



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

KIMBERLLY IOHHANA DA SILVA

**EMBARAÇOS EMANCIPATIVOS ENTRE FLUXOS DA CONSCIÊNCIA,
CONFLITOS COGNITIVOS E PERSPECTIVAS TEXTUAIS EM TEMA E
HORIZONTE**

JOÃO PESSOA
2024

KIMBERLLY IOHHANA DA SILVA

**EMBARAÇOS EMANCIPATIVOS ENTRE FLUXOS DA CONSCIÊNCIA,
CONFLITOS COGNITIVOS E PERSPECTIVAS TEXTUAIS EM TEMA E
HORIZONTE**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) na área de concentração Literatura, Teoria e Crítica – linha de pesquisa: Leituras Literárias, como requisito para obtenção do grau de mestre.

Orientadora: Prof.^a Dra. Fabiana Ferreira da Costa

Coorientadora: Prof.^a Dra. Rinah de Araújo Souto

JOÃO PESSOA

2024

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

S586e Silva, Kimberlly Iohhana da.

Embarços emancipativos entre fluxos da consciência, conflitos cognitivos e perspectivas textuais em tema e horizonte / Kimberlly Iohhana da Silva. - João Pessoa, 2024.

103 f. : il.

Orientação: Fabiana Ferreira da Costa.

Coorientação: Rinah de Araújo Souto.

Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHLA.

1. Narrativas ficcionais- Fluxo da consciência. 2. Teoria do Efeito Estético. 3. Concepção genética piagetiana. 4. Emancipação cognitiva. 5. Perspectivas textuais - Narrativa. I. Costa, Fabiana Ferreira da. II. Souto, Rinah de Araújo. III. Título.

UFPB/BC

CDU 82-3(043)



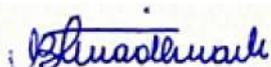
ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO DO(A) ALUNO(A)
KIMBERLLY IOHHANA DA SILVA

Aos dezanove dias do mês de julho do ano de dois mil e vinte e quatro, às catorze horas, realizou-se, por videoconferência, a sessão pública de defesa de Dissertação intitulada: “Mapeamentos da experiência estética com os romances Amada, de Toni Morrison e Os íntimos, de Inês Pedrosa: embaraços emancipativos entre fluxos da consciência, conflitos cognitivos e perspectivas textuais em tema e horizonte”, apresentada pela aluna Kimberlly Iohhana da Silva, que concluiu os créditos exigidos para obtenção do título de MESTRE EM LETRAS, área de Concentração em Literatura, Teoria e Crítica, segundo encaminhamento do Prof. Dr. Marco Valério 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 Fabiana Ferreira da Costa (PPGL/UFPB), na qualidade de orientadora, presidiu a Banca Examinadora da qual fizeram parte as Professoras Doutoras Rinah de Araújo Souto - coorientadora (PPGL/UFPB), Carmen Sevilla Gonçalves dos Santos (UFPB) e Cristina Rothier Duarte (SEECTPB). Dando início aos trabalhos, a Senhora Presidente convidou os membros da Banca Examinadora para comporem a mesