



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

MARIA BETÂNIA PEIXOTO MONTEIRO DA ROCHA

EFEITO ESTÉTICO, SEDUÇÃO E TRADUÇÃO EM *LEILA*

João Pessoa
2023

MARIA BETÂNIA PEIXOTO MONTEIRO DA ROCHA

EFEITO ESTÉTICO, SEDUÇÃO E TRADUÇÃO EM *LEILA*

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba para obtenção do grau de Doutora em Letras.

Área de concentração: Literatura, Teoria e Crítica
Linha de Pesquisa: Leituras Literárias.

Orientadora: Profa. Dra. Carmen Sevilla Gonçalves dos Santos (UFPB)

Coorientador: Prof. Dr. Fernando César Bezerra de Andrade (UFPB)

João Pessoa

2023

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

R672e Rocha, Maria Betania Peixoto Monteiro da.
Efeito estético, sedução e tradução em Leila / Maria
Betania Peixoto Monteiro da Rocha. - João Pessoa, 2023.
131 f. : il.

Orientação: Carmen Sevilla Gonçalves dos Santos.
Coorientação: Fernando César Bezerra de Andrade.
Tese (Doutorado) - UFPB/CCHLA.

1. Literatura. 2. TEE - Teoria do Efeito Estético.
3. TSG - Teoria da Sedução Generalizada. 4. MAPEE -
Mapeamento da Experiência Estética. 5. Leitura
literária - Livro ilustrado. I. Santos, Carmen Sevilla
Gonçalves dos. II. Andrade, Fernando César Bezerra de.
III. Título.

UFPB/BC

CDU 82(043)



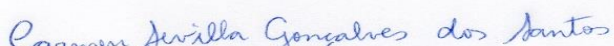
ATA DE DEFESA DE TESE DA ALUNA

MARIA BETÂNIA PEIXOTO MONTEIRO DA ROCHA

Aos vinte e quatro dias do mês de maio do ano de dois mil e vinte e três, às catorze horas, realizou-se, por videoconferência, a sessão pública de defesa de Tese intitulada: **“Efeito estético, sedução e tradução em *Leila*”**, apresentada pela aluna Maria Betânia Peixoto Monteiro da Rocha, que concluiu os créditos exigidos para obtenção do título de DOUTORA EM LETRAS, área de Concentração em Literatura, Teoria e Crítica, segundo encaminhamento do Prof. Dr. Marco Valerio Classe Colonnelli, Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB e segundo os registros constantes nos arquivos da Secretaria da Coordenação da Pós-Graduação. A professora Doutora Carmen Sevilla Gonçalves dos Santos (PPGL/UFPB), na qualidade de orientadora, presidiu a Banca Examinadora da qual fizeram parte os Professores Doutores Fernando César Bezerra de Andrade (Coorientador - UFPB), Fabiana Ferreira da Costa (PPGL/UFPB), Rinah de Araújo Souto (UFPB), Fábio Roberto Rodrigues Belo (UFMG) e João Batista Pereira (UFRPE). Dando início aos trabalhos, a Senhora Presidente convidou os membros da Banca Examinadora para comporem a mesa. Em seguida, foi concedida a palavra à doutoranda para apresentar uma síntese de sua tese, após o que foi arguida pelos membros da Banca Examinadora. Encerrando os trabalhos de arguição, os examinadores deram o parecer final, ao qual foi atribuído o seguinte conceito: APROVADA. Proclamados os resultados pela presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, eu, Carmen Sevilla Gonçalves dos Santos (Secretário *ad hoc*), lavrei a presente ata que assino juntamente com os membros da Banca Examinadora.

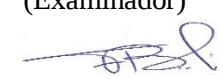
João Pessoa, 24 de maio de 2023.

Parecer: A tese cumpriu os objetivos e propósitos necessários merecendo a aprovação, todavia, solicita-se que a aluna implemente as alterações/acréscimos/correções assinalados pela Banca para que possa fazer o depósito da versão final do texto.


Prof.^a. Dr.^a Carmen Sevilla Gonçalves dos Santos
(Presidente da Banca)


Prof. Dr. João Batista Pereira
(Examinador)


Prof. Dr. Fernando César Bezerra de Andrade
(Coorientador)


Prof. Dr. Fábio Roberto Rodrigues Belo
(Examinadora)


Prof.^a. Dr.^a. Fabiana Ferreira da Costa
(Examinador)


Maria Betânia Peixoto Monteiro da Rocha
(Doutoranda)


Prof.^a. Dr.^a. Rinah de Araújo Souto
(Examinadora)

AGRADECIMENTOS

Grata aos/às que defenderam e defendem a permanência do artigo 206 da Constituição Federal brasileira, que obriga o Estado a prover o ensino público e gratuito em estabelecimentos oficiais.

Grata aos/às professores/as e aos/às funcionários/as do Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal da Paraíba (UFPB) pela manutenção de um ensino de qualidade.

Agradeço ao CNPQ pela cessão de bolsa de pesquisa, mesmo que essa tenha chegado tardiamente e defasada. As bolsas de pesquisa são indispensáveis ao desenvolvimento da ciência neste país, devendo ser concedidas a todos/as.

Por ter efetuado a partilha de seu vasto conhecimento e do seu afeto; por ter me acolhido como sua orientanda após percorridos dois anos de pesquisa para outro projeto, e no curso de uma pandemia, agradeço à professora Dra. Carmen Sevilla Gonçalves dos Santos.

Igual gratidão ao Professor Dr. Fernando César Bezerra de Andrade. O professor assentiu a tarefa de coorientar uma pesquisa em literatura, que se arvorou no campo da psicanálise – o seu campo de atuação.

Pela excelência na performance das atividades de ensino e de pesquisa e por terem contribuído com o alargamento de minhas fronteiras, agradeço ao/às professores/as: Daniela Maria Segabinazi, Girlene Marques Formiga, Carmen Sevilla G. dos Santos, Liane Schneider, Fabiana Ferreira da Costa, Ana Cláudia Gualberto, Maria Claurênia Abreu de Andrade Silveira e Rildo José Cosson Mota.

Agradeço, também, aos/às professores/as e aos/às pesquisadores/as que mantêm a atividade dos seguintes grupos de pesquisa: Grupo de Estudos em Antropologia Literária (GEAL/UFPB), Grupo Leitura, Literatura e Processos Formativos (LLEF/IFPB), e Grupo de Pesquisa em Estágio, Ensino e Formação Docente (GEEF/UFPB).

Gratidão aos/às colegas de percurso acadêmico, homens e mulheres estudiosos/as e resistentes. É preciso muita bravura, e um punhado de privilégio, para chegar e se manter em um programa de pós-graduação.

Às amigadas nascidas nos grupos de pesquisa do PPGL-UFPB, e maturadas em espaços privados, não posso me furtar de agradecer. Queridas Cristina Rothier Duarte, Ana Paula Serafim Marques da Silva e Irany André Lima de Souza, sou grata pela companhia, por todas as palavras compartilhadas, pela força e pela alegria proporcionada em nossos encontros.

Apesar de ser a UFPB uma instituição pública federal, não existindo os esforços de minha mãe, Maria José de Araújo Peixoto, e de meu pai Francisco Monteiro da Rocha, eu não teria concluído o doutorado. Foram eles que subsidiaram moradia, alimentação, remédios, deslocamento e outros gastos. Aos meus pais sou imensamente grata pelo apoio financeiro e moral, e pelo afeto nesta jornada.

À minha querida filha Brunna Peixoto Monteiro da Rocha Reis Gamberoni eu agradeço pela força concedida. Agradeço pela compreensão, pela paciência, pelo afeto e por sua imensa alegria de viver.

Agradeço pela cooperação constante de minhas irmãs Flávia Domênica Peixoto Monteiro da Rocha e Juliana Domênica Peixoto Monteiro da Rocha, também pela companhia do meu sobrinho Felipe Monteiro Blera.

Nos últimos meses do doutorado, eu tive a satisfação de contar com o apoio e com o afeto de Addisseny de Carvalho. À Addisseny sou intensamente grata.

Gratidão à artista Lina Ganem por ter autorizado a publicação das imagens de suas telas nos espaços dedicados às epígrafes de capítulo, e por ter concedido a entrevista que compõe um apêndice desta pesquisa.

Pelas atividades de leitura e de correção gramatical gratuita e amorosa, agradeço à amiga Cristina Rothier Duarte.

Agradeço aos/às professores/as que investiram tempo na atividade de leitura e de avaliação deste trabalho de defesa de tese.

RESUMO

A obra literária não é um objeto físico que possa ser manipulado, não para a teoria do efeito estético, proposta por Wolfgang Iser (1996, 1999a). No escopo dessa teoria, a obra consiste em uma realização virtual, da qual fazem parte o/a leitor/a e o texto literário. Guiado/a pelas estratégias da estrutura textual, o/a leitor/a sente os efeitos estéticos da obra, e imerge em um processo de constituição de sentidos e significações. No entanto, além da estrutura do texto, há também a conformação psíquica do/a leitor/a – não prevista pela teoria do efeito estético –, que opera, no sentido laplancheano do termo, na tradução de mensagens enigmáticas provenientes da situação antropológica fundamental, pensada numa dimensão sexual e comunicacional, a qual reverbera no ato de leitura. Diante das estratégias do texto e do psiquismo do/a leitor/a, como se dá a produção de sentido e de significado de uma narrativa ficcional ilustrada, perpassada pelo tema do abuso sexual? O questionamento levou ao Mapeamento da Experiência Estética e ao mapeamento psíquico de uma leitora real – a autora da pesquisa –, com vistas a contribuir com a crítica literária e para o ensino de literatura. Além disso, buscou-se: a) apresentar um estudo metateórico entre a teoria do efeito estético (TEE) e a teoria da sedução generalizada (TSG); b) mapear a leitura do livro *Leila* com base nas TEE e TSG; c) analisar os efeitos estéticos aparentemente não ancorados pelo texto ficcional; d) identificar a função assumida pelas imagens durante a leitura de *Leila*; e e) discorrer sobre a interferência das experiências pessoais no processo de tradução do corpus, num exercício autotradutivo (LAPLANCHE, 1989). A metodologia de realização do trabalho foi estruturada por três abordagens: descritiva, explicativa e autobiográfica. Com o complemento proposto e experimentado, de inclusão da semântica da TSG ao MAPEE, percebeu-se que este se coloca como um código metateórico que permite produzir e acolher traduções particulares de leitores/as reais.

PALAVRAS-CHAVE: TEORIA DO EFEITO ESTÉTICO (TEE). TEORIA DA SEDUÇÃO GENERALIZADA (TSG). MAPEAMENTO DA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA (MAPEE). LEITURA LITERÁRIA. LIVRO ILUSTRADO.

ABSTRACT

The literary work is not a physical object that can be manipulated, not for the Theory of the Aesthetic Effect, proposed by Wolfgang Iser (1996, 1999^a). Within the scope of this theory, the work consists of a virtual realization, of which the reader and the literary text are part. Guided by the strategies of the textual structure, the reader feels the aesthetic effects of the work, and immerses himself in a process of constitution of senses and meanings. However, in addition to the structure of the text, there is also the psychic makeup of the reader – not foreseen by the theory of the aesthetic effect –, which operates, in the Laplanchean sense of the term, in the translation of enigmatic messages originating from the fundamental anthropological situation, thought of in a sexual and communicational dimension, which reverberates in the act of reading. Faced with the strategies of the text and the psyche of the reader, how is the production of meaning and meaning of an illustrated fictional narrative, permeated by the theme of sexual abuse? The questioning led to the Mapping of the Aesthetic Experience and the psychic mapping of a real reader – the author of the research –, with a view to contributing to literary criticism and to the teaching of literature. In addition, we sought to: a) present a metatheoretical study between the aesthetic effect theory (TEE) and the generalized seduction theory (TSG); b) map the reading of Leila's book based on the TEE and TSG; c) analyze the aesthetic effects visually not anchored by the fictional text; d) identify the function assumed by the images during Leila's reading; and e) discuss the interference of personal experiences in the corpus translation process, in a self-translation exercise (LAPLANCHE, 1989). The methodology for carrying out the work was structured by three approaches: descriptive, explanatory and autobiographical. With the proposed and tried complement of including the semantics of the TSG to the MAPEE, it was noticed that this is placed as a metatheoretical code that allows to produce and receive particular translations of real readers.

KEYWORDS: AESTHETIC EFFECT THEORY. GENERALIZED SEDUCTION THEORY (TSG). MAPPING THE AESTHETIC EXPERIENCE. LITERARY READING. ILLUSTRATED BOOK.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Eixo das teorias.....	16
Figura 2 – Taça + perfis	48
Figura 3 - Idosa e jovem.....	48
Figura 4 - Capa do livro	75
Figura 5 - Vazamento na capa do livro, na junção com a orelha.....	75
Figura 6 - Parte interna da capa.....	76
Figura 7 - Falsa folha de rosto.....	77
Figura 8 - Folha de rosto	78
Figura 9 - Páginas 7 e 8	80
Figura 10 - Páginas 9 e 10	81
Figura 11 - Páginas 11 e 12	82
Figura 12 - Páginas 13 e 14	83
Figura 13 - Páginas 15 e 16	84
Figura 14 - Páginas 17 e 18	85
Figura 15 - Páginas 19 e 20	87
Figura 16 - Páginas 21 e 22	88
Figura 17 - Páginas 23 e 24	90
Figura 18 - Páginas 25 e 26	91
Figura 19 - Páginas 27 e 28	92
Figura 20 - Páginas 29 e 30	93
Figura 21 - Páginas 31 e 32	94
Figura 22 - Páginas 33 e 34	96
Figura 23 - Páginas 35 e 36	96
Figura 24 - Páginas 37 e 38	97
Figura 25 - Páginas 39 e 40	97
Figura 26 - Páginas 41 e 42	98
Figura 27 - Páginas 43 e 44	99
Figura 28 - Páginas 45 e 46	100
Figura 29 - Páginas 47 e 48	100
Figura 30 - Páginas 49 e 50	101

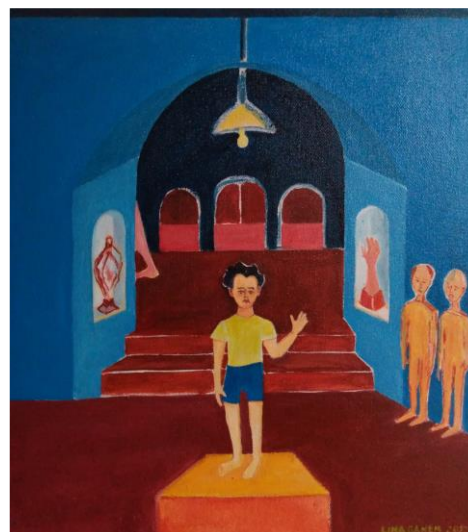
LISTA DE QUADRO

Quadro 1 - Funções do texto e da imagem	106
---	-----

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 O TECIDO DA TEORIA	18
1.1 PRIMEIRAS LINHAS	18
2 LEITURA LITERÁRIA PELO PRISMA DA TEORIA DO EFEITO ESTÉTICO	25
2.1 UM LUGAR PARA O/A LEITOR/A REAL	25
2.2 O FENÔMENO DA LEITURA	33
2.3 NA PERSPECTIVA DO MOVIMENTO	41
2.3.1 <i>Perspectiva e movimento</i>	49
3 ANTES DE TUDO, A SEDUÇÃO	55
3.1 PRIMEIRAS PALAVRAS	55
3.2 OUTRAS PALAVRAS: BREVE INTRODUÇÃO À PSICANÁLISE FREUDIANA	58
3.2.1 <i>Nas palavras de Freud: os primeiros passos da psicanálise</i>	60
3.2.2 <i>Nos caminhos da simbolização, o percurso da inspiração</i>	64
4 MERGULHO NAS ÁGUAS DE LEILA: MAPEAMENTO DE MINHA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA	74
4.1 UM LIVRO: VÁRIAS NARRATIVAS	74
5 IMAGEM, TEXTO, LEITOR: OUTRA PERSPECTIVA DE LEITURA	102
5.1 AS IMAGENS DO LIVRO ILUSTRADO	102
5.2 AS IMAGENS E AS ESTRATÉGIAS DO TEXTO	107
5.3 AS IMAGENS E O REPERTÓRIO DA LEITORA	115
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	119
REFERÊNCIAS	123
APÊNDICE I – REGISTRO DE MAPEAMENTO DA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA E DOS AFETOS NA EXPOSIÇÃO DAR E RECEBER	126

INTRODUÇÃO



“SAUDAÇÃO”

Tinta acrílica e tecido algodão
36,5 x 39,5 cm
2022
(Lina Ganem)¹

Um pesquisador no exercício da docência, em 2015, na UFRN, falou para a turma de pós-graduação em estudos literários da qual eu fazia parte: “cuidado com o que vocês pesquisam, isso diz muito sobre vocês”. Havia um contexto específico na produção daquela fala que suscitou o riso. Éramos estudiosos/as de literatura, uns/umas maduros/as e outros/as em processo de maturação, mas todos/as concordamos com a afirmação – jocosa – do professor. Não só o/a escritor/a ficcionista coloca uma parte de si no que escreve, também o/a pesquisador/a, ao preterir e preferir temas, *corpora*, métodos e teorias.

O trabalho materializado neste suporte é resultado de escolhas pessoais, entrelaçadas a contextos históricos e institucionais que redirecionaram, de alguma maneira, o ângulo e o enquadramento do objeto observado.

A presente pesquisa volta-se para um *corpus* composto de um único texto literário, o livro *Leila* de Tino Freitas, ilustrado por Thais Beltrame, destinado a crianças entre oito e nove anos de idade e publicado em 2019 pela editora Abacatte. A escolha

¹ As telas da artista Lina Ganem, selecionadas para introduzirem, enquanto epígrafes, os capítulos da pesquisa, compõem o acervo da exposição “Dar e receber”, que esteve em cartaz no SESC-PB, em 2023. Os efeitos estéticos resultantes da interação com os itens expostos estabelecem uma relação com a leitura de *Leila*. Desta feita, constará como apêndice, texto que discute a referida relação.

do livro não foi aleatória, tendo sido motivada pelo efeito provocado em mim, uma leitora adulta, com 41 anos de idade àquela altura, jornalista, especialista e mestre em literatura, ou seja, uma leitora experiente.

Quando li o livro, no segundo semestre de 2019, eu havia passado por duas vivências significativas: a aprovação no doutorado, no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba, e um divórcio. Dessas duas experiências, duas consequências: um projeto de pesquisa previamente formulado – a poesia no livro didático do ensino fundamental –, e um corpo de emoções extremamente sensível – minha infância e minha adolescência estavam sendo retransmitidas a mim sem que eu tivesse pedido para ser expectadora. A leitura de *Leila*, nesse contexto, promoveu duas reações abruptas: o redirecionamento da pesquisa e a passagem para um estado introspectivo de muita dor.

Um ponto relevante na minha leitura de *Leila* assentou-se sobre as imagens do livro. Algumas dessas imagens, como casas decadentes presentes em quase todas as páginas, coincidiam com cenários recorrentes em meu universo onírico. Ao terminar de lê-lo, senti como se aquelas imagens estivessem ganhando novos textos em uma dimensão não consciente e eu não possuísse recursos para interromper a escrita. Impunha-se, desde aquele momento, a necessidade de “tradução” dos sentidos e das significações.

Partindo da vivência que tive com a leitura da narrativa, comecei a especular acerca do que outras pessoas haviam sentido durante e depois do contato com *Leila*, o que crianças e adolescentes em ambiente escolar, com corpos emocionais sensibilizados ou não, sentiam ao explorar a mesma narrativa. Eu queria entender o/a outro/a, também a mim. O ponto de virada de um desejo pessoal para um trabalho de pesquisa se deu nos últimos meses de dezembro de 2019, durante uma disciplina da graduação em Letras na UFPB, em que eu era ouvinte.

A professora lia com os/as alunos/as o livro *Harvey: como me tornei invisível*, de Hervé Bouchard e Janice Nadeau (2012). O livro é ilustrado com imagens entrelaçadas à narrativa de modo a suscitar pensamentos, sentimentos e emoções ancorados na experiência de vida do/a leitor/a, tal como em *Leila*. Ao término da recepção do texto em sala de aula, uma das alunas retirou-se chorando. A professora foi informada de que a aluna havia passado recentemente por uma experiência de perda e ainda estava em processo de luto.

Apoiada nesse fato, reorganizei minimamente a minha pesquisa e procurei

conversar com alguém que pudesse contribuir, naquele momento, com a nova proposta. A conversa aconteceu com a professora Carmen Sevilla, minha orientadora, em 2020. Eu estava cursando uma disciplina ofertada por ela, que abarcava a teoria iseriana sobre o efeito estético. A disciplina foi estruturada a partir de um método desenvolvido pela professora Carmen Sevilla Gonçalves dos Santos, o Roteiro Didático Metaprocedimental – RDM, e alunos/as de um grupo de pesquisa da UFPB.²

Tratava-se de um metaprocedimento, a saber: o Mapeamento da Experiência Estética – MAPEE. C. S. Santos e Costa (2020), professoras da disciplina mencionada, discorrem sobre o mapeamento de textos literários, afirmando que:

A leitura de textos literários permite o acesso do leitor a seus próprios eventos procedimentais, tomar consciência deles, via mapeamento estético, promove, conseqüentemente, a conexão também com os aspectos metaprocedimentais envolvidos nesse processo. O leitor pode, então, interpretar o texto e os efeitos de tal texto em sua pessoa, juntamente com suas reverberações na vida. (C. S. SANTOS; COSTA, 2020, p. 19).

Tendo experimentado o mapeamento estético na disciplina, percebi que o procedimento poderia ser o caminho para conhecer o efeito estético provocado na interação do/a leitor/a com o livro *Leila*. Diante da descoberta, novas hipóteses foram pensadas, novos objetivos traçados, surgiu um novo projeto que buscava conhecer o efeito estético do livro de Tino Freitas e de Thais Beltrame, em alunos/as de uma turma do ensino fundamental. No entanto, eclode a pandemia do coronavírus (COVID-19), responsável, também, pelo encerramento das atividades presenciais em instituições de ensino, requerendo mais alterações. Seria impossível uma pesquisa de campo com a realidade do distanciamento físico.

Consciente de que o problema de pesquisa havia iniciado com a minha interação com *Leila*, que o prolongamento de uma espécie de leitura não consciente havia acontecido em meu corpo, e que certamente as minhas histórias de vida

2 De acordo com Bezerra (2021), o RDM foi criado em 2015, através do Programa CANAL 67 (Cinema Articulado às Noções de Antropologia Literária, sexta e sétimas artes) por estudantes da Universidade Federal da Paraíba, e, em 2016, foi testado na educação básica pela Equipe PARDAL, proveniente da referida instituição. Em 2015 o RDM havia sido levado para a sala de aula do ensino superior. Em ambas as situações, a de criação e a de desenvolvimento do RDM, as atividades foram coordenadas pela professora Carmen Sevilla Gonçalves dos Santos e pelo Professor Fernando C. B. de Andrade, e tiveram como referência, a teoria iseriana e a proposta de C. S. Santos (2009), de relacionar a teoria do efeito estético à teoria histórico-cultural vygotskiana. Recentemente, no primeiro semestre de 2021, a proposta de aplicação do RDM para o ensino de literatura foi defendida por Bezerra (2021), sob a orientação da Profa. Dra. Carmen Sevilla G. dos Santos.

contribuíram significativamente para efeitos de sentido singulares, decidi que eu seria pesquisadora e pesquisada, atividades que poderiam ser facilitadas pela teoria do efeito estético e os seus desdobramentos, e pelas teorias psicanalíticas, sobretudo a laplancheana.

Sobre a teoria laplancheana, é preciso explicitar a necessidade de sua presença dizendo o seguinte: precocemente, durante a realização das primeiras leituras de *Leila*, foram identificadas estratégias textuais explícitas – facilmente discernidas –, e outras estruturas do texto, que apesar de serem condutoras de sentidos e de significações, podiam ser questionadas enquanto estratégias. Isso porque o livro, em sua apresentação material, distancia autor e ilustradora.

Há o autor da narrativa, Tino Freitas (2019), e a autora das ilustrações, Thais Beltrame (2019). Infere-se dessa demarcação de território que, apesar de comporem um mesmo livro, os textos verbal e não verbal não integram uma única narrativa. Inobstante, durante a realização da obra, a característica do entrelaçamento dos textos, de serem convergentes e divergentes na atividade de construção de significado, apontou para a possibilidade de existência de uma estrutura textual não planejada, e por isso não estratégica, atravessada por vazios provenientes da indeterminação de sentidos.

Tais vazios solicitam do/a leitor/a sua presença constante, mas ele/a chega ao texto livre para escolher lançar-se nos buracos como geólogo/a ou como Alice no país das maravilhas. Diante da última possibilidade, foi preciso recorrer à psicanálise, mais especificamente à teoria laplancheana da sedução generalizada, por ser ela capaz de operar no processo de reconhecimento da tradução efetivada pela leitora real por ocasião da realização da obra.

Em um espaço paralelo e em tempo simultâneo ao da realização da pesquisa, somou para o meu cabedal de experiências, a vivência de leitura da exposição *Dar e receber*, da artista Lina Ganem. A leitura das telas, dos títulos, do texto de apresentação produziu sentidos e significados que seriam outros, caso não estivesse em curso o Mapeamento da Experiência Estética de *Leila*.

Habitada pelo tema do livro, o abuso sexual, e pelas estratégias empreendidas pelas imagens da ilustradora, me lancei à exposição com o sentimento de que haviam duas narrativas sendo contadas, uma pela imagem e outra pelo texto de apresentação e pelos títulos das obras. Aliás, as próprias imagens contavam narrativas diferentes se analisadas as formas e as cores.

Por outro lado, a exposição contribuiu para a minha leitura de *Leila* e para a realização deste trabalho. Precocemente observo que a experiência de leitura será sempre outra, ainda que a obra – interação de um leitor e de um texto literário ou outro produto da arte – seja a mesma.

Diante do diálogo observado entre a exposição *Dar e receber* e o livro *Leila*, as telas da artista foram convocadas para fazer parte deste trabalho, ora como epígrafe, ora como nota de rodapé, ora como apêndice.

De volta ao eixo central da pesquisa, conforme revelado, a investigação surgiu, de uma constatação: na leitura do livro *Leila*, as ilustrações, articuladas à experiência desta doutoranda com o mundo, construíram sentidos e de significações ora aparentemente distanciados da estrutura textual, ora conectados a ela. Diferente desses últimos, os sentidos e significações distanciados provocaram efeitos inesperados, uma vez que elaborados quase à revelia da atividade cognitiva consciente.

Tal constatação suscitou alguns questionamentos: de que modo a teoria iseriana do efeito estético articulada à teoria histórico-cultural e à teoria laplancheana da sedução generalizada podem contribuir para o entendimento da experiência de leitura? É possível identificar e analisar em que momento de leitura foi gerado um efeito aparentemente não autorizado pelo texto literário? É aceitável que as imagens em livros de literatura ultrapassem a função ilustrativa? Como as experiências pessoais podem interferir no processo de tradução de perturbações psíquicas experimentadas pelo contato com tema do universo fraturante?

Diante do problema descrito e dos questionamentos que o cercam, torna-se exequível falar do *corpus* dessa investigação, *Leila* – um livro literário ilustrado, perpassado pelo tema do abuso sexual. A pesquisa não pretende ser um tratado teórico sobre o livro ilustrado, razão pela qual foi necessário realizar um recorte preciso em um longo tecido. Seria aceitável a elaboração de um *corpus* mais abrangente, tal qual “o livro ilustrado atravessado por tema do universo fraturante, publicado entre 2010 e 2020”. No entanto, este trabalho não é extensivo, panorâmico, mas intensivo e localizado.

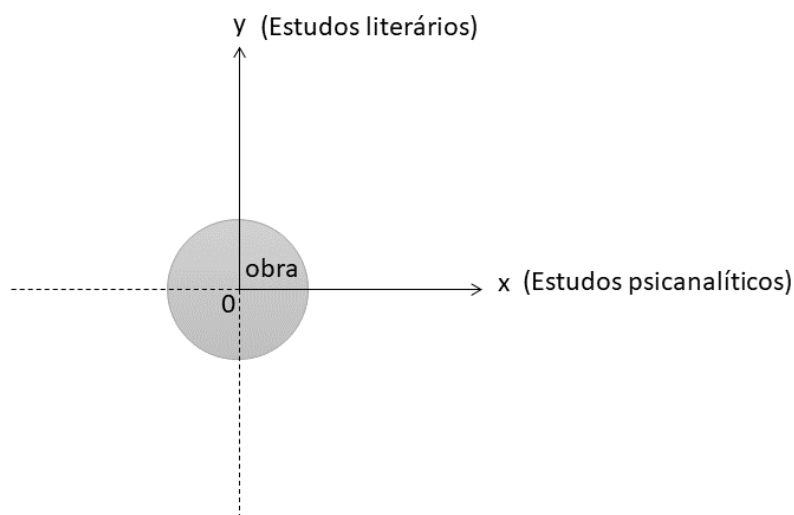
Ao lançar mão da teoria de Iser (1996, 1999a, 1999b) articulada à teoria vygotskiana (C. S. SANTOS, 2007; 2009) e da proposta de Mapeamento da Experiência Estética (C. S. SANTOS; COSTA, 2020) de uma leitora real, caminha-se no eixo das ordenadas, para cima e para baixo. Qualquer outra investigação coerente

com o sistema do qual faz parte o *corpus* pode posteriormente sugerir outras ordenadas e abscissas, criando imagens multidimensionais a partir do cruzamento dos dados desta e das demais pesquisas.

A imagem de um plano cartesiano é útil para falar da importância dos dados que estão sendo, dos que já foram e dos que virão a ser gerados. Também para dizer acerca da complexidade das figuras formadas pela colocação de novas retas. Mas não só isso, pois está sendo dada visibilidade aos meandros da pesquisa.

Se imagina-se que o ponto zero do eixo “y” (Figura 1) é alusivo à realização da obra – o encontro entre polo artístico e estético – todos os dados gerados deste ponto para cima são orientados pelos estudos literários mais genéricos (quanto mais genérico, mais afastado do zero) e dos estudos da teoria do efeito estético (os mais próximos do ponto de partida). Já os dados alocados no eixo “x” serão resultado do trabalho de investigação sobre sensações e sentidos e significações gerados durante a leitura de *Leila*, tendo como guia os estudos psicanalíticos, majoritariamente os laplancheanos.

Figura 1 – Eixo das teorias



Fonte: elaborada pela autora

Dito isso, aclara-se o objetivo geral da pesquisa: investigar os sentidos e significações gerados, em leitora real, durante a realização da obra, tendo como polo artístico o livro *Leila*, e como polo estético a pesquisadora. Como objetivos específicos

foram definidos os seguintes: a) apresentar um estudo metateórico da teoria do efeito estético (TEE) e da teoria da sedução generalizada (TSG); b) mapear a leitura do livro *Leila* com base nas TEE e TSG; c) analisar os efeitos estéticos aparentemente não ancorados pelo texto ficcional; d) identificar a função assumida pelas imagens durante a leitura de *Leila*; e) discorrer sobre a interferência das experiências pessoais no processo de tradução do *corpus*.

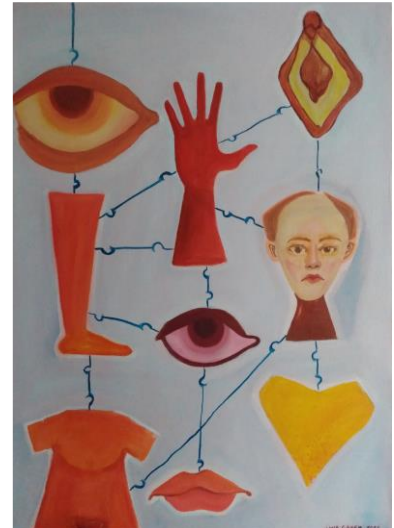
Por se tratar de uma pesquisa cuja análise do *corpus* solicitou o desdobramento da atividade da pesquisadora, que também foi pesquisada, necessitou-se auferir proveito de diferentes naturezas e procedimentos de pesquisa, os quais passam a ser descritos a seguir.

Acerca da natureza da pesquisa, é possível dizer que transita entre a básica e a aplicada, já que possibilita a geração de novos conhecimentos a partir do entrelaçamento de uma teoria da leitura de textos literários e de uma teoria da psicanálise, bem como espera-se ter fundamentado possíveis aplicações, sejam elas na escola ou em atividades que requeiram a sondagem do sujeito por ele mesmo.

Quanto à abordagem, trata-se de uma pesquisa qualitativa, uma vez que preconiza a relação dinâmica entre o sujeito e o mundo. A pesquisa qualitativa considera o vínculo indissociável “entre o mundo objetivo e a subjetividade do sujeito que não pode ser traduzido em números”. (PRODANOV; FREITAS, 2013, p. 70). São premissas básicas dessa abordagem, a interpretação de fenômenos e a atribuição de significados. O fenômeno que se deseja interpretar é o da produção de efeitos, como resultado da leitura de uma narrativa ficcional.

Para além da abordagem, a presente pesquisa é descritiva e exploratória. É descritiva quando observa e registra o processo de leitura do texto *Leila*; e explicativa quando responde às perguntas elaboradas por ocasião da leitura. Afora essas duas abordagens, que pertencem ao cânone da pesquisa acadêmica, dispôs-se da autoetnografia, que será discutida adiante. Por fim, quanto aos procedimentos e técnicas, foram realizadas pesquisas bibliográficas e utilizado o método de Mapeamento da Experiência Estética.

1 O TECIDO DA TEORIA



“ENTRE PARTES”
Tinta acrílica e tecido algodão
50x70 cm
2022
(Lina Ganem)

1.1 Primeiras linhas

É possível concordar com a apresentação de Iser (2013, 1999a, 1999b, 1996) do construto semântico de um texto literário como sendo resultado da relação estabelecida entre o/a leitor/a e o texto. Embora a teoria iseriana atinja a fase em que se dá conta do/a leitor/a real e de seu contexto – tempo, espaço geográfico, cultura e idiossincrasias –, não é sobre ele/a, sobre o/a leitor/a real, que recaem os estudos do teórico alemão. Assim como Saussure (2006), que preteriu a fala para conseguir sistematizar o conhecimento em torno da língua, Iser (2013, 1999a, 1999b, 1996) preteriu o/a leitor/a real para dar corpo aos estudos da teoria do efeito estético. A relação de igualdade estabelecida entre um e outro versa sobre os recortes necessários para que sejam tecidas colchas teóricas. Não significa, no entanto, que os retalhos que surgem com os aparos não possam complementar a antiga colcha, deixando-a mais longa e/ou mais consistente e até gerar novas peças.

C. S. Santos (2020; 2009) percebeu que a colcha iseriana não cobria o/a leitor/a

real e investigou possibilidades de agregar ao tecido dessa teoria, um complemento. Não um complemento qualquer, mas um que teria poupado o alemão de críticas flagrando a necessidade de um/a leitor/a real e dos problemas que tal ausência causava, como as feitas por Compagnon (2010), Gumbrecht (2007) e Costa Lima (1981, 1983).

A pesquisa de doutoramento de C. S. Santos (2009), publicada no livro *Teoria do efeito estético e teoria histórico-cultural: o leitor como interface*, funda-se na problematização da categoria “leitor implícito”,³ apresentada por Iser (1996, 1999a). Reconhecendo a importância da teoria do efeito estético nos estudos literários, também as lacunas nela existentes, C. S. Santos (2009) recorre à teoria histórico-cultural vygotskiana e propõe àquela um complemento. Seu feito foi entregar à teoria iseriana a presença do/a leitor/a real, omitida pelo alemão (e solicitada pela crítica). Graças ao trabalho de C. S. Santos (2009), tornaram-se viáveis as pesquisas cujos objetos de investigação abarcassem o texto literário e a atividade de geração de sentidos e de significações deste texto, realizada pelos/as leitores/as.

No Brasil, embora C. S. Santos (2009), Borba (2003, 2004), Costa Lima (1981, 1983, 2002) tenham contribuído significativamente para a ampliação dos estudos do efeito estético, a teoria tecida por Iser (2013, 1999a, 1999b, 1996) – com cesuras e acréscimos – não consegue contemplar todos os *corpora* (nenhuma teoria contempla). Os resultados desta pesquisa pretendem ser uma acessão aos estudos do efeito estético, permitida pela investigação dos sentidos e de significações gerados em leitora real, a partir do entrelaçamento das imagens e da estrutura textual do livro *Leila*, um livro circunscrito pelo universo fraturante,⁴ ilustrado e destinado às crianças.

Tendo em vista o objetivo geral da pesquisa, optou-se pelo estudo da teoria do

3 Opta-se por não demarcar os gêneros masculino e feminino nas expressões que correspondem aos conceitos teóricos, a exemplo de leitor implícito, também não estão demarcados os gêneros no corpo das citações diretas e indiretas.

