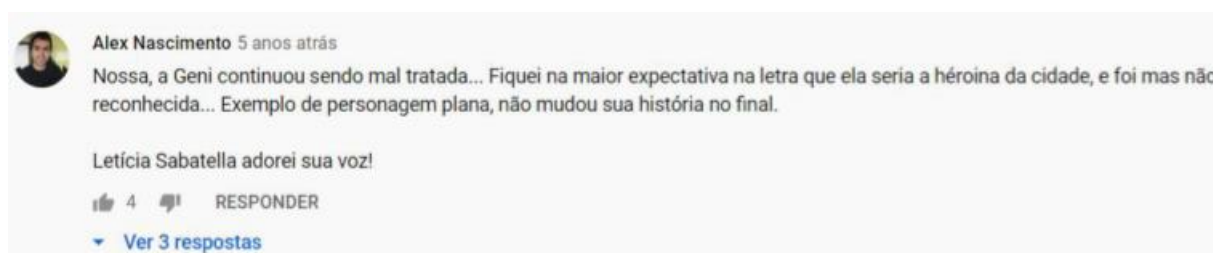
Vejamos dois comentários que refletem o elemento quebra da *good continuation*:

Figura 39 – Comentário G5



Fonte: captura de tela realizada pela autora

Figura 40 – Comentário G6

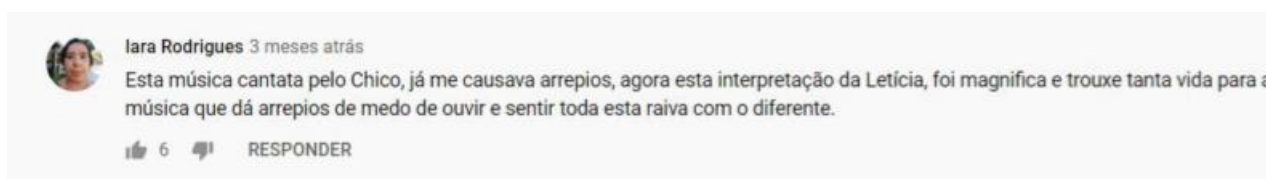


Fonte: captura de tela realizada pela autora

Do mesmo modo, nos comentários acima, os ouvintes associam suas quebras de expectativas ao teor da música. Apenas no segundo conseguimos identificar um elogio à voz da atriz.

No entanto, os comentários não se referiram inteiramente ao texto escrito, como podemos observar a seguir:

Figura 41 – Comentário G7

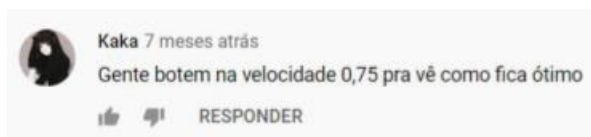


Fonte: captura de tela realizada pela autora

Assim, conseguimos entender que houve uma renovação experimental por parte da ouvinte ao se deparar com a interpretação de Letícia Sabatella no referido vídeo. Nas palavras da espectadora, a performance “trouxe [...] vida para a música”. O que podemos entender por “vida”? Iluminar, revigorar, emergir. Não é possível afirmar que houve uma quebra da *good continuation*, mas que a significação resplandece em meio ao relato da leitora, na medida em que ela diz que sente um “algo” que advém da letra, ou seja, a “raiva com o diferente”; nesse caso, pela Geni.

Seguimos para os dois últimos elementos presentes nos comentários analisados: o uso de ferramentas e a repetição. O primeiro deles está evidente no seguinte comentário:

Figura 42 – Comentário G8



Fonte: captura de tela realizada pela autora

O comentário chama a atenção, visto que a espectadora subverte a “ordem natural das coisas (ou dos vídeos)” e vivencia o seu momento em um outro tempo. Aceitamos a sugestão da ouvinte e chegamos a assistir à produção audiovisual na velocidade 0,75. O vídeo fica mais lento, e conseguimos perceber os movimentos e a voz da atriz com um detalhamento que, talvez, na velocidade original, não fosse possível. É, de fato, outra experimentação. Quando nos inserimos no universo audiovisual, terminamos aceitando a existência de possibilidades outras.

7 DISCUSSÕES E RESULTADOS: EMERGINDO

Com base no que foi observado durante a análise, um elemento em especial foi citado e vivenciado por, pelo menos, um espectador nos comentários lidos: a repetição. Alicerçado nesse dado, constatamos que tal fator contribuiu para vivências outras, distintas. Ao contrário do que sugere Zumthor (2013, p. 16), afirmando que, “fazendo-os reiteráveis, ela os torna abstratos [...]”, quando declara que, à medida que a voz efêmera é substituída por uma gravação, este produto auditivo estará fadado a uma perda de sensibilidade. Caminhando por um lado oposto, Iser (1996) defende que a mente do leitor trabalha constantemente entre retenções e propensões; logo, um mesmo indivíduo, ao reler um objeto ficcional, encontrará nele detalhes antes não percebidos. A cada segundo que passa, o espectador desenvolve percepções diferentes, em maior ou menor grau, acerca da arte recebida. O repertório do leitor pode ser alterado, mesmo que minimamente, e isso por si só já é o suficiente para que o sentido seja transformado. A leitura de uma performance como a que nós empregamos no trabalho (atrelada ao escrito) amplia os escritos iserianos, por contar com a presença de um mediador social, o *performer*. Assim, nesse caso, a interação texto-leitor passa a ser considerada na perspectiva de uma interação texto-*performer*-espectador. Por isso, é essencial analisar os pormenores argumentativos acerca do momento receptivo de uma performance artística audiovisual.

Com base na Teoria Histórico-Cultural, a relação entre o ser humano e as coisas ao seu redor é sempre mediada. Alicerçados nesta afirmativa, consideramos que a performance carrega em si um corpo-instrumento que mediará o contato de um espectador com um texto. Anteriormente, a leitura do poema pelo ator já é por si só um ato mediado (pelo leitor implícito).

O público gosta de ser público. O espectador, mesmo que não reflita sobre isso, possui uma atração por ser notado e assistido. Concordamos que tais declarações sejam enfáticas e problemáticas; afinal, como podemos afirmar que todo e qualquer indivíduo tenha um desejo intrínseco de ser visto? Explicamos: a identificação é um fator almejado por leitores, ouvintes ou espectadores que se debruçam sobre um objeto artístico. Identificar-se perante um ator que respira ao vivo e em sua presença pode ser a busca por um olhar. Sentir-se o foco, sentir que faz parte de algo pode influenciar em demasia a interação artista-espectador. O nosso eu plateia compartilha um fragmento daquele acontecimento com o *performer*. Há, nesse entremeio, uma partícula que une os dois lados. Um almeja expor a sua interpretação e construção de sentido acerca do texto declamado, enquanto o outro processa uma infinidade de elementos corporais, cênicos e vocais. O espectador, pois, captura o que é “deglutido” pelo ator ou pela atriz.

Nos comentários analisados, evidenciamos que um vídeo revelou uma sutil alteração no teor dos seus escritos: nos comentários presentes na interpretação de “Geni e o Zepelim”, muitos leitores deixaram de relatar aspectos performáticos, como o corpo, a voz e a expressão facial. O texto escrito entrou em evidência. Se visitarmos os comentários do vídeo, encontraremos leitores elogiando a interpretação, a voz e a beleza da *performer*. Enfatizamos que a exaltação pura e simples não foi considerada para a análise dos dados, visto que não reflete o relato de uma experiência estética como a estudada por Iser (1996). Existem variantes, como o fato de a música ser amplamente conhecida, assim como a atriz. No entanto, as outras performances também estão envoltas pelas mesmas premissas. Então, como resultado dessa análise, conseguimos captar a seguinte conclusão: quando lidamos com performances poéticas audiovisuais gravadas, a *intenção* do vídeo importa. Não estamos querendo dizer que prestar atenção apenas na letra é um equívoco, mas que, dado que o gênero performance abarca uma infinidade de elementos, nos chamou a atenção o fato de a maioria dos comentários analisados serem direcionados somente à letra da canção. Enquanto isso, nos outros vídeos, há uma diversidade no tocante aos fatores performáticos supracitados. Desconsiderar tais elementos no momento da sua experimentação é o que está sendo estudado. Se o(a) *performer* realiza a mediação, é natural que a performance interfira no sentido final da maioria dos espectadores.