4 A entrada da expressão “tema do universo fraturante”, em pesquisas nas áreas da literatura e do ensino, é um fenômeno recente, impulsionado pela difusão vigorosa de livros infantis e juvenis, sobretudo os livros de imagens (livros em que a imagem predomina sobre o texto). O maior número de publicações científicas contemplando os temas do universo fraturante, em língua portuguesa, acontece em Portugal. As autoras mais referenciadas, como constata-se por meio de busca em sites acadêmicos, são Ana Margarida Ramos e Diana Navas (2015). Para as pesquisadoras, o universo fraturante é composto por temas como divórcio, abuso sexual, crise, drogas, toxicodependência, negligências, e essas temáticas “são trazidas à tona, convidando o leitor não apenas a contemplá-las, mas a refletir e a compreendê-las como situações integrantes do seu contexto” (RAMOS; NAVAS, 2015, p. 246). É importante destacar que, mesmo sendo recente o uso da expressão, a literatura infantil e juvenil no Brasil lida com os temas do universo fraturante, outrora e ainda no presente, chamados de temas tabus ou de temas sensíveis.

efeito estético articulado à teoria vygotskiana, por tal interseção teórica ser responsável não apenas por inserir o/a leitor/a no processo de realização da obra – como o faz a teoria do efeito estético –, mas também por descrever as etapas desse processo.

Antes da teoria do efeito estético, a estética da recepção incluiu o/a leitor/a do texto literário, no entanto o/a leitor/a concebido/a pela estética da recepção era o/a leitor/a histórico/a (o conjunto de leitores/as), e não “o”/“a” leitor/a responsável pela atualização do texto.

Na introdução do livro dedicado à estética da recepção, Costa Lima (2002) revisita o contexto histórico de seu surgimento e afirma ter sido a publicação da aula inaugural “A história da literatura como provocação à ciência da literatura”, no ano de 1967, ministrada por Hans Robert Jauss na Universidade de Constança (Alemanha), seu marco de fundação. Em 1970, igualmente Wolfgang Iser publicou texto inaugural com teses semelhantes às de Jauss, no entanto, “[s]em o mesmo impacto de público” (COSTA LIMA, 2002, p. 10). As referidas publicações situam-se no contexto de um movimento nas universidades alemãs, de resistência à crítica imanentista, difundida no país após a Segunda Guerra Mundial, também ao marxismo reflexológico.

No capítulo *Recepção e efeito*, C. S. Santos (2009) esclarece os objetivos da estética da recepção – uma teoria da recepção –, e da teoria do efeito estético – uma teoria do efeito. Pontua C. S. Santos (2009, p. 35, grifos da autora):

A recepção refere-se à assimilação documentada dos textos, enquanto “o próprio texto é a ‘prefiguração da recepção’, tendo com isso um potencial de efeito cujas estruturas põem a assimilação em curso e a controlam até certo ponto”. Dito de outra forma: a recepção de uma obra é regulada (mais e não somente) pelo destinatário, ao passo que o efeito desta obra estaria mais regulado pela relação texto-leitor e não ostensivamente por um dos polos da díade. Na recepção, o contato seria mais direto; no efeito, por seu turno, haveria uma mediação. O efeito seria construído pelo leitor a partir do preenchimento dos vazios do texto; a recepção, por sua vez, seria denunciada pelo horizonte de expectativas medidos no decorrer do tempo.

No tocante aos trabalhos científicos que se realizam com vistas à recepção dos textos literários, pode ser dito que, de posse do mesmo *corpus* de pesquisa – o livro *Leila* – a estética da recepção conduziria a uma pesquisa documental, em que seriam coletados depoimentos em jornais, mídias sociais, e trabalhos científicos sobre o

referido livro. Diferentemente do que ocorre quando se tem o efeito como norte de investigação. A pesquisa centrada no efeito é uma via de mão dupla, que dá acesso ao texto literário, também ao sujeito leitor/a.

Em relação à bibliografia sobre a teoria do efeito estético, para a realização desta pesquisa, optou-se pelos livros e artigos de autoria de Wolfgang Iser (2013, 1996, 1999a), e por publicações de cunho científico de autores brasileiros, que desenvolveram um trabalho de fôlego acerca da teoria iseriana.

A outra teoria que norteia esta investigação é a teoria laplancheana da sedução generalizada, que possibilita o entendimento da ideia de leitura enquanto processo de tradução. A partir dessa teoria, a subjetividade do/a leitor/a pode ser observada durante o Mapeamento da Experiência Estética. A bibliografia utilizada é composta de livros de Laplanche (1988, 1989), traduzidos para o português, artigos científicos assinados pelo psicanalista francês, e trabalhos científicos de autores brasileiros que se oferecem à teoria da sedução generalizada.

As teorias e as bibliografias apresentadas dão corpo à primeira parte do trabalho, dedicada ao estudo metateórico. Para alcançar os objetivos específicos “c”, “d” e “e” foram necessários, além de procedimentos bibliográfico, o de Mapeamento da Experiência Estética – MAPEE.

O MAPEE, de acordo com L. B. Santos (2021, p. 48), é resultado da observação comprometida da experiência estética do/a próprio/a leitor/a (acrescenta-se do/a espectador/a e do/a ouvinte), sendo a análise materializada na forma de texto. É nele que o/a leitor/a “registra conceitos iserianos no seu próprio processo de leitura, seja em um mapa conceitual, ou em um texto dissertativo”. O MAPEE é considerado um método, e está agregado ao Roteiro Didático Metaprocedimental (RDM). L. B. Santos (2021) explica que o roteiro é um material elaborado para facilitar a atividade de ensino da literatura. A pesquisadora observa ainda que não é necessário ensinar, nem ao professor, nem aos alunos, os conceitos da teoria iseriana, pois, mesmo sem eles, é viável formular estratégias que auxiliem práticas pedagógicas, já que o RDM favorece a vivência de cada conceito.

A utilização do MAPEE já rendeu a difusão do método em artigos para eventos e revistas, sendo que o maior volume de publicações está concentrado em dois livros: *Espiral de Fingimentos: mapeamentos de experiência estética em literatura*, e *Uma cartografia iseriana de experiências estéticas: teoria, literatura e cinema*. O primeiro deles foi estruturado a partir de uma disciplina da pós-graduação da UFPB, ministrada

pelas professoras Carmen Sevilla Gonçalves dos Santos e Fabiana Ferreira da Costa – organizadoras do livro –, no ano de 2019. O segundo deles sobreveio das atividades do Grupo de Estudos em Antropologia Literária (GEAL), vinculado à UFPB.

Outra utilização do MAPEE, em trabalho científico, foi relatada na pesquisa de mestrado de Larissa Brito dos Santos (2021), *Experiência estética em looping: solidão e memória no desvelar dos sentidos*. Na dissertação, a pesquisadora mapeou a leitura de um livro, a expectativa de um filme, para, em seguida, promover aproximação entre os mapeamentos, tendo como finalidade evidenciar o modo como se constrói a experiência estética.

L. B. Santos (2021), inaugura com sua dissertação, a publicação de trabalhos acadêmicos para obtenção de título que adotam o MAPEE como método de registro da experiência estética, tendo a abordagem autoetnográfica como avalista do processo. Já que os resultados por ela alcançados contribuem para o aprimoramento das atividades de ensino da literatura e têm potencial para serem incorporados à Antropologia Literária (uma teoria em curso) – o ponto de partida foi a sua própria experiência de leitora e de espectadora –, opta-se por percorrer caminho semelhante ao de L. B. Santos (2021), adotando-se, aqui, o método do MAPEE e a abordagem autoetnográfica.

Sobre a autoetnografia, Ellis, Adams e Bochner (2011, p. 1, tradução minha) a definem como sendo uma abordagem que deseja analisar e descrever a experiência pessoal. Segue a definição:

[A]bordagem de pesquisa e redação que busca descrever e analisar sistematicamente a experiência pessoal para compreender a experiência cultural. Essa abordagem desafia as formas canônicas de fazer pesquisa e representar os outros, tratando a pesquisa como um ato político, socialmente justo e socialmente consciente. Um pesquisador usa princípios da autobiografia e etnografia para fazer e escrever autoetnografia. Assim, como método, a autoetnografia é tanto processo e produto.⁵

Em uma breve incursão realizada, os autores citados mencionam que, paulatinamente, estudiosos, em um amplo espectro de disciplinas, passaram a se

5 Autoethnography is an approach to research and writing that seeks to describe and systematically analyze personal experience in order to understand cultural experience. This approach challenges canonical ways of doing research and representing others and treats research as a political, socially-just and socially-conscious act. A researcher uses tenets of autobiography and ethnography to do and write autoethnography. Thus, as a method, autoethnography is both process and product.

dedicar à autoetnografia em resposta às formas canônicas de se fazer pesquisa. A razão da busca, segundo Ellis, Adams e Bochner (2011, p. 2, tradução minha) resume-se da seguinte forma:

Muitos desses estudiosos se voltaram para a autoetnografia porque buscavam uma resposta positiva às críticas e às ideias canônicas sobre o que é a pesquisa e como ela deve ser feita. Em particular, eles queriam se concentrar em maneiras de produzir pesquisas significativas, acessíveis e evocativas, baseadas na experiência pessoal. Pesquisas que sensibilizassem os leitores para questões de política de identidade, para experiências envoltas em silêncio e para formas de representação que aprofundassem nossa capacidade de ter empatia por pessoas que são diferentes de nós.⁶

Os procedimentos a serem selecionados pelos autoetnólogos, no que se refere à observação dos eventos, à coleta e ao tratamento dos dados da pesquisa, variam de acordo com os seus objetivos. Traspassam as decisões a serem tomadas, fatores como requisitos institucionais, recursos disponíveis, circunstâncias pessoais. Pela flexibilidade na acomodação das circunstâncias de pesquisa, a autoetnografia é uma abordagem que autoriza a subjetividade, a emocionalidade e a parcialidade do pesquisador. Para Ellis, Adams e Bochner (2011), a acomodação dessas circunstâncias é melhor do que esconder ou presumir que elas não existem.

No que tange à autoetnografia enquanto método de pesquisa, ela combina características da autobiografia e da etnografia. Ellis, Adams e Bonchner (2011) discorrem sobre as características da autobiografia e apontam a ficcionalização do passado e a criação de epifanias, como marcas importantes da autobiografia. Já sobre as características da etnografia, destacam o estudo das práticas relacionadas a uma cultura com o propósito de promover um diálogo entre os que dela fazem e não fazem parte. A sugestão que é dada para os autoetnógrafos é que não usem apenas ferramentas metodológicas de pesquisa e de literatura para analisar a experiência, de outro modo, os autoetnógrafos devem se valer da experiência pessoal para lançar luz sobre a experiência cultural e, com isso, auxiliar em um possível processo intersubjetivo e em duas dimensões: a do sujeito-sujeito e a do sujeito-cultura.

6 Many of these scholars turned to autoethnography because they were seeking a positive response to critiques of canonical ideas about what research is and how research should be done. In particular, they wanted to concentrate on ways of producing meaningful, accessible, and evocative research grounded in personal experience, research that would sensitize readers to issues of identity politics, to experiences shrouded in silence, and to forms of representation that deepen our capacity to empathize with people who are different from us.

Entendendo que o trabalho de pesquisa se afina com a afirmação de que a autoetnografia “busca descrever e analisar sistematicamente a experiência pessoal para compreender a experiência cultural” foi possível me apropriar da autoetnografia para construir caminhos de entrada e saída de/para mim e do/para o outro. No tocante à pesquisa autoetnográfica, há desvantagens, duas delas são: a exposição e uma camada de sofrimento. Não há como me desfazer da fala “cuidado com o que você pesquisa, isso diz muito sobre você”.

Como afirmaram os autores no excerto citado anteriormente, a autoetnografia “desafia as formas canônicas de fazer pesquisa”, mas, falar a partir de si, imprimir a primeira pessoa em texto científico, não invalida os critérios de cientificidade exigidos pela academia, nem a coletividade de vozes que compõem a minha.

2 LEITURA LITERÁRIA PELO PRISMA DA TEORIA DO EFEITO ESTÉTICO



“RELICÁRIO”
Tinta acrílica e tecido algodão
50x70 cm
2022
(Lina Ganem)

2.1 Um lugar para o/a leitor/a real

Pontuou-se na Introdução, que esta pesquisa foi motivada pela leitura do texto literário *Leila*, já que, na minha primeira interação com o livro, tive a impressão de que a obra continuava, mesmo depois de encerrada a leitura.

Quando me valho do termo obra, faço uma referência à teoria do efeito estético, preconizada por Wolfgang Iser e discutida no livro *O ato de leitura*, que no Brasil foi publicado em dois volumes: o primeiro em 1996 e o segundo em 1999, ambos pela Editora 34.

A partir do paradigma iseriano, a obra literária é o resultado da ativação da estrutura textual realizada pelo/a leitor/a. Com isso, nota-se a existência de dois polos, que Iser (1996) nomeou como sendo o polo artístico (o do texto criado pelo/a autor/a) e o estético (o daquele que sente os efeitos resultantes de uma leitura implicada, o/a do/a leitor/a). E, apesar de serem configurados enquanto polos distintos, são interdependentes. Nas palavras de Iser (1996, p. 50-51):

[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. A obra literária se realiza então na convergência do texto com o leitor; a obra tem forçosamente um caráter virtual, pois não pode ser reduzida nem à realidade do texto, nem às disposições caracterizadoras do leitor. Dessa virtualidade da obra resulta sua dinâmica, que se apresenta como a condição dos efeitos provocados pela obra. O texto, portanto, se realiza só através da constituição de uma consciência receptiva. Desse modo, é só na leitura que a obra enquanto processo adquire seu caráter próprio. [...] A obra é o ser constituído do texto na consciência do leitor.

Iser (1996, p. 51) fala da obra como uma realidade derivada da interação em curso entre texto e leitor/a: “a obra tem forçosamente um caráter virtual, pois não pode ser reduzida nem à realidade do texto, nem às disposições caracterizadoras do leitor”. Findada a interação, findada a obra. Mesmo quando é dito que a “obra é o ser constituído do texto na consciência do leitor”, não pode o/a leitor/a reter a obra em sua mente, pois nela permanece apenas a memória do que foi lido, o registro da experiência. Também não pode o texto literário continuar sendo obra, pois o texto não consegue ser um corpo para a experiência do efeito estético.

Com o intento de deslindar a teoria iseriana, Borba (2004) descreveu os polos que compõem a obra, o artístico e o estético, encarando-os como atores de uma interação comunicativa. Sendo que, à estrutura verbal cabe o papel de orientar o/a leitor/a, no intuito de “eliminar atitudes projetivas em que o receptor lê o que bem quer e não o que se lhe apresenta” (BORBA, 2004, p. 143), e à estrutura do afeto (a do/a leitor/a) cabe a função de “promove[r] o preenchimento daquilo que a linguagem do texto lhe reserva. Nesse sentido, a estrutura só se atualiza em função da estrutura de afeto.” (BORBA, 2004, p. 143). Para autora, sempre mergulhada na teoria do efeito estético, o término da obra não se dá na conclusão da escrita, na conclusão da atividade do/a autor/a ou do crítico, de outro modo, “ela só se realiza em um ato pragmático em que se exige a participação efetiva do leitor no processo mesmo de leitura”. (BORBA, 2004, p. 143-144).

Na esteira da teoria iseriana, C. S. Santos (2009, p. 93) igualmente discute a interação entre texto e leitor/a, afirmando que o efeito estético “acontece na relação dialética entre texto (reformulação de uma realidade já formulada), leitor e sua interação”, por conseguinte, complementa C. S. Santos (2009, p. 93), “o adjetivo

estético indica as propriedades imaginativas e perceptivas do leitor”. O complemento desta última aponta, a um só tempo, para um/a leitor/a ativo/a no processo de leitura e para a particularidade da obra, posto que, mesmo diante de uma única estrutura textual, atua uma propriedade imaginativa específica, própria de cada leitor/a.

Nota-se que, ao discutir a teoria do efeito estético, faz-se necessário descrever a leitura enquanto situação comunicativa e a obra enquanto resultado da interação entre texto e leitor/a. A razão disso reside no fato de que a teoria do efeito estético representou uma renovação do paradigma da crítica literária. Nesse novo território, o foco dado à interpretação (que levava em conta o/a autor/a, o contexto histórico e o texto) é redirecionado. Na mira do/a pesquisador/a observador/a, agora se encontra a “obra”, apresentada por Iser (1996, 1999a) e discutida por diversos autores/as, entre eles/as, C. S. Santos (2009) e Borba (2004).

Pelo exposto, a obra literária passa a ser uma ação circunscrita no tempo – o exato da interação entre texto e leitor/a. Não há, pois, como constar uma obra na prateleira de uma biblioteca, como também não há uma obra enquanto sinônimo de um texto que existiu na mente do/a autor/a, do crítico ou do/a leitor/a.

É importante destacar que, mesmo não havendo o desejo de oposição em relação ao termo “estrutura do afeto”, empregado por Borba (2004) para designar o/a leitor/a, ele é utilizado por Iser (1996) para se referir a um corpo afetado (atingido) pelos efeitos do texto. Diz Iser (1996, p. 51):

Quase toda estrutura discernível em textos ficcionais mostra esse aspecto duplo: é ela estrutura verbal e estrutura afetiva ao mesmo tempo. O aspecto verbal dirige a reação e impede sua arbitrariedade; o aspecto afetivo é o cumprimento do que é preestruturado verbalmente pelo texto.

O destaque aqui feito é relevante uma vez que a acepção do termo “afetivo” pode conduzir ao entendimento de que o polo estético se constitui de uma subjetividade indomável, ou de um corpo de emoções indiscerníveis. E, se assim fosse compreendida, a estrutura afetiva seria inócua à investigação acerca dos efeitos do texto no paradigma iseriano.

Quanto ao fato de a leitura do texto literário ser compreendida enquanto situação comunicativa, há muito a ser discutido, e parte dessa discussão tomará corpo no tópico seguinte. Por ora, cabe ainda discorrer sobre a sensação de prolongamento da obra, mesmo findada a interação entre texto e leitora.

Até o momento, foi visto que a leitura do texto literário resulta na constituição da obra (polo artístico + polo estético), e que, sendo ela o resultado de uma ação em curso, não pode continuar existindo sem que um dos polos esteja presente. Do ponto de vista da crítica literária, como ressalta C. S. Santos (2009, p. 94), “uma investigação centrada em apenas um dos polos teria como consequência o desaparecimento da obra, em virtude de se restringir à técnica de representação do texto ou resvalar em uma pretensa psicologia do leitor”.

E o que é ressalva em Iser, como observou C. S. Santos (2009), aqui é reivindicado. Pois, se há uma sensação de “continuidade da obra”, mesmo após a interação texto-leitora, e essa sensação está alocada em uma dimensão de não consciência de uma leitora real, é preciso permitir que parte da investigação esteja centrada na referida leitora. No entanto, ao percorrer esse caminho, deve-se ter em mente que a teoria do efeito estético não poderá iluminá-lo, dado que, na perspectiva iseriana, o inconsciente⁷ é deixado de fora.

Sobre a não inclusão do inconsciente em sua teoria, Iser (1999b) diz se tratar de uma escolha. O que o alemão desenvolveu na teoria do efeito estético e na antropologia literária são o que denominou de “constructos”, e sobre eles, diz Iser (1999b, p. 47): “não são necessariamente descrições de ocorrências empíricas”.

Essa curta afirmação, a de que sua teoria não trata necessariamente de ocorrências empíricas, possibilita a entrada de uma relevante observação, a de que nos volumes 1 e 2 de *O ato da leitura*, Iser (1996, 1999a), apesar de referir-se ao leitor/a enquanto um dos polos de realização da obra, não lida com o leitor/a real, mas com o leitor implícito. Sobre ele, especifica o autor:

O leitor implícito não tem existência real; pois ele materializa o conjunto das preorientações que um texto ficcional oferece, como condições de recepção, a seus leitores possíveis. Em consequência, o leitor implícito não se funda em um substrato empírico, mas sim na estrutura do texto. (ISER, 1996, p. 73)

Conquanto não possua solavancos, à descrição do leitor implícito, aí posta, cabe um acréscimo. O leitor implícito não é “o arquileitor (Riffaterre), o leitor informado

⁷ No capítulo 3, o termo inconsciente será apresentado. Desde já, observa-se que todas as mensagens são comprometidas pelo inconsciente.

(Fish), o leitor intencionado (Wolff)” (ISER 1996, p. 67), também não é o leitor ideal⁸ – mesmo preservando algumas semelhanças. Iser (1996, p. 73) lapida o termo “leitor implícito” em sua teoria e diz que “[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.”

A concepção de um leitor embutido na estrutura do texto se torna ponto de partida para algumas críticas à teoria iseriana, como constata Costa Lima (2002). Para o crítico, o leitor implícito de Iser ainda pode ser adjetivado como imanentista, fato que se configura como o

calcanhar-de-Aquiles da teorização de Iser e mais, [...], o ponto crítico da, genericamente falando, estética da recepção. Pois é claro que esta distinção [entre recepção projetiva e leitura constitutiva de um sentido apropriado] supõe um “implizite Leser”, cujo trabalho de reconstrução supõe em cena um leitor ideal. (COSTA LIMA, 2002, p. 55.)

Iser (1996) determina como sendo a função central do leitor implícito: proporcionar um quadro de referências que seja atualizado em diferentes espaços e tempos. Ou seja, ao passo em que se reconhece o leitor implícito de um texto literário, reconhece-se as peculiaridades desse/a leitor/a histórica e geograficamente localizado/a. Essa compreensão leva Iser (1996, p. 78) a afirmar que “a concepção do leitor implícito representa um modelo transcendental que permite descrever as estruturas gerais de efeitos de textos ficcionais”.

A esse respeito, questiona Borba (2004, p. 172): “como é possível uma estrutura fixa ser capaz de promover questionamentos em leitores/as de épocas distintas se, para se dar tal questionamento, é necessário haver identificação e distanciamento?”. A resposta é dada por ela mesma e consiste em afirmar que, se o texto literário atravessa períodos distintos, sendo produtor de efeitos de identificação e de distanciamento, é em razão de conter em si mesmo, em sua materialidade, algo que permita uma determinada função. Borba (2004, p. 172) perfaz sua crítica alegando que a “concepção imanente de estrutura entraria em contradição com os pressupostos básicos de uma teoria que, voltada para a pragmática, enfatiza o tempo

8 No capítulo dedicado à crítica literária centrada no “Leitor”, Compagnon (2010) diz haver uma negligência do leitor real. Em seu lugar está uma “teoria da leitura” (COMPAGNON, 2010, p. 140), que define o seu leitor como sendo ideal: “o leitor que pede o texto e que se curva à expectativa do texto”.

todo a realização da obra no comércio que ela estabelece com o leitor”.

No que concerne à possível semelhança entre o leitor ideal e o leitor implícito, é legítimo sugerir que este é, analogamente, a sentença matemática anterior ao resultado, ou os traços no papel anteriores ao prédio. E, mesmo tendo conhecimento da existência de um resultado, e de um prédio, o teórico alemão prefere não os analisar, afinal, seus constructos “não são necessariamente descrições de ocorrências empíricas”.

Ao delimitar sua teoria, Iser (1999b, p. 49) admite que seu intento é conceber “um constructo que busca evitar crenças concretas, assim como postulações absolutas que preencham todas as lacunas”. A evitação do total preenchimento seria a garantia de uma imunidade à ideologia, afirmação assim concebida pelo autor:

Se eu tivesse substituído essa lacuna por um inconsciente cultural, ou mesmo algum tipo de alteridade, então, eu teria de contar com uma instância externa que autorizasse a postulação de tais entidades. Portanto, Gabriele está certa ao sustentar que uma tal instância externa não existe em minha teoria – uma instância transcendental, como prefiro denominá-la. No entanto, não se trata de omissão, mas de esforço deliberado para permanecer imune a qualquer compromisso ideológico. (ISER 1996, p. 47)

Como se vê, o excerto compreende uma resposta, neste caso, dada à pesquisadora Gabriele Schwab. Perguntas e respostas integram o livro *Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*, organizado por João Cezar de Castro Rocha (1999), elaborado em decorrência de um debate sucedido durante o “VII Colóquio UERJ”, em 1996. Diante da resposta citada, Gabriele Schwab (1999) retruca, enunciando que uma das maiores preocupações do teórico seria a que se segue:

[...] a manutenção de um espaço em sua teoria livre da contaminação ideológica, livre mesmo da relação com a alteridade, ou seja, trata-se de um espaço para ser mantido livre de possível subsunção ou colonização pelo outro. (SCHWAB, 1999, p. 50)

Em resposta, afirma Iser (1999b, p. 50): “Na verdade, do ponto de vista cognitivo, a noção do vazio simplesmente não é tão comprometida quanto a de inconsciente. A noção do vazio é bastante neutra, ao passo que o conceito de inconsciente se encontra por demais sobrecarregado.”

Em face do debate travado entre Iser e Schwab, confirma-se o dito: a teoria do

efeito estético não abarca a noção de inconsciente, nem mesmo a de leitor/a real, e o seu propositor justifica a ausência enquanto uma negligência consentida. Além disso, a fala de Schwab (já citada e referenciada) traz a requisição para a inclusão do conceito de inconsciente nos estudos sobre os efeitos estéticos em uma estrutura do afeto.

Sem querer traduzir a solicitação de inclusão do inconsciente feita por Schwab (1999), é possível afirmar que se trata de uma rogativa pela integração do/a leitor/a real em uma teoria do efeito. Em alguma medida, o consentimento para a permanência de uma lacuna efetivamente incômoda na teoria do efeito estético foi revisto por seu propositor, ao engendrar a antropologia literária.

Não que tenha sido alcançado o/a leitor/a-indivíduo, de outra feita, foi reconhecido/a o/a leitor/a-cultura – muito embora seja improvável a disjunção do indivíduo e da cultura. Na defesa de sua antropologia literária, Iser (1999b) concebe o texto literário na qualidade de uma ficção exploratória, capaz de tornar presença real um passado cultural. Mais importante que desfiar o conceito de ficção exploratória, ou de justificar a referência ao passado cultural como presença, é o fato de o teórico recorrer a um termo que evita o/a leitor/a-indivíduo. Diz Iser (1999b, p. 175): “apenas a ficção literária oferece ao receptor potencial a oportunidade de estar diante de duas presenças [passado cultural e presença real] ao mesmo tempo”.

Antes de parecer contraditória a disposição da antropologia literária como um trajeto para ocupação da lacuna fundada na teoria do efeito estético, cabe observar que o/a leitor/a já não é uma estrutura do texto, mas um termo no singular que diz respeito ao conjunto de todos/as os leitores/as, os/as quais, aliás, compartilham de única característica: a necessidade de ficcionalizar.

Com propriedade, C. S. Santos e Costa (2020, p. 9) afirmam que:

A Antropologia Literária pensada por Iser, portanto, abre um campo interdisciplinar, extrapolando os objetivos da Teoria do Efeito Estético que a precedeu. Ora, a Antropologia Literária é um *work in progress* que vem abrindo veredas para se pensar a literatura sob nova ótica, precisamente aquela que a vê como provedora de uma necessidade humana: a de ficcionalizar. Segundo Wolfgang Iser, ficcionalizamos ao preencher/articular os espaços vazios das interações sociais e da leitura como modo de dar sentido a nossa própria existência e, conseqüentemente, à ação empreendida a partir disso [...]

Assegurado o entendimento de que a teoria da antropologia literária avança no

sentido de perceber o/a leitor/a humano/a, é aceitável dizer que, ainda assim, não é eficaz para descrever o que acontece ao/à leitor/a real (único/a, localizado/a no tempo e no espaço), quando imerso/a no ato de leitura do texto literário. Fato que, a essa altura, já parece dispensar explicações excedentes, mas, para não restarem dúvidas, é possível retomar a asserção de Iser sobre os seus constructos: “não são necessariamente descrições de ocorrências empíricas”.

Diante do espaço aberto deixado pela teoria do efeito estético, e percebendo os pontos em comum entre a teoria iseriana e vygotskiana, C. S. Santos (2009, p. 150) infere que “concretizar o sentido de um texto equivale a aprender sobre o referido texto e, por conseguinte, sobre nós mesmos”, e expande afirmando: “interação, construção e emancipação do sujeito conhecedor/leitor formam o tripé fundamental, alicerce da articulação ora pretendida” (C. S. SANTOS, 2009, p. 150). Tal articulação leva em conta, não mais o leitor implícito, agora um/a leitor/a real, que passa a ser observado/a no momento da interação com o texto literário.

Uma das conclusões a que chegou não só sinaliza uma condição básica para a eficácia da leitura de um texto literário, como demonstra o potencial da teoria do efeito estético, quando complementada, para o ensino da literatura nas escolas. Explanam C. S. Santos e Costa (2020, p. 194):

Para que o leitor consiga se colocar em implicitude, visualizar e preencher vazios, portanto, o texto literário precisa estar em consonância com o seu repertório, isto é, seu conhecimento de mundo. Articulado com um conceito de Vygotsky (1993; 1998), como foi proposto por Santos (2009), o texto precisa estar inserido no Nível de Desenvolvimento Proximal do leitor, nem acima, nem abaixo, pois ambos causariam uma desmotivação e até abandono da leitura. Em suma, o leitor precisa ter repertório necessário para preencher/articular/combinar vazios em um texto literário, e este, por sua vez, precisa mediar a interação adequadamente, respeitando o nível do leitor real.

Os vazios citados pelas pesquisadoras talvez compreendam o conceito mais difundido da teoria do efeito estético, também o mais reinterpretado, para não dizer incompreendido. Neste momento, e correndo o risco de ser mais uma reinterpretação diante da brevidade da exposição, basta afirmar que a existência dos vazios (irrompidos durante a realização da obra) movimenta os processos comunicativos

entre os polos artístico e estético.⁹

Retomando a asserção anterior, a de que a proposta de C. S. Santos (2009) – de inclusão do/a leitor/a real no processo de interação texto-leitor/a – coloca a teoria do efeito estético à disposição dos estudos acerca do ensino da literatura nas escolas, consegue-se confirmá-la ao constatar a existência da já testada proposta do Roteiro Didático Metaprocedimental – RDM, como ferramenta para o registro, por parte dos/as alunos/as, da experiência estética com textos literários.

É muito provável que as propostas de inclusão do leitor/a real descritas até aqui tenham sido, mais que uma complementação à teoria do efeito estético, uma solicitação dessa. Ora, de que maneira admitir, por exemplo, que expectativa e memória, como apontado por Borba (2004), atravessam toda a fase de leitura de um texto literário, sem, para isso, incluir o/a leitor/a real?

A fim de observar o que foi tomado por lacuna na teoria iseriana – a ausência do inconsciente ou do/a leitor/a real –, passa a ser descrito o processo de leitura no escopo da teoria do efeito estético.

2.2 O fenômeno da leitura

Sem a pretensão de fundar uma nova teoria da leitura apartada dos conhecimentos pré-existentes, Iser (1996, 1999a) recorreu, dentre outros, aos estudos desenvolvidos pela linguística, psicologia social, psicanálise da comunicação e sociologia para descrever o fenômeno da leitura dos textos literários, sendo um de seus grandes esforços a análise e a apresentação das peculiaridades desses textos. Por recorrer a áreas diversas do saber, a teoria iseriana finda por observar – e consequentemente descrever – um mesmo fenômeno usando diferentes lentes.

Uma vez que os resultados desta pesquisa podem contribuir com a crítica literária e para o ensino de literatura (não sendo um debate vertical acerca da teoria do efeito estético), optou-se pela seleção de componentes da teoria iseriana que lançam luz sobre o texto literário, o ato de leitura e o significado. Fazendo referência ao mencionado no tópico 1.1 (e representado na Figura 1), até o momento esteve-se

⁹ Os vazios serão discutidos ao longo do trabalho.

acima do ponto zero, embora bem próximo a ele.

Sobre as peculiaridades dos textos literários, Iser (1996), para mencioná-las, tem como ponto de partida o/a autor/a. É ele/a quem captura o mundo sob sua perspectiva – selecionando e abandonando o que no mundo deseja ou recusa – e funda uma nova realidade. Sendo que, cada elemento extraído desse mundo concreto, ganha nova significação quando incorporados ao texto literário. A esse fenômeno, o de reorientação da referencialidade, Iser (1996, p. 11) denomina de acontecimento: “Toda transformação da referência é um acontecimento, porque agora os elementos da realidade de referência são retirados de sua subordinação.”

Por consequência, é um acontecimento não apenas a seleção dos elementos da realidade, mas a combinação que ocorre entre eles no texto literário e por intermédio do/a leitor/a. “Por isso, o texto tem o caráter de acontecimento, pois na seleção a referência da realidade se rompe e, na combinação, os limites semânticos do léxico são ultrapassados” (ISER, 1996, p. 11). O acontecimento, pois, passa a ser o objeto de investigação de uma teoria do efeito.

Apesar de ser possível perceber as dobras do texto literário, ele não pode ser tomado como resultante da atividade exclusiva do/a autor/a, da seleção, da combinação, ou da experiência estética. De modo oposto, o texto é “**o processo integral**, que abrange desde a reação do autor ao mundo até sua experiência pelo leitor. Nesse processo, no entanto, fases podem ser distinguidas, pois nelas acontece uma mudança daquilo que as precede.” (ISER, 1996, p. 13, grifo meu).

Antes de ser explicitada algumas dessas fases, faz-se necessário entender que, para a teoria do efeito estético, o significado da obra literária tem o caráter de imagem. Essa afirmação impede a convivência pacífica com qualquer proposição anterior – da crítica literária –, de que o significado de um texto literário estaria alocado no contexto de produção de um texto, no/a autor/a ou no próprio texto.

A fim de refazer o percurso do propositos da teoria do efeito estético e encontrar a fundamentação para a assertiva: o significado da obra literária tem o caráter de imagem, Borba (2003) investiga a psicanálise da comunicação, uma das áreas do saber que contribuiu para a composição da teoria iseriana.

Para tanto, são levados em conta os estudos de Laing, Phillipson e Lee (1966). Esses autores reivindicam que o “Eu” da psicanálise ceda espaço às outras pessoas: você, ele/a, eles/as, nós. Tal reivindicação é traduzida da seguinte forma por Borba (2003, p. 54): “os estudos acerca da experiência interpessoal revelam uma crítica às

teorias em geral que pensam o sujeito independente de sua existência com os parceiros ou fora do contexto de realidade”. Como se nota, e como está demarcado no texto de Borba (2003), há uma crítica explícita à psicanálise freudiana que, para os estudiosos da experiência interpessoal, é saturada pela noção do “ego”. Fazendo referência a esses estudiosos, Borba (2003, p. 54) depreende:

Não se pode pensar a identidade a partir da ideia de um ser isolado, sempre estável e contínuo. Ao invés disso, o sujeito forma uma identidade pela alteridade, na medida em que só encontra uma definição pelo que o outro sobre ele define e pelo que ele define sobre o outro.

Pensado dessa forma, em uma atividade interativa, os indivíduos nela envolvidos não lidam apenas com um determinado assunto, mas com a imaginação da percepção que o outro tem de si. Como observa Borba (2003), é nesse processo imaginativo que se assenta a subjetividade enquanto fator intrínseco à interação.

Propondo uma maior aproximação com o cerne da discussão promovida pela pesquisadora, recorre-se à citação de Laing, Phillipson e Lee (1966, p. 12-13)

Meu campo de experiência, contudo, não é preenchido apenas por minha visão direta de mim mesmo (ego) e com a visão do outro (alter), senão também com o que chamaremos de *metaperspectivas... minha visão da visão que o outro tem* (você, ele, ela, elas) de mim... . Efetivamente, sou incapaz de ver-me como os outros me veem, mas constantemente suponho que eles me veem de maneiras diferentes, e eu estou constantemente atuando à luz das atitudes, opiniões, necessidades etc., reais ou supostas, que o outro tem em relação a mim.

A partir do contido na citação, Borba (2003, p. 55) destaca: 1) a “imagem” como constituída pela “visão da visão que o eu tem do outro sobre ele (eu)”; e 2) o “vazio” entre os interlocutores como “a inapreensibilidade da experiência, o *no-thing* (*nonada*), ou o que está ‘entre’ nas situações de interlocução”, sendo que o *no-thing* é tanto resultado, quanto base para a sua ocorrência nas relações interpessoais, pois, “aquilo que ‘está’ e não pode ser nomeado é o que justamente impulsiona os parceiros para a ação de preenchimento” (BORBA, 2003, p. 55).

Sobre a diferença da construção da imagem na interação entre pessoas e na literatura, Borba (2003) destaca que, durante o processo de interação entre indivíduos, a imagem criada para o objeto sofre interferência direta de conhecimentos prévios

(adquiridos durante a interação) acerca desse objeto. Já, na literatura, a imagem evidencia uma representação do conhecimento. “A leitura de signos textuais provoca a formação de algo (imagem) na mente do leitor que faz com que o representado fique desprovido da nitidez de traços perceptivos” (BORBA, 2003, p. 58).

Precedendo Borba (2003), Iser (1999a) “aproveita” os dados gerados nos estudos da psicanálise da comunicação e os aproxima de outros gerados pela teoria da interação, da psicologia social, e afirma que, assim como esta supõe a suspensão da interação quando são intensificadas as contingências, aquela percebe como patológica a interação que se dá entre parceiros/as que ocupam a lacuna da experiência com fantasias projetadas. No entanto, acerca da fixação do “fundamento das relações”, ressalta Iser (1999a, p. 101-102):

A interação diádica ganha vida apenas pelo fato de sermos incapazes de experimentar a experiência do outro, incapacidade essa que nos impulsiona a agir. Ao mesmo tempo se evidencia o alto grau de interpretação que domina e regula a interação. Como não há percepção que não se funde em pressupostos, toda percepção só tem sentido se for processada, sendo impossível qualquer percepção pura. Em consequência, a interação diádica não é um evento natural, mas fruto de interpretação, graças à qual formamos uma imagem do outro, imagem na qual nós mesmos estamos representados.

Afirma-se que a vitalidade das interações é resultado da existência de uma lacuna estabelecida entre os indivíduos, e a interação é dominada por um alto grau de interpretação – já que somos “incapazes de experimentar a experiência do outro”. No entanto, considera-se destruidora ou patológica a intensificação das contingências (psicologia social), ou a ocupação da lacuna com projeções (psicanálise da comunicação). E essa admissão “relativa” da subjetividade do indivíduo perpassa a teoria do efeito estético.

Na teoria, tal admissão relativa vem demarcada pelo termo “arbitrariedade”, empregado para afirmar que, no processo interativo, seja entre duas pessoas, ou entre o texto e o/a leitor/a, há de existir uma relação simétrica entre as partes, evitando que uma prevaleça sobre a outra. Iser (1999a, p. 103) é taxativo quando diz que a “interação fracassa no momento em que as projeções recíprocas dos parceiros sociais não são passíveis de modificação ou no momento em que as projeções do leitor se sobrepõem ao texto sem enfrentar resistências por parte deste.” A aceção de fracasso, na teoria do efeito estético e nesse contexto, significa dizer que o/a leitor/a

(no caso da interação texto-leitor/a) ocupa o vazio com suas projeções.

Ora, se esta pesquisa, no conjunto dos objetivos específicos, traz o de analisar os efeitos estéticos aparentemente não ancorados pelo texto ficcional, e o de discorrer sobre a interferência das experiências pessoais no processo de tradução do *corpus*, isso significa dizer, de antemão, que se tem constatada uma atividade projetiva no ato de leitura. O que já aponta para uma discordância do que foi preconizado pela teoria do efeito estético. No entanto, como será demonstrado, mesmo havendo uma acentuada identificação projetiva da leitora real no processo de interação com o texto *Leila*, ainda assim, há interação, pois, mesmo que o efeito tenha sido obtuso, “arbitrário”, a significação – atividade abalizada pela cognição – atesta a possibilidade de coexistência, em se tratando do polo estético, da identificação projetiva e da assimilação da intenção do efeito programado pelas estruturas textuais.

E, porque foi realizada a equiparação entre a interação texto e leitor/a e entre dois indivíduos, será aberto um breve parêntese para explicar que, apesar de a teoria do efeito estético ter se valido da psicologia social e da psicanálise da comunicação, a interação texto e leitor/a é diferenciada daquela.

O que distingue, de acordo com Iser (1999a), a relação entre o texto e o/a leitor/a da que é vivenciada entre dois indivíduos é a situação face a face. Diferentemente do que acontece entre os indivíduos, entre o texto e o/a leitor/a não é possível haver o controle da contingência por meio de questionamentos e respostas. Iser (1999a, p. 102) afirma que, “a este [ao leitor] o texto jamais dará a garantia de que sua apreensão seja a certa.” Além disso, o teórico expõe a necessidade de um padrão de referências para regular a relação entre o texto e o/a leitor/a, já que no texto há apenas diferentes códigos fragmentados. Com isso, “o leitor terá que construir um código para ajustar a relação com o texto.” (ISER, 1999a, p. 102-103).

No intuito de explicar a afirmação de que o significado, quando se trata do texto literário, tem o caráter de imagem, tentou-se, inicialmente, apresentar o que seria imagem do ponto de vista da psicanálise da comunicação. No decorrer das articulações realizadas, percebeu-se que a imagem (psicanálise da comunicação), criada no processo interativo, não pode ser desvinculada do significado, porquanto a atividade imaginativa – responsável pelo preenchimento do vazio decorrente das contingências comunicacionais (psicologia social) – concebe o significado.

Fechado o parêntese e justificado o caráter de imagem dado ao significado, retoma-se aos aspectos do texto que facultam a provocação de determinados efeitos

durante o ato de leitura. A partir daqui, passam a ser articuladas as informações acerca das estruturas textuais. Sobre elas, Costa Lima (2002, p. 128, grifo meu) diz que têm o papel de regular a leitura, “oferecendo os critérios de distinção entre a **pura recepção projetiva, isto é, a leitura condenada**, e a leitura constitutiva de um sentido apropriado.”

Seguindo o entendimento de que a estrutura do texto tem o papel de regulação, Iser (1996), ao caracterizar os textos ficcionais, expõe que a estrutura da obra é de natureza complexa, pois, “embora estruturas do texto, elas preenchem sua função não no texto, mas sim à medida que afetam o leitor” (ISER, 1996, p. 51). Segundo o propositor da teoria do efeito estético, a estrutura do texto tem um duplo aspecto, de, enquanto aspecto verbal, predeterminar a reação do/a leitor/a e impedir sua arbitrariedade e, enquanto aspecto afetivo, cumprir o postulado verbalmente pelo texto.

Quando anteriormente foi mencionado que o texto literário comporta a perspectiva que o/a autor/a tem do mundo, já se estava diante do modo como a teoria do efeito estético percebe a estrutura do texto. No escopo dessa teoria, a estrutura do texto literário é configurada por perspectivas, sendo elas: a da ficção do/a leitor/a, a do/a narrador/a, a dos/as personagens e a do enredo. E, como adverte Iser (1996, p. 74), “[q]ualquer que seja a posição dessas perspectivas do texto na hierarquia, nenhuma delas se identifica exclusivamente com o sentido do texto.” Para o teórico, as perspectivas são estruturas de orientação que precisam ser relacionadas a fim de que seja concretizado um quadro comum de referências.

Como é de se esperar, as perspectivas do texto só ganham sentido com a presença do/a leitor/a, que vai sendo impelido/a a constituir diferentes pontos de vista no decorrer do processo de realização da obra. Para não ceder à tentação de utilizar um texto literário no intento de aclarar um dado teórico, recorre-se a um exemplo hipotético para falar do ponto de vista do/a leitor/a.

Em face de uma narrativa literária policial, um/a leitor/a é conduzido/a pela perspectiva do personagem “x”, a suspeitar que o personagem “y” foi o autor de um crime. Isso porque, com auxílio da perspectiva do narrador, foi criada para o personagem “x” uma aura de genialidade e competência. Já o personagem “y” foi configurado, novamente pela perspectiva do narrador, como um ser sem escrúpulos. Dessa feita, o/a leitor/a constitui um ponto de vista e cria a expectativa de que “y” seja formalmente incriminado. Entretanto, contrário ao esperado pelo/a leitor/a – que a

essa hora está mergulhado/a na perspectiva do enredo –, há uma quebra de expectativa. Novos fatos são encadeados, e o/a leitor/a passa a assumir um ponto de vista diferente do anterior.

No exemplo, pode ser observado que o ponto de vista do/a leitor/a inicialmente fora conduzido pela perspectiva do personagem “x” e reforçado pela perspectiva do narrador, que o/a levou a acreditar na culpa de “y” e na competência de “x”. Todavia, há uma reconfiguração do ponto de vista do/a leitor/a, agora sob orientação da perspectiva do enredo. Iser (1996) esclarece que, em alguns casos, o/a leitor/a é encurralado/a pela estrutura textual, sendo obrigado/a a assumir o ponto de vista que atue na integração das perspectivas do texto. Desse modo, reitera Iser (1996, p. 74), “[s]ó quando todas as perspectivas do texto convergem no quadro comum de referências o ponto de vista do leitor torna-se adequado”. Antes de ser um “ponto de vista adequado”, ele é flutuante, cabe salientar. E ainda, tanto o ponto de vista, quanto o quadro de referências, não são dados pelo texto, mas resultam de uma proposição perspectivística.

A proposição da construção de sentido gerada pelas perspectivas do texto – responsáveis tanto pela orientação do/a leitor/a, quanto pela construção do quadro de referências –, pode levar ao entendimento precipitado de que o texto literário é como um jogo impresso no papel, cujo objetivo é fazer surgir uma imagem a partir da ligação de bolinhas numeradas. Ou seja, resta ao/a leitor/a um papel passivo. No entanto, distinto do jogo impresso, o texto literário não mostra os números orientadores. Ele promove um diálogo tal como prefigurado pela psicanálise da comunicação e pela psicologia social, demonstrado anteriormente. Além disso, a imagem – enquanto significado – só é concebida por intermédio do/a leitor/a real e de suas disposições.

Atestado o protagonismo das perspectivas textuais no processo de constituição do sentido do texto literário, faz-se necessário discorrer sobre a ficção do/a leitor/a, uma vez que se difere do papel do/a leitor/a e corre o risco de ser confundida com ele. Conforme elucida o teórico, “é através da ficção do leitor que o autor expõe o mundo do texto ao leitor imaginado; assim o autor produz uma perspectiva complementar que enfatiza a construção perspectivística do texto” (ISER, 1996, p. 75). Dito de outro modo, a ficção do/a leitor/a é constituída da imagem do/a leitor/a criada pelo/a autor/a no ato da concepção do texto literário.

Aprofundando a análise acerca da relação entre texto e leitor/a, Iser (1996) faz uma observação relevante, que impede distorções em sua teoria. Ele afirma que os

papéis oferecidos pelo texto e as disposições do/a leitor/a não podem ser superpostos. Isso porque, se a relação texto-leitor/a for pautada pelo domínio do texto sobre as disposições do/a leitor/a, não há uma formação adequada do quadro de referências, indispensável à compreensão daquilo que foi captado durante a leitura. Em suas palavras:

Se nós nos transformássemos por completo nos papéis oferecidos, então isso nos tiraria de cena, o que significa que nos livraríamos de todas as experiências que, no entanto, introduzimos constantemente na leitura e que são responsáveis pelos diferentes modos de atualização do papel do leitor. Mesmo que o papel nos capte inteiramente, sentimos no final da leitura a vontade de relacionar essa experiência estranha ao horizonte de nossas ideias; esse horizonte dirigiu, de forma latente, nossa disposição de responder ao texto (ISER, 1996, p. 77-78).

Pelo afirmado, mitiga-se a crítica à teoria do efeito estético, que defende uma postura pró-imanentismo de Iser. O teórico exalta o papel das perspectivas textuais na condução dos pontos de vista, no entanto, reconhece que o/a leitor/a – dessa vez o/a leitor/a real – atualiza o texto ao seu modo. Frisa-se o trecho de sua fala quando diz que “Mesmo que o papel nos capte inteiramente, sentimos no final da leitura a vontade de relacionar essa experiência estranha ao horizonte de nossas ideias”.

O trecho destacado é valioso para demonstrar que Iser (1996, 1999a) não nega o papel do/a leitor/a real na constituição da obra, tanto que utiliza a primeira pessoa do plural para se incluir, enquanto leitor, na constatação que faz sobre a vontade de relacionar a experiência “estranha” com o horizonte de ideias – o dele e o de qualquer outro/a leitor/a em igual circunstância.

Depreende-se, ainda, da afirmação sobre a relação entre experiência de leitura e horizontes de ideias, que é possível ser um/a leitor/a-indivíduo e ainda assim se deixar levar pelas estruturas do texto; que é possível se deixar levar pelas estruturas do texto e, adiante, ressignificar a experiência retida na memória. Fica evidente que o/a leitor/a real não é um corpo possuído pelo “papel do leitor”. É por essa razão que se pode confirmar a hipótese já lançada, a de que coexistem no ato de leitura a identificação projetiva do/a leitor/a e a assimilação da intenção do efeito programado pelas estruturas textuais. A permissão da coexistência é dada pelo/a leitor/a, que autoriza a identificação projetiva e sente os efeitos não previstos pelo texto, mas que, ainda sim, elabora sentidos autorizados.

A permissão dada à leitura com identificação projetiva não implica em distorção do texto literário – ainda mais quando se sabe que o polo artístico permanece inalterado com o término da obra –, isso quando o sentido não se constrói à revelia dos pontos de vista intencionados pelo polo artístico, mas não quer dizer que toda a significação precise resultar em uma única narrativa. O que está sendo posto precisa ser ancorado ao ensino da literatura.¹⁰

2.3 Na perspectiva do movimento

No intento de lançar as bases teóricas para a leitura dos textos imagético e verbal do livro ficcional *Leila*, alcançam-se, neste tópico, meandros da teoria do efeito estético, que dizem respeito às estruturas e às estratégias do polo artístico. Estabelece-se, assim, um ponto de partida: o primeiro volume de *O ato da leitura*, em que Iser (1996) discorre pormenorizadamente o que são e como funcionam aquelas estratégias. É importante dizer que o teórico alemão parte de outras áreas do saber, por conseguinte, aborda estudos de outros teóricos, apresentados a seguir.

Iser (1996), ao discorrer sobre o ato de leitura como uma atividade processual, descreve o que sucede ao/à leitor/a quando implicado no texto literário. De acordo com Borba (2003), é no momento em que se apresenta a atividade do/a leitor/a diante do repertório do texto – também de suas estratégias –, que a teoria do efeito estético recorre à psicologia da *Gestalt*. Por intermédio da *Gestalt*, reconhece-se a variação dos pontos de vista do/a leitor/a, variação articulada pela estrutura do texto.

A *Gestalt* é introduzida à teoria do efeito estético quando passa a existir o investimento do teórico em uma proposta, anterior à sua, de leitura das artes visuais. Dito de modo direto, Iser (1996) analisa a proposta de Gombrich (1962, *apud* ISER, 1996) de compreensão das artes visuais – que se dá por meio do par esquema e

10 Tendo em vista o lócus desta pesquisa – área de concentração em literatura, teoria e crítica, sendo a linha de pesquisa voltada para a relação entre a literatura e o ensino –, cabe acrescentar que o texto literário lido em sala de aula não deve ganhar, na voz do/a professor/a, uma única significação, pois, por mais experiente que seja o/a professor/a, tratar-se-á da significação de sua experiência leitora. A atividade cognitiva do/a aluno/a que constrói a significação do texto literário após sua leitura, mesmo que resulte em um novo texto – um monólogo inspirado na experiência estética –, é um material precioso, pois é uma das formas que tem de se expressar no mundo.

correção, sugerido pela *Gestalt* –, e afirma o valor heurístico da proposta, quando se trata das estratégias do texto. Iser (1996) lança mão do referido par conceitual, mas, antes, tece a seguinte consideração:

Nos textos ficcionais, a correção dos esquemas não se pode deduzir da peculiaridade de uma determinada percepção, como Gombrich postulava para as artes plásticas. Pois para o texto não há um determinado mundo objetivo, previamente dado, que seria por ele copiado. A relação do texto ficcional com o mundo só pode ser descoberta nos “esquemas” que ele traz consigo, que – como mostrou a discussão do repertório – contêm normas do mundo social e modos de representação de textos do passado, que sinalizam aquelas intenções que condicionaram a visão respectiva do mundo nos sistemas de sentido e nos textos correspondentes. Se essas condições são modificadas, a “correção” não pode mais orientar-se pelos dados perceptivos de um mundo objetivo, pois em princípio a “correção” evoca algo que no ambiente real do texto não é nem dado, nem formulado. (ISER, 1996, p. 169-170)

A consequência disso, ainda segundo o propositor da teoria do efeito estético, é que a manifestação da correção está condicionada à reestruturação dos pontos significativos dos esquemas. Sendo que os esquemas são elementos do texto e não podem ser tomados por sua “objetividade estética” (ISER, 1996, p. 170). A justificativa é articulada da seguinte forma:

[O] objeto estético é um objeto da imaginação, que o leitor deve produzir por meio de esquemas deformados e desmentidos. Pois é a indeterminação do objeto estético no texto que torna necessária a sua apreensão pela imaginação do leitor (ISER, 1996, p. 170).

É vital notificar que na passagem da proposta de Gombrich (2007), de leitura das artes visuais, para a de leitura de textos literários, de Iser (1996), houve a necessidade de acomodação do par esquema e correção. Borba (2003) explica que, como resultado dessa passagem, os esquemas não mais são tomados por “sistemas referenciais seletivos configuradores de padrão da percepção” (BORBA, 2003, p. 69), visto que a literatura não codifica uma realidade objetiva, de outro modo, codifica uma realidade que agora é só sua.

Ainda buscando esclarecer os processos de leitura da ficção literária, a acomodação dos conceitos da *Gestalt* de esquema e correção, e a relação entre realidade objetiva e a contida no texto, volta-se ao processo de leitura revisto por C. S. Santos (2009), no instante em que passa a apontar para a aproximação da teoria

do efeito estético com a *Gestalt*. Até que chegue à aproximação referida, a pesquisadora discute sobre “o modelo dos Atos da Fala (de Austin)” (C. S. SANTOS, 2009, p. 101) e introduz sua incursão, informando que ficção e realidade não constituem uma dicotomia, e é essa fala que se deseja reproduzir. Diz C. S. Santos (2009, p. 100):

Diferentemente do que estamos acostumados a entender, para Iser (1996, v.1), os termos ficção e realidade não são vistos de modo dicotômicos, mas como termos da comunicação. A ficção deixa de ser vista como extremidade oposta à realidade, para comunicar algo sobre a realidade, organizando-a de modo que ela possa se tornar comunicável, por isso não se confunde com o que organiza. Como a teoria de Iser se funda num modelo histórico-funcional do texto, no sentido de analisar suas estruturas meta-historicamente válidas e a função de tais estruturas no sujeito, o argumento principal de uma teoria do efeito estaria localizado no centro de dois pontos de cruzamento. Um deles estaria no encontro entre texto e realidade: como o primeiro organiza a segunda, tornando-a comunicável, ao passo que o outro ponto de cruzamento seria entre texto e leitor como o texto regula a apreensão do mundo imaginado nele contido no receptor. A análise da interseção entre os dois pontos de encontro revelaria a função da literatura enquanto conector entre o sujeito e a realidade.

A comunicação a que se refere C. S. Santos (2009) diz respeito à relação entre o texto literário e o/a leitor/a implicado/a. E antes de ser estabelecida a relação entre texto e leitor/a, há uma interação originária, que se dá entre o/a autor/a e o mundo. Existe, pois, um trajeto de leitura (e de comunicação) que passa pela tradução do mundo encerrada no texto literário; e pela tradução do texto feita pelo/a leitor/a, que também traduz o mundo, que para ele/a já não é o mesmo. Esse pensamento, embora com bases epistemológicas diferentes, leva à reflexão feita por Antonio Candido (2011), quando confere à literatura, a capacidade de mobilizar mudanças no/a leitor/a. Candido (2011, p. 178) diz o seguinte sobre a literatura:

[E]la não é uma experiência inofensiva, mas uma aventura que pode causar problemas psíquicos e morais, como acontece com a própria vida, da qual é imagem e transfiguração. Isto significa que ela tem papel formador da personalidade, mas não segundo as convenções: seria antes segundo a força indiscriminada e poderosa da própria realidade. Por isso, nas mãos do leitor o livro pode ser fator de perturbação e mesmo de risco. Daí a ambivalência da sociedade em face dele, suscitando por vezes condenações violentas quando ele veicula noções ou oferece sugestões que a visão convencional gostaria de proscrever. No âmbito da instrução escolar o livro chega a

gerar conflitos, porque o seu efeito transcende as normas estabelecidas.

Dessa visão de Antonio Candido (2011) sobre a literatura, faz-se algumas ressalvas, a primeira delas é a concepção da literatura enquanto imagem e transfiguração. Na dimensão da teoria do efeito estético, a literatura não seria imagem do mundo, apenas transfiguração. Outra ressalva é a de que não é possível dizer, não a partir da teoria iseriana, que a literatura forma a personalidade fundada na realidade contida nela, mas poderia ser pela realidade convertida por ela. Apesar das ressalvas, ratifica-se a ideia de um papel, uma função para a ficção literária.

Sobre a função do texto literário, Iser (1996, p. 173) afirma que pode ser evidenciada, inicialmente, pela “seleção dos diferentes sistemas existentes”. A seleção a que se refere, tanto pode ser a do/a autor/a, diante do mundo observado (e, em seguida, a do mundo recriado em seu texto), e a do/a leitor/a, que observa o mundo do texto (também o mundo extraliterário do qual faz parte). Nesse ato de captura, de seleção – ao observar o mundo e o mundo do texto –, há uma subversão dos sistemas de orientação do objeto observado – tanto pelo/a autor/a, quanto pelo/a leitor/a. Iser (1996, p. 135) entende que através do texto ficcional não é possível atualizar a reprodução de sentidos dominantes, como consta nesta passagem:

Através dele, não se atualiza nenhuma reprodução de sistemas de sentido dominante, ao contrário, o texto se refere àquilo que nos sistemas de sentido dominantes é virtualizado, negado e daí excluído. Esses textos são ficcionais porque não denotam nem o sistema correspondente de sentido, nem seu valor, mas têm antes como meta seu horizonte de matizes, ou seja, seu limite. Eles se referem a algo que não pertence à estrutura do sistema, mas que ao mesmo tempo se atualiza como seu limite.

Fica resolvido que o texto ficcional não copia os modelos de realidade, de outro modo, o texto é entendido “como uma relação de interação pela qual pode-se captar sua função elementar no contexto da realidade (ISER, 1996, p. 135).

Recobrando as noções de esquema e de correção e a observação de Borba (2003, p. 69) acerca da “rasura” feita por Iser, na proposta Gombrich (2007), acrescenta-se ainda que os esquemas, no texto literário, fazem parte de uma estrutura que não reflete o “contexto de normas”, mas, de modo oposto, contesta-as. O resultado disso – prospectou Iser (1996) e reafirmou Borba (2003) em sua leitura da teoria do efeito estético – é que se estabelece uma tensão dos esquemas, promovida

pela despragmatização contida no texto literário, que só será suspensão à medida que a estrutura da obra promover a revisão e a acomodação de novas normas, convenções, valores por ela aprestados. Borba (2003) afirma que é esse o motivo pelo qual Iser nomina os “esquemas” de “primeiro código”.

Iser (1996, p. 171) compreende os esquemas como sendo o primeiro código do texto literário, tendo ele a função de “oferecer ao leitor as indicações necessárias para a produção de um segundo código (...)”. Assim, o primeiro código encerra-se em uma estrutura do texto, e, enquanto estrutura do texto, orienta a apreensão na ocasião de sua recepção, e o segundo código é a realização do primeiro – por meio da atividade do/a leitor/a –, mas nem por isso igual a ele. Iser (1996, p. 172-173) explica a diferença entre um e outro:

O primeiro código não prescreve, de modo algum, determinadas compreensões do texto, mas, enquanto modelo dos atos de apreensão, condiciona as muitas possibilidades de realização nele contidas. O segundo código, produzido pelo leitor, resulta por certo do modelo de atos de apreensão esboçado no primeiro código, mas as realizações permanecem orientadas pelo código sociocultural que vale para cada leitor.

É interessante notar que, ao passo em que é descrita certa autonomia do/a leitor/a, uma vez que por ele/a é produzido o segundo código, esse código é orientado pelo contexto sociocultural, além, claro, de ser orientado pelo primeiro código. Há, de algum modo na teoria iseriana, o receio em entregar ao sujeito leitor/a seu poder de subjetivação. Como se constata no fragmento acima, o indivíduo é suplantado pela coletividade. Antevar a participação de um/a leitor/a implicado/a, levando em conta suas particularidades, seus modos de ver, de sentir e de estar no mundo, parece ameaçar um projeto que deseja descrever o ato de leitura. Talvez, e esta é uma especulação, se a ficcionalização do indivíduo – e não a necessidade humana de ficcionalizar¹¹ – fizesse parte do escopo da teoria, não seria possível lidar com a leitura dos textos literários de modo sistemático. Não seria possível falar de um esquema (infalível); de um primeiro código (infalível), que leva a um segundo código; e de uma estrutura estratégica (e infalível) do texto. Quão incontestáveis seriam os dados da

11 Em *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*, Iser (2013) sobrepuja a atividade de descrição do processo de leitura dos textos literários e da produção do efeito estético, e passa a discutir a natureza antropológica da ficção. Nessa etapa investigativa, o teórico propõe a diluição da dicotomia ficção/realidade e chama a atenção para a necessidade humana de ficcionalizar.

teoria se pudessem ser relativizados? Por via das dúvidas – aqui há crítica – melhor seria tratar a tradução livre do/a leitor/a ao modo de uma atividade projetiva castradora, que impediria, inclusive, sua emancipação – promessa maior da literatura.

Retomando o pensamento de Iser (1996) acerca das características do primeiro e do segundo códigos, também de suas funções, abre-se espaço para recobrar a crítica de Borba (2004) à teoria do efeito estético. Se por um lado, a teoria iseriana pensa a estrutura do texto – o primeiro código – como geradora do duplo efeito de identificação e distanciamento; e, por outro, assegura que a realização do primeiro código apenas se dá pela manifestação do segundo, indaga:

[C]omo é possível uma estrutura fixa ser capaz de promover questionamentos em leitores de épocas distintas se, para se dar tal questionamento, é necessário haver identificação e distanciamento? (BORBA, 2004, p. 172).

A pesquisadora considera, então, que a ideia de esquemas fixos implica na “noção continuísta da história, pois a mesma estrutura estaria apta a provocar identificação e distanciamento em leitores de épocas diversas”. (BORBA, 2004, p. 172). A partir do exposto, Borba (2004) explica que para aceitar a noção continuísta de história seria necessário admitir que: 1) as diferentes leituras surgiriam de uma estrutura atemporal; 2) haveria sempre uma continuidade entre uma época e outra; e 3) uma mesma estrutura fixa provocaria os mesmos efeitos de aproximação e de distanciamento, isso se daria pela materialidade da obra. Aceitar as três hipóteses consiste, para Borba (2004), em confirmar uma concepção imanentista dos esquemas fixos – do primeiro código, do polo artístico. A crítica ao possível imanentismo iseriano encerra-se da seguinte forma:

Pensar que uma obra atravessa os períodos sendo capaz de produzir efeitos de identificação e de distanciamento acarreta o pressuposto de que esta obra contém algo em si mesma, isto é, em sua materialidade, a lhe permitir uma determinada função. Esta concepção imanente de estrutura entraria em contradição com os pressupostos básicos de uma teoria que, voltada para a pragmática, enfatiza o tempo todo a realização da obra no comércio que ela estabelece com o leitor. (BORBA, 2004, p. 172)

O retorno à crítica forjada por Borba (2004) é justificado pela necessidade de inseri-la em seu ponto de partida: o debate em torno da proposta de um primeiro e de

um segundo plano de leitura, que surge do aproveitamento e da ampliação da proposta de Gombrich (2007), desenvolvida pela aproximação com a *Gestalt*.

Através do exposto, tem-se que o texto literário (o polo artístico da obra) é edificado por uma estrutura estratégica que visa a produzir determinados efeitos. As estratégias, por sua vez, possuem uma forma básica, composta pela função do texto.

Retomando a ideia de que a estrutura básica das estratégias textuais é configurada pela função do texto e de que a função do texto pode ser evidenciada pela “seleção dos diferentes sistemas existentes” (ISER, 1996, p. 173), caminha-se para o movimento de leitura, dado pela alternância de planos. A alternância entre primeiro e segundo planos é a responsável pela organização das formas como o texto será apreendido.

Há, para Iser (1996), semelhanças entre as formas de apreensão do texto, a partir do movimento entre primeiro e segundo planos, vistas no modelo de redundância e de inovação da teoria da informação, também no modelo de figura e fundo da psicologia da recepção. A semelhança destacada só demonstra, conforme expressa Iser (1996, p. 174), que “primeiro e segundo planos formam a estrutura que é central para os procedimentos de apreensão, ou até para a compreensão em geral”. No entanto, o teórico faz o seguinte apontamento: “a relação entre primeiro e segundo planos em textos ficcionais mostra peculiaridades que não podem ser facilmente reduzidas a esses modelos”.

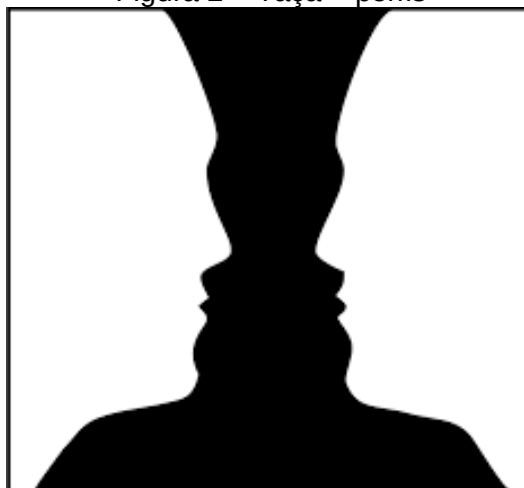
O entendimento das peculiaridades dos textos ficcionais pode ter a noção de figura e fundo, desenvolvida pela psicologia da *Gestalt*, como ponto de partida. Para facilitar a compreensão do que está sendo dito, pode-se recorrer a imagens bastante difundidas. Uma delas, a de uma taça branca, cujos contornos revelam dois rostos de perfil postos um de frente para o outro (Figura 2¹²), e outra imagem, a de uma senhora idosa, que compartilha os mesmos traços com uma mulher jovem (Figura 3¹³). Ao olhar para essas imagens é comum que salte aos olhos uma primeira figura, a taça, e, em seguida, seja percebido o fundo, composto pelas faces perfiladas. A imagem que primeiro se apresenta, a que se considera dominante, é chamada de figura, a outra, de fundo. A passagem, no ato perceptivo, da figura para o fundo produz um efeito de surpresa. De acordo com Iser (1996), embora o texto ficcional não apresente os contornos tão claros quanto nas imagens, ainda assim há alternância de planos e

12 Disponível em: <encurtador.com.br/hnqxY>. Acesso em: 07 nov. 2021.

13 Disponível em: <encurtador.com.br/IDLVPV>. Acesso em: 07 nov. 2021.

geração de efeitos.

Figura 2 – Taça + perfis



Fonte: extraída da internet

Figura 3 - Idosa e jovem



Fonte: extraída da internet

Como já dito, existe, contudo, diferenças entre os modelos de figura e fundo da *Gestalt* e o primeiro e segundo planos dos textos ficcionais. “Figura e fundo se estruturam em face de dados da percepção; as relações entre primeiro e segundo planos devem, nos textos ficcionais, ser constituídas a partir das seleções nele contidas” (ISER, 1996, p. 177-178). Ou seja, no que diz respeito aos textos ficcionais,

o câmbio entre os planos é decorrente das seleções realizadas. A aproximação e o distanciamento entre figura e fundo e primeiro e segundo planos são finalizados no volume 1, de *O ato da leitura* da seguinte forma:

[O] modelo fundamental permite apenas a descrição de uma mudança – em que “campo” é experimentado como matéria formada ou matéria não-formada – ao passo que a relação entre primeiro e segundo planos no texto não se esgota em chamar a atenção quer para o elemento selecionado, quer para sua referência. [...] Concluímos provisoriamente que a relação entre primeiro e segundo planos, como estrutura principal das estratégias textuais, produz uma tensão que se matiza em uma série cada vez mais diferenciada de interações, para por fim emergir em uma terceira dimensão – a produção do objeto estético.

Arremata-se o entendimento acerca dos primeiro e segundo planos do texto, com o reforço do que vem a ser o objeto estético. O objeto estético é uma resposta ao movimento proposto pela alternância das perspectivas do texto literário, e sentido pelo/a leitor/a no momento de realização da obra.

2.3.1 Perspectiva e movimento

Tudo o que vem sendo desenvolvido neste tópico diz respeito à participação das estratégias do texto literário na produção do efeito estético. A atividade dos esquemas e da correção; a transformação, pelo/a leitor/a, de um primeiro código em um segundo; a alternância dos planos de percepção do texto; todos esses elementos, agora, podem ser visualizados como integrantes de um efeito maior, gerado pela estrutura de tema e horizonte.

Para descrever a estrutura citada, Iser (1996) encadeia, linearmente, as atividades do texto e do/a leitor/a. Primeiro é dito que a *seleção* promove a relação entre o primeiro e o segundo *planos*. Em seguida, credita à *combinação* a tarefa de organizar os elementos selecionados. Sendo que, a *seleção* (que permite acesso ao mundo do texto, quando se trata de sua estrutura interna) provoca a *apreensão* e a *combinação* (responsável pela *síntese* dos elementos selecionados), a *compreensão*. Decorre das atividades da *seleção* e da *combinação*, a organização do texto em um

sistema perspectivístico.

Explica-se, então, que o texto literário conta com quatro *perspectivas*, sendo elas: a *perspectiva do/a narrador/a*, a *perspectiva dos/as personagens*, a *perspectiva da ação ou do enredo*, e a *perspectiva da “ficção marcada do leitor”* (ISER, 1996, p. 179). A atuação dessas *perspectivas do texto*, como contido na teoria do efeito estético, faz a *combinação* das visões construídas em torno de um objeto intencionado, “esse objeto, que não é dado enquanto tal, é representável”, pontua Iser (1996, p. 179). Finalizando a sequência, é dito que a alternância das *perspectivas internas* permite uma miríade de pontos de vista, graças a uma estrutura de regulação denominada de *tema e horizonte*¹⁴.

Alcançando a estrutura de tema e horizonte, Iser (1996) passa a descrevê-la. Para facilitar a compreensão das características e das funções da referida estrutura, sugere-se ter em mente as imagens anteriormente descritas, da taça, que também é perfil; e da moça, que também é idosa. Pensando nas estratégias internas do texto, e no papel que têm de organização, reforça-se que cabem a elas a condução das atividades de seleção, de combinação precisa, e, conseqüentemente de compreensão. Lançando mão das imagens, pode-se traçar um paralelo entre as estruturas do texto e as estruturas das imagens. A figura que salta aos olhos, a que se percebe em destaque, é o primeiro plano da imagem, e a que fica no fundo (termo utilizado pela *Gestalt*) é o segundo plano. Um e outro plano se alternam na medida em que são realizadas as diferentes seleções. Então, se é feita a seleção do branco, o/a observador/a está vinculado/a à perspectiva da taça; e, se a seleção é a da cor preta, o/a observador/a passa a vincular-se à perspectiva dos perfis.

O texto literário, na teoria do efeito estético, é compreendido por um sistema de perspectivas, que são as já citadas perspectivas do/a narrador/a, dos/as personagens, da ação ou do enredo, e a da ficção marcada do/a leitor/a. Iser (1996) esclarece que essas perspectivas não se sobrepõem totalmente, do contrário:

[S]empre que ultrapassam uma certa medida do paralelismo, começam a confundir-se com as outras, de modo que em alguns casos resta apenas a diferença entre herói e personagens secundárias na perspectiva dos personagens (ISER, 1996, p. 179).

14 Na apresentação da estrutura de tema e de horizonte, Iser (1996) revela ter se apropriado dos termos cunhado por Alfred Schütz (1971, apud ISER, 1996, p. 180), mas informa que o par conceitual, em sua teoria, é empregado em contexto distinto do dele.

É preciso dizer ainda que, além de se sobreporem umas às outras, as perspectivas do texto compartilham a mesma força na produção dos sentidos, configurando-se em uma estrutura sem hierarquias. Outra particularidade dessas estruturas é que permitem uma pluralidade de visões acerca do objeto intencionado, isso porque “essa visão resulta do fato de que as perspectivas referidas no texto não são separadas entre si, muito menos se atualizam paralelamente” (ISER, 1996, p. 179). Recorrendo à imagem da taça-perfil ou da jovem-senhora, e consciente de que imagem e texto literário não apresentam iguais mecanismos de mobilização da percepção, é possível notar que, ao ter a taça no primeiro plano, não é viável isolar completamente a imagem de fundo (em se tratando do texto literário, do segundo plano). Há pequenos saltos entre a seleção de um e de outro objeto, os quais permitem que ambos sejam vistos, mesmo que em planos distintos. Dito de outra forma, e isso vale para o texto literário, uma perspectiva do texto não aguarda que a outra termine para que seja iniciada. Elas caminham juntas do começo ao fim.¹⁵

Como já é sabido, a atividade de associação dos pontos de vista é coordenada pela estrutura de tema e horizonte. Essa estrutura regula a atividade do/a leitor/a durante toda a realização da obra, já que não pode vivenciá-la de uma só vez. Iser (1996, p. 180-181) descreve a atividade de regulação da seguinte forma:

Tudo que vê, ou seja, em que “se fixa” em um determinado momento, converte-se em tema. Esse tema, no entanto, sempre se põe perante o horizonte dos outros segmentos nos quais antes se situava. [...] Ora, o horizonte, em que se insere o leitor, não é arbitrário; ele se constitui a partir dos segmentos que foram tema nas fases anteriores da leitura. Se o leitor se concentra por exemplo em uma determinada conduta do herói, que para ele se torna tema, o horizonte, que provoca sua reação, sempre é condicionado por um segmento da perspectiva do narrador ou dos personagens secundários, da ação do herói e da ficção do leitor. É assim que a estrutura de tema e horizonte organiza as reações do leitor, de modo que o texto pode ser constituído como um sistema da perspectividade.