Assim, com base na análise, conseguimos chegar à compreensão de que a experiência estética com performances audiovisuais é possível e se renova a cada vez que é vista. No entanto, o objetivo do vídeo atinge o leitor. Os espectadores do vídeo de Letícia Sabatella não eram o alvo, e isso os afetou, o que não anula uma possível hipótese de que o teor da letra pode ter influenciado nos comentários. Fato é que nas outras performances, percebemos um espaço dedicado àquilo, bem como um olhar que atravessa a câmera. Essa lente é valorizada e posta em primeiro plano. Quem está assistindo à performance tem a consciência de um planejamento e de um trabalho que foi pensado para ocupar as telas de celulares, computadores e afins. A plateia, seja on-line, seja presencial, aprecia o seu lugar. Isso não significa que alguns espectadores do vídeo de Letícia não perceberam a sua expressão facial, suas escolhas corporais e fonéticas, mas que, com base na frequência de determinados comentários, conseguimos obter tais respostas.

Outro elemento que aparece é o uso de ferramentas, que, como visto da análise, tornou-se um aliado do momento experimentado pelos espectadores, o que nos leva a relacioná-lo ao momento de expectativa a uma performance poética audiovisual. O ato de pausar ou de diminuir a velocidade de um vídeo interfere na forma como um leitor vivencia a sua experiência estética. Não encontramos indícios de que isso possa ter prejudicado a experiência estética dos então espectadores.

Os demais elementos identificados, como o repertório, o vazio, a quebra da *good continuation* e a significação, vão em direção à resposta da pergunta que norteia esta pesquisa. Isto é, o espectador desenvolve e de relata sua experiência estética com uma performance audiovisual, indo além e fazendo uso da tecnologia a seu favor e adicionando elementos que enriquecem e transformam o sentido do que está sendo visto. Por isso, como resultado da análise e do estudo desenvolvido na presente pesquisa, propomos o acréscimo de dois elementos em se tratando de performance audiovisual: repetição e uso de ferramentas. Entendemos que não seria viável uma percepção dos meios e dos suportes audiovisuais sem a presença de pelo menos um desses conceitos. Durante a análise, observamos que houve uma intersecção entre a repetição e os conceitos iserianos. Portanto, compreendemos que, muitas vezes, esse movimento serve de base e de consolidação a uma experiência estética, no que concerne a plataformas audiovisuais.

O enlace entre a Teoria do Efeito Estético, a Teoria Histórico-Cultural e as teorias da performance, como em Dixon (2017) e Schechner (2011), resultam, neste trabalho, em uma sequência explicativa dos processos pelos quais um indivíduo real passa ao entrar em contato com uma performance audiovisual. Primeiro, levando em consideração o que foi estudado por Santos (2007), bem como o passo a passo da articulação entre a teoria iseriana e a Teoria Histórico-cultural: a presença de um NDR que perpassa o leitor ou, em outras palavras, que constitui o seu repertório, aquilo que o indivíduo já carrega em si. O contato com um texto literário é mediado pelo leitor implícito. Essa interação ocorre no sentido de “efetivar-se o sistema de equivalência, a formulação do objeto estético, e, por conseguinte alcançar-se o NDP” (SANTOS, 2007, p.126). Na construção de uma performance, após o ator individualmente concretizar o seu NDP, ele transformará o seu objeto estético formulado em signo mediante seu corpo, que podemos entender como instrumento, assim como o lápis é o instrumento de um escritor que preenche a folha em branco com histórias. A expressão, os movimentos e a entonação seriam, então, o signo de performances.