Há, para Iser (1996), uma série de desdobramentos subsequentes ao movimento de regulação ora descrito. De forma didática, elas são apresentadas em três grupos. O primeiro grupo de consequências atenta para a constatação da

¹⁵ O esforço que está sendo feito para esmiuçar o modo de funcionamento das estratégias do texto e, muito em breve, da estrutura de tema e horizonte, é justificado pela importância que têm para esta pesquisa. Adiante, durante o registro de leitura do livro *Leila*, será demonstrada a existência de uma outra estrutura do texto não descrita por Iser (1996, 1999a).

distância entre a visão de mundo do/a autor/a e a do/a leitor/a. Existe uma diferença entre a forma que o/a autor/a e o/a leitor/a veem o mundo. Contextos socioculturais, experiências íntimas significativas colaboram para a constituição da diferença. A diferença é pensada por Iser (1996, p. 181) como um “hiato”. Na visão do teórico, o hiato não deve ser superado pelo/a leitor/a por meio da aceitação do que lhe está sendo oferecido, mas deve construir o que posteriormente por ele/a será acatado. E essa construção que permite acesso ao desconhecido é orientada pela estrutura de tema e horizonte.

O movimento da estrutura ocorre quando mobiliza os segmentos perspectivísticos, colocando-os ora como tema de leitura, ora como horizonte. Oscila a posição das perspectivas, oscila o ponto de vista do/a leitor/a. E, como a leitura é uma atividade processual – não acontece em bloco –, à medida que pontos de vista vão sendo construídos, vai ocorrendo a síntese das perspectivas do texto. Iser (1996, p. 182) credita a esse movimento a responsabilidade de reduzir as arbitrariedades na compreensão do texto, como pode ser visto adiante:

Se a relacionabilidade das perspectivas do texto é regulada dessa forma, o leitor não é mais livre para imaginar qualquer coisa; ao contrário, a mediação produzida por essa estrutura reduz bastante a arbitrariedade da compreensão do texto. Desse modo, a visão do mundo do autor, que em princípio não é familiar ao leitor, pode ser adaptada sob as condições dadas.

Na medida em que Iser (1996) constrói a trajetória que culmina na compreensão do texto, ele não menciona os casos em que não há, de fato, a geração de uma unidade de sentidos coerentes, ou, nos termos de sua teoria, que a relação entre texto e leitor/a não produz efeito. Indiferente à referida lacuna, o primeiro bloco de consequências é concluído com a afirmação de que a estrutura de tema e horizonte promove a superação do hiato existente entre texto e leitor/a, “pois ela é, como estrutura das perspectivas textuais, ao mesmo tempo a estrutura da consciência” (ISER, 1996, p. 182).

Há, de certo modo, uma cessão de poder às estruturas textuais, que as tornam capazes de apagar parte da atividade psíquica do sujeito. Ora, se há um primeiro e um segundo plano do texto, não haveria um primeiro e segundo plano de dados na consciência? Será que o mergulho do/a leitor/a na atividade de leitura impede a circulação de pensamentos e de sentidos desvinculados dos que vêm sendo

propostos pelo texto? Ao longo do registro da leitura do livro *Leila*, serão encaminhadas algumas respostas a essas indagações.

O segundo grupo de consequências resultantes da combinação das estratégias textuais começa a ser apresentado a partir da descrição mais detalhada do funcionamento da estrutura de tema e horizonte. Retomando a suposta narrativa policial, em que há dois personagens – um detetive e um suspeito –, descreveu-se que o/a leitor/a, em um primeiro momento, foi conduzido/a pelo narrador a acreditar na competência do personagem investigador. Nessa situação hipotética, quando o narrador descreve o investigador, atribuindo-lhe uma série de qualidades positivas, rememorando feitos etc., o/a leitor/a, neste exato instante, tem como tema a perspectiva do narrador, muito embora passe por ela pequenos fragmentos da perspectiva do personagem. Superada a fase de qualificação do investigador, o/a leitor/a, mobilizado pela mudança de tema, depara-se com uma fala do suspeito acerca do quanto é obtuso, o investigador. Com isso, as informações fornecidas pelo narrador, na situação anterior de leitura, constituem o horizonte, e a fala do suspeito, o tema. No decorrer da realização da obra, a estrutura de tema e horizonte vai revelando não apenas aquilo que está sendo dito pelas estruturas do texto, a exemplo do narrador da suposta narrativa policial, também aquilo que estava oculto no texto. O oculto revelado pode ser, inclusive, o sistema que regula o mundo fora do texto. O/A leitor/a da narrativa policial pode perceber a hipocrisia do narrador, a desonestidade do investigador, a ignorância do suspeito e ser transposto ao mundo que já não é o do texto. É por essa razão que Iser (1996, p. 183) faz a seguinte reflexão:

Se nos lembramos que as posições do texto – as perspectivas do narrador, do herói, dos personagens secundários, da ação e da ficção do leitor – sempre representam algo determinado, sua mudança, produzida na rede das relações recíprocas, significa que o objeto estético do texto transcende tudo que é determinado no texto.

E, se os fatos do texto podem ser observados, Iser (1996, p. 182) insinua que também podem ser alterados. A sua hipótese é a de que:

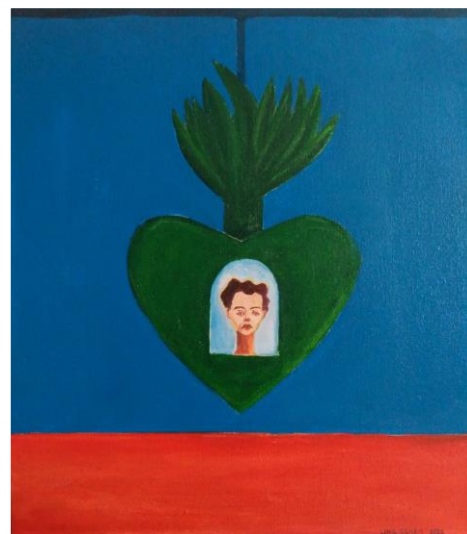
[A] qualidade transcendente do objeto estético é ao mesmo tempo a condição para que sua produção na consciência imaginativa do leitor possibilite uma reação ao “mundo” incorporado no texto. Aqui o objeto estético ganha plena função.

Decorrente da hipótese acima, o teórico sugere que os textos ficcionais, uma vez que representam uma reação ao mundo, essa reação só pode dizer respeito ao mundo do texto, sendo assim, “[a] constituição do objeto estético coincide por isso com a reação àquelas posições que a estrutura de tema e horizonte introduz no processo de transformação” (ISER, 1996, p. 182).

Por fim, ao discutir o terceiro grupo de consequências, Iser (1996) acrescenta que as referências do mundo que passam a fazer parte do mundo do texto são de natureza heterogênea, e “apenas sua mudança recíproca é portanto capaz de produzir o sistema de equivalências do texto, que coincide com o objeto estético” (ISER, 1996, p. 184), no entanto o sistema de equivalências não é determinado nem por uma posição específica do texto, nem por qualquer que seja a perspectiva textual. Esse sistema vai além de um aglomerado de perspectivas.

Sobre as características e as funções da estrutura de tema e horizonte, é importante dizer que, ao coordenarem a atividade das perspectivas textuais, a estrutura de tema e horizonte “cria assim o pressuposto para que o leitor possa produzir o contexto de referências das perspectivas” (ISER, 1996, p. 185). Daí decorre o fato de não ser a estrutura a responsável por transportar informações, mas, e esse é um dado relevante para esta pesquisa, a estrutura de tema e horizonte “é, antes de tudo, a estrutura da atividade da imaginação” (ISER, 1996, p. 185).

3 ANTES DE TUDO, A SEDUÇÃO



“OCO”
Tinta acrílica e tecido algodão
35 x 39,5 cm
(Lina Ganem)

3.1 Primeiras palavras

No primeiro contato com *Leila*, registrei a existência de um conteúdo posicionado enquanto tema de leitura, no processo de realização da obra. Mesmo que a estrutura do texto conduzisse a novos temas e, conseqüentemente, a novos horizontes, jamais o referido conteúdo passava a condição de horizonte, apesar de o andamento da narrativa não ser impedido – coexistiam, no ato da leitura, o tema e o horizonte sugeridos pelas estratégias textuais, e o tema proveniente da estrutura da leitora. Eu estava atravessada pelo conteúdo amorfo, que, em momento algum, ganhou forma, de modo que eu pudesse observá-lo. As perguntas que me vinham à cabeça eram: o que é você? O que preciso ver? O que não sei sobre mim?

O conteúdo a que me referi não me impediu de concluir a obra, tendo eu feito as sínteses de leitura tal como sugeridas pela estrutura do texto. No entanto, havia uma série de resíduos resultantes da interação com *Leila*, alguns deles reconhecidos em forma de raiva, de tristeza, de medo e de outros que foram expressos no conteúdo dos sonhos, no decorrer de três noites agitadas.

Imersa em um trabalho de significação da experiência de leitura, percebi que havia duas histórias sendo contadas pelo livro: uma pelo texto, escrito por Tino Freitas (2019), outra pelas imagens, essas criadas por Thais Beltrame (2019). A demarcação dos autores (e de seus respectivos gêneros), neste momento, é para chamar a atenção de dois fatos: o primeiro deles é que a raiva residual foi provocada pela narrativa verbal, concebida por um homem, que deu a Leila – protagonista –, a possibilidade de voltar-se contra o agressor (a baleia Leila saiu de uma condição passiva, observada na primeira cena de sedução do polvo Barão, para uma postura ativa, quando aprisiona o sedutor). O segundo fator é que, independentemente de o texto conduzir a personagem principal para uma situação de queda e de ascensão, as imagens, criadas por uma mulher, não correspondiam ao sugerido pela narrativa verbal, proposta por um homem.

No primeiro plano das imagens havia, sim, uma Leila de cabelos arrumados, deslizando na água do mar; depois uma Leila com cabelos cortados pelo agressor; uma que reagiu com palavras; e, por fim, a Leila de cabelos crescidos e trançados. Mas, contradizendo o ciclo de ascensão e queda nos traços de Beltrame (2019), o segundo plano das imagens expunha uma cena desoladora: casas decadentes ladeando a água, mar poluído e outros elementos que me fizeram pensar na permanência de um cenário constituído por tristeza e dor.

Nesse sentido, e alertando para o fato de não pretender incluir dados biográficos das autorias, uma prática que teoricamente já foi superada pela crítica literária, observa-se a presença de subjetividades marcadamente distintas: a que cria uma personagem capaz de sobrepujar o agressor, e outra que, para além da aparência (revelada pelo primeiro plano da imagem), permanece em um cenário desolador.

Diante da constatação do que se tem chamado até agora de conteúdo amorfo, também de subjetividades distintas e em circuito comunicativo, buscou-se entender, à luz da psicanálise, os eventos ocorridos durante e depois da realização da obra.

O que se pretende, com a psicanálise, é construir um caminho seguro para uma tradução do evento, tendo a literatura como chave de abertura da alteridade que há em mim. É importante ratificar o objetivo geral dessa pesquisa: investigar os sentidos e significações gerados, em leitora real, durante a realização da obra, tendo como polo artístico o livro *Leila*, e como polo estético a pesquisadora. O resultado do duplo mapeamento poderá abrir um caminho para a revisão do que se espera enquanto fim,

ao levar a literatura para a escola.

Aliás, ainda que muito recente, não só a proposta do MAPEE foi testada na sala de aula, como já existem artigos publicados, promovendo um diálogo entre a antropologia literária iseriana e a teoria laplancheana da sedução. A aproximação assim é justificada por Andrade (2021, p. 25):

[É] válido reconhecer um campo epistemológico comum entre a AL [antropologia literária] e a TSG [teoria da sedução generalizada], definido pelos parâmetros antropológicos: ambas as teorias presumem que, respectivamente, a obra literária e os processos psíquicos conscientes dedicados à autoteorização (envolvendo o trabalho egoico, portanto) – como a tradução – são interpretações (do texto, no caso da AL, e de si no caso da TSG) que incidem sobre a EE [experiência estética].

Conquanto a teoria do efeito estético tenha fundamentado esta pesquisa, tal teoria não é abandonada por seu propositor, ao embrenhar-se na antropologia literária. Tanto é assim, que o MAPEE convoca conceitos da antropologia literária em sua formulação. Essa observação valida a existência do excerto acima, aliás, é a partir dessa aproximação já proposta por Andrade (2021), que a TSG pode ser convocada.

Ademais, Laplanche (1993) reconhece que pode haver, tal qual na análise, transferência entre o sujeito e o produto da cultura. Diz ele: “a análise – e talvez ela se aparente nisso ao lugar cultural – oferece uma reabertura da dimensão da alteridade” (LAPLANCHE, 1993, p. 81).

Andrade (2021, p. 26) encontra evidências que confirmam a hipótese por ele formulada, a de que:

[A]o mesmo tempo em que a EE produz emancipação, ela potencialmente também recria as condições geradoras de uma situação traumática e angustiante, dado que mobiliza um conteúdo enigmático no psiquismo do leitor, atraído, por assim dizer, pelo que encontrar de enigmático para si no texto, ao produzir a obra. O mesmo movimento que engendra a possibilidade de emancipação, nessa ótica, permite originarem-se novos impasses – alguns tão perturbadores como inexoráveis.

Decifrar o que sucedeu para além do efeito estético gerado no processo de leitura do livro *Leila*, é o que se pretende com o mapeamento registrado no capítulo posterior, mas, antes, é necessário refazer, resguardado pelo pensamento laplancheano, o caminho aberto pela teoria psicanalítica freudiana.

3.2 Outras palavras: breve introdução à psicanálise freudiana

A possibilidade de trabalhar com o material inconsciente, dada pela hipnose, aqui será trazida para traçar a história da psicanálise, como Freud (2011) o fez no artigo que está sendo tomado como referência para esse traçado, publicado originalmente em alemão, no ano de 1924.¹⁶ No entanto, na coletânea de artigos publicados entre os anos de 1914 e 1916, Freud (2010) justifica a presença do inconsciente, sobretudo pela ausência de um mecanismo psíquico observável, responsável por todos os atos anímicos conscientes. Ele fala que “tanto em pessoas sadias como em doentes verificam-se com frequência atos psíquicos que pressupõem, para sua explicação, outros atos, de que a consciência não dá testemunho” (FREUD, 2010, p. 101).

Com a afirmação de que existem atos psíquicos de que a consciência não dá testemunho, também está sendo dito que o inconsciente não é passível de auto-observação direta. Freud (2010), ao caracterizar o inconsciente, afirma ser ele inacessível, e detalha: “nenhuma concepção fisiológica, nenhum processo químico pode nos dar ideia de sua essência” (FREUD, 2010, p. 103).

E, apesar de ser irredutível quanto ao estado de latência em que se encontra o inconsciente, Freud (2010) chama a atenção para o fato de que, mesmo latente, o inconsciente está em contato com os demais processos psíquicos, e ainda: “mediante um certo trabalho podem [os estados latentes] se transformar neles [processos psíquicos conscientes], serem substituídos por eles (FREUD, 2010, p. 104). O que aqui foi chamado de transformação, anteriormente (no mesmo texto) foi nomeado de ‘transposição ou tradução’” (FREUD, 2010, p. 101). Acrescenta-se que, traduzido, o material já não é inconsciente.

Nesse ambiente de constatação da existência do inconsciente¹⁷, é dito ainda

16 Diante do objetivo da pesquisa, optou-se por trabalhar apenas com a psicanálise freudiana. Tendo isso em vista, foi possível lançar mão do resumo da disciplina elaborado pelo próprio Freud (2011), ainda no século XX, uma vez que traz o essencial para abordar o *corpus*. Sublinhamos, todavia, que a pesquisa se apoiou vigorosamente na revisão e na ampliação feitas por Laplanche (1988), da psicanálise freudiana, e em sua teoria da Sedução Generalizada (TSG).

17 Com vistas à evitação de confusões em torno do termo inconsciente, já que tanto funciona como adjetivo qualificador de certos atos psíquicos, quanto diz respeito a um sistema, Freud (2010) propõe que, ao menos nos registros escritos, a referência ao inconsciente, enquanto sistema, seja assim grafada: Ics. A mesma lógica foi adotada para os registros dos sistemas conscientes e pré-conscientes, cujas grafias são, respectivamente, Cs e Pcs.

que sendo a consciência incapaz de testemunhar os atos anímicos latentes, a percepção que o eu faz do outro é, senão, a da própria constituição psíquica do Eu – ou seja, a percepção do outro é marcada por representações cujas origens são também autorreferentes. Freud (2010, p. 104) chega a essa conclusão quando observa que a “consciência proporciona a cada um de nós apenas o conhecimento dos próprios estados d'alma”, sendo a constatação da consciência do outro o resultado de uma analogia.

Freud (2010, p. 105) adita, propondo que o psicologicamente mais correto seria afirmar que “atribuímos, a cada outro indivíduo, nossa própria constituição e também nossa consciência, e que tal identificação é o pressuposto de nossa compreensão”. Neste ponto, e diante do conhecimento que vem sendo construído acerca da leitura dos textos literários sob a perspectiva da TEE (por meio do MAPEE), cabe perguntar se esse outro é apenas o outro do mundo real ou se há espaço para o outro que trafega nos textos literários. Como será visto, a validação do outro da literatura, crivado pela subjetividade autoral, apresenta-se nesta pesquisa como condição *sine qua non* para que seja compreendido o exercício da alteridade por intermédio da realização da obra literária, também de procedimentos subjacentes à simbolização.

Isso posto, o outro não se trataria de um ser inanimado – o outro de papel –, cuja consciência é negada a ele, mesmo porque é sabido o que disse Freud (2010) sobre a consciência do que não é humano: “[a]tualmente nossa reflexão crítica já é insegura quanto à consciência dos animais, recusa-se a admiti-la nas plantas e deixa para o misticismo a hipótese de uma consciência do que é inanimado” (FREUD, 2010, p. 106). Diferente disso, o outro da literatura seria o objeto-recipientes de estruturas psíquicas ficcionalizadas.

Fazer a pergunta sobre o outro que não é humano também é importante pelos seguintes motivos: o primeiro deles é que facilita o entendimento do que Iser (1999a), Borba (2004) e Lima (2002) entendem como sendo uma atividade projetiva de leitura; segundo, porque o outro desta pesquisa é o eu que não percebo em mim, apenas fora de mim, e esse fora de mim é explicitado pelo contato com o texto literário. Nasce dessa observação, a hipótese de que a leitura de textos literários está sempre sujeita ao eu do/a leitor/a e, por esse motivo, seriam lícitas as significações que fogem do propósito das estratégias do texto – delineadas pela teoria do efeito estético. A arbitrariedade promovida pela interferência da subjetividade do/a leitor/a, afinal “Narciso acha feio o que não é espelho”, parece ser o efeito colateral de uma teoria

da literatura que põe a obra como resultado da interação entre o polo artístico e o polo estético.

3.2.1 Nas palavras de Freud: os primeiros passos da psicanálise

No artigo *Resumo da psicanálise*, publicado em 1924, Freud (2011) testemunha que a psicanálise nasce “com o século XX” (FREUD, 2011, p. 223), sendo apresentada aos seus pares em *A interpretação dos sonhos*, um artigo de 1900. E, apesar de ser reconhecido como o seu pai, Freud anunciou, naquele século, que a psicanálise “não brotou das rochas e nem caiu do céu” (FREUD, 2011, p. 223). O objetivo primeiro da “disciplina” – termo utilizado por Laplanche e Pontalis (1992) – foi o de conhecer as motivações das doenças nervosas.

À época, os médicos não conseguiam encontrar respostas para as questões psíquicas, já que fugiam do escopo da neurologia. A pedra fundamental da psicanálise foi, portanto, a prática da hipnose, no final do século XIX, que trouxe à baila aquilo que passou a ser entendido como inconsciente (Ics). Salienta-se, pois, que fora das experiências hipnóticas, já havia estudos sobre o Ics. A contribuição dada pela técnica da hipnose à psicanálise é reconhecida por Freud (2011, p. 225), que diz: “[d]ifícilmente se pode exagerar a importância do hipnotismo no surgimento da psicanálise. Seja no aspecto teórico, seja no terapêutico, a psicanálise administra um legado que herdou do hipnotismo.” (FREUD, 2011, p. 225).

Ainda que reconhecendo sua importância, Freud (2011) sentiu a necessidade de estudar uma técnica que pudesse ser aplicada em todos os pacientes, não apenas em grupos de pessoas suscetíveis à hipnose. Outrossim, desejava que os resultados terapêuticos fossem melhores do que os baseados no hipnotismo. Por essa razão, criou o método da “livre associação” (FREUD, 2011, p. 230).

A sugestão da livre associação era facultar o surgimento de pensamentos desobrigados da reflexão consciente por parte do paciente, abrindo espaço para os espontâneos. Esperava-se, com isso, que tais pensamentos revelassem o comprometimento com o material inconsciente. Em suas experiências, Freud (2011, p. 230) constatou o seguinte:

Seguindo a livre associação, obedecendo à mencionada “regra psicanalítica fundamental”, obtínhamos um rico material de coisas que vinham à mente do paciente, que podiam nos levar à pista do que ele havia esquecido. Embora esse material não trouxesse o que fora esquecido mesmo, continha claras e numerosas alusões a ele, de forma que o médico podia adivinhar (reconstruir) o esquecido com determinadas complementações e interpretações. Associação livre e arte interpretativa realizavam o mesmo que a hipnotização anteriormente.

Encontrado um substituto para a hipnose – “[a]ssociação livre e arte interpretativa realizavam o mesmo que a hipnotização anteriormente” –, outros passos deveriam ser dados pela psicanálise, e o primeiro deles trataria de investigar a natureza da resistência dos/as pacientes, “constante e muito intensa” (FREUD, 2011, p. 230), no processo de rememoração dos acontecimentos. Da constatação e da investigação sobre a resistência, surge uma das forquilhas da psicanálise: a teoria do recalque.

A teoria do recalque, por sua vez, abarcava as motivações dos sintomas patológicos da neurose. Concluiu-se, após investigações, que esses sintomas substituíam “satisfações proibidas” e a neurose apontava para “uma imperfeita subjugação do que há de imoral no ser humano.” (FREUD, 2011, p. 230-231). A análise da neurose, tomada por sintoma, conduz à asseveração da importância dos desejos sexuais na vida psíquica do sujeito. Neste ponto do percurso da origem da disciplina, Freud (2011, p. 232) esclarece que tendo sido a hipnose substituída pela técnica de associação livre, “o procedimento catártico de Breuer transformou-se em psicanálise”.

Por mais de uma década, a contar da substituição da hipnose pela técnica da associação livre, Freud (2011) manifesta ter sido o único a trabalhar com a psicanálise mobilizado pelo desejo de suplantar a neurose. No resumo que faz da história da disciplina, Freud (2011) relaciona os fatores formadores de sua teoria, incluindo aqueles de natureza filosófica. Esses últimos garantiam que a relação entre a consciência e o psíquico não fosse metonímica, ou seja, a consciência não poderia ser tomada como todo o psíquico. O psíquico, por sua vez, era, em primeira instância, inconsciente. Em complemento aos fatores arrolados, Freud (2011) propõe que, no reconhecimento da neurose e na construção da prática que debelaria os sintomas neuróticos, deveriam ser levados em conta a relação emocional do infante com o pai

e a mãe e, dentro dessa relação, o complexo de Édipo. Ao concluir que o referido complexo seria o núcleo da neurose, Freud (2011) põe em destaque o fenômeno de transferência emocional, indispensável à sua teoria e à prática psicanalítica.

Abre-se um parêntese para reforçar a justificativa do recurso à psicanálise freudiana enquanto subsídio teórico para a leitura de um texto literário que lida com o tema do abuso sexual. Ainda sem apropriação básica dos elementos da teoria, supus que a minha reação ao fim da realização da obra, dada pela interação com *Leila*, foi mais intensa que o esperado, de modo a interferir não apenas em meu estado de humor, mas também afetando minhas noites de sono. Pensei, então, que a reação poderia ser um sintoma neurótico, revelado na transferência emocional por ocasião da leitura do texto literário. O resultado do entendimento dessa reação será dado adiante, quando passar a vigorar a leitura laplancheana da teoria da psicanálise freudiana. Fecha-se o parêntese.

Igualmente entrelaçada à teoria e à prática psicanalítica, estava o sonho, por Freud (2011), concebido como semelhante ao sintoma neurótico. Assim como neste, no sonho também é possível alcançar o sentido oculto, a partir do manifesto. O sonho, material aparentemente destituído de lógica, seria resultante da manobra de acobertamento do desejo. Freud (2011, p. 235) fala da importância do sonho no estudo do lcs e diz que:

A fórmula de que o sonho é a realização (disfarçada) de um desejo (recalcado) é a que melhor corresponde à natureza do sonho. O estudo do processo que transforma o desejo onírico latente no conteúdo onírico manifesto (o trabalho do sonho) nos proporcionou o que melhor sabemos da vida psíquica inconsciente.

Para entender a função do sonho – cuja operacionalização se dá pela realização disfarçada de um desejo reprimido –, retoma-se a teoria do recalque apenas para afirmar que, no estado do sono, a censura egoica é atenuada: o desejo, ainda inconsciente, volta à consciência pelo sonho, mas, neste formato, é obviamente disfarçado (o que atesta a continuidade do recalque). A interpretação dos sonhos, como via de acesso ao mecanismo gerador dos sintomas neuróticos, coloca a psicanálise, de acordo com Freud (2011), não apenas como uma terapia, mas como uma psicologia, a “psicologia das profundezas” (FREUD, 2011, p. 245).

Ademais, a psicanálise mostrou que os impulsos instintuais são cada vez mais recalcados com o avanço de processos civilizatórios, sendo que fragmentos deles se

desviam de seus objetivos imediatos, tornando-se “tendências ‘sublimadas’, à disposição do desenvolvimento cultural” (FREUD, 2011, p. 247). É essa sublimação, colocada como – “parte da produção psíquica, particularmente estimada, [que] serve à realização de desejos, à satisfação substitutiva dos desejos recalcados que, desde a infância, habitam insatisfeitos a alma de cada pessoa” (FREUD, 2011, p. 248) – que engendra os mitos, as criações artísticas, e, dentre elas, a literatura.

Sobre a contribuição da psicanálise às artes, Freud (2011, p. 248) sublinha que os psicanalistas lançaram luz aos estudos mitológicos, literários e da psicologia do artista, afirmando, inclusive, que “os mitos e fábulas admitem interpretações tal como os sonhos”. Contudo, segue Freud (2011, p. 248): “[a] apreciação estética da obra de arte e a elucidação do talento artístico não podem ser consideradas tarefas da psicanálise.” E, embora não seja tarefa da disciplina, Freud junta a seguinte asserção: “[p]arece, no entanto, que ela [a psicanálise] está em condições de dar a palavra decisiva em todas as questões atinentes à vida da fantasia no ser humano” (FREUD, 2011, p. 248).

Antecipamos um dado da teoria da sedução generalizada, apresentada no próximo tópico, para ratificar a formulação de Freud (2011) de que os mitos e as fábulas admitem interpretações tal como os sonhos. Sob os auspícios da TSG, Belo (2023) concorda que o fazer artístico está em consonância com o sonhar, logo, autoriza aquelas interpretações.

Encerrando o breve retrospecto que faz da psicanálise, Freud (2011, p. 249) fala, ainda, da importância do Complexo de Édipo, ou seja, da “relação afetiva da criança com os dois genitores”. Segue como consequência ao desejo de superação desse complexo, a criação de formas diversas de organização social. À guisa de conclusão, é dito ainda acerca da disciplina, que “não se deve esquecer, porém, que a psicanálise sozinha não pode fornecer uma visão do mundo completa” (FREUD, 2011, p. 250).

Dando continuidade aos estudos psicanalíticos, décadas depois, Laplanche (1998), na atividade de tradução da pesquisa freudiana, recorre ao conceito de recalçamento, revendo-o e propondo-lhe acréscimos, atividades que culminam na construção de sua teoria da sedução generalizada, que será discutida adiante.

3.2.2 Nos caminhos da simbolização, o percurso da inspiração

A proposta da teoria da sedução generalizada (TSG), de acordo com Belo (2011, p. 65), contribui com o entendimento de que “[t]oda relação de um sujeito, com qualquer objeto, é sexual. Ou, no mínimo, pode-se dizer, é atravessada por ele, talvez, colonizada por ele.” Contudo, o sexual a que se refere não é a atividade sexual envolvendo o órgão genital nem se restringe a atividades prazerosas, mas um que “determina nossas relações com o mundo (qualquer objeto)” (BELO, 2011, p. 65). A sexualidade, nesse sentido mais amplo, atravessa quaisquer estruturas humanas, pois se define como o pulsional, instalado no psiquismo infantil a partir da relação mantida por adultos com crianças por eles cuidadas.

A despeito da amplitude do que se entende como sexual na psicanálise, Laplanche (1988) coloca a teoria freudiana como sendo “uma teoria da sedução restrita” (LAPLANCHE, 1988, p. 112). Como lembra Laplanche, Freud desenvolveu, para explicar a sexualidade encontrada em pacientes cuja memória remetia a experiências sexuais cada vez mais precoces, uma primeira teoria, a da sedução, segundo a qual neuróticos(as) seriam objeto, na infância, de investimento sexual de pessoas mais velhas, geralmente familiares, que os(as) seduziriam, portanto. Referida, pelo alemão, como “sedução infantil” (LAPLANCHE, 1988, p. 109), nessa acepção freudiana original, consistia em uma relação de abuso, patológica e perversa, conseqüentemente. Sua constatação clínica dava-se por meio de métodos analíticos em curso de desenvolvimento no final do século XIX. Agindo por vezes como um detetive, “Freud não se priva de confrontar esta rememoração intra-analítica com informações colhidas entre os próximos, e às vezes realizando uma verdadeira investigação” (LAPLANCHE, 1988, p. 109).

É constatado, pois, que para o pai da psicanálise, ao menos fora do intervalo de ocultamento, há constantemente uma criança passiva e afetada por uma “irrupção da sexualidade adulta” (LAPLANCHE, 1988, p. 109). Sendo que o adulto, nessa relação, é perverso. Ainda sob a égide do pensamento freudiano, seria possível, através de meios específicos, alcançar a “cena primeira, originária” (LAPLANCHE, 1988, p. 110), que revelaria, entre outras coisas, a criança sempre em situação passiva diante do adulto.

E um dos pontos fracos dessa teoria, como destaca o psicanalista francês, é o

não questionamento do fenômeno da sedução em concordância com uma relação perversa entre um adulto e uma criança. Freud tomara a sedução não apenas como um evento real, mas em um sentido restrito: ela explicaria a sexualidade como introduzida mais cedo que o devido, gerando psicopatologia.

Outrossim, Laplanche (1988) entende o aspecto temporal da teoria freudiana da sedução, o traumatismo em dois tempos, como um ganho para a psicanálise. Sobre o traumatismo em dois tempos, Laplanche (1988, p. 111-112) conferencia o seguinte:

Nada se inscreve no inconsciente¹⁸ humano senão na relação de ao menos dois acontecimentos separados, no tempo, por um momento de mutação que permite o sujeito reagir de forma diferente da primeira experiência. O primeiro tempo, o do terror, confronta um sujeito não preparado com uma ação sexual altamente significativa, mas cuja significação não pode ser assimilada. Deixada em espera, a lembrança não é em si mesma patogênica nem traumatizante. Só se o torna pela sua revivescência, por ocasião de uma segunda cena que entra em ressonância associativa com a primeira. Mas, devido às novas possibilidades de reação do sujeito, é a própria lembrança, e não a nova cena, que funciona como fonte de energia libidinal interna, autotraumatizante.

É tentador, a partir do que foi articulado no excerto, responder a algumas das perguntas que motivaram a realização desta pesquisa. Poderíamos dizer que, sendo o livro atravessado pelo tema do abuso sexual, com frequência constataríamos leitores/as, ao fim da realização da obra, imersos/as em um processo autotraumatizante. Isso porque, no caso dos que atravessaram a experiência do abuso sexual ainda na infância, o contato com a narrativa verbal e imagética facultaria a revivescência da cena originária. Seria a interação com *Leila*, o momento em que se consolidaria a elaboração de uma segunda cena, e ela entraria em “ressonância associativa” com a original.

Antes de negar ou de confirmar a possibilidade de articulação entre o traumatismo em dois tempos e a situação da realização da obra a partir da leitura do livro *Leila*, será dada atenção à proposta da teoria da sedução generalizada, de Laplanche (1988), que discute a situação antropológica fundamental – “uma troca de mensagens no plano consciente-pré-consciente, parasitadas por parte do adulto, por

18 Laplanche (2015, p. 105) define o inconsciente da seguinte maneira: “o inconsciente não é um ‘antigo consciente’, não é uma lembrança que se poderia esperar recuperar completamente; o inconsciente é algo que se soltou da experiência consciente, que escapou do domínio das lembranças ordenadas. O inconsciente não é uma lembrança como os primeiros termos de Freud bem diziam: ele é uma ‘reminiscência’ que é uma coisa bem diferente de lembrança.”

seu inconsciente.” (LAPLANCHE, 2015, p. 112). Por serem “parasitadas” pelo inconsciente, são, necessariamente, sexuais, conteúdo esse que gradualmente também “contamina” a criança de pulsões.

Um dos primeiros pontos a ser trabalhado por Laplanche (1988) é a situação de exclusiva passividade¹⁹ da criança em relação ao adulto, na teoria da sedução restrita. Como já dito, na teoria freudiana, se há um investimento da sexualidade adulta em direção a uma criança, ele está na ordem da perversidade. Diferentemente do lugar de passividade em que se encontra o/a infante na teoria da sedução restrita, na generalizada, há uma relação de atividade-passividade.

A sedução de uma criança por um adulto, no domínio de Laplanche (1988), está também nos cuidados básicos dirigidos ao/à infante. É na ocorrência desses cuidados que mensagens são transmitidas dos adultos para as crianças. “Essas mensagens são não verbais (o toque, o olhar, por exemplo) e verbais (a palavra em suas múltiplas formas e anotações)” (BELO, 2011, p. 64). Laplanche (1988) dá a essa sedução o adjetivo de originária. Diz Laplanche (1988, p. 119):

[P]elo termo sedução originária qualificamos, portanto, esta situação fundamental na qual o adulto propõe à criança significantes não-verbais tanto quanto verbais e até comportamentais, impregnados de significações sexuais inconscientes.

Sendo que caracteriza as mensagens originárias o fato de serem enigmáticas. E são enigmáticas porque, como realça Belo (2011), são desconhecidas pelo próprio emissor. Sobre essas mensagens revela-se que elas:

[S]ão comprometidas com o inconsciente do adulto que as emite, portanto significados que o próprio emissor desconhece. São mensagens que têm um duplo caráter: por um lado, endereçam elementos que “ligam”, que auxiliam no que irá advir como eu do bebê, por outro lado, endereçam elementos “desligantes”, “excitantes” que atuam na direção contrária, isto é, provocam rupturas nas redes egóicas incipientes. (BELO, 2011, p. 64).

Ainda sobre o modelo adotado de ligação da mensagem enigmática, enuncia Laplanche (2016, p. 42):

¹⁹ Laplanche (1988, p. 90) define a passividade, no escopo da TSG, como “inadequação para simbolizar o que ocorre em nós vindo de parte do outro”.

Propus a ideia de que a ligação da mensagem enigmática do outro se efetua segundo o modelo de uma tradução, graças aos códigos – mais ou menos elementares ou elaborados – fornecidos à criança por seu meio. Essa tradução não se deve somente a mensagens primeiras e recalcamientos originários. Durante toda a infância (igualmente durante todo o tratamento analítico), produzem-se movimentos de destruição e de retradução, regidos pelo processo do *a posteriori*.

Conhecendo o que são as mensagens enigmáticas é preciso falar, ainda, sobre os seus destinos. Conforme Belo (2011, p. 64), as mensagens enigmáticas, a partir de seu caráter, encontram dois caminhos: “as que podem ser traduzidas formam o Eu, os restos dessas mensagens, aquilo que permanece sem tradução, formam o Isso”. Interessam-nos as mensagens sem tradução, são elas que participam do livre – e invisível – comércio entre o/a artista, o produto artístico, e o/a receptor/a.

Antecedendo esta pesquisa, Belo (2011), no artigo *Música e psicanálise*, que vem sendo referenciado neste tópico, discute a ligação entre o sujeito e a música. Após fazer uma introdução sobre a noção do recalcamiento na teoria freudiana e sobre a teoria da sedução generalizada, o pesquisador passa a discutir essa relação fundamentado em um preceito básico delineado pela psicanálise:

[S]e há prazer ou angústia na música é porque ela é investida libidinalmente pelo sujeito. E se é assim é porque a música já não é música “em si”, mas instrumento de simbolização de uma outra coisa (BELO, 2011, p. 65-66).

Essa outra coisa, em seu entendimento, é uma outra mensagem, que por meio da música, encontrou um modo de tradução.

Uma possibilidade levantada pelo pesquisador é que, estando o bebê no útero da mãe e em contato com o ritmo dos batimentos cardíacos – uma situação originária –, ele experimentaria um suposto prazer ou desprazer. Tais sensações, na percepção de Belo (2011), desde que sofram investimentos significativos dos adultos, poderiam determinar a relação do sujeito, se não com a música, ao menos com o ritmo.

Observando as relações entre o batimento cardíaco e o bebê, entre o bebê e o investimento significativo do adulto sobre a mensagem rítmica, e entre o sujeito e a música, o psicanalista cogita a possibilidade de a música ser a expressão cultural mais propícia para evidenciar o caráter enigmático das mensagens. Belo (2011, p. 66) expõe o seguinte:

Um ritmo ou sua mínima variação, na sua forma mais simples, parece querer dizer algo. E toda tentativa de traduzir parece fadada ao fracasso, pois é evidente que essa tradução não é a mesma nem entre os sujeitos, nem ao longo do tempo no mesmo sujeito. Uma música pode significar muito na infância e nada mais tarde. Um ritmo pode nos emocionar de forma estranha durante um tempo, mas esse efeito pode não se manter.

O que se diz através desses desencontros entre situação e efeito é que a experiência precoce, com o ritmo do coração, pode produzir uma mensagem enigmática e que essa é da ordem do intraduzível.

Neste ponto, faz-se necessário promover uma conexão com a antropologia literária, uma vez que, sendo ela uma proposta de alargamento da teoria do efeito estético, aventa a traduzibilidade da alteridade. De acordo com C. S. Santos (2009), no escopo da antropologia literária e no que diz respeito à interpretação, a tradução não seria apenas uma exigência da linguagem verbal, mas também da não verbal, “isto porque interpretar é, por assim dizer, converter algo em um registro diferente” (C. S. SANTOS, 2009, p. 219). A tradução no sentido iseriano poderia ocorrer, conforme explicita C. S. Santos (2009), até na esfera do imponderável, no entanto, “haveria sempre algo que resiste à traduzibilidade, que não poderia ser totalmente convertido e que, portanto, necessitaria ser negociado” (C. S. SANTOS, 2009, p. 219). Essa tradução é também a tradução da alteridade, mas uma alteridade “experienciada apenas em termos de suas manifestações” (C. S. SANTOS, 2009, p. 220). Está sendo posto, então, que a antropologia literária, ao lidar com a interpretação de manifestações artísticas, entre elas a literatura, compreende que não apenas o polo artístico pode ser traduzido, mas também o polo estético. Esse retorno à teoria iseriana é necessário para deixar transparecer que o exercício da alteridade, por meio da interação com o produto da arte, é previsto no imo dessa teoria.

Retomando o raciocínio de Belo (2011), na expectativa de ter deixado claro que, na relação entre o sujeito e a música há um investimento pulsional, e, ainda guiado pela teoria laplancheana, que entende a sublimação não como uma canalização de energia preexistente, mas como uma “reabertura contínua de uma excitação” (LAPLANCHE, 1989, p. 211), Belo (2011, p. 68) conclui que a “criação artística seria uma forma de se lidar com o trauma, um novo modo de ligar a pulsão”.

Impelido à demonstração de que todo o movimento de criação “é uma tentativa de controlar o pulsional, de fazê-lo circular de forma menos conflitiva com as redes

egóicas” (BELO, 2011, p. 70), o estudioso discute a conexão entre sintoma e inspiração, na esteira da TSG. É com a TSG, aliás, que se percebe a simbolização à medida da pulsão²⁰ sexual de vida. Belo (2011, p. 70, grifo meu) esclarece: “Laplanche prefere diferenciar duas formas de simbolização ou de sublimação: uma ligada ao sintoma, outra ligada ao que se pode designar **inspiração**”.

Sobre a simbolização enquanto inspiração²¹, objeto de interesse desta pesquisa, é dito, a partir da TSG, que a criação não “é algo que sai de dentro para fora” (BELO, 2011, p. 70), desta feita, há uma mensagem anterior implantada pelo outro. “Essa ‘inspiração’ externa pode ser mantida em diversas obras”, compactua Belo (2011, p. 70). O estudioso relembra que:

Laplanche nos convida a pensar como a arte pode preservar suas origens alteritárias ao mesmo tempo em que mantém seu aspecto particular, narcísico, de arranjo pulsional. É possível pensar que algumas obras ‘fechem’ menos o sentido que desejam veicular, mantendo o enigma do que significam em aberto. As artes mais distantes da linguagem verbal ou representativa parecem ter vantagem em conseguir esse efeito de ‘guardar’ o enigma. (BELO, 2011, p. 70)

Diz-se, com isso, que há produtos artísticos mais ou menos enigmáticos (que guardam melhor ou não o enigma), e que os mais distantes da linguagem verbal têm “vantagem em conseguir esse efeito de ‘guardar’ o enigma”, isso nos conduz a dois pontos importantes: à teoria do efeito estético, e à dupla narrativa de *Leila*, uma verbal, outra imagética.

Atinente à composição de *Leila*, como já foi mencionado, há uma história do abuso sexual sendo contada por Tino Freitas (2019), cujo percurso de queda e de ascensão da protagonista é posto no primeiro plano. E essa história, trazida através das palavras escritas, como será demonstrado, “fecham o sentido que deseja veicular”, ou, ao menos, está mais próxima disso. Por outro lado, a narrativa concebida pelas imagens, e por Thaís Beltrame (2019), preserva o enigmático que há nela

²⁰ O vocábulo “pulsão”, no livro “*Vocabulário da psicanálise*”, de Laplanche e Pontalis (1997, p. 394), encontra-se definido da seguinte forma: “Processo dinâmico que consiste numa pressão ou força (carga energética, fator de motricidade) que faz o organismo tender para um objetivo. Segundo Freud, uma pulsão tem a sua fonte em uma excitação corporal (estado de tensão); o seu objetivo ou meta é suprimir o estado de tensão que reina na fonte pulsional; é no objeto ou graças a ele que a pulsão pode atingir a sua meta.

²¹ Optamos por percorrer o caminho da simbolização enquanto inspiração, mas não nos escapa a possibilidade de a expressão artística estar associada, também, ao sintoma.

(autora), também o enigmático que há naquele/a que a recebe.

Quanto à ligação possível do exposto no excerto com a teoria do efeito estético, é importante lembrar que há textos que possibilitam uma maior ou menor participação do/a leitor/a na atividade de realização da obra. Sobre o que confere a diferença entre os textos, C. S. Santos (2009) diz se tratar da maior ou menor ocorrência de vazios, como é visto a seguir:

Iser (1996, v.1) diferencia o texto literário, aquele mais repleto de espaços vazios, do texto não literário, aquele cuja quantidade de espaços vazios é bem menor. O primeiro abre possibilidades de um maior número de leituras, enquanto o segundo terá um número bastante reduzido, talvez apenas um, como no caso dos textos científicos. O segundo tipo de texto possui mais fatores determinados do que indeterminados, ao passo que no primeiro tipo, o literário, haveria mais aspectos indeterminados. (C. S. SANTOS, 2009, p. 45)

Sendo assim, completariamos a observação feita por Belo (2011), a partir da TSG, que a preservação do enigmático, no produto artístico, não se comunica apenas com a linguagem utilizada – a verbal ou a não verbal –, mas com a característica conferida ao produto de ser ele mais ou menos determinado pelo artista. Um exemplo do que está sendo afirmado, além do *corpus* deste trabalho, são as pinturas de Lina Ganem (2022), referenciadas nas epígrafes da pesquisa, que se contrapõem, por exemplo, aos trabalhos de pintura figurativa.

A despeito da simbolização, Belo (2011) ratifica a criação como pulsão, não uma pulsão nascida no sujeito, mas nele implantada por outro sujeito. Disso decorre o fato de que “todo movimento de criação é uma tentativa de controlar o pulsional, de fazê-lo circular de forma menos conflitiva com as redes egóicas” (BELO, 2011, p. 70).

A relação entre a TSG e a arte é expandida no livro que se dedica a essa relação, *Teoria da sedução generalizada e arte*, publicado em 2023, em que Belo (2023) retoma a discussão presente no artigo *Música e psicanálise*.

Dessa vez, sob o título *Arte, violência e passividade*, a arte passa a conduzir o entendimento de que pode ela:

[S]er usada como um recurso tradutivo para a passividade originária e para o masoquismo dela decorrente. É como se muitos e muitas artistas precisassem usar a via sublimatória para convocar a(o) expectador(a) para as cenas de passividade que todos nós experimentamos (BELO, 2023, p.63).

Disso decorre que, à revelia da intenção do autor e da ilustradora de *Leila*, tanto suas narrativas derivam de atos tradutivos das mensagens originárias por eles recebidas na infância, quanto convocam o leitor à tradução de suas próprias mensagens originárias.

O texto de Belo (2023), dedicado ao entrelaçamento da TSG com a arte, acrescenta um novo dado: o masoquismo como destino para a passividade originária. Esse novo dado é importante para o psicanalista, uma vez que ele se propõe a analisar performances atravessadas pelo que concebe como o “extremo na arte” (BELO, 2023, p. 60). Essa informação é trazida para explicar que, mesmo nos furtando a análise no que há de extremo em *Leila* (e na pesquisadora) – se é que há extremo –, uma das conclusões a que chega Belo (2023, p. 65) é significativa para este trabalho, ei-la:

[...] há um enorme espectro da passividade. A experiência religiosa ou a própria adesão aos ideais do trabalho, tudo isso serve como tradução do masoquismo. A arte é uma dessas vias. Nas performances que mostramos anteriormente, fica evidente como é possível reviver ou reabrir a situação originária e ressignificar a passividade.

Talvez seja essa reabertura, promovida pela revivescência da situação originária, dada pela criação do/a artista e pela recriação do/a receptor/a durante a realização da obra, o evento que mobiliza a pesquisa, afinal, na minha interação com *Leila*, algo foi reaberto, e, eventualmente, não retraduzido. Indo além, é provável que a própria pesquisa, que é “remetida por e endereçada a” um outro, também se trate de um investimento em proveito da desejada tradução. Confirmado esse propósito, a pesquisa seria inspiração.

Ademais, Laplanche (2016) entende: “a espera do público, ela mesma enigmática, [...] é o agente provocador do trabalho da obra” (LAPLANCHE, 2016, p.51). O psicanalista não nega o movimento autocentrado da criação, que parte do criador em direção ao seu público, mas acrescenta que, pareada ao autocentramento, a espera do outro torna-se, por si só, enigmática:

Há então abertura, no duplo sentido de *ser aberto por e estar aberto para*: abertura pelo encontro, que renova o traumatismo dos enigmas originários, abertura para, e, pelo público indeterminado, disperso no futuro (LAPLANCHE, 2016, p. 51).

O público do futuro, aquele que virá a se formar, espécie de destinatário “cuja espera está para sempre suspensa, feita para **não** ser preenchida” (LAPLANCHE, 2016, p. 51, grifo meu), é aquele que a teoria do efeito estético entende como sendo o leitor implícito.

Concluimos que, para o propositor da TSG, há dois movimentos, em direções opostas, no labor artístico: o que parte do/a artista e vai em direção ao público, e o do público que vai em direção ao produto da arte, atividades que se assemelham as da situação originária. Quanto a essa via de mão dupla é afirmado que “o movimento ideal da arte começa nessa resposta do/a artista e termina na convocação do enigma do/a espectador/a, mantendo vivo o enigma e o desejo de responder a ele” (BELO, 2023, p. 74)

Com o que foi discutido sobre a reabertura da situação originária, criou-se o espaço para a retomada de uma hipótese lançada anteriormente: “poderíamos dizer que, sendo o livro atravessado pelo tema do abuso sexual, com frequência constataríamos leitores/as, ao fim da realização da obra, imersos/as em um processo autotraumatizante”. Atualizando a hipótese nos termos da TSG, transcrevemos e confirmamos a assertiva da seguinte forma: sendo o/a autor/a e o/a leitor/a constituídos/as de mensagens enigmáticas não traduzidas, quando postas suas alteridades em situação comunicativa – por ocasião da realização da obra –, é admissível que se efetive a reabertura da situação originária, e é possível (e não sabemos o quanto é provável) a retradução dessas mensagens.

Além da confirmação dessa hipótese, é possível confirmar outra, a de que a leitura de textos literários está sempre sujeita ao eu do/a leitor/a, melhor dizendo: durante a realização da obra, não há como evitar a mobilização das alteridades – a do polo artístico e a do polo estético – na produção de sentidos e significados, isto porque, como enfatiza Belo (2023, p. 74): “[...] não há uma produção artística que esteja livre dos conflitos psíquicos ou da influência do desejo inconsciente. Toda obra de arte é uma forma de realização do desejo, no mesmo sentido do trabalho do sonho.”

Retomamos, também, a dúvida levantada acerca da possibilidade de a minha reação à *Leila* configurar um sintoma neurótico. Diante do óbvio: esta pesquisa, por mais que busque respostas para uma reação afetada da realização da obra, jamais poderia suplantiar a atividade da clínica psicanalítica, não poderíamos afirmar nem rejeitar a reação como sintoma neurótico. No entanto, por tudo o que foi dito até aqui,

sabemos que a interação entre produto da arte e receptor/a pode fazer reabrir a situação originária, mas que, por outro lado, essa reabertura não significa, necessariamente, condução ao sintoma, já que, diante do enigma, há outras formas de traduzir (como viver uma experiência estética, por exemplo).

4 MERGULHO NAS ÁGUAS DE *LEILA*: MAPEAMENTO DE MINHA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA



“SE FOSSE EU”
Tinta acrílica e tecido algodão
50x70 cm
2022
(Lina Ganem)

4.1 Um livro: várias narrativas

A leitura do livro *Leila* inicia²² já na capa: um livro azul (Figura 4), no formato de paisagem (disposto horizontalmente), com as letras que compõem a palavra *Leila*, também a letra “t” (inicial dos nomes do autor e da ilustradora), caindo em cascata e em diagonal.

22 A leitura do livro *Leila* foi realizada mais de uma vez. Diante desse fato, é preciso ratificar a informação de que o retorno ao mesmo texto literário leva à realização de obras díspares, posto que são alterados o repertório, o tema, o horizonte de leitura. A alteração incide sobre o efeito da movimentação das estratégias textuais – no ato de leitura –, e, conseqüentemente, sobre o efeito estético. Tentou-se fazer o mínimo possível de leituras, sendo esta a terceira. Ocorre que, algumas memórias da primeira interação – realizada em 2019 – foram recuperadas com o propósito de melhor subsidiar a atividade analítica. Não seria possível problematizar a significação da obra caso o estudo fosse realizado apenas com a derradeira amostra de leitura. Apesar de o MAPEE, ora registrado, ser composto por memórias de uma primeira leitura e de glosas da terceira, não há alterações nos dados coletados que tenham comprometido a pesquisa.

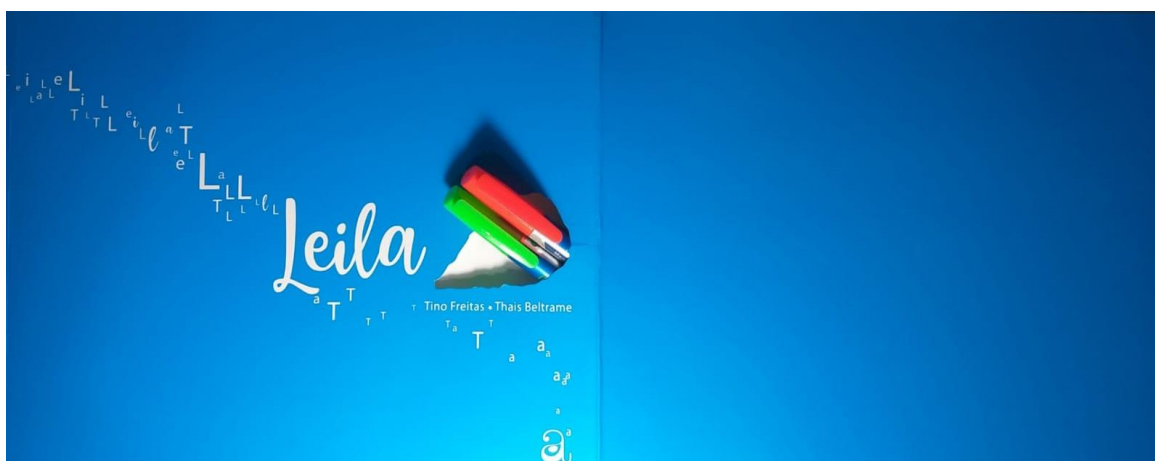
Figura 4 - Capa do livro



Fonte: extraída do livro *Leila*, de Freitas (2019) e Beltrame (2019)

Ao final da cascata de letras, encontram-se o título do livro, uma concha marinha e, sob ela, os nomes dos autores. A concha é vazada (Figura 5), estando impressa na página interna (um prolongamento da capa), em uma espécie de orelha. A imagem da concha vazada atraiu a minha atenção, evocando o desejo de experimentá-la de forma tátil. Cedendo ao desejo, atravessei a concha com o dedo, o que, de imediato, remeteu-me a uma penetração na vagina, e, sendo eu uma visitante daquele livro, essa “penetração” soou-me abusiva. De antemão, já conhecia o tema do livro – o abuso sexual de criança –, fato que contribuiu com a sensação de ser eu, aquela que praticava o ato abusivo.

Figura 5 - Vazamento na capa do livro, na junção com a orelha



Fonte: extraída do livro *Leila*, de Freitas (2019) e Beltrame (2019)

E se, mesmo antes de abrir o livro, sentia-me identificada com a personagem que sofreria o abuso, no momento em que atravesssei a concha com os meus dedos, vesti a pele do abusador. Vestir a pele do abusador deixou-me atônita, já que revivi situações comunicativas não traduzidas da minha infância, mas também outras traduzidas e que receberam o carimbo da autorresponsabilização e da culpa.

Posso inferir, com base no que foi discutido sobre a TSG, que a experiência tátil me lançou em um estado de revivescência de uma cena traumática, momento do passado em que foram recebidas, por mim, mensagens traduzíveis e não traduzíveis. E foram essas últimas, as mensagens sem tradução, que parecem ter mobilizado um estado de ânimo no qual permaneci dias após ao término da obra.

A atenção detida na concha, fez com que ela se tornasse tema em meu processo de leitura. Abrindo o livro, deparei-me não só com uma, mas com várias conchas em preto e branco, amontoadas (Figura 6). A sensação gerada foi de incômodo, nessa ocasião, provavelmente estimulado pela leitura anterior do livro, que se colocou por inteiro como horizonte.

Figura 6 - Parte interna da capa



Fonte: extraída do livro *Leila*, de Freitas (2019) e Beltrame (2019)

É útil, neste momento, retomar o pensamento de Belo (2011), quando discute a música no contexto da TSG. Em trecho já citado, o pesquisador diz sobre a experiência de um sujeito com a música: “se há prazer ou angústia na música é porque ela é investida libidinalmente pelo sujeito. E, se é assim, é porque a música já não é

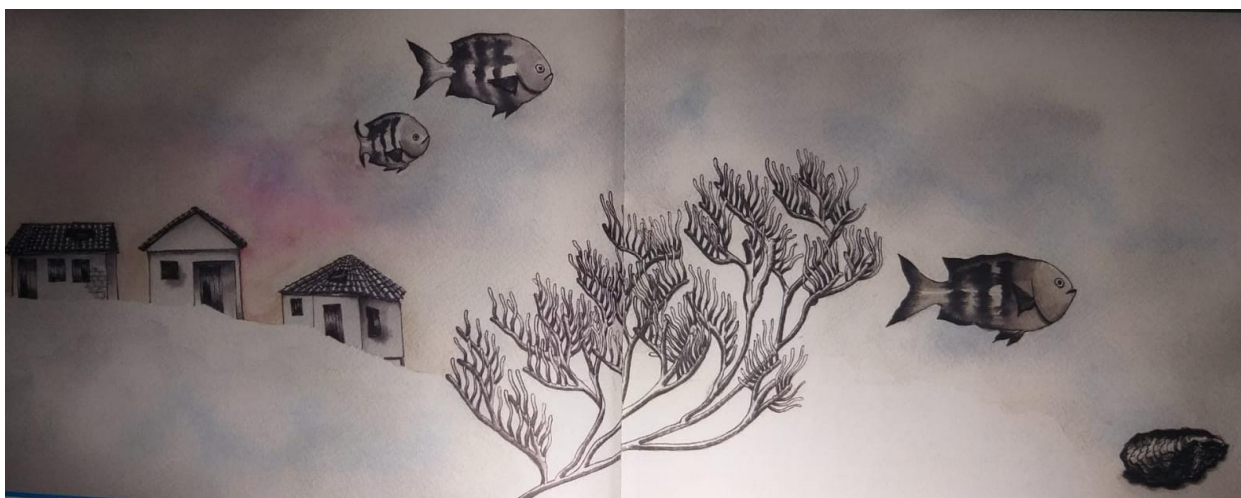
música ‘em si’, mas instrumento de simbolização de uma outra coisa” (BELO, 2011, p. 65-66). Essa outra coisa, em seu entendimento, é uma outra mensagem, que por meio da música, encontrou um modo de tradução.

Com base no que foi dito, a angústia por mim sentida no ato da experiência tátil já não era a experiência de uma mão sobre a capa de um livro, era o contato com um dado “instrumento de simbolização de uma outra coisa” (BELO, 2011, p. 65-66).

Abre-se aqui um parêntese para demonstrar a relação entre o efeito gerado com a leitura de *Leila* e a exposição “*Dar e receber*”, cujas telas figuram como epígrafe desta pesquisa. As conchas cinzentas e amontoadas no canto da página (Figura 6) me remeteram ao mesmo lugar ao qual fui lançada no contato com a tela “Se fosse eu”, de Lina Ganem (2022). O lugar era o quarto escuro, velado pelo protagonista do conto *Barba Azul*. No quarto, encontravam-se dependurados os corpos sem vida de mulheres audaciosas, que consumidas pela curiosidade, introduziram a chave encantada na fechadura proibida de uma porta convidativa. As pernas e os braços dependurados – da tela e da história – e as conchas amontoadas no chão, mesmo que não fossem a intenção de seus autores, me puseram em contato com “uma outra coisa”, que não o objeto da arte.

Dando sequência à leitura, feita a partir das imagens (inicialmente não há texto), a concha já não ocupa o lugar de tema. O tema, por sua vez, passa a ser um cenário desolador (Figura 7), composto por casas abandonadas, peixes flutuando no ar, alga marinha sobre areia continental.

Figura 7 - Falsa folha de rosto



Fonte: extraída do livro *Leila*, de Freitas (2019) e Beltrame (2019)

O vazio se estabelece e a concha, que ora fora tema, não se conforma como horizonte, de modo a contribuir com a constituição de sentido. Ao passar mais uma página (Figura 8), novos elementos visuais são acrescentados: um pé de sapato (com cadarço desatado), um barco aparentemente velho, dois peixes com expressões apáticas, o título do livro, o nome dos autores e da editora. Percebo, então, que a história ainda não havia começado. Passo a criar expectativa da chegada de novos elementos, vindos das perspectivas textuais, que possam contribuir com a minha leitura.

Figura 8 - Folha de rosto



Fonte: extraída do livro *Leila*, de Freitas (2019) e Beltrame (2019)

Antes de dar prosseguimento ao Mapeamento da Experiência Estética da leitura, é preciso discorrer sobre a noção de vazio, que constitui o escopo da teoria do efeito estético. Sobre a natureza dos textos literários, recorre-se à afirmação de Iser (1999a, p. 124), de que “o texto ficcional é parecido com o mundo na medida em que projeta um mundo que concorre com aquele”. E, se há entre os mundos uma relação de concorrência e não de sobreposição, transposição, ou qualquer outra relação pautada na compreensão de que o mundo do texto literário é o mesmo da vida ordinária, é porque a arte não imita a vida, mas é a vida em dimensão própria. Iser (1999a) distingue a natureza das realidades – do mundo e do texto – ao passo em que as aproxima. Aproximação e distanciamento estão contidos na seguinte afirmação acerca da ficção: “ela não ganha sua função pelo cotejo nocivo com a realidade, mas pela transmissão de uma realidade que ela mesma organiza” (ISER, 1999a, p.125). Iser esclarece que, por transmitir a realidade por ela organizada, a ficção “[l]umina à realidade por ela fingida quando definida a partir de sua função comunicativa”. Para o

teórico, sendo a ficção estrutura de comunicação, então “ela não pode ser idêntica à realidade que se refere, nem ao repertório de disposições relativas a seus possíveis receptores” (ISER, 1999a, p. 125).

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

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

Os lugares vazios, é vital ressaltar, não estão fixados no texto de modo que possamos apontá-los sem que para isso seja levada em conta a participação do/a leitor/a. Sobre onde se posicionam os lugares vazios, desfia C. S. Santos (2009, p. 113): eles “aparecerão sempre na justaposição dos segmentos, interrompendo, desse modo, a organização esperada, favorecendo as mudanças de perspectivas empreendidas pelo ponto de vista do leitor”.

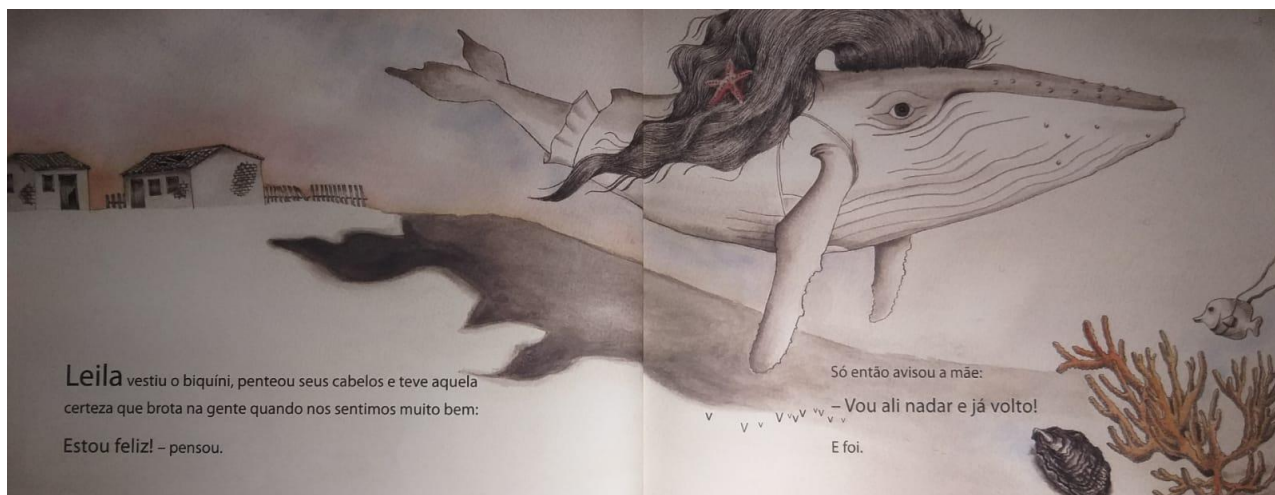
Notamos, assim, que mesmo indicado um lugar para o vazio, não é possível tocá-lo, já que depende do/a leitor/a para que se concretize, também para que, ocasionalmente, deixe de existir.

Diante do exposto, já é possível retomar o mapeamento da experiência.

Nas páginas sete e oito (Figura 9), a ilustração porta-se mais uma vez como tema de leitura e inicia um diálogo com as perspectivas do texto. O título do livro, *Leila*, sugere o nome de uma mulher, provavelmente a protagonista. Logo, tudo indica que a baleia estampada na página, com cabelos compridos e adornados com uma estrela

marinha, é Leila.

Figura 9 - Páginas 7 e 8



Fonte: extraída do livro Leila, de Freitas (2019) e Beltrame (2019)

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

Leila vestiu o biquíni, penteou seus cabelos e teve aquela certeza que brota na gente quando nos sentimos muito bem:
Estou feliz! – pensou.
Só então avisou a mãe:
– **Vou ali nadar e já volto!**
E foi. (FREITAS, 2019, p.7-8, grifos do autor).

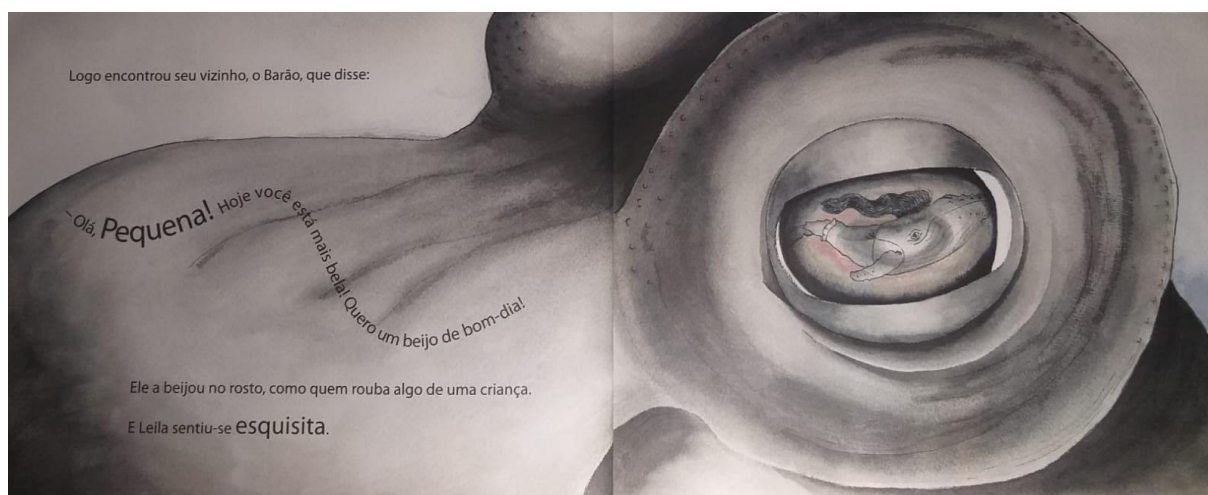
A perspectiva da personagem, de uma felicidade confessa, grafada com fontes em maior tamanho e negritada, marca um estado de ânimo que impede de realizar-se enquanto efeito em mim, já que o ambiente, forjado pela imagem, é sombrio. Faz-se necessário destacar que, com exceção da capa, todo o livro é colorido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

Meu repertório de experiências com audiovisuais permite-me fazer uma analogia que renderá uma clarificação do efeito gerado pelo entrelaçamento da

perspectiva do texto verbal e com a imagem. No filme *Psicose*, de Alfred Hitchcock, a famosa cena do chuveiro traz desconforto semelhante. As escolhas do diretor colocam o espectador em situação de espera por evento negativo, mesmo que a expressão da personagem seja de prazer ao tomar banho. Em *Leila*, sabe-se que algo vai acontecer, mas ainda não está dito.

O vazio estabelecido pelo contraste entre estado de ânimo descrito no texto verbal e imagens sombrias começa a ser suplementado na página seguinte (Figura 10). Nela, um animal é colocado em detalhe, sendo que um de seus olhos ocupa toda a página da direita. Olhando de soslaio, ele reflete a imagem da baleia.

Figura 10 - Páginas 9 e 10



Fonte: extraída do livro *Leila*, de Freitas (2019) e Beltrame (2019)

O texto verbal esclarece quem é a nova figura apresentada, o vizinho de Leila, chamado Barão. O diálogo entre eles transcorre da seguinte maneira:

– Olá, **Pequena!** Hoje você está mais bela! Quero um beijo de bom-dia!
 Ele a beijou no rosto, como quem rouba algo de uma criança.
 E Leila sentiu-se **esquisita**. (FREITAS, 2019, p. 9-10, grifos do autor).

O texto, no livro, assume formas onduladas, o que me dá a sensação de uma melodia na fala do Barão. As palavras parecem ditadas em som grave e com andamento lento, muito próximo ao que seriam ondas do mar, exibidas em câmera lenta. Tal configuração sonora intensifica o caráter de sedução dado ao texto

verbalizado pelo vilão.

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

Na dupla de página seguinte (Figura 11), ávida por saber o que vai acontecer, recorro ao texto verbal que traz novos dados: o Barão diz à Leila que vai nadar com ela, o que a deixa assustada. O narrador revela que ela não queria nadar com ninguém, mas que essa informação a baleia guardou consigo. A ilustração traz Leila vista de cima, com a sombra de Barão, um polvo de apenas cinco tentáculos, projetada sobre ela. No canto superior direito está novamente a concha e algumas algas marinhas, e na base da lateral esquerda, um pneu de carro rasgado, com uma alga e um peixe escondido em seu interior.

Figura 11 - Páginas 11 e 12



Fonte: extraída do livro Leila, de Freitas (2019) e Beltrame (2019)

Ao me concentrar na imagem do pneu, relaciono-a com a do pé de sapato largado, e tomo consciência de um ponto de vista que vem ganhando espaço na narrativa, mas não se entrelaça aos demais, de outro modo, caminha em paralelo. Surge com o pé de sapato e o pneu, o sentido de lixo, entulho, rejeite. Neste ponto da leitura, sinto que há uma atividade projetiva que me faz construir a seguinte sentença: Leila está para o pneu, assim como eu estou para Leila. Ou seja, entrego à Leila o valor de lixo, entulho e rejeite, o que só é possível por meio de um vínculo projetivo criado com a protagonista (eu vejo em Leila algo que, provavelmente, eu vejo – mas

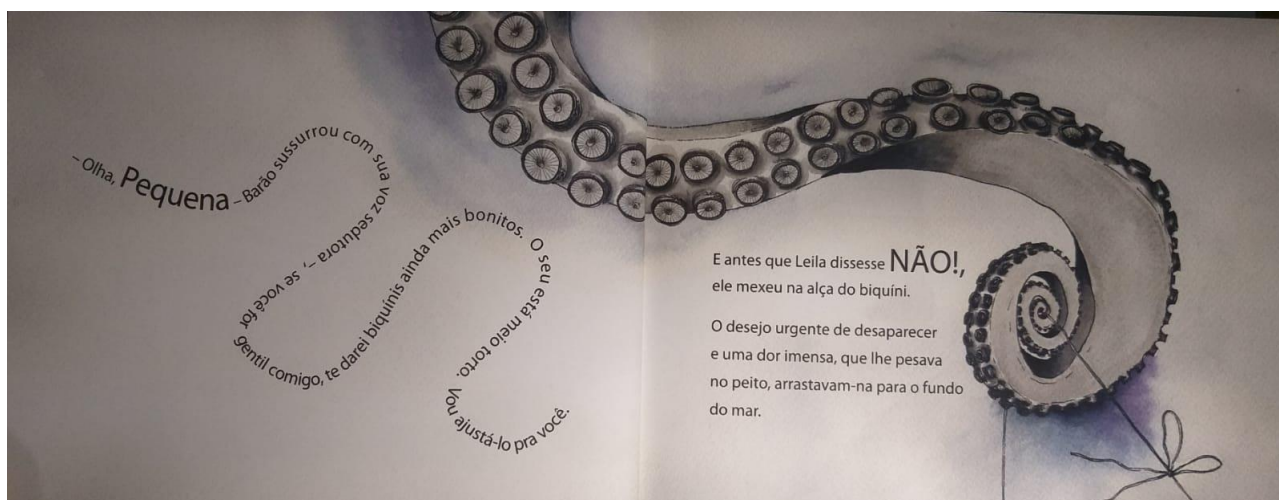
não quero – em mim). Há, pois, nesse processo, uma interpretação excedente do texto, como consequência de uma provável mobilização do conteúdo enigmático no psiquismo desta leitora.

A sombra do polvo projetada nas costas da baleia é ameaçadora. Tendo como horizonte de leitura as palavras do Barão, antecipo a cena seguinte, que seria a de um ataque. Ficcionalizei o ataque, criando a imagem de Leila sendo envolvida e sufocada pelo corpo e pelos tentáculos do polvo, que possivelmente a aprisionaria.

É nítida, na imagem por mim concebida, uma relação de similitude estabelecida entre o polvo e um homem, uma vez que separo o corpo e os tentáculos, como se o primeiro fosse o tronco, e o segundo estivesse dividido em pernas e braços.

A expectativa gerada é parcialmente confirmada na passagem para as páginas 13 e 14 (Figura 12). Não houve uma quebra da *good continuation*, uma vez que a violência acontece, mas não como esperada na situação anterior de leitura.

Figura 12 - Páginas 13 e 14



Fonte: extraída do livro *Leila*, de Freitas (2019) e Beltrame (2019)

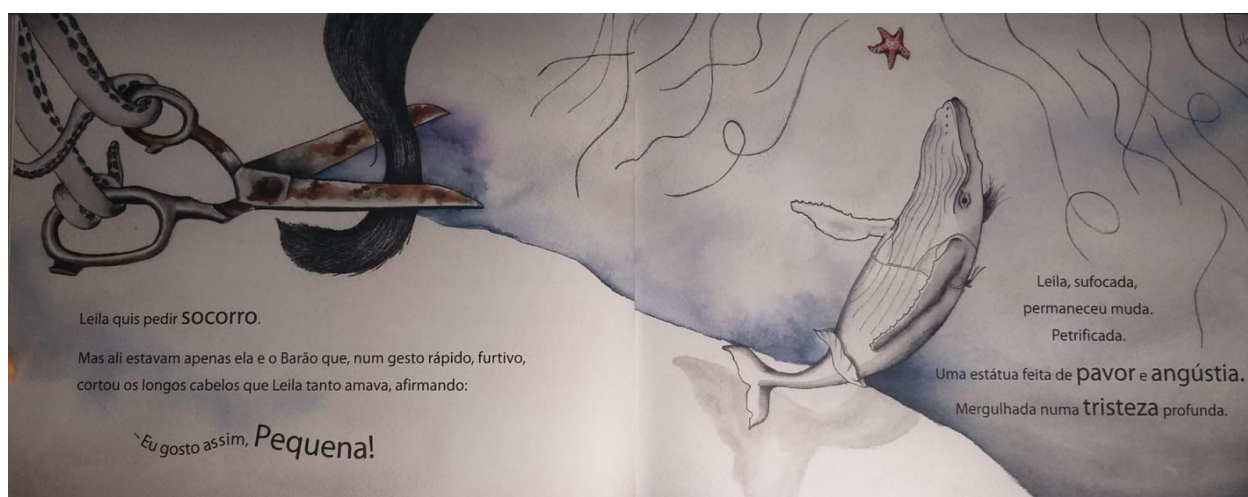
A expressão em inglês, *good continuation*, ao ser traduzida, já encaminha a compreensão do que vem a ser: a boa continuação do andamento narrativo. Ou seja, as estratégias do texto conduziram o/a leitor/a a antecipar eventos que, posteriormente, seriam confirmados por ele/a. Já a quebra da *good continuation* configura-se como uma expectativa rompida pela narrativa, provocando o efeito de surpresa no/a leitor/a. C. S. Santos (2009, p. 112) explica que a *good continuation* indica “uma ligação consistente de dados da percepção já esperada pelo recebedor”, enquanto a sua quebra “anula a expectativa da *good continuation*”.