No universo audiovisual, o *performer* dispõe, ainda, da edição. Cortes, inversão da imagem, aceleração ou diminuição da velocidade são algumas nuances possíveis para a exposição do que fora lido. Nesse ponto, esbarramos em uma possibilidade: se o repertório do *performer* não for compatível, em nenhum grau, com o do texto, isso pode interferir na transmissão e na decorrente interpretação por parte do espectador.

Após o planejamento do *performer*-leitor, é chegada a vez do espectador final, que contará com elementos cênicos abstratos que suscitarão (ou não) vazios, quebras da *good continuation*, *loopings* e negatividades. Há, podemos concordar, o encontro de dois leitores. Podemos ir além e

compreender uma performance como um momento em que o leitor estabelece uma relação de dependência com o ator. As leituras possíveis estarão interligadas ao que será transmitido pelo *performer*. Estamos considerando a ação de um *performer* quase que inteiramente independente e sem a interferência absoluta da figura de um diretor, por exemplo.

Essas observações também indicam uma ideia de presença enquanto atenção doada (DIXON, 2017). Apenas acrescenta-lhe o fator “intenção”, por estarmos lidando com espectadores em uma perspectiva correlata à Teoria do Efeito Estético e à Teoria Histórico-Cultural. Apesar de o trabalho não ter um viés pedagógico, esse provável resultado pode, no futuro, beneficiar o ofício de professores e professoras, que poderão formular planejamentos visando ao letramento artístico de jovens e adultos. Consideramos, portanto, esta pesquisa aberta a discussões e acréscimos.

8 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O primeiro capítulo foi dedicado à apresentação das bases que constituem o trabalho, como os objetivos, a pergunta de pesquisa, a hipótese, a *corpora* e a metodologia a ser adotada na análise.

No segundo capítulo, dispomos de contraposições teóricas entre Cohen (2013) e Schechner (2013), visando introduzir a perspectiva de performance do segundo, ou seja, o entendimento de que essa arte não se encontra apenas no espectador ou no (a) *performer*, mas habita *entre* eles. É o teórico que nos traz uma ideia de performance que pode ser mecanicamente repetível, não deixando de ser inédita, visto que os indivíduos são naturalmente mutáveis. Depois, demonstramos que é teoricamente possível compreender o conceito de *presença* enquanto atenção doada, pensamento proveniente de Steve Dixon (2007). O conteúdo é, então, aspecto decisivo, seja no formato presencial ou virtual. Seguimos explicando e exemplificando os aspectos inerentes à performance, como o gesto, a voz, o ritmo e o olhar. O capítulo foi importante por propiciar uma familiarização com os termos supracitados, além de tipificar o sentido de performance utilizada na pesquisa.

O terceiro capítulo contribuiu para que a escolha de *performance vinculada ao escrito* fosse justificada historicamente, ou seja, não se trata de uma escolha avulsa, ela está embasada em anos de existência, nos levando a entender a performance e seu caráter de reinvenção. Para além disso, o ato de comprovar e reconhecer esse movimento, contribui para um de nossos argumentos iniciais do trabalho: o de que a arte da performance acompanha as idas e vindas da nossa sociedade.

O quarto capítulo se destinou a inserir no trabalho a Antropologia Literária e a Teoria do Efeito Estético, além de apresentar os principais conceitos da teoria de Wolfgang Iser (1996, 1999a, 1999b). Ainda nesse capítulo, a Teoria Histórico-Cultural foi explicada e correlacionada à performance. Através desse fragmento, conseguimos enxergar na figura do *performer* um mediador social. Em seguida, através da leitura do estudo recente de Santos (2007), pudemos prosseguir com o trabalho e justificar a presença de leitores reais na análise.