Se se considera o efeito de surpresa como característica da quebra da *good continuation*, é possível dizer, ainda, que a narrativa contada pelas imagens provoca surpresa, enquanto o texto verbal flui como continuidade. Frisar efeitos distintos, um gerado pela imagem, outro pelo texto verbal, contribui com a hipótese de que as ilustrações, em livro ilustrado, podem vir a ser consideradas mais uma estratégia do texto.

Além da constatação da confirmação e da quebra de expectativa dadas, respectivamente, pelo texto verbal e o não verbal, as páginas 13 e 14 lançam um novo tema de leitura, desta vez guiado pela perspectiva da personagem. O sentimento de tristeza, de dor e de um “desejo urgente de desaparecer” (FREITAS, 2019, p. 14) é compartilhado com a protagonista e ambas, leitora e personagem – por meio da identificação projetiva – caem no fundo do oceano, metafórico para mim, literal para Leila.

As páginas 15 e 16 (Figura 13) reforçam os efeitos gerados com a leitura das páginas anteriores pelo acréscimo de novos dados.

Figura 13 - Páginas 15 e 16



Fonte: extraída do livro *Leila*, de Freitas (2019) e Beltrame (2019)

O texto verbal nessas páginas, embora pela voz do narrador, evidencia a perspectiva da personagem, como se vê a seguir:

Leila quis pedir **socorro**.
Mas ali estavam apenas ela e o Barão que num gesto rápido, furtivo,

cortou os longos cabelos que Leila tanto amava, afirmando:

- Eu gosto assim, **Pequena!**

Leila, sufocada,
permaneceu muda.

Petrificada.

Uma estátua feita de **pavor** e **angústia**.

Mergulhada numa **tristeza** profunda.

(FREITAS, 2019, p. 15-16, grifos do autor)

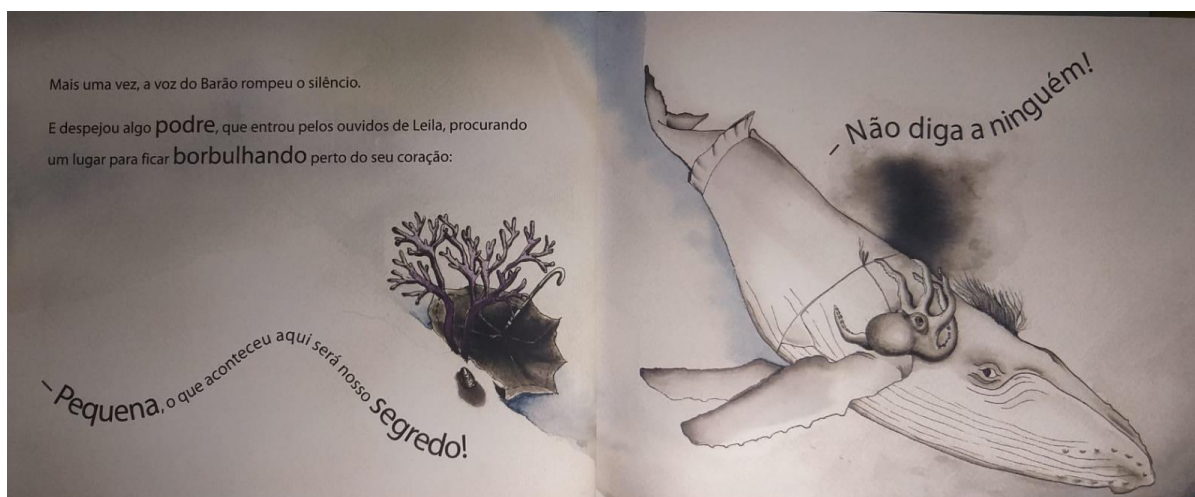
A violência por que passa Leila é alegorizada, já que os autores transmitem, por meio de símbolos, a mensagem da agressão. Dois dos tentáculos do polvo envolvem uma tesoura enferrujada, que arranca de Leila mais do que o cabelo de que tanto gostava, ela retira de Leila, a sua representação de feminilidade.

O texto destaca as palavras “socorro”, “Pequena”, “pavor”, “angústia”, “tristeza”, que são os sentimentos dominantes nessa passagem da narrativa. Mas, o que se sobressai é a passividade de Leila, diante do agressor.

É interessante registrar, que houve uma profusão de imagens por mim ficcionalizadas, colocadas como tema de leitura, sendo que algumas dessas imagens trouxeram elementos de um horizonte constituído não apenas pelo repertório do texto, como também por um vasto repertório de experiências por mim vivenciadas, sejam elas sentidas na pele, sejam recolhidas de relatos, sejam emprestadas de outros textos literários.

As páginas 17 e 18 (Figura 14) corroboram com os efeitos das anteriores, mas apresentam um dado que passa a gerar novas expectativas: o Barão pede que Leila guarde o segredo que agora pertence a eles. Passo a acreditar (mas que acreditar, passo a desejar) que ela permaneça em silêncio.

Figura 14 - Páginas 17 e 18



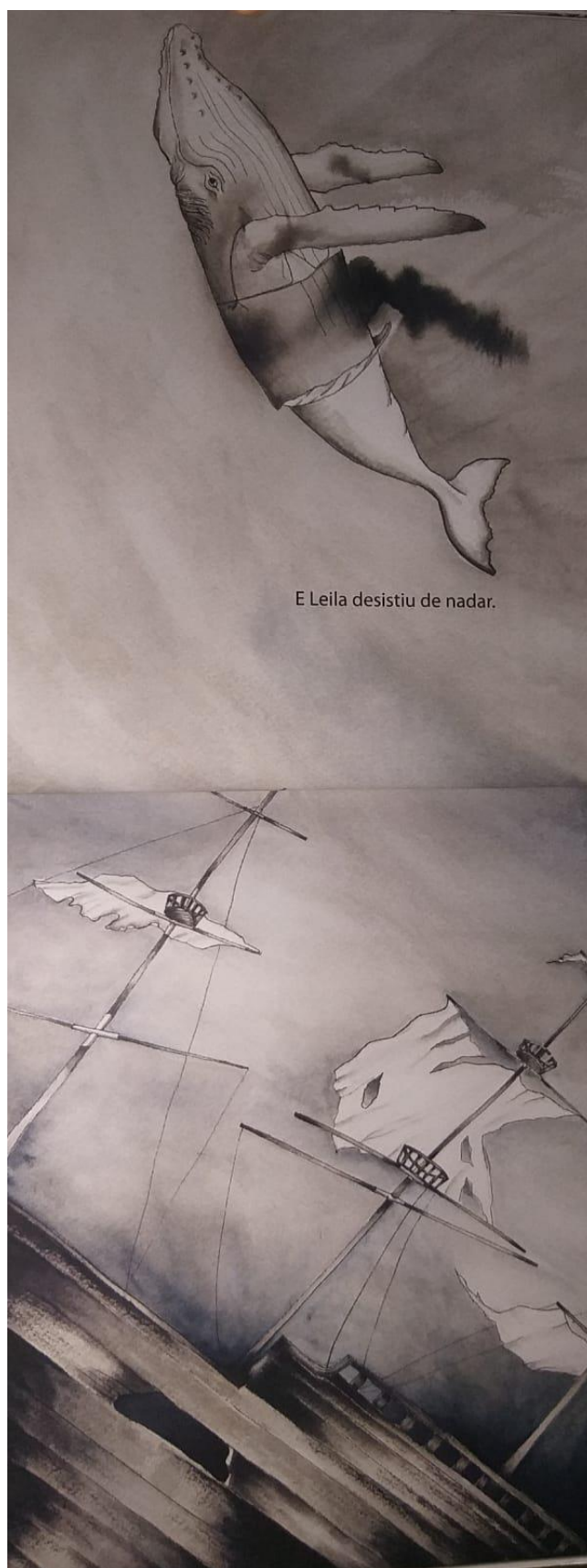
Fonte: extraída do livro *Leila*, de Freitas (2019) e Beltrame (2019)

O texto dessas páginas (Figura 14) coloca em destaque expressões do campo semântico que envolvem situações de violência sexual contra crianças, como “segredo” e “não diga nada”, e palavras que aparentemente são usadas para descrever águas poluídas, como “podre” e “borbulhando”. Juntos os campos semânticos, as palavras geram um sentido de ojeriza diante do que está sendo vivenciado pela personagem e pela leitora.

Destacaram-se, também, a imagem de um guarda-chuva destruído, encalhado nas algas, ao lado da concha que alinhava toda a narrativa imagética; a desproporcionalidade dos tamanhos da baleia e do polvo; e a mancha preta na água. O guarda-chuva agravou o sentimento de que algo havia sido roubado, destruído e largado. A distância entre os tamanhos de Leila e do Barão, embora próximos do que seria na realidade, levou-me a dois sentidos: Leila estava tão ferida que apenas sentia a si; Leila teria que carregar o Barão como presença constante por toda a sua vida. Por fim, a mancha preta na água, na verdade, era vermelha, e era sangue.

A mudança de página novamente confirma as expectativas geradas nas anteriores, de que a protagonista continuaria em sofrimento, como atesta o curto texto: “E Leila desistiu de nadar” (FREITAS, 2019, p. 19-20). E, mais uma vez, são as imagens (Figura 15), as responsáveis por intensificar o efeito do que é anunciado pelo texto, neste caso, pela perspectiva do narrador. Para entender melhor o que se passa com Leila, as imagens solicitaram que eu girasse o livro. Estando ele verticalizado, senti a profundidade do sofrimento da baleia. Ela vai caindo, passa por embarcações antigas e encalhadas no fundo do mar. Nota-se que Leila se encaminha para o fundo, em uma posição de morte. A mancha preta, indicando uma ferida grave, acompanha a personagem.

Figura 15 - Páginas 19 e 20



Fonte: extraída do livro Leila, de Freitas (2019) e Beltrame (2019)

Figura 16 - Páginas 21 e 22



Fonte: extraída do livro Leila, de Freitas (2019) e Beltrame (2019)

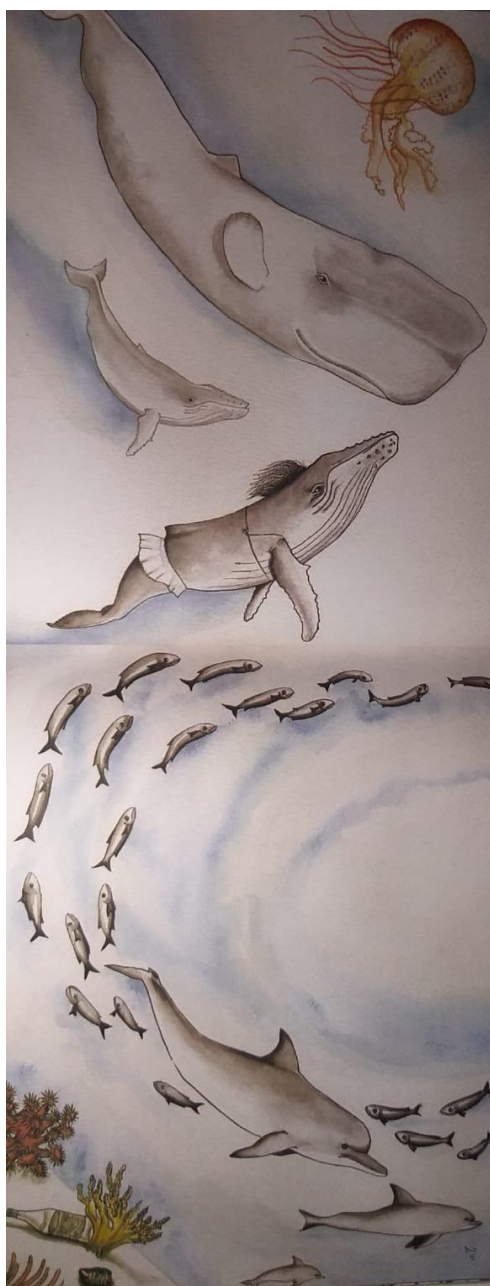
Nas páginas 21 e 22 (Figura 16), Leila chega ao mais fundo do mar. A ausência do texto verbal não altera a perspectiva, que continua sendo a da personagem. No entanto, não sendo o meu olhar guiado pelo narrador, detenho-me em mais elementos da ilustração e fico em dúvida se o que vejo está estampado, ou é iniciativa apenas de minha imaginação. Não é possível dizer tratar-se de pontos de indeterminação da narrativa que requerem minha suplementação. Isso porque o que vejo não tem relevância para o andamento da história. Um exemplo do que está sendo dito é a ilusão (não há confirmação de que seja uma ilusão) de que existe, no topo da imagem, uma luz no formato embrião. E, a vida projetada pela luz reforça o estado de quase morte da baleia. Para além disso que resolvi nominar de ilusão, há o olhar dos três peixes, no alto, apontados para Leila lá em baixo, corroborando a sensação de que a protagonista não pode ser ajudada, apenas observada. Dois outros elementos da ilustração chamam minha atenção: a âncora, grande demais para o barco, denotando peso e permanência; e um adorno na proa da navegação: uma jovem mulher com expressão de alheamento, sem braços, sem pernas, mas com as roupas, indicativas do feminino, bem preservadas. Ou seja, toda a ilustração das páginas 21 e 22 reforçam a minha expectativa/desejo de que a baleia, que não sobrevive sem o oxigênio da superfície, permaneceria ali estacionada.

No entanto, contrariando mais meu desejo que minha expectativa, Leila emerge, deixando para trás os barcos encalhados (Figura 17) e ressurge no convívio social (Figura 18). A presença da água viva, amarela (página 23) garante a confirmação de um movimento de vida. É só nesta fase da leitura que atino para a vestimenta da personagem: uma pequena saia e o busto de um biquini. Apenas a protagonista é antropomorfizada pelo uso de adereços humanos. Os demais animais marinhos, até mesmo o polvo, são representados sem roupas. Essa informação trazida pela imagem coloca-se como um vazio em minha leitura. A partir dele, teço a seguinte pergunta: sabendo da existência do discurso que aponta as mulheres como responsáveis pela violência exercida sobre elas, a roupa de Leila teria provocado, seduzido o polvo? Considerando a elevada qualidade da ilustração, retenho a indagação como horizonte de leitura e interdito a busca por uma resposta. Vista na vertical, a página 26 (Figura 18) traz mais uma vez a concha e o lixo (uma garrafa). Entendo, assim, que houve uma transformação da personagem, mas que o ambiente do qual faz parte continua o mesmo. E mais, que o cenário externo, que tem servido

à narrativa para intensificar a caracterização da personagem, relativiza a superação de Leila.

A passagem pelas páginas destinadas apenas às ilustrações não interrompe o andamento da narrativa. Uma história continua a ser contada. A questão que se coloca é: a ilustração, na concepção da teoria do efeito estético, poderia ser considerada uma perspectiva do texto ou seria a perspectiva de um segundo narrador? Uma possível resposta será encaminhada no capítulo seguinte.

Figura 17 - Páginas 23 e 24



Fonte: extraída do livro *Leila*, de Freitas (2019) e Beltrame (2019)

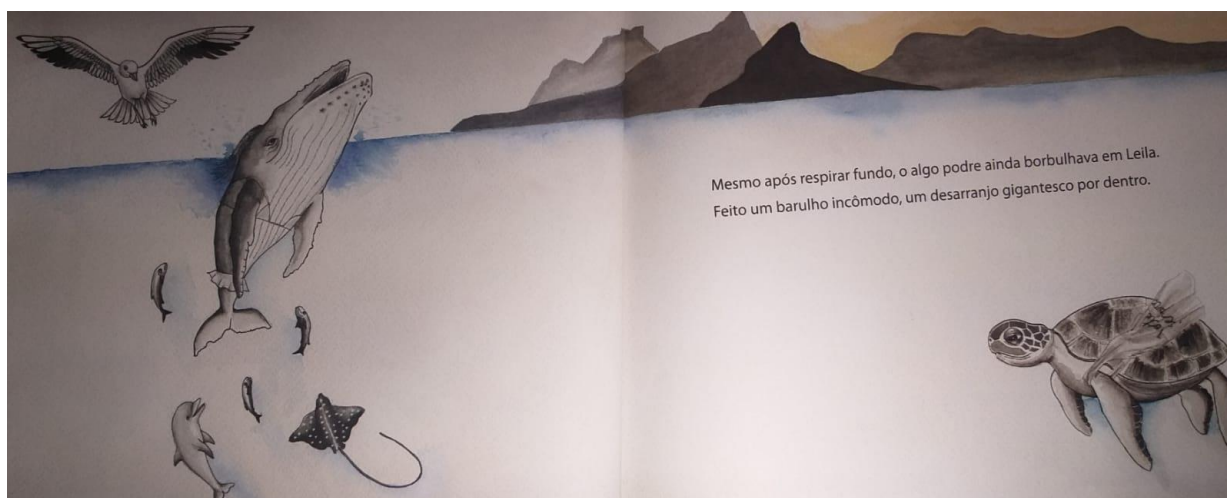
Figura 18 - Páginas 25 e 26



Fonte: extraída do livro *Leila*, de Freitas (2019) e Beltrame (2019)

As páginas 27 e 28 levam Leila para a respirar na superfície. As ilustrações ficam mais claras (Figura 19), prevalecendo o branco e destacando-se o azul. A voz do narrador retorna para anunciar estas palavras: “Mesmo após respirar fundo, o algo podre ainda borbulhava em Leila. Feito um barulho incômodo, um desarranjo gigantesco por dentro”. (FREITAS, 2019, p. 27-28).

Figura 19 - Páginas 27 e 28



Fonte: extraída do livro *Leila*, de Freitas (2019) e Beltrame (2019)

A informação trazida de que, apesar de viva, Leila sente algo podre e borbulhando, promove uma retomada ao início do capítulo anterior, quando mencionei um dado conteúdo amorfo, (re)suscitado na realização da obra, ou, utilizando a semântica da teoria laplancheana, um conteúdo não traduzido. Uma vez mais foi fácil colocar-me no lugar da protagonista e vivenciar o seu “desarranjo gigantesco”.

Comportando esta pesquisa uma abordagem autoetnográfica, é lícita a abertura de um parêntese. A primeira leitura de *Leila* foi despretensiosa, no entanto, por ser inédita, facultou um número maior de efeitos estéticos, assim como maior intensidade em relação às mensagens sem tradução, que embora não pudessem ser observadas, puderam ser detectadas por meio de sintomas como a insônia. Nesta terceira leitura, que está sendo guiada pelo MAPEE, vejo-me diante de um número elevado de elementos, estejam eles no texto verbal, na imagem ou em mim, desejosos por significações. Não obstante, tais elementos não se revelam estratégicos, uma vez que tenho memorizado o andamento da narrativa. São poucos os pontos de indeterminação do texto; as perspectivas encaminham parcas expectativas (e quebra de expectativas); os temas e os horizontes de leitura estão pouco definidos. É como se, de tanto olhar para a taça e para os rostos perfilados (Figura 2), já não fosse possível definir o que é figura e o que é fundo. Nenhum efeito de surpresa é liberado pela ruptura da *good continuation*.

Em contrapartida, na medida que me detenho nas imagens e na relação que elas estabelecem com o texto, crio inúmeras possibilidades significativas, fato que, por um lado, traz desconforto – a significação distancia-se das estratégias do texto –,

e, por outro, estimula o movimento da autorreflexão.

É pertinente acrescentar a este parêntese em aberto, que o MAPEE, em certa medida, artificializa o processo de leitura do texto literário (o que é de se esperar de qualquer leitura condicionada a objetivos). O que se impõe enquanto pergunta é: até que ponto a TEE distancia-se da crítica literária que busca todas as respostas no texto? Se o mapeamento, elaborado com base na TEE, não consente a entrada daquilo que não está sendo formulado pela estrutura do texto, que possibilidades ele traz para a experimentação e a constatação da alteridade em mim? É certo que o MAPEE impulsiona a emancipação do leitor, C. S. Santos (2009, 2020), Andrade (2021), L. B. Santos (2021) e Bezerra (2021) já confirmaram esse fato. É igualmente certo que a teoria do efeito estético valida o exercício da alteridade, mas, quanto de outros posso ter consciência se analiso a expressão de minha subjetividade? O que está sendo posto não é nem uma proposta de **utilização** da literatura para a redenção do sujeito leitor, muito menos a desconsideração do MAPEE enquanto instrumento teórico metaprocedimental de explicação e autoindicação do processo de leitura. Trata-se de problematizar esse que se impõe como significante instrumento da crítica literária, com o fito de contribuir com sua expansão.

Fechado o parêntese, retoma-se ao mapeamento da leitura de *Leila*. Nas páginas 29 e 30 (Figura 20), é colocado em plano detalhe, um dos olhos da baleia, tomado pelo reflexo do polvo.

Figura 20 - Páginas 29 e 30



Fonte: extraída do livro *Leila*, de Freitas (2019) e Beltrame (2019)

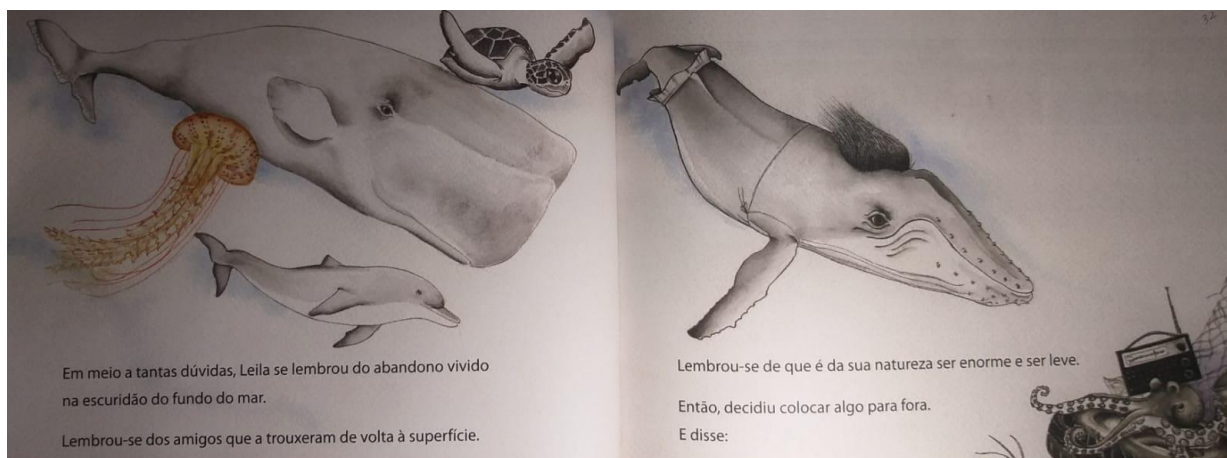
Depois de fígada pela imagem, volto-me para o texto, que diz:

Um dia ela reencontrou o Barão, seu vizinho.
 Isso despertou um turbilhão de pensamentos confusos.
 Presa do seu silêncio, Leila não sabia se sentia raiva, medo ou
 coragem.
 Talvez fosse tudo isso. (FREITAS, 2019, p. 29-30).

O texto, na primeira leitura, não mobilizou hipóteses sobre o que estava para acontecer com a personagem principal. A sensação era de passividade diante da narrativa.

A seguir, nas páginas 31 e 32 (Figura 21), sinto que eu havia lançado uma âncora nas folhas anteriores, enquanto Leila caminhava para um lugar desconhecido. Dito de outra forma, a minha identificação com a personagem não foi suficiente para continuar sendo, com ela, parte da história. A partir desse ponto, e cada vez mais, a baleia torna-se estranha. Mesmo assim, a última frase dita na página 32, desperta o interesse sobre o que vem a seguir.

Figura 21 - Páginas 31 e 32



Fonte: extraída do livro *Leila*, de Freitas (2019) e Beltrame (2019)

Faz-se necessário mencionar que o meu interesse em ler as imagens diminui depois da ruptura descrita no parágrafo anterior. Ainda assim, chama-me a atenção o polvo banido no canto da página, tão lixo quanto um pneu, uma rede rasgada, um jarro rachado e um rádio afogado.

Antes de dar prosseguimento à leitura, é vital evidenciar a postura do narrador de *Leila* e quão sutil é o trânsito das perspectivas textuais nas últimas páginas do livro.

O narrador do texto em análise é um que se coloca em posição de

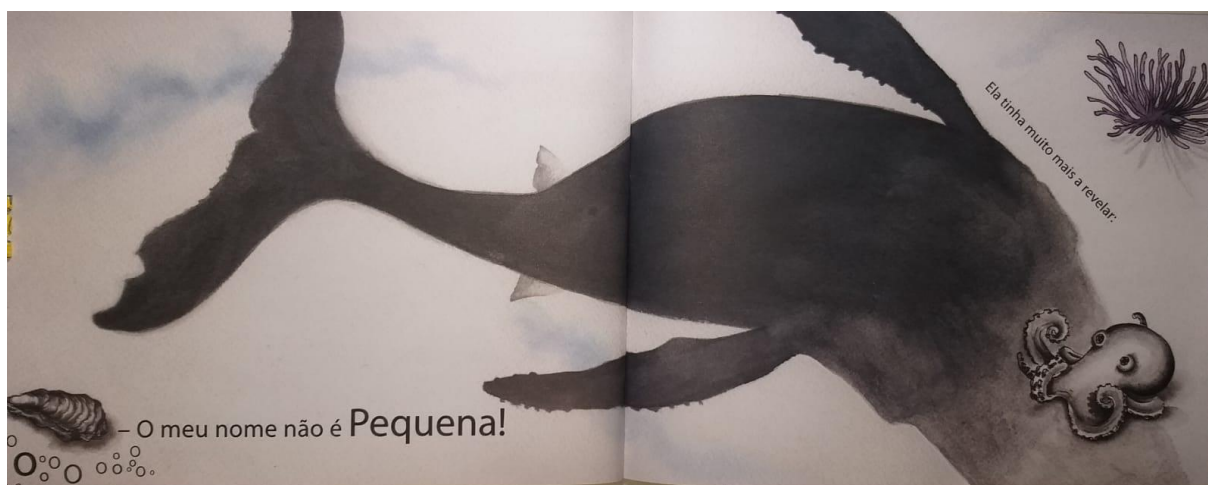
superioridade diante do fato narrado, carregando ele o fardo divino de onipresença e de onisciência. Embora acompanhe a protagonista, encarcerando os demais personagens em seus tipos – o polvo violentador, os amigos da baleia –, não é possível afirmar que seja um narrador seletivo, tal como Bakhtin (2010) percebe os narradores de Dostoiévski. Em Dostoiévski, as imagens e informações que vão sendo apresentadas ao/à leitor/a estão comportadas na perspectiva do/a protagonista – ou do/a herói/na, como nomina o crítico. Bakhtin (2010, p. 260) explica que no texto do literato russo, a narração é sempre sem perspectiva, “não há uma ‘imagem distante’”. Comprovando a onisciência e a onipresença do narrador de *Leila*, há história na ausência da baleia, assim como há história na ausência da narrativa verbal.

Há, por outro lado, significativas evidências de que o narrador do texto de Freitas (2019) e de Beltrame (2019) assemelhe-se ao contador de histórias da tradição oral, basta lembrar a fala de Benjamin (1993) sobre a partilha, entre os/as trabalhadores/as, de narrativas – assentadas em suas próprias experiências de vida – realizada com o intuito de propagar o conhecimento. *Leila* é um reconto, a versão de uma história com múltiplas autorias, enfim, uma narrativa que deseja ensinar uma saída diferente, e nem sempre possível, para as vítimas de abuso sexual.

Sobre o trânsito das perspectivas textuais, é possível dizer que é sutil. A afirmação é sustentada pela constatação de que o tema de leitura é perpassado pela imagem construída sobre quem é a protagonista, o que pode acontecer com ela, e o que, de fato, sucedeu a Leila. Assim, o narrador encaminha o direcionamento do enredo; constrói, junto à ilustração, a personagem; e fornece dados para a formatação de uma única Leila. Não há divergências sobre as informações, não há razão para saltar entre uma perspectiva e outra na busca da construção de um sentido.

Dando prosseguimento à leitura, nas páginas 33 e 34 (Figura 22), desta vez é a sombra da baleia que é projetada sobre o diminuto e assustado polvo. Sobressai a voz de Leila em discurso direto, afirmando não ser ela, Pequena.

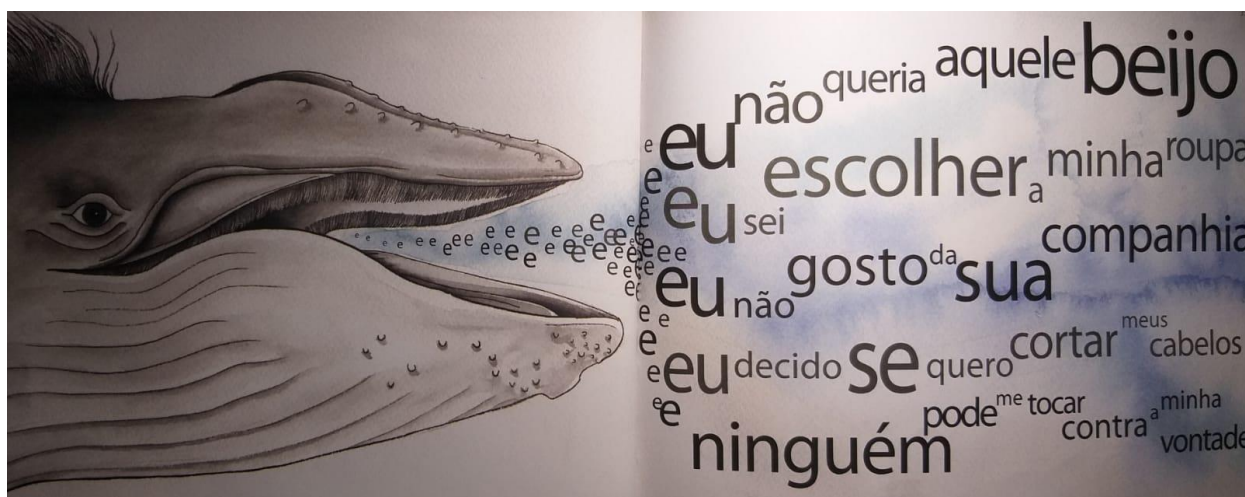
Figura 22 - Páginas 33 e 34



Fonte: extraída do livro *Leila*, de Freitas (2019) e Beltrame (2019)

E o que estava preso, o algo podre e borbulhante, nas páginas 35 e 36 (Figura 23), é despejado: “eu não queria aquele beijo/ eu sei escolher a minha roupa/ eu não gosto da sua companhia/ eu decido se quero cortar meus cabelos/ ninguém pode me tocar contra a minha vontade” (FREITAS, 2019, p. 36). O dito pela protagonista é precisamente a lição que se deseja passar com a partilha da história.

Figura 23 - Páginas 35 e 36



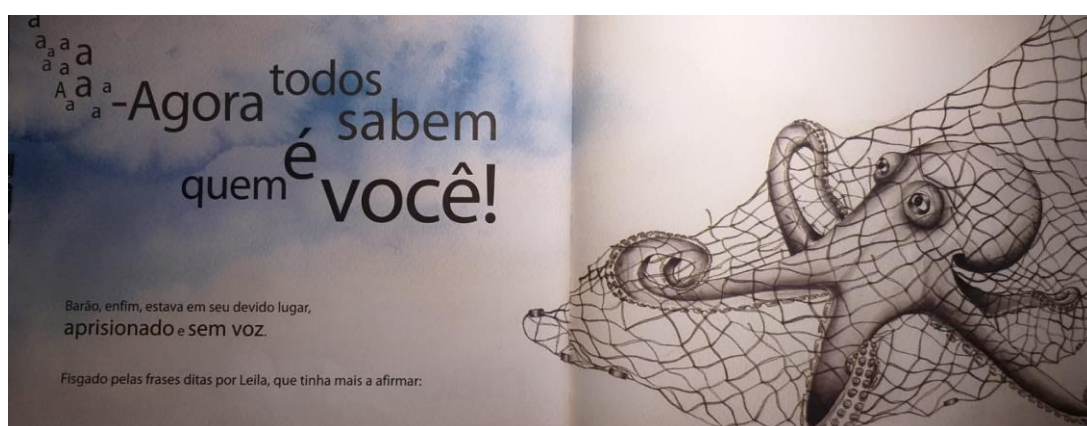
Fonte: extraída do livro *Leila*, de Freitas (2019) e Beltrame (2019)

Na primeira leitura do texto, o trânsito pelas páginas 35 e 36 promoveu meu total desligamento com a narrativa. Não havia mais obra sendo realizada. Não criei expectativas, não havia movimentação de tema e horizonte. Concluí a leitura fazendo perguntas do tipo: mas como, livre? Quer dizer que borbulhar palavras prende o

agressor? E ela saiu assim, sem amarras? Prossegui folheando o livro e, finalmente, encontrei o conforto de que precisava. Mas só entendi o conforto nas leituras posteriores, como passo a descrever.

As páginas 37 e 38 (Figura 24) confirmam o confinamento do polvo. Novamente as palavras de Leila são apresentadas em discurso direto, “agora todos sabem quem é você!” (FREITAS, 2019, p. 37). O narrador conta que o polvo foi para o seu devido lugar, aprisionado e sem voz.

Figura 24 - Páginas 37 e 38



Fonte: extraída do livro Leila, de Freitas (2019) e Beltrame (2019)

Mas, a condição do polvo, eu preferia que fosse a da baleia. Tal desejo não fala apenas de uma manifestação sádica, também de uma tentativa de religação com a personagem. A religação não aconteceu nas páginas 39 e 40 (Figura 25), nem nas páginas 41 e 42 (Figura 26).

Figura 25 - Páginas 39 e 40

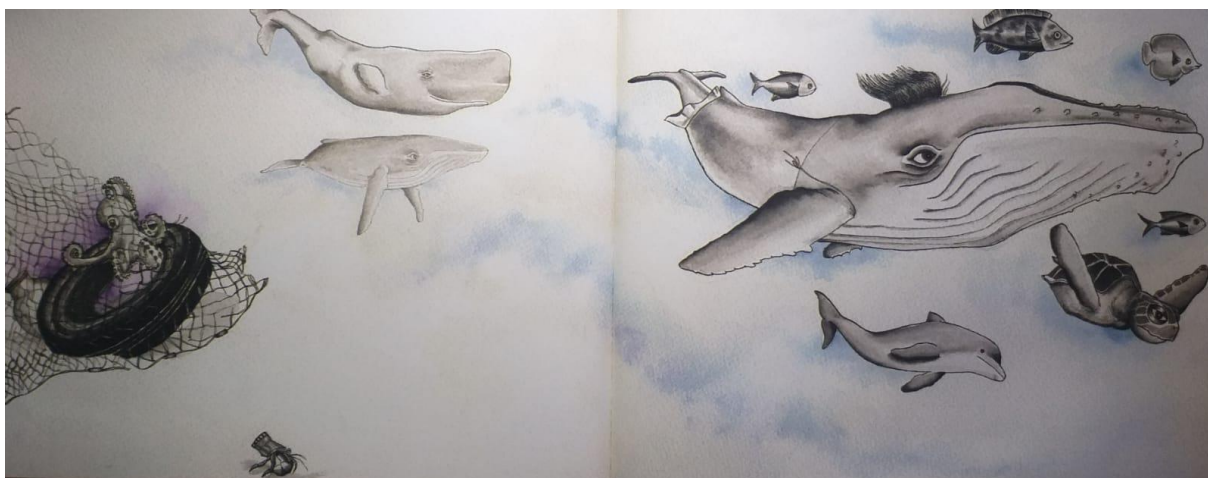


Fonte: extraída do livro Leila, de Freitas (2019) e Beltrame (2019)

Na terceira leitura do livro, observo, na base esquerda da página 39 (Figura 25), a ostra aberta. Esse detalhe da ilustração coloca-se como tema de leitura. Inicialmente, como relatado, acreditei tratar-se de uma concha desabitada, largada no fundo do mar. A concha foi costurando a narrativa, contribuindo com a ambientação da personagem principal. Ocorre que a estrutura da ostra, no livro, assemelha-se à genitália feminina. Ora, se ela vinha sendo apresentada fechada, por qual razão, após sofrida e superada a violência, a ostra abriu-se para exibir uma pérola? Estabeleceu-se, assim, um vazio na realização da obra. Um vazio, aliás, não suplementado.

Em lugar daquilo que se colocava como tema de leitura, vejo surgir nas páginas 41 e 42 (Figura 26), uma Leila ativa. O polvo encontra-se emaranhado na rede, enquanto a protagonista e seus colegas nadam para a parte externa e à direita da página, forçando-me a suspender a busca por respostas acerca da ostra assemelhando-se à genitália feminina, e substituí-la pela expectativa do que vivenciarei adiante.

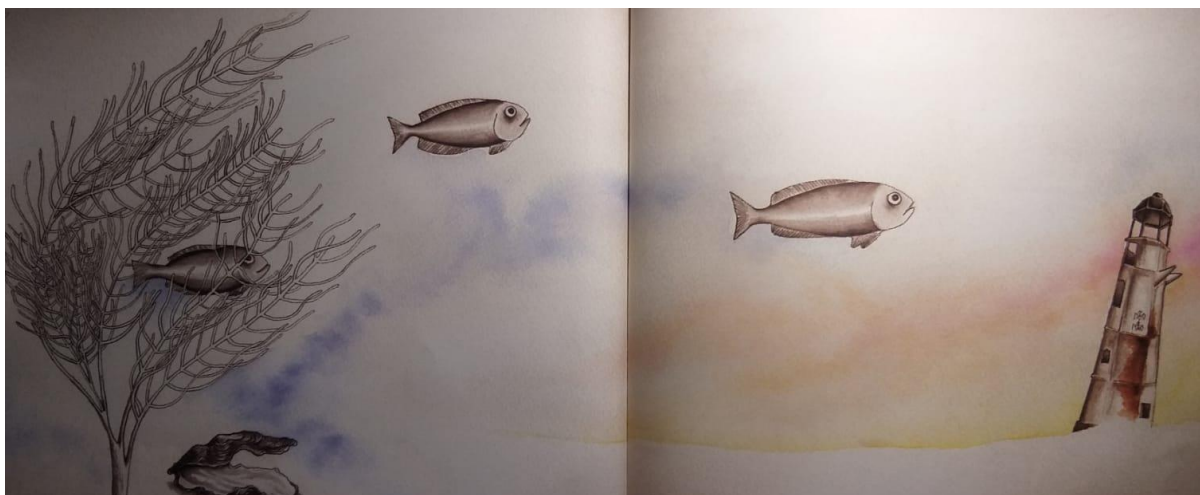
Figura 26 - Páginas 41 e 42



Fonte: extraída do livro *Leila*, de Freitas (2019) e Beltrame (2019)

Antes de virar a folha, observo as expressões de raiva na face dos animais marinhos, sugerindo uma situação de enfrentamento. No entanto, sucede uma quebra da *good continuation* com o retorno de imagens (Figura 27) que suscitam tristeza.

Figura 27 - Páginas 43 e 44



Fonte: extraída do livro *Leila*, de Freitas (2019) e Beltrame (2019)

Nas páginas 43 e 44 (Figura 27), a ostra permanece na posição anterior e sem a presença da pérola. Nessas folhas, os tons terrosos voltam a colorir as ilustrações, e esse retorno cromático coloca-se como indício de uma repetição de ciclo. O conjunto de páginas é bastante significativo, não apenas pela ostra que deixa de ser preciosa, sobretudo pelo farol fálico, pichado com a palavra “não”, e pela delirante comunhão de oceano e continente.

Nas páginas 45 e 46 (Figura 28), as casas velhas, com telhados arrancados, portas destruídas, voltam a compor o segundo plano da imagem, e habitar o tema da leitura. Apesar de atrair a minha atenção, no ato da leitura, não percebo as casas como um vazio a ser preenchido. Faz-se necessário revelar que casas desse tipo são recorrentes em meu universo onírico. Talvez por isso, tenha me sentido confortada (mesmo sabendo que casas velhas, a olhos abertos, provocam em mim sentimentos ruins). Além das casas, o texto da página 46, “só então avisou a mãe: –Vou ali nadar e já volto! E foi” (FREITAS; BELTRAME, 2019, p. 46), faculta um retorno imediato ao início da história.

Figura 28 - Páginas 45 e 46



Fonte: extraída do livro *Leila*, de Freitas (2019) e Beltrame (2019)

As páginas 47 e 48 (Figura 29) mostram Leila feliz, na Baía de Guanabara, na presença de outra baleia e de uma garrafa boiando. Mais que sugerir a poluição da baía, a garrafa denotou a permanência de algo podre e borbulhante a ser colocado para fora.

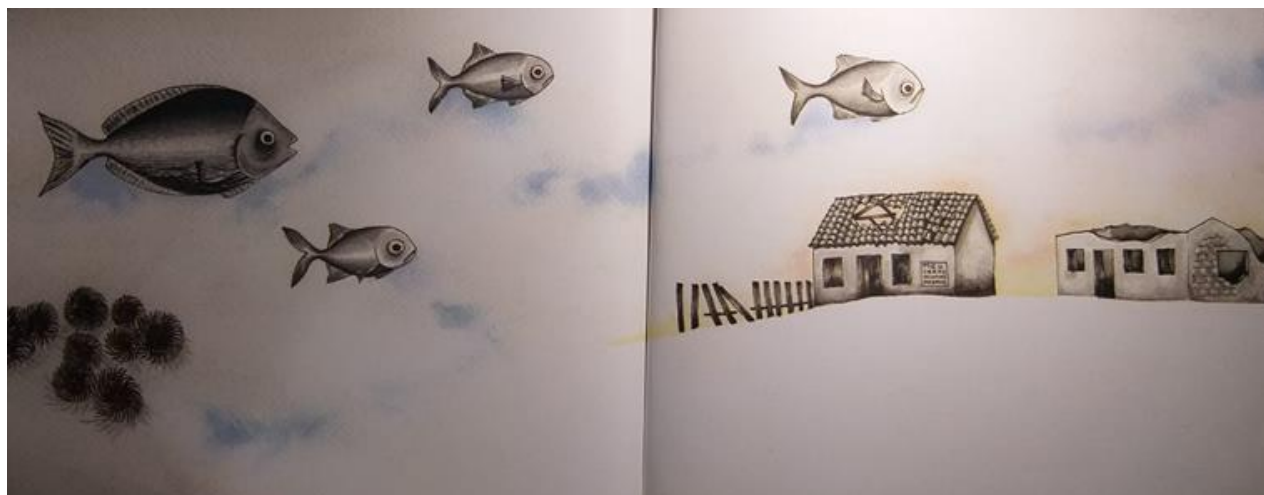
Figura 29 - Páginas 47 e 48



Fonte: extraída do livro *Leila*, de Freitas (2019) e Beltrame (2019)

Sensação reforçada nas páginas 49 e 50 (Figura 30), em que são mostrados peixes ranzinzas flutuando na atmosfera continental, e as casas velhas. Sendo que, em uma das casas, há uma placa anunciando: “meu corpo/ minhas regras” (FREITAS, 2019, p. 50), e a outra está completamente destelhada.

Figura 30 - Páginas 49 e 50



Fonte: extraída do livro *Leila*, de Freitas (2019) e Beltrame (2019)

Nesse ponto de leitura há uma confirmação de ser a ilustração, uma perspectiva do texto, e não um reforço à perspectiva do narrador ou a do enredo. Embora o narrador e o enredo tenham falado de um processo de queda e ascensão da protagonista, as imagens apontam para uma permanência. E essa permanência está em *Leila*, que supera a violência no primeiro plano da história, mas que preserva o registro da vulnerabilidade, da violência, do abandono, da podridão e da solidão, em seu horizonte de experiências vividas. Permanência, também, de uma narrativa social antiga, mas que se repete. As últimas páginas do livro indicam um movimento recursivo e em espiral.

5 IMAGEM, TEXTO, LEITOR: OUTRA PERSPECTIVA DE LEITURA



“VESTE”
Tinta acrílica e tecido algodão
28 x 40 cm
2022
(Lina Ganem)

5.1 As imagens do livro ilustrado

Sendo o objetivo geral desta pesquisa investigar os sentidos e significações gerados, em leitora real, durante a realização da obra, tendo como polo artístico o livro *Leila*, e como polo estético a pesquisadora, foi priorizado o Mapeamento da Experiência Estética à luz da TEE e da TSG. Contudo, observou-se, por um lado, que o elemento imagético do livro atuou como parte das estratégias do texto literário, configurando-se como uma perspectiva adicional, além das citadas por Iser (1996, 1999a); e, por outro, foi observado que as imagens facilitaram a transferência entre o sujeito e o produto da cultura, promovendo a reabertura da dimensão da alteridade. De acordo com Belo (2023), no contexto da TSG, a reabertura da dimensão da alteridade se dá tanto no movimento de criação do produto de arte, quanto no do/a expectador/a ao significá-lo. A criação e a recriação desse produto – e assim, do texto literário –, é um dos meios disponíveis para a destradição/retradição das mensagens enigmáticas. Ao falar sobre a sublimação completa, Belo (2023, p. 28) expõe uma

situação de retomada de processos tradutivos da alteridade interna: “[q]uando lemos um bom livro ou vemos um bom filme, somos levados a retomar os próprios processos tradutivos de nossa alteridade interna”.

Pela importância atribuída à imagem, optou-se pela adição deste capítulo, que discute a relação estabelecida entre imagem e estratégias do texto, imagem e repertório da leitora e imagem enquanto componente preponderante nos livros ilustrados, sendo esse último, conteúdo do presente tópico.

Desde o início, a expressão “livro ilustrado” tem sido usada para caracterizar o “tipo” de livro que se aplica à *Leila*, mas que tipo de livro é esse? Na publicação *Para ler o livro ilustrado*, de Sophie Van der Linden (2018), há várias definições das quais destacamos duas: o estudo da autora considera o livro ilustrado “não apenas um objeto cujas mensagens contribuem para a produção do sentido, mas um conjunto coerente de interação entre textos, imagens e suportes” (LINDEN, 2018, p. 9); e são “[o]bras em que a imagem é espacialmente preponderante em relação ao texto, que aliás, pode estar ausente. A narrativa se faz de maneira articulada entre texto e imagem” (LINDEN, 2018, p. 9).

Com a realização do MAPEE, da pesquisadora e leitora real de *Leila*, torna-se facilmente possível depreender que o *corpus* deste trabalho é, de fato, um livro ilustrado. Em *Leila*, as imagens contribuem para a construção de sentido (às vezes, como observado, sentidos opostos ao recomendado pela estrutura do texto verbal); estão entrelaçadas ao texto verbal (tanto que o texto imagético está sendo proposto como perspectiva estratégica); e em termos de espaço ocupado na mancha gráfica, a domina em detrimento do texto verbal.

Exemplo do que está sendo afirmado pode ser observado no início do livro, quando é apresentada a personagem Leila, a baleia, e o personagem Barão, o polvo (Figuras 9 e 10). Mesmo que o texto verbal traga em primeiro plano a voz do narrador, que vai fiando o enredo do abuso sofrido pela protagonista, o texto imagético apresenta os e as personagens da história. Nas páginas 7 e 8 (Figura 9), há uma composição de casas decadentes no horizonte de um terreno árido, e o desenho de uma baleia ocupando ambas as páginas. Em seguida, nas páginas 9 e 10 (Figura 10) é apresentado, em detalhe, o rosto do polvo, sendo que um de seus olhos ocupa toda a página 10. A única página em que, na mancha gráfica, predomina o texto verbal é a 36 (Figura 23). As palavras nela contidas são arranjadas de modo semelhante às imagens: fontes em diversos tamanhos, frases desarranjadas, denotando a confusão

mental em que se encontrava a baleia.

No que se refere ao entrelaçamento das imagens ao texto verbal e à produção de sentidos, recorre-se às páginas 19 e 20 (Figura 15). Nessas páginas, para que os textos verbal e imagético sejam lidos, é preciso que o/a leitor/a rotacione o suporte de leitura. A diagramação do livro sugere, desde o início, a leitura na horizontal. No entanto, na página 19, o texto é colocado na perpendicular em relação a linha de base. Para ser lido o texto, faz-se necessário colocá-lo na vertical. Na nova posição, a imagem passa adquirir um sentido mais completo, sendo esse sentido importante para a decifração da mensagem transmitida por meio das palavras.

O exemplo trazido à tona (e que será retomado no tópico seguinte) pode ser utilizado para se referir a uma outra característica do livro ilustrado: a diagramação desses livros articula textos e imagens. Linden (2018, p. 47) fala o seguinte sobre o trabalho de diagramação nos textos de livros ilustrados:

No livro ilustrado, a diagramação é trabalhada no intuito de articular formalmente o texto com as imagens. Assim, os textos dependem do suporte, do tamanho das imagens, e em geral devem acompanhá-las tanto quanto possível. Trata-se de obrigações formais que coíbem a maior extensão do texto. Até porque o livro ilustrado apresenta forte coerência em relação à página dupla. É muito raro, por exemplo, que uma frase se estenda de uma página dupla para a seguinte. A unidade de sentido deve ser respeitada nesse nível. Além disso, a leitura se elabora por idas e vindas entre a mensagem do texto e a da imagem; um texto curto permite manter um ritmo de leitura relativamente equilibrado entre as duas expressões.

A experiência dada pela visão e pelo tato da leitora real com o livro *Leila*, atesta o que está sendo dito sobre o livro ilustrado. A diagramação, desde a capa, convoca a participação do/a leitor/a, quando traz uma concha vazada, e segue cumprindo o seu papel de articuladora em todo o livro, seja pela colocação do texto na perpendicular, seja pelo jogo de tamanho e de posição das fontes e das imagens, seja pelo aproveitamento do espaço das páginas.

O excerto discorre também sobre a criação de sentido pelas “idas e vindas entre a mensagem do texto e a da imagem”, o que remete diretamente ao movimento de tema e horizonte, proposto pela TEE e já discutido no início da pesquisa. No contexto da TEE, ora a imagem se coloca como tema de leitura (e depois passa a condição de horizonte), ora o texto, através de uma de suas perspectivas, é colocado nesse mesmo lugar de tema (e depois também passará a condição de horizonte).

No trabalho que Linden (2018) realiza sobre o livro ilustrado, ela propõe uma classificação para o resultado das relações entre texto e imagem, a partir das funções que cada um deles cumpre diante do outro. A proposição parte da observação das idas e vindas das informações veiculadas por ambos. De acordo com a pesquisadora, a primeira exposição do/a leitor/a à narrativa determina o elemento preponderante, se o texto ou se a imagem. Diz ela:

Se o texto é lido antes da imagem e é o principal veiculador da história, ele é percebido como prioritário. A imagem, apreendida num segundo momento, pode confirmar ou modificar a mensagem oferecida pelo texto. Inversamente, a imagem pode ser preponderante no âmbito espacial e semântico, e o texto ser lido num segundo movimento (LINDEN, 2018, p. 122).

De acordo com a pesquisadora, quando o elemento veiculador da história surgir primeiro, será considerado “instância prioritária”, e quando surgir no momento seguinte da narrativa, será considerado “instância secundária” (LINDEN, 2018, p. 122). A partir dessa distinção entre instâncias, se, em *Leila*, forem consideradas as imagens postas na falsa folha de rosto (Figura 7) e na folha de rosto (Figura 8), o texto imagético seria tomado como instância primária, enquanto o verbal, como instância secundária. Diante dessa possibilidade de definir a prioridade de acordo com a ordem de aparecimento na narrativa, Linden (2018, p. 122, grifo meu) tece a seguinte consideração:

Conforme os casos e a convergência desses diferentes dados [gerados pelas escolhas feitas na diagramação], será possível determinar quem – texto ou imagem – tem atuação secundária e apresenta portanto uma função específica em relação à instância prioritária. Mas há também que se render à evidência: não raro, o tamanho das mensagens, sua apresentação e, sobretudo, a articulação narrativa das duas linguagens não permitem que se defina uma primazia. **O leitor efetua portanto um rápido vaivém entre texto e imagens, e as respectivas funções interagem simultaneamente.**

Ou seja, apesar de propor, inicialmente, que a prioridade dos textos verbal e imagético poderia ser dada à linguagem que primeiro se apresentasse na narrativa do livro ilustrado, Linden (2018) pondera quando afirma não haver primazia entre uma delas. O mais relevante no trecho citado é que a pesquisadora concebe o/a leitor/a como realizador/a dos movimentos propostos pelo texto. No caso da leitora real do

MAPEE, observou-se que as informações veiculadas pelas imagens, durante a realização da obra, subverteram a estratégia do texto literário, que posicionava como tema de leitura uma das perspectivas concebidas pela TEE.

Um exemplo dessa subversão ocorrida iniciou-se com a leitura das páginas 35 e 36 (Figura 23), quando a perspectiva do narrador, entrelaçada à da personagem, definiu como tema de leitura a projeção da voz da baleia, comunicando os desconfortos da violência sofrida. O relato da leitora real foi o de que havia ocorrido seu total desligamento com a narrativa. Nessa passagem, registrou-se o seguinte: “Não havia mais obra sendo realizada. Não criei expectativas, não havia movimentação de tema e horizonte. Concluí a leitura fazendo perguntas do tipo: mas como, livre? Quer dizer que borbulhar palavras prende o agressor? E ela saiu assim, sem amarras? Prossegui folheando o livro e, finalmente, encontrei o conforto de que precisava”. Até então, o tema de leitura era a mensagem de libertação da baleia, com a qual a leitora não se conformava. A reconciliação com o texto literário deu-se apenas quando as imagens das páginas 43 e 44 (Figura 27) contradisseram a perspectiva do narrador e da personagem, informando – no ponto de vista da leitora real – que Leila ainda estava presa à situação de violência.

A partir do exemplo dado, foi ratificada a afirmação de que não há primazia de uma das linguagens no livro ilustrado, também que o/a leitor/a é quem define, no ato da leitura, qual dos textos – o verbal ou o imagético –, ocupa o lugar de instância primária e secundária.

Para finalizar este tópico, é válido mencionar que Linden (2018) propõe uma classificação (Quadro 1) para as funções das imagens no livro ilustrado, quando colocadas em paralelo ao texto verbal. Essas funções são as de repetição, de seleção, de revelação, completiva, de contraponto e de amplificação.

Quadro 1 - Funções do texto e da imagem

Função de repetição	A mensagem da instância secundária pode ou não repetir a mensagem da instância primária, com outra linguagem.
Função de seleção	O texto pode selecionar uma parte da mensagem da imagem ou a imagem pode selecionar uma parte do texto para constituir uma mensagem.
Função de revelação	Uma das instâncias gera sentido para a outra.
Função completiva	Uma instância completa o sentido da outra, contribuindo para a construção de um sentido global.
Função de contraponto	Uma das expressões (texto ou imagem) coloca-se em

	contraponto a outra.
Função de amplificação	Uma expressão amplifica a mensagem da outra sem contradizê-la ou repeti-la.

Fonte: elaborado a partir de Linden (2018, p. 123-124)

No livro *Leila*, há a ocorrência de múltiplas funções, estando elas entrelaçadas. Como já visto, as mensagens das instâncias primárias e secundárias (veiculadas ora pelo texto verbal, ora pelo texto imagético), não se repetem.

Mesmo que não tenha sido exaustiva a descrição do que é um livro ilustrado – nenhuma descrição o é –, encerra-se o tópico reforçando a importância da imagem no texto ilustrado, informação, que no desenrolar do tópico, já se apresenta redundante. No entanto, o reforço aqui realizado tem como objetivo lançar um questionamento que não será respondido nesta pesquisa, mas que editores/as e autores/as de textos verbais e imagéticos deveriam refletir sobre ele: por que os livros ilustrados, quando produzidos em parceria, exibem como autor/a, apenas o nome daquele/a que criou o texto verbal?

5.2 As imagens e as estratégias do texto

Ampliando a discussão no que concerne às perspectivas textuais efetuada no capítulo 2, tópico 2.2, recorre-se a Borba (2004) quando disserta sobre tais perspectivas, no contexto da apresentação dos tipos de leitores/as contemplados/as pela teoria iseriana do efeito estético. É nesse momento de apresentação que discorre sobre a noção de “ponto de vantagem”, configurada como “o percurso pelo qual o leitor forma sua própria visão acerca daquilo que se lhe apresenta” (BORBA, 2004, p. 148). O ponto de vantagem, de acordo com a pesquisadora, só pode ser construído a partir da atividade das perspectivas projetadas pela estrutura do texto literário. É importante dizer que o ponto de vantagem só pode ser tomado como “ponto de vista” do/a leitor/a se o/a leitor/a a que se refere é uma projeção do próprio texto.

Acerca das perspectivas, Borba (2004) detém-se, inicialmente, na do leitor fictício (ou ficção do/a leitor/a), ressaltando não ser sinônimo de leitor implícito, mesmo que ambos – ficção do/a leitor/a e leitor implícito – façam parte da estrutura do texto. Sobre a caracterização da ficção do/a leitor/a, Borba (2004, p. 148) diz o seguinte:

[...] uma das possibilidades de caracterização do leitor fictício [ficção do/da leitor/a] diz respeito àquele leitor que o autor tem em mente ao escrever a sua obra. É um tipo de habitante do texto, podendo não só incorporar as convenções contemporâneas à obra, como representar um desejo do autor em se ligar a essas convenções e sobre elas tematizar.

Se por um lado, a ficção do/da leitor/a, enquanto perspectiva do texto, não pode desligar-se das demais, uma vez que é perspectiva e “habitante do texto”, o leitor implícito é “um conceito resultante de transformações comportamentais de um leitor real” (BORBA, 2004, p. 148). O leitor implícito tem, assim, a possibilidade de conceber um espaço para que sejam realizadas as sínteses de leitura, a partir das informações veiculadas no entrecruzamento das perspectivas textuais – perspectiva da ficção do/da leitor/a, perspectiva do enredo, perspectiva do narrador, e perspectiva da personagem.

O espaço aqui dedicado à retomada das perspectivas textuais é justificado pela atividade das imagens do livro *Leila*, que se articulam ao texto literário como parte indissociável. Ora, se é dito que “as perspectivas textuais orientam as linhas de leitura a partir de seus pontos de origem, sem que entre elas se possa estabelecer a priori qualquer escala hierárquica de valor” (BORBA, 2004, p. 149), não teria sido esse o comportamento do texto imagético em relação ao conjunto de estratégias textuais em *Leila*?

Respondendo positivamente ao que está sendo questionado, recorre-se, inicialmente, a um trecho do mapeamento. No intervalo das páginas 19 a 22 (Figura 15), a perspectiva do narrador comunica que “... Leila desistiu de nadar” (FREITAS, 2019, p. 14). A informação veiculada, de que a baleia havia parado de se locomover, ganha profundidade através da dramaticidade da imagem. O papel assumido pelo texto imagético é o mesmo que o do narrador:²³ ele atrai o ponto de vista do/da leitor/a, assumindo a função de condução da narrativa. O que acontece com a protagonista após exposta a informação verbal, passa a ser descrito pelas imagens e elas solicitam a participação ativa do/a leitor/a real: o livro que vinha sendo lido na horizontal deverá

²³ Em *Leila*, não há um/a narrador/a com gênero demarcado. Diferente disso, está presente uma entidade onisciente, que discorre sobre a vida da personagem protagonista. No entanto, como, durante a realização da obra, foi observada uma relação simbiótica entre a voz do autor e a voz do narrador, optou-se pela demarcação do gênero masculino. Contribuiu para essa decisão, o fato de que, por outro lado, estava presente, dividindo a tarefa de conduzir a narrativa, a autora das ilustrações.

ser rotacionado conforme orientação do texto verbal. Com a rotação do suporte de leitura, a dramaticidade das imagens é intensificada, já que Leila passa a percorrer um caminho maior, iniciado na superfície e finalizado no fundo do oceano. Cabe observar que a alternância de perspectiva do narrador para a imagem, detectada na leitura mapeada e registrada nesta pesquisa, pode se dar na ordem invertida durante interação com outros/as leitores/as: lê-se inicialmente a imagem e, em seguida, retorna-se para a perspectiva do narrador.

Permanecendo no intento de confirmar a questão levantada, é produtivo rever as funções das perspectivas textuais, estabelecidas pela teoria iseriana do efeito estético. Quanto à atividade da perspectiva dos/das personagens no texto literário, pode-se dizer que é dada pelas ações de cada um/a desses/as personagens; pelas ideias que transmitem; pelo que escondem (observado, por exemplo, no fluxo de consciência a que só o/a leitor/a tem acesso) e o que revelam (atestado, por exemplo, na fala registrada em discurso direto); pelas características físicas, psíquicas, familiares, sociais – essas erigidas por meio do/a narrador/a, ou mesmo pela perspectiva da ficção do/a leitor/a. O mais correto é afirmar que as demais perspectivas do texto – ficção do/a leitor/a, do/a narrador/a e do enredo – geram pontos de vista que se agregam à perspectiva do/a personagem.

Faz-se necessário reafirmar que não só o entrelaçamento das perspectivas da ficção do/a leitor/a, do/a narrador/a e do enredo incidem sobre a do/a personagem. As perspectivas do texto atuam de forma articulada contribuindo para o exercício de cada uma das perspectivas, também para o conjunto do texto literário. Como já foi esclarecido no início do trabalho, para Iser (1996), as perspectivas são estruturas de orientação que precisam ser relacionadas a fim de que seja concretizado um quadro comum de referências, do qual o/a leitor/a se alimenta.

No que diz respeito à perspectiva do enredo, ela encontra-se intensamente atravessada pelas demais perspectivas. Isso porque, para veicular as informações necessárias para o seu desenvolvimento, inevitavelmente lança mão das demais. É como se fosse uma força propulsora que ganha corpo por meio do/a narrador/a, que descreve, por exemplo, o deslocamento de um/a personagem de um ponto a outro, de um tempo a outro, de uma situação a outra.

Complementando o já exposto no início desse tópico, por Borba (2004), sobre a ficção do/a leitor/a, recorreremos a L. B. Santos (2021, p. 41), que descreve sua ocorrência:

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

Através dessa alegoria da âncora lançada ao mar, é ratificada a informação de que, na teoria do efeito estético, não é a ficção do/a leitor/a real que coopera com a construção da narrativa. A narrativa já está construída e nela consta a presença da ficção do/a leitor/a, o que o/a leitor/a real faz é operacionalizar a atualização dessa história, ou, como lembra a teoria da sedução generalizada, constrói ou reconstrói sua própria história.

Com relação à perspectiva do/a narrador/a, pode-se dizer que é a mais perceptível, uma vez que tem uma voz demarcada no texto. A voz do/a narrador/a não é explicitada em todas as narrativas, reconhece-se esse fato, já que nem sempre há um/a narrador/a do tipo que se apresenta como um/a personagem, ou como a voz divina (que tudo sabe e tudo vê), mas o/a narrador/a é flagrado/a, mesmo na condição de uma entidade amorfa que sustenta o fio narrativo. Quanto à atividade da perspectiva do/a narrador/a, no texto literário, L. B. Santos (2021, p. 40-41) expõe o seguinte:

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

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

Em textos cujo narrador é de primeira pessoa e conta a história sob seu próprio ponto de vista, apesar da alternância não ser tão objetiva, somos influenciados por informações passadas pelo próprio enredo, seja a partir de elementos físicos (divisão do texto em capítulos, capa, ilustrações, fonte, presença de símbolos, notas de rodapé, prólogos etc.), ou elementos inseridos no texto como descrições do ambiente, de personagens, de situações que não passam pela “voz narrativa”, sendo formuladas por uma instância narrativa superior, capaz de direcionar o enredo.

Além de detalhar a atividade do/a narrador/a na qualidade de perspectiva do

texto literário, L. B. Santos (2021) afirma que se trata de uma perspectiva dominante em relação às demais. Como foi observado no MAPEE de *Leila*, havia um narrador conduzindo a história. O narrador introduz a personagem na trama (Figura 9), dá espaço para Leila expressar-se em primeira pessoa, espaço também dado ao polvo (Figura 10). Além de permitir que vítima e algoz falem, o narrador expressa juízo de valor. Na página 12 (Figura 11), ele diz que Leila sentiu medo; na página 14 (Figura 12), discorreu sobre o desejo da baleia de desaparecer, de estar sendo arrastada para o fundo do mar.

A perspectiva do narrador incide vigorosamente na perspectiva da personagem na história de Tino Freitas (2019), uma vez que é o narrador quem determina Leila. Essa característica do livro pode ser demonstrada quando se observa a ocorrência do silêncio da protagonista em determinados trechos.

No intervalo que inicia na página 9 (Figura 10) e segue até a página 18 (Figura 14), o narrador descreve o ato de abuso praticado pelo polvo Barão e sofrido pela baleia Leila. Nesse trecho da narrativa, apenas constam a voz do narrador e a do polvo. A baleia é silenciada pelo narrador, sendo ele o responsável por dizer ao leitor como a baleia se sente. De modo contrário, o algoz tem a fala liberada. Diz o polvo nestes intervalos: “– Olá, Pequena! Hoje você está mais bela! Quero um beijo de bom-dia! (FREITAS, 2019, p. 9)”; “– Minha pequena, vou nadar com você!” (FREITAS, 2019, p. 11); “Olha, Pequena (...) se você for gentil comigo, te darei biquínis ainda mais bonitos. O seu está meio torto. Vou ajustá-lo para você” (FREITAS, 2019, p.13); “– Eu gosto assim, Pequena!” (FREITAS, 2019, p. 15); “– Pequena, o que aconteceu aqui será nosso segredo! / – Não diga nada a ninguém!” (FREITAS, 2019, p. 17-18).

A presença da fala do polvo e a ausência da voz da baleia em oposição são um estímulo à construção de um sentido que transcende os limites do livro. Apontam para um contexto social em que o homem detém a fala, determina o que deve sentir a mulher; coloca-se como proprietário dos corpos femininos; e, por fim, age e seduz, enquanto a mulher é seduzida e apassivada. A perspectiva da personagem Leila é pouco influente na construção de sínteses responsáveis por sua própria composição (como vive, o que pensa, o que faz, como reage ao mundo) e esse fato existe porque o mudo do texto literário resulta da combinação de capturas e abandonos de um mundo concreto referenciado.

Demonstrando o quanto pode ser ampliada a análise dos textos literários por meio da integração da teoria do efeito estético à teoria psicanalítica da sedução

generalizada, consideramos o que foi comunicado sobre a atividade do narrador de *Leila*. Sobre a cena de violência descrita pelo narrador, em que o polvo se encontra no lugar ativo de assediador e a baleia no lugar de passividade e imobilidade, é possível dizer tratar-se de uma situação análoga à originária, quando mensagens enigmáticas são produzidas pelo/a sedutor/a e poucas delas traduzidas pelo/a assediado/a.

À medida que *Leila* lança o/a leitor/a para a unidade de referencialidade selecionada pelo autor – o mundo fora do texto –, o/a leitor/a é igualmente lançado/a, através das revivescências de cenas traumáticas para a sua unidade interna de referencialidade.

No caso da reabertura do trauma, há a possibilidade de mensagens antigas serem destraduzidas ou retraduzidas e a possibilidade de permanecerem alheias à consciência do sujeito leitor/a. Faz-se necessário retomar o que disse Laplanche (2016, p. 42) sobre as mensagens enigmáticas, que elas atuam “segundo um modelo de tradução” e que seja na infância ou durante o processo analítico “produzem-se movimentos de destradução e de retradução, regidos pelo processo do *a posteriori*.” (LAPLANCHE, 2016, p. 42).

Com esse entendimento, o de que as mensagens enigmáticas podem ser destraduzidas ou retraduzidas na infância ou durante processo analítico, não se quer dizer que a leitura do livro *Leila* está sendo equiparada ao processo analítico e nem que, por ser direcionado a crianças entre oito e nove anos de idade, seria esse público capaz de, apenas com a leitura do livro, destraduzir ou retraduzir suas mensagens enigmáticas.

O pensamento, citado, de Laplanche (2016) fornece as bases para a proposição de Belo (2011, p. 66), de que o produto da arte (a música, o livro, a tela, dentre outros objetos) pode ser o “instrumento de simbolização de uma outra coisa”, que seria, em seu entendimento, uma outra mensagem, que por meio do produto da arte encontrou um modo de tradução. Lembrando que, o/a leitor/a de tais objetos é criador/a desses mesmos produtos, na medida em que os atualizam.

É lícito recordar que todo esse trabalho de pesquisa decorre da percepção de que, além de efeitos estéticos, sintomas – insônia e sensação de perturbação – foram gerados pela realização da obra e que a TEE não foi capaz de iluminar as motivações de tais sintomas

Com a amostra de uma possível análise a respeito do narrador de *Leila*, à luz

da TEE e TSG, expusemos que a observação crítica de uma única perspectiva da estrutura do texto pode conduzir o/a leitor/a, seja ele experiente ou não, ao entendimento mais profundo da narrativa, da sociedade e de si. Talvez por ser responsável pela condução do andamento narrativo; responsável por incitar o/a leitor/a ao reconhecimento das narrativas sociais e à produção de sua própria narrativa; a perspectiva do/a narrador/a possa ser considerada preponderante sobre as demais, muito embora “nenhuma delas [perspectivas] se identifica exclusivamente com o sentido do texto” (ISER, 1996, p. 74).

Antes que seja fechada a exposição da perspectiva do/a narrador/a, volta-se ao texto literário para dizer que a personagem Leila só recupera a fala na página 33 (Figura 22), para dizer: “– O meu nome não é Pequena” (FREITAS, 2021, p. 33). Desse ponto em diante, o narrador permite que Leila profira palavras que pareçam estar guardadas, informação sugerida pela imagem (Figura 23). Foi atravessando essas mesmas páginas que a leitora real do MAPEE desconectou-se do texto literário. A pausa na realização da obra foi descrita da seguinte forma: “não havia mais obra sendo realizada. Não criei expectativas, não havia movimentação de tema e horizonte. Concluí a leitura fazendo perguntas do tipo: mas como, livre?”.

Independentemente das razões psíquicas que levaram a leitora real a afastar-se momentaneamente do texto literário, sua reconexão só ocorre ao deparar-se com o texto imagético das páginas 45 e 46 (Figura 28), dado que leva à afirmação seguinte: assim como as perspectivas do enredo, da personagem, da ficção do/a leitor/a, do/a narrador/a, a imagem constrói um ponto de vista no qual o/a leitor/a pode se fixar. Se as perspectivas textuais “orientam as linhas de leitura a partir de seus pontos de origem [...]” (BORBA, 2004, p. 149), se são consequência das ações de apreensão do mundo fora do texto e da combinação do apreendido dentro do texto, as imagens são igualmente perspectiva e, no caso de *Leila* – e dos livros ilustrados – são indispensáveis à produção de sentido. É dito indispensável, pois, na medida em que se mostra como perspectiva, encontra-se entrelaçada e codependente das demais. Iser (1996, p. 180) diz o seguinte sobre o sistema de perspectividade:

[C]omo as perspectivas do texto se originam de diversos pontos de vista, elas precisam ser relacionadas entre si, se compreendemos o texto como sistema da perspectividade. Por isso as perspectivas do narrador, dos personagens, da ação e da ficção do leitor – apesar de sua estrutura diferente – não podem separar-se, se bem que suas divergências sejam muitas vezes evidentes.

É inegável, como foi visto na realização do MAPEE, que a imagem, apesar de “sua estrutura diferente”, não pode separar-se das demais perspectivas, mesmo que suas divergências tenham sido evidentes. Se, por um lado, o narrador, na página 45 (Figura 29), dizia que “Leila colocou os fones, apertou o *play* e, quando começou a tocar sua música preferida, teve aquela certeza que brota na gente quando nos sentimos muito bem [...]” (FREITAS, 2019, p. 45), por outro, a permanência das casas em ruínas, das cores não vibrantes, de uma baleia que flutua no ar e tem sua sombra projetada em solo sem água, colocam em dúvida a afirmação do narrador. Dialogam, neste momento, dois pontos de vista dos quais se alimentou a leitora real do MAPEE registrado, durante a atividade de síntese.

Vem sendo falado da atividade das perspectivas, que compõem as estratégias do texto literário. Falou-se da perspectiva do/a narrador/a, da ficção do/a leitor/a, do enredo e do/a personagem, além de sugerir a introdução da perspectiva da imagem para a leitura dos textos literários, sobretudo dos livros de imagem e dos ilustrados.

Diante da possibilidade de gerar confusão entre a função da estratégia e os objetos intencionados, serão realizadas algumas observações. De acordo com Iser (1996, p. 179):

Cada perspectiva não apenas permite uma determinada visão do objeto intencionado, como também possibilita a visão das outras. Essa visão resulta do fato de que as perspectivas referidas no texto não são separadas entre si, muito menos se atualizam paralelamente.

No início do tópico, foi trazido um trecho do MAPEE para demonstrar o funcionamento das imagens como uma perspectiva textual. A informação de que Leila havia desistido de nadar – parte do objeto intencionado –, foi articulada por diferentes perspectivas: pela do/a narrador/a, pela da ficção do/a leitor/a, pela do/a enredo, pela da imagem e, de forma menos explícita, visto que a voz de Leila é capturada, pela da personagem. Como afirma o propositor da TEE, resulta do entrelaçamento das perspectivas textuais uma “constelação de visões diferenciadas” (ISER, 2016, p. 180). A conclusão a que chega Iser (2016, p. 180) é a seguinte:

O objeto estético emerge da interação dessas “perspectivas internas” do texto; ele é um objeto estético à medida que o leitor tem de produzi-

lo por meio da orientação que a constelação dos diversos pontos de vista oferece.