O quinto capítulo foi desenvolvido a partir de uma leitura atenta aos escritos de Paul Zumthor (2013), levando-nos a um processo teórico investigativo. No momento de construção dessa parte do trabalho, alguns resultados e levantamentos não foram previstos no instante em que a pesquisa se encontrava em estado embrionário. Inicialmente, imaginávamos que as teorias envolvidas nas declarações de Zumthor (2013) eram as de Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser, a saber, a Estética da Recepção e Teoria do Efeito Estético, respectivamente. No entanto, um nome não citado nas referências bibliográficas do autor e que guiou a maior parte das suas declarações foi por nós encontrado: Roman Ingarden. Com o capítulo, conseguimos comprovar algumas das fontes utilizadas

por Zumthor e constatar os equívocos teóricos presentes. Além disso, ratificamos que os escritos do estudioso podem gerar um “efeito dominó teórico” em pesquisadores brasileiros, como no caso de Veloso (2016) que, alicerçada no que está presente em *Performance, recepção, leitura* (ZUMTHOR, 2013), termina por realizar afirmações não condizentes com as teorias alemãs supracitadas. No tópico “imagens reiteráveis”, destrinchamos o que Zumthor (2010, 2013) pensa sobre a repetibilidade de capturas audiovisuais. Munidos da perspectiva hermética do autor, conseguimos formular argumentos contrastantes ao que foi exposto por ele e mesmo propiciar reflexões, através do que Brito (1995) declara sobre o cinema hollywoodiano e o cinema de arte europeu.

Os comentários foram analisados no sexto capítulo. Nele, o objetivo, como mencionado na introdução, era o de identificar se os conceitos iserianos se faziam presentes no registro dos espectadores, além de aprofundar o conhecimento de conceitos adjacentes ao audiovisual. Além dos iserianos, identificamos dois: o uso de ferramentas e a repetição. A análise foi direcionada, portanto, à percepção da experiência estética dos indivíduos. No decorrer do capítulo, conseguimos responder à nossa pergunta de pesquisa, comprovando que o fato de uma performance ser assistida através de um vídeo *não* anula e muito menos dificulta a experiência estética. Ao contrário disso, os leitores, quando inseridos em uma vivência virtual, ressignificaram o ato de *repetir* determinada performance, contribuindo para uma resposta positiva à nossa hipótese, a de que o fator novidade não deixa de se fazer presente, mesmo em se tratando de uma gravação. Em um dos vídeos, inclusive, constatamos a relação entre repetição e significação.

Consideramos que o trabalho, de ordem metateórica, soma e amplia a Teoria do Efeito Estético no tocante às performances audiovisuais, pois, a partir da análise, urgiu a necessidade de adicionarmos mais duas categorias que se fizeram presentes nos comentários: repetição e uso de ferramentas, sendo a primeira o conceito mais recorrente. Ademais, tendo a Teoria Histórico-Cultural como forte aliada na pesquisa, compreendemos que assistir uma performance não envolve somente o texto e o leitor, mas, como dito, diz respeito a uma relação texto-performer-espectador. Essa última observação também está correlacionada à Teoria do Efeito Estético.

Por fim, no capítulo 7 reunimos os resultados obtidos na análise dos dados, pretendendo responder à pergunta de pesquisa e atender à hipótese proposta no primeiro capítulo.

Entendemos que adquirir a consciência tanto dos novos conceitos (que se entrelaçam/combinam aos iserianos), quanto do vínculo entre texto escrito, leitor-performer e espectador, virá a acrescentar na pesquisa acadêmica com a Teoria do Efeito Estético em outras situações. Há um valor demonstrativo dos princípios de Iser (1999) e Santos (2007), tanto em relação