Como foi dada – através da proposta de C. S. Santos (2009) de inclusão do/a leitor/a real, e, através desta pesquisa, a inserção de uma teoria da psicanálise – a possibilidade de investigar a realização do efeito estético e psíquico no/a leitor/a real, depreende-se que “o ponto de vantagem” a que se referiu Borba (2004) não resulta exclusivamente de uma articulação planejada pelo próprio texto. De outro modo, é preciso levar em conta que um ponto de vista pode ser constituído de forma não estratégica e com interferência da subjetividade do/a leitor/a real, como será visto no tópico a seguir.

5.3 As imagens e o repertório da leitora

No contexto da situação real que motivou este trabalho, constava uma leitora do livro *Leila*, intrigada com as reações despertadas durante e depois da realização da obra. Uma das reações citadas foi a passagem para um estado introspectivo de muita dor. No âmbito da pesquisa, a percepção da existência do desconforto psíquico, durante o processo interativo, demandou a presença de teorias que pudessem abarcar a psicologia da leitora, tendo sido escolhida a teoria psicanalítica freudiana e laplancheana.

Como relatado no capítulo dedicado ao MAPEE, e retomado no tópico anterior, durante a leitura de determinada passagem do livro, houve uma desconexão da leitora, impedindo a continuidade da obra – muito embora o movimento mecânico de passagem das páginas tivesse prosseguido. A reconexão deu-se apenas com a leitura de uma imagem. O papel dessa imagem foi o de permitir o andamento da *good continuation* de uma expectativa gerada pelo repertório de vivências da leitora, mesmo que as estratégias do texto não fornecessem elementos nem para a quebra, nem para a permanência da *good continuation*. Tratava-se, tão somente, do movimento do tema e horizonte, em que uma outra informação foi colocada diante da leitora. E essa informação foi intensamente rejeitada.

No exato momento da rejeição, a leitora abandonou as mensagens veiculadas

pelas perspectivas textuais descritas por Iser (1996, 1999a), isso porque foi tomada por um estado de desconforto psíquico, que, aliás, já havia sido iniciado em sua experiência tátil com a capa do livro. Tal desconforto resultou de uma experiência interativa com um produto de arte, cujo componente estético está presente em sua concepção e em sua atualização por meio do/a receptor/a.

As imagens do livro foram responsáveis pela produção da maior parte dos efeitos de desconforto, muito embora elas tenham surgido como objeto de consolação para a leitora que, finalmente, pode reconectar-se à obra. A questão que ora se impõe é: as imagens, elas próprias, são as responsáveis pelo desconforto descrito?

Para que se possa encaminhar uma possível resposta, recorre-se à professora e pesquisadora Maria Teresa de Melo Carvalho (2012). No artigo intitulado *Sofrimento psíquico, acontecimento traumático e angústia pulsional*, ela propõe uma discussão sobre o sofrimento psíquico desencadeado por um acontecimento traumático. Lembra-se, antes, que todos os sujeitos são urdidos de traumas. Para explicar essa derradeira afirmação, também se recorre a Carvalho (2012).

A pesquisadora assente, por meio da teoria da sedução generalizada, que estando a criança diante do adulto em situações de cuidado, ela se encontra em estado de passividade em relação às mensagens de natureza sexual que lhe são dirigidas. Embasada pela TSG, imprime Carvalho (2012, p. 489):

Este é, pois, o sentido específico do trauma sexual constitutivo da pulsão: a sedução da criança pela mensagem sexual do adulto é geradora do trauma interno, equivalente ao ataque pulsional. Podemos ainda dizer que o caráter traumático da constituição do psiquismo é uma premissa universal [...]

O excerto leva à confirmação de que, todo/a leitor/a de *Leila*, ou de qualquer que seja o texto literário, é constituído de traumas. Além disso, traz um dado importante: o trauma interno equivale ao ataque pulsional. O ataque pulsional a que se refere, diz respeito ao ataque realizado “pelos conteúdos recalçados, ligados à sexualidade infantil” (CARVALHO, 2012, p. 491). Lembrando que o recalque freudiano, para a TSG, equivale-se ao processo tradutivo pelo qual passa a criança diante das mensagens enigmáticas encaminhadas pelos adultos. Acresce-se a essa informação, outra: as mensagens não traduzidas, elas sim, são conteúdos recalçados.

Além do trauma interno (trauma psíquico), há o acontecimento traumático (trauma externo). Os acontecimentos traumáticos são muitos: acidente de carro,

genocídio, guerra, pandemia etc. E, “[f]ace ao acontecimento traumático, o sujeito encontra-se completamente desamparado, o que reproduz necessariamente a situação de passividade originária” (CARVALHO, 2012, p. 496). Com base na TSG, é dito ainda que o trauma sendo o “arrombamento extenso de um invólucro” (CARVALHO, 2012, p. 496), é compreendido como análogo à situação de sedução originária.

A questão posta anteriormente – se seriam as imagens, elas próprias, as responsáveis pelo desconforto psíquico – a essa altura, já ganha resposta: não. Mas as imagens do livro ilustrado podem: 1) fazer o/a leitor/a reencontrar-se com as mensagens não traduzidas na situação originária; ou 2) fazer o/a leitor/a reconectar-se com a cena de um trauma vivenciado que, por sua vez, retomaria a situação originária.

Sendo esta pesquisadora também a leitora real da obra, aponta-se o caminho mais provável para o desconforto psíquico relatado: o retorno a um trauma do passado. Essa possibilidade é construída a partir da observação de um dado gerado nos estudos psicanalíticos sobre o trauma: o sujeito fixado ao trauma coloca em cena “restos da vivência traumática, fragmentos da cena presenciada e percebida” (CARVALHO, 2012, p. 495). A repetição pode ser vivida através de diferentes meios, sendo a atividade onírica um deles.

Foi relatado, pela leitora real, em determinado trecho do MAPEE, que as imagens das casas decadentes, presentes em quase todas as páginas do livro *Leila*, coincidiam com cenários recorrentes em seu universo onírico. Também foi relatado, que o contato com a imagem dessas mesmas casas permitiu o religamento da leitora à obra.

Ante a constatação da repetição do cenário (nos sonhos e no livro) da relação estabelecida entre os traumas da personagem e os da leitora, e da possibilidade da repetição do cenário no universo onírico estar relacionada à situação do trauma externo (o que só poderia ser comprovada em procedimentos da clínica analítica), ratifica-se a informação de que não foram as imagens, elas próprias, as responsáveis pelo desconforto psíquico. No entanto, as imagens em aliança com o repertório da leitora (TEE), ou com o seu repositório de mensagens não traduzidas (TSG), geraram o desconforto psíquico.

O que se confirma, de uma vez por todas, é que uma crítica literária do efeito estético não pode abrir mão do repertório do leitor, de sua subjetividade e de seus

afetos.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A proposta deste trabalho partiu dos efeitos indesejados, suscitados pela leitura, por mim efetuada, do livro *Leila*. Tais efeitos se manifestaram em instâncias somática e psíquica, e estavam relacionados ao tema do abuso sexual, ao enredo e às imagens, afinal, *Leila* é um livro ilustrado, cuja intenção é abrir possibilidades comunicativas entre sujeitos, fraturados ou não, pelo tipo de abuso em questão.

O ponto de partida – a constatação dos efeitos indesejados em leitora real – foi acrescido de outros elementos no percurso para a elaboração de um projeto de pesquisa, sendo um deles a observação de que reações indesejáveis também ocorriam em outras obras – outros sujeitos em interação com outras narrativas.

O comportamento observado em mais de uma obra não pode ser analisado sob o rigor científico, em virtude da impossibilidade já relatada, de uma pandemia em curso. Contudo, sendo a pesquisadora uma leitora que também abandonou a narrativa, e diante da abertura facultada pela autoetnografia, decidiu-se que seria analisada a sua experiência estética.

À vista disso, foram elaboradas perguntas norteadoras que descenderam do objetivo geral – investigar os sentidos e significações gerados, em leitora real, durante a realização da obra, tendo como polo artístico o livro *Leila*, e como polo estético a pesquisadora – e que, em seguida, manifestaram-se nos seguintes objetivos específicos: a) apresentar um estudo metateórico da teoria do efeito estético (TEE) e da teoria da sedução generalizada (TSG); b) mapear a leitura do livro *Leila* com base nas TEE e TSG; c) analisar os efeitos estéticos aparentemente não ancorados pelo texto ficcional; d) identificar a função assumida pelas imagens durante a leitura de *Leila*; e) discutir sobre a interferência das experiências pessoais no processo de tradução do corpus.

A razão da definição do primeiro objetivo específico – apresentar um estudo metateórico da teoria do efeito estético (TEE) e da teoria da sedução generalizada (TSG) – foi a necessidade de ter o subsídio de teorias que viessem aclarar as reações de leitura. A TEE foi eleita, entre as demais teorias literárias, por ser a única capaz de entender a obra como um evento envolvendo o texto e o/a leitor/a. Já a TSG foi priorizada em virtude de sua capacidade de analisar o psiquismo do sujeito quando produz ou quando interage com o produto da arte. No desenvolvimento dos capítulos

dois e três esse objetivo específico foi cumprido.

O segundo objetivo específico – mapear a leitura do livro *Leila* com base nas TEE e TSG – foi igualmente alcançado. O capítulo quatro foi dedicado à realização do referido mapeamento. Mas, por que mapear a experiência de leitura de *Leila*? O Mapeamento da Experiência Estética (MAPEE) é um recurso metodológico, filiado à TEE, que possibilita o registro das reações do/a leitor/a diante do texto literário. Por meio do MAPPE não só a resposta de uma leitora real, às estratégias do texto, pode ser observada, também as reações somáticas e psíquicas.

Quanto ao terceiro objetivo específico – analisar os efeitos estéticos aparentemente não ancorados pelo texto ficcional – ele foi alcançado no desenvolvimento dos capítulos quatro e cinco. Um dado importante resultante da investigação para o cumprimento do objetivo específico em questão foi o de que não existiram efeitos estéticos não ancorados pelo texto ficcional. Todos os efeitos – estéticos, somáticos e psíquicos – partiram de um elemento movimentado pela estrutura textual mesmo que não fosse intenção do elemento suscitar qualquer reação.

O dado mencionado, quando analisado sob a perspectiva da TSG, ratificou a importância de uma teoria do psiquismo aliada à teoria do efeito estético. Além disso, apontou para a possibilidade de que, durante a interação do/a leitor/a com o texto literário, estão sendo encaminhadas – em vias distintas, porém relacionadas – atividades de geração de sentido.

Com o MAPEE foi visto que houve uma interrupção da leitura, momento em que a pesquisadora relata o desfazimento da obra, provocada por uma produção de sentido na via dos efeitos somáticos e psíquicos. No entanto, reiniciada a obra, as duas vias puseram-se em funcionamento. O resultado disso foi que a leitora real tomou consciência dos procedimentos do texto e de seus próprios procedimentos de tradução das mensagens, enigmáticas ou não, em circulação na obra.

O quarto objetivo específico – identificar a função assumida pelas imagens durante a leitura de *Leila* – foi inicialmente alcançado durante a elaboração do quarto capítulo, uma vez que o registro da experiência estética demonstrou as relações estabelecidas entre texto verbal, não verbal e a leitora. Porém, foi no capítulo cinco que esse objetivo foi totalmente cumprido. Nele, o texto não verbal foi analisado enquanto elemento preponderante em livro de imagem; foi confirmada a sua função de perspectiva estratégica da narrativa; e foi demonstrado o quanto estimula a

ficcionalização do/a leitor/a.

O último objetivo específico – discorrer sobre a interferência das experiências pessoais no processo de tradução do *corpus* – foi alcançado no decorrer dos três últimos capítulos. Primeiro, no capítulo três, foram dadas as bases para a percepção de que a realização da obra (entre o expectador/a, leitor/a, ouvinte etc. e o produto da arte) pode proporcionar a reabertura da situação originária, em que mensagens são chamadas à destruição ou à retradição. Também nesse capítulo, foi posto que o processo comunicativo entre polo estético e polo artístico alcança as alteridades que constituem a autoria do texto, os sujeitos do texto e o/a leitor/a.

No capítulo quatro foi demonstrado como as experiências pessoais contribuíram para a percepção das imagens. Foi relatado que as casas decadentes do livro também habitavam o universo onírico da leitora real, e essa (co)incidência findou por permitir a transposição da angústia do sonho para a angústia na leitura das imagens de *Leila*.

O MAPEE igualmente demonstrou que a experiência da leitora, que motivou a criação de uma expectativa contrária à recuperação de Leila, interferiu na continuidade da obra. É importante dizer, neste momento, que trabalhos de pesquisa que se dediquem ao registro dos efeitos estéticos e psíquicos de grupos de leitores/as reais podem gerar dados que comprovem ou confrontem o resultado aqui exposto.

O capítulo cinco foi decisivo, uma vez que sua conclusão foi dada pela seguinte afirmação: o que se confirma, de uma vez por todas, é que uma crítica literária do efeito estético não pode renunciar ao repertório do leitor, de sua subjetividade e de seus afetos.

É preciso ratificar, neste momento, a importância da proposta de C.S. Santos (2009) de inclusão do/a leitor/a real numa teoria dedicada ao efeito estético, também da elaboração de um método de mapeamento das experiências subsequentes à realização da obra. Nesse sentido, as pesquisas realizadas antes desta, e esta, já se impõem como materialidades de um desejo antigo – as teorias da estética da recepção e do efeito estético nasceram no século passado –, de relativização da força centrípeta que aparentemente vem exercendo a fisicalidade dos textos literários.

Se antes, e ainda hoje em algumas correntes da crítica, era o texto literário o guardião de todas as respostas acerca dele mesmo – respostas contraditoriamente expostas por um e por outro crítico –, hoje, com a inclusão do/a leitor/a real, atesta-se o óbvio: é irreal e opressora a existência de “o” sentido do texto. Não há apenas

sentidos e significados globais para uma experiência que é particular. E não é preciso temer, é isso o que defende, consequentemente, esta pesquisa. O livro *Leila* continua sendo ele próprio, seus textos verbais e imagéticos estão em igual lugar, mesmo que um/a leitor/a tenha visto baleias voando em solo árido ou constatado a presença de casas decadentes submersas nas águas de uma baía poluída.

Com o complemento proposto e experimentado, de inclusão da semântica da TSG ao MAPEE, percebeu-se que este se coloca como um código metateórico que permite produzir e acolher traduções particulares de leitores/as reais. Há, agora, uma via aberta para o que antes fora tomado por arbitrário, isso porque as leituras que se deslocam pela tangente passam a ser compreendidas no contexto de outra força. O que de fato acontece com essas leituras é que elas foram atraídas pela gravidade dos enigmas de cada um/uma que os traduz e se traduz na interação com o texto literário.

Constata-se, assim, a presença de duas forças centrípetas: uma gerada pelo texto literário e outra gerada pela atividade do/a leitor/a real. É certo que havendo duas forças geradoras, há de existir respostas generalizadas (aquelas que correspondem aos efeitos estéticos experimentados) e respostas restritas (aquelas que dizem respeito aos enigmas liberados com a abertura de um processo comunicativo entre as alteridades e geridas pelo psiquismo do/a leitor/a).

Em tempo, questiona-se os limites da tradução do enigmático, através do MAPEE e mesmo da leitura não mapeada, realizada por sujeitos que tenham dificuldade em imergir e emergir, como Leila, das profundezas de seus oceanos traumáticos. Os limites psíquicos (oriundos do tipo ou da gravidade do trauma ou mesmo da configuração psíquica mais frágil) impedem traduções mais emancipatórias? Qual o papel do mediador de leitura diante desses limites psíquicos nem sempre percebidos? Espera-se que as perguntas aqui lançadas motivem novas pesquisas que as respondam e que viabilizem novas indagações.

Por fim, encaminha-se a retirada: da arte de dentro da academia; da literatura do altar; da primazia do dito por meio das palavras escritas; da autoridade desconcertante do crítico literário; do silenciamento das alteridades que nos toca (e que a partir delas nós tocamos); da brasa que alimenta as fogueiras inquisitórias de saudáveis “arbitrariedades”; do medo de desnudarmos o mundo (dentro e fora do texto) e de sermos desnudados/as por ele (o mundo de dentro e de fora do texto).

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Fernando César Bezerra de. O que eu tenho de fundo: emancipação pela experiência estética à luz da teoria da sedução generalizada. *In*: SANTOS, Carmen Sevilla Gonçalves; COSTA, Fabiana Ferreira da; SOUTO, Rinah de Araújo (orgs.). **Uma cartografia Iseriana de experiências estéticas**: teoria, literatura e cinema. João Pessoa: Editora do CCTA, 2021.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- BELO, Fábio. *In*: BELO, Fábio; TEIXEIRA, Pedro. (orgs.). **Teoria da sedução generalizada e arte**. Belo Horizonte: KDP, 2023.
- BELO, Fabio. Música e psicanálise. **Afreudite**, [S.l.: s.n.], 2011.
- BENJAMIN, Walter. O Narrador. *In* **Obras escolhidas vol. I**: magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1993 a, p.197-121.
- BEZERRA, Thárcila Ellen Aires. **Implementação do Roteiro Didático Metaprocedimental numa turma de ensino médio**: eficiência, eficácia e reverberações. João Pessoa: 2021. Dissertação (mestrado) – UFPB.
- BORBA, Maria Antonieta Jordão de Oliveira. Tópicos da teoria para investigação do discurso Literário. Rio de Janeiro: 7 Letras. 2004.
- _____. **Teoria do Efeito Estético**. Niterói: EdUFF, 2003.
- BOUCHARD, Hervé. **Harvey, como me tornei um invisível**. Ilustrações de Janice Nadeau. Tradução de Luciano Vieira Machado. São Paulo: editora Pulo do Gato, 2012.
- CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. *In* _____ **Vários Escritos**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011.
- CARVALHO, Maria Teresa de Melo. Sofrimento psíquico, acontecimento traumático e angústia pulsional. *In*: **Psicologia em Estudo**, Maringá, V. 17, n. 3, p. 487-497, 2012.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*: literatura e senso comum. Belo Horizonte: UFMG, 2010.
- ELLIS, Carolyn; ADAMS, Tony E.; BOCHNER, Arthur P. Autoethnography: An Overview. *In*: **Forum Qualitative Sozialforschung**. Berlim. Volume 12, No. 1, Art. 10. Janeiro, 2001. Disponível em: <https://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/1589/3095>. Acesso em janeiro, 2021.
- SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de linguística geral**. São Paulo: Cutrix, 2006.
- FREITAS, Tino; BELTRAME, Thais. **Leila**. Belo Horizonte: Abacatte, 2019.
- FREUD, Sigmund. Observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia (*dementia paranoides*) relatado em autobiografia (“O caso Schreber”, 1911). *In*. **Obras completas, v. 16**. São Paulo: Companhia das letras, 2011.
- FREUD, Sigmund. Resumo da Psicanálise (1924). *In*. **Obras completas, v. 10**. São

Paulo: Companhia das letras, 2010.

GOMBRICH, Ernst Hans. **Arte e ilusão**: um estudo da psicologia da representação. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

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

_____. **O ato da leitura**: uma teoria do efeito estético. São Paulo: Editora 34, 1999a.

_____. Teoria da recepção: reação a uma circunstância histórica. *In*: ROCHA, João César de Castro (org.). **Teoria da Ficção**: Indagações à obra de Wolfgang Iser. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999b.

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

LAING, Ronald D.; PHILLIPSON, H.; LEE, A.R. **Percepção Interpessoal**. Rio de Janeiro: Eldorado, 1966.

LAPLANCHE, Jean. **Teoria da sedução generalizada e outros ensaios**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1988.

LAPLANCHE, Jean. **Problemáticas III**: a sublimação. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

LAPLANCHE, Jean. **Sexual**: a sexualidade ampliada no sentido freudiano. Porto Alegre: Dublinense, 2015.

LAPLANCHE, Jean. Sublimação e/ou inspiração. **Revista Percurso**, São Paulo, ano XXIX, n. 56/57, p. 35-52, 2016.

LAPLANCHE, Jean. Da transferência: sua provocação pelo analista. *In*: **Revista Percurso**, São Paulo, ano VI, n. 10, p. 73-83, 1993.

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

_____. **Estruturalismo e crítica literária**. *In*: _____. (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

_____. **Dispersa demanda**: ensaios sobre a literatura e teoria. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

LINDEN, Sophie Van der. **Para ler o livro ilustrado**. São Paulo: SESI-SP, 2018.

PERRAULT, Charles. Barba Azul. *In*: PERRAULT, Charles *et al.* **Contos de fadas**: de Perrault, Grimm, Andersen e outros. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

PRODANOV, Cleber Cristiano; FREITAS, Ernani Cesar. **Metodologia do trabalho científico**: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico. Novo Hamburgo: Feevale, 2013 [online]. Disponível em www.feevale.br/editora.

RAMOS, Ana Margarida; NAVAS, Diana. Narrativas juvenis: o fenómeno crossover nas literaturas portuguesa e brasileira. *In*: **Elos**: Revista de Literatura Infantil e Juvenil, n.2, p. 233-256, 2015.

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

SANTOS, Carmen Sevilla Gonçalves. **Teoria do efeito estético e teoria histórico-**

cultural: o leitor como interface. Recife: Bagaço, 2009.

_____. Teoria do Efeito Estético e Teoria Histórico-cultural: o leitor como interface. Tese de doutorado, UFPE, 2007.

_____; COSTA, Fabiana Ferreira da. Mapeamento de experiência estética em literatura: uma estratégia (meta)procedimental emancipadora. *In*: SANTOS, C. S. G.; COSTA, F. F. (orgs). **Espiral de fingimentos**: mapeamentos de experiências estéticas em literatura. João Pessoa: Editora UFPB, 2020.

SANTOS, Larissa Brito dos. **Experiência estética em looping**: solidão e memória no desvelar dos sentidos. João Pessoa: 2021. Dissertação (mestrado) – UFPB.

SCHWAB, Gabriele. “Se ao menos eu não tivesse de manifestar-me”: a estética da negatividade de Wolfgang Iser. *In*: ROCHA, João César de Castro (org.). **Teoria da Ficção**: Indagações à obra de Wolfgang Iser. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.

APÊNDICE I – Registro de Mapeamento da Experiência Estética e dos afetos na exposição *Dar e receber*

Apresentação

Conheci o trabalho da artista Lina Ganem²⁴ no final da pandemia do Coronavírus, quando a Universidade Federal da Paraíba retomava as suas atividades. Na ocasião, ela expunha suas gravuras (líneo e xilogravuras), na área de convivência do CCHLA, local de realização do Intercom, em setembro de 2022.

Após esse primeiro contato, fui à sua exposição nomeada *Dar e receber*, que esteve em cartaz no SESC Cabo Branco, em João Pessoa, nos meses de novembro e dezembro de 2022, e janeiro de 2023, durante a EXPO SESC - 2022. Lá, a artista exibiu trabalhos de pintura acrílica sobre tecido de algodão.

O convite para a visita havia sido feito no Instagram, por meio de material de divulgação elaborado a partir da capa do folheto de apresentação da exposição. Na capa, constava a tela intitulada *Oco*, que abriu um procedimento de realização de obra, ou seja, eu – polo estético –, e a tela (digitalizada) – polo artístico –, nos convertemos em uma unidade ativa de geração de sentidos.

Apesar de os elementos contidos na tela *Oco* serem da ordem do concreto – um coração, uma janela através da qual se vê um rosto –, a soma desses elementos – incluindo cores, contornos, expressões –, corroborou a criação de uma imagem abstrata que levou em conta a minha subjetividade, também a da artista.

Essa passagem do dito, que recorre aos elementos concretos da tela, para o não dito das subjetividades em diálogo, da minha e da artista, cumpriu-se em função dos vazios criados e da tentativa de preenchimento desses vazios. Falando a partir de outra perspectiva, foi iniciado um processo comunicativo, em que mensagens traduzíveis e não traduzidas passaram a compor o circuito da tríade artista, produto de arte e leitor/a.

As expressões de que me valho: realização da obra, polos artístico e estético, vazio, circunscrevem-se na teoria iseriana do efeito estético (TEE). Já os termos

²⁴ Lina Ganem é goianiense, radicada em João Pessoa desde a década de 1980. Formada em arquitetura e em psicologia pela UFPB, vive exclusivamente da atividade artística há uma década.

mensagem e tradução integram o arcabouço da teoria laplancheana da sedução generalizada (TSG).

As teorias mencionadas, TEE e TSG, quando articuladas, podem iluminar procedimentos de leitura centradas no leitor/a, em que estão sendo levados em conta o/a artista, o produto da arte e o/a leitora real desses produtos. É importante tecer algumas observações a esse respeito.

Primeiro: a TEE, por si só, não dá conta de uma atividade pragmática, que é a de registro de procedimento de leitura no ato interativo entre os polos artístico e estético. Para que haja observação e registro, lança-se mão do Mapeamento da Experiência Estética (MAPEE), um procedimento de leitura sistematizado por C. S. Santos (2009) e C. S. Santos e Costa (2020), que tem como pressupostos a TEE e a teoria histórico-cultural vygotskiana.

Segundo: o/a artista real, parte da tríade, nem sempre, enquanto produtor/a de mensagens, consegue ser levado/a em conta no procedimento de leitura. Isso em razão do contato do qual frequentemente estará privado/a o/a leitor/a do produto artístico, também pelo fato de que a proposta de leitura do produto centra-se nas atividades cognitivas e afetivas do/a leitor/a real.

Terceiro: a leitura que se faz do produto da arte por meio da TSG, quando vinculada à TEE, não deve ser equiparada a uma atividade analítica conduzida por um/a psicanalista. De outro modo, tomando como base os conceitos veiculados pela TSG, o/a próprio/a leitor/a, com o suporte da teoria, será o/a responsável por descrever efeitos de leitura, na ordem dos afetos. Localizar esses efeitos no emaranhado psíquico do/a leitor/a, analisá-los e transcendê-los, são tarefas das quais precisa se esquivar o/a leitor/a, a não ser que esse/a tenha o suporte de um/a profissional.

Vale salientar que para registrar a leitura centrada no/a leitor/a de um texto literário, e extensivamente de outros produtos da arte, à luz da TEE, já existe um procedimento, o MAPEE. No entanto, ainda não foi sistematizado um método de leitura centrado no/a leitor/a, que vincule a TEE à TSG.

Dito isso, acrescenta-se que, conquanto não tenha ocorrido a sistematização, o registro que ora se apresenta resulta da leitura por mim realizada em movimento de interação com a exposição *Dar e receber*. O registro é aportado por ambas as teorias, embora estejam sendo evitadas expressões diretamente ligadas às teorias e que dificultam o acesso do texto ao/a leitor/a comum. Observa-se ainda que o registro

apresentado leva em conta o depoimento da autora real do produto da arte.

A significação da leitora real

No momento da visita à exposição, eu estava só. Não havia outros expectadores. Tratou-se de uma experiência silenciosa, sem a interferência de vozes e de ritmos impressos por outras pessoas. O primeiro produto da arte com o qual me deparei consistia em um artefato de madeira que, em minha leitura, traduzia-se em um corpo masculino, esculpido sem membros definidos, sustentado na altura do pescoço por uma estrutura similar a uma guilhotina.

Já que eu não havia lido o folheto antes de adentrar à sala de exposição, nem lido o texto de apresentação disponível no interior da sala, fiquei livre para embarcar em um processo comunicativo aberto em minha interação com o trabalho da artista.

Assim sendo, a estrutura de madeira dizia-me: trata-se de morte. Essa foi a informação colocada como tema de leitura.

Tão logo entrei na sala, observei panoramicamente todas as telas, percebendo que havia, em contraponto ao tema de leitura, cores vibrantes – vermelho, verde, azul, amarelo – em grande volume. Com isso, o mais recente dado articulou-se: trata-se de vida. Esse tomou a frente da leitura, passando a morte para a condição de horizonte.

Ante ao binômio vida e morte, prossegui com a observação das telas. Em sua maioria, trazia parte de corpos expostos, ora como se estivessem em vitrines, ora dependurados, e sempre à disposição dos olhares. Olhares, diga-se de passagem, enviesados.

Esses olhos compunham faces masculinas e, em minha percepção, o homem era responsável por aqueles pedaços de corpos que acreditei terem sido mutilados. Ao passo em que eu ia sendo invadida por uma sensação desagradável – tudo aquilo era agressão e morte –, ficava intrigada com os títulos dados às telas: *Capela dos ex-votos*, *Igreja dos ex-votos*, *Sala de votos I*. Concluí ter sido traçado um paralelo entre o ambiente das salas de ex-votos e um ambiente interno, que poderia ser o da artista – e isso eu não necessitava comprovar – e o meu próprio ambiente.

Outros títulos foram cunhados que não estavam ligados necessariamente à temática dos ex-votos: *Oco*, *Espera*, *Sete cabeças*. Mas, sejam os títulos em referência à prática dos ex-votos, seja a definição de um certo personagem (uma outra subjetividade forjada na interseção da artista com o produto da arte), todas as telas

permaneceram sob um espectro sombrio. As cores vibrantes até faziam o convite para a troca de tema de leitura e de tema afeto, mas eu estava presa ao meu próprio cenário.

Relembrei uma fase de minha infância em que, acompanhada de minha família paterna, conheci a antessala de uma igreja, no interior do estado de Pernambuco, dedicada a promessas – pedidos e pagamentos. O contato com braços dependurados, órgãos modelados em gesso, pedaço de roupa e de cabelo, velas acesas, foi angustiante. Naquela ocasião, não pude traduzir a experiência pela qual estava passando. Acrescenta-se a essa informação, outra: algumas vezes havia sonhado com corpos mutilados e despertado em choque. Ou seja, o conteúdo da exposição dialogava com um conteúdo meu, que trajava as vestes do ex-voto, mas localizava-se em outra instância minha.

Com essa lembrança da infância, quero acrescentar que as telas da artista veicularam mensagens com códigos próprios e esses códigos foram parcialmente por mim/em mim retraduzidos. Durante a visita a *Dar e receber*, as cenas das telas foram lidas como violência contra o corpo feminino, praticada pelo corpo masculino.

Uma das telas que mais me mobilizou afetivamente, recebeu o título *Se fosse eu*. No primeiro plano de percepção é colocado um homem do busto para cima, trajando uma blusa roxa. Ao seu lado esquerdo (lado esquerdo da imagem), encontra-se a metade de um rosto que pode ser o de uma mulher ou o de um homem. Ambos observam, com expressões graves, o/a expectador/a real.

Atrás dessas duas figuras, há braços e pernas soltos, em uma escala de cores entre o vermelho e o amarelo, que sugerem corpos mortos pendurados no teto. Essa imagem logo fez contato com outra: a das mulheres do conto da tradição oral, *Barba Azul*, de Charles Perrault.

Na história, a recém-casada com o Barba Azul recebe das mãos do marido as chaves de todas as portas dos aposentos e é alertada sobre um dos cômodos. A mulher jamais deveria abrir uma determinada porta. O homem partiu, e assim que teve a chance, a mulher fez o que lhe havia sido proibido. O trecho que segue descreve o que viu a esposa no instante em que descerrou a porta proibida:

De início não conseguiu ver coisa alguma, pois as janelas estavam fechadas. Após alguns instantes, começou a perceber que o assoalho estava todo coberto de sangue coagulado, e que naquele sangue se refletiam os cadáveres de várias mulheres mortas e penduradas ao

longo das paredes (eram todas as mulheres que Barba Azul desposara e degolara, uma depois da outra) (PERRAULT, 2010, p. 87).

As imagens – a da tela e a do conto – entraram em circuito comunicativo graças à minha participação na leitura/tradução das mensagens. Mas, para a minha surpresa, concluída a observação das telas, li o texto de apresentação da exposição, que confirmava ser resultado de um trabalho de pesquisa e de produção artística sobre os ex-votos. Digo “para a minha surpresa”, pois confiei nos temas morte e vida e na violência contra os corpos femininos. Muito embora tenha sido frustrada com a disparidade temática, saí da exposição marcada por mensagens que demandavam tradução.

Ao final da exposição, fiz algumas constatações: houve interação entre os polos artísticos e estético; foi aberto um espaço para o trânsito de mensagens enviadas pela artista e por mim, através do produto da arte; houve a mobilização de meus afetos; e, já em processo de afastamento temporal da interação, confortei-me com a lamentável informação: “eu não fui a única”.

Lina Ganem: sobre suas telas

A seguir, a transcrição da entrevista realizada com a artista, no dia 10 de abril de 2023.

ROCHA, Maria Betânia P. M da. As exposições das quais participa, geralmente de quem parte a sugestão do tema?

GANEM, Lina. Os editais das exposições de que participei, o tema ficava em aberto. A temática foi eu que escolhi. Inclusive esta, da Expo Sesc 2022.

ROCHA, Maria Betânia P. M da. Você já vinha pesquisando sobre os ex-votos? Com qual motivação?

GANEM, Lina. Sim, desde 2018. Eu sinto uma atração pelos elementos dos ex-votos, pelas peças. Quando eu era criança, minha mãe me levou à Igreja da Penha, e foi impactante ver os ex-votos. De alguma forma me marcou. Por um tempo, a imagem ficou recorrente em minha memória. Depois, anos mais tarde, como passei por um processo de adoecimento, essa impressão que eu tive na Penha, ela voltou com muita força e eu senti vontade de ler e de me debruçar nesse imaginário. No primeiro impacto, não lembro de minha mãe explicar o que era. Não tenho registro

disso. Foi um impacto visual das peças antropomórficas, o modo como elas estavam ordenadas. Fiquei com a memória das partes do corpo. E o que me interessa muito, é que as pessoas depositam uma fé enorme em outra, acreditando que ela irá intervir e atender as suas necessidades. A crença, de certa forma apazigua a dor. Esse aspecto da subjetividade chama a minha atenção.

ROCHA, Maria Betânia P. M da. Qual a diferença entre as exposições que você fez na Energisa em 2018, com gravuras, e esta do Sesc em 2022, com telas?

GANEM, Lina. Sobre a primeira exposição, como eu estava em processo de adoecimento, eu não via o que eu estava talhando. O talho, ele exige movimento e tem um desgaste físico. Só depois da exposição, analisei e percebi que, de alguma forma, eu estava talhando os meus próprios votos. Na primeira série, eu comecei com desenhos, em seguida talhei. Depois, realizei estudos e decidi fazer a exposição seguinte com pinturas. Diferente das gravuras, as telas já não têm a carga da primeira exposição, que estava próxima do processo de adoecimento.

ROCHA, Maria Betânia P. M da. Para além do que está sendo colocado como tema da exposição das telas, que são os ex-votos, há outros temas que você percebe estarem sendo trabalhadas em paralelo?

GANEM, Lina. As telas estão relacionadas a um processo de construção da identidade. A forma de retratar as peças, as partes do corpo, ela é uma forma de eu dar conta de questões individuais, questões da minha subjetividade, que eu ainda não tinha conseguido processar. Mas, nas telas, não há mais a carga de dor da minha doença.

ROCHA, Maria Betânia P. M da. A associação das imagens dos ex-votos observadas ainda na sua infância e as imagens das partes de corpos contidas na tela repetem-se em alguma outra instância da sua vida?

GANEM, Lina. Retratar essas partes é uma tentativa de reestruturação da minha identidade, da elaboração de traumas. É uma forma de tentar dar conta do que foi separado. Uma tentativa de aglutinação do meu eu. Não recorro de isso ser reproduzido em outras instâncias. Não me recorro de sonhar, buscando o mesmo efeito que tive com a arte.

ROCHA, Maria Betânia P. M da. Tive a impressão de que as partes dos corpos estão expostas, levando a crer que estavam no caminho contrário da aglutinação. A impressão que tive é de que aqueles pedaços estavam sendo comercializados. Então, como você consegue aglutinar por meio da separação?

GANEM, Lina. A representação visual, ela está mais próxima disso que você fala, ela expressa a decomposição. Expressa todos os processos vivenciados que levaram a decomposição do meu eu. Ocorre que, no processo do fazer – que isso é só meu –, o expectador não vê o que eu faço. Quando pinto, sinto, de certa forma, uma reconexão. Eu sinto como se eu estivesse reestruturando as partes que estavam soltas.

ROCHA, Maria Betânia P. M da. Gostaria que você lesse este conto do Barba Azul, de Charles Perrault. Em um dado momento, vou pedir para você interromper a leitura. [A artista leu o conto até o ponto em que a esposa do Barba Azul abre a porta do quarto secreto e se depara com os corpos das mulheres estranguladas pelo marido. Em seguida, peço para que ela olhe para a tela do meu celular, constando sua pintura, cujo título é *Se fosse eu*]. Pergunto: você consegue ver alguma relação entre a imagem do quarto, no conto, e a de sua tela?

GANEM, Lina. Pausa prolongada. Choro.

ROCHA, Maria Betânia P. M da. Você pretende continuar desenvolver trabalhos com essa temática?

GANEM, Lina. Sim. Quero continuar produzindo, mesmo que não haja editais abertos para exposição.