à experiência estética, como à sua transcendência da literatura para toda arte. Além disso, compreendemos o trabalho como uma abertura, estando ele passível de refutação ou acréscimos.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Sentimento do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- BANDEIRA, Manuel. **Estrela da Vida Inteira**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. *In: Obras escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- BORGES, Jorge Luis. **O livro de areia**. Tradução Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2015.
- BUARQUE, Chico. **Ópera do malandro**. São Paulo: Círculo do livro, 1978.
- BRITO, João Batista de. **Imagens amadas**: Ensaios de Crítica e Teoria do Cinema. São Paulo: Ateliê Editorial, 1995.
- CAMPOS, Augusto de. **Viva vaia**: poesia. São Paulo: Duas Cidades, 1979.
- CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1965.
- CANDIDO, Antonio. No raiar de Clarice Lispector. *In: Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1977. p. 125-131.
- CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano**: 1. Artes de fazer. Tradução Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2014.
- CHARTIER, Roger. **Do palco à página**. São Paulo: EduFSCar, 2018.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Tradução Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Angela Melim e Lúcia Melim. Rio de Janeiro: José Olympio, 2019.
- COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- COLETIVO Redemoinho. Onde o sol nasce primeiro. *In: Dance Abril 2021*. [S. l.: s. n.], 2021. 1 vídeo (109 min). Publicado pelo canal Fórum Permanente de Dança de João Pessoa. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cXaofdZLP5A>. Acesso em: 21 abr. 2021.
- COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

CORDEIRO, Alinne de Moraes Oliveira. [S. l.: s. n.], 2017. Olhos Negros. 1 vídeo (3 min). Publicado por Alinne de Moraes. Disponível em: <https://youtu.be/nEbOn0-4nCc>. Acesso em: 21 abr. 2021.

DIXON, Steve. **Digital Performance: a history of new media in theater, dance, performance art, and installation.** Cambridge: MIT Press, 2007.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance.** Tradução Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GOFFMAN, Erving. **Interaction Ritual: Essays on face-to-face Behavior.** New York: Anchor Books, 1967.

GOLDBERG, RoseLee. **A arte da performance: do futurismo ao presente.** Tradução Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre.** Tradução Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

INGARDEN, Roman. **A obra de arte literária.** Tradução Albin Beau, Maria da Conceição Puga e João Barrento. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1965.

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

ISER, Wolfgang. **O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária.** Tradução Joannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

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

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

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária.** Tradução Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

MANGUEL, Alberto. **Uma história da leitura.** Tradução Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação com extensões do homem.** São Paulo: Cultrix, 2013.

MCLUHAN, Marshall. **The medium is the message.** New York: Gingko Press, 2001.

MORAES, Drica. O amor bate na aorta - Drica Moraes (Carlos Drummond de Andrade). [S. l.: s. n.], 2012. 1 vídeo (2 min). Publicado pelo canal Caio Taveira. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JzIGlS51A-M&t=1s>. Acesso em: 16 set. 2020.

MOSER, Benjamin. **Clarice: uma biografia**. São Paulo: Cosacnaify, 2013.

LARROSA, Jorge. **Tremores**: Escritos sobre experiência. Tradução Cristina Antunes e João Wanderley Geraldi. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017. *Ebook*.

LISPECTOR, Clarice. A descoberta do mundo. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LOBO, Dalva de Souza. Algumas questões sobre a voz e(m) performance na Literatura. In: **O lugar da teoria literária**. Org. André Cechinel. Florianópolis: EdFSC, 2016. P. 319-351.

OLIVEIRA, Marta Kohl. **Vygotsky**: aprendizado e desenvolvimento. Um processo sóciohistórico. 2. ed. São Paulo: Scipione, 1995. (Série Pensamento e Ação no Magistério).

PAVIS, Patrice. **Dicionário da performance e do teatro contemporâneo**. São Paulo: Perspectiva, 2017.

PESSOA, Fernando. Autopsicografia. In: **Fernando Pessoa**: obra poética. Rio de Janeiro: Cia. José Aguilar Editora, 1995.

RUSSOLO, Luigi. **A arte dos ruídos**. Milão: Manifesto, 1913.

SABATELLA, Letícia. [S. l.: s. n.], 2013. Geni e o Zepelim (Chico Buarque). 1 vídeo (3 min). Publicado pelo canal Diegovbarbosa. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OJrWg98pXq4>. Acesso em: 15 set. 2020.

SANTOS, Carmen Sevilla dos; COSTA, Fabiana Ferreira da; SOUTO, Rinah de Araújo (org.). **Uma cartografia iseriana de experiências estéticas**: teoria, literatura e cinema. João Pessoa: Editora do CCTA, 2020.

SANTOS, Carmen Sevilla dos. **Educação**: links filosóficos e psicológicos. João Pessoa: Editora da UFPB, 2014.

SANTOS, Carmen Sevilla dos. **Teoria do Efeito Estético e Teoria Histórico-Cultural**: o leitor como interface. 2007. 186 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2007.

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

SANTOS, Carmen Sevilla dos. **Literatura e Cinema**: uma interface metaprocedimental via Antropologia Literária. 2017. Tese (Pós-doutorado em Letras) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2017.

GOFFMAN, Erwin. **Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience**. New York: Harper and Row, 1974.

SCHECHNER, Richard. O que é performance? *In: O percevejo*. Rio de Janeiro, 2011.

SCHECHNER, Richard. **Performance studies: An Introduction**. New York: Routledge, 2013.

STROBEL, Karin. **As imagens do Outro sobre a cultura surda**. 2. ed. Florianópolis: Editora UFSC, 2009.

TADIÉ, Jean-Yves. **Le récit poétique**. Paris: PUF, 1978

VELOSO, Caetano. [S. l.: s. n.], 2011. Elegia 1938. 1 vídeo (4 min). Publicado por Caio Taveira. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AqNjbqQwOzE>. Acesso em: 16 set. 2021.

VELOSO, Carolina. **A estética da recepção e o leitor da literatura popular brasileira**. Revista do Curso de Letras da UNIABEU Nilópolis, Volume. 7, Número 2, maio-agosto, 2016

WAINSTOCK, Débora. [S. l.: s. n.], 2014. Se Eu Fosse Eu | Clarice Lispector. 1 vídeo (2 min). Publicado pelo canal Toda Poesia. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ht9VcJcI20Q&t=2s>. Acesso em: 15 set. 2020.

ZILBERMAN, Regina. **Estética da recepção e história da literatura**. São Paulo: Ática, 1989.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: a literatura medieval**. Tradução Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Tradução Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Porchat e Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Tradução Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

ANEXO– CRÔNICA SE EU FOSSE EU

Quando não sei onde guardei um papel importante e a procura se revela inútil, pergunto-me: se eu fosse eu e tivesse um papel importante para guardar, que lugar escolheria? Às vezes dá certo. Mas muitas vezes fico tão pressionada pela frase “se eu fosse eu”, que a procura do papel se torna secundária, e começo a pensar. Diria melhor, sentir.

E não me sinto bem. Experimente: se você fosse você, como seria e o que faria? Logo de início se sente um constrangimento: a mentira em que nos acomodamos acabou de ser levemente locomovida do lugar onde se acomodara. No entanto já li biografias de pessoas que de repente passavam a ser elas mesmas, e mudavam inteiramente de vida. Acho que se eu fosse realmente eu, os amigos não me cumprimentariam na rua porque até minha fisionomia teria mudado. Como? Não sei.

Metade das coisas que eu faria se eu fosse eu, não posso contar. Acho, por exemplo, que por certo motivo eu terminaria presa na cadeia. E se eu fosse eu daria tudo o que é meu, e confiaria o futuro ao futuro.

“Se eu fosse eu” parece representar o nosso maior perigo de viver, parece a entrada nova do desconhecimento. No entanto tenho a intuição de que, passadas as primeiras chamadas loucuras da festa que seria, teríamos enfim a experiência do mundo. E a nossa dor, aquela que aprendemos a não sentir. Mas também seríamos por vezes tomados de um êxtase de alegria pura e legítima que mal posso adivinhar. Não, acho que já estou de algum modo adivinhando porque me senti sorrindo e também senti uma espécie de pudor que se tem diante do que é grande demais.

Fonte: Clarice Lispector, 1999, p. 151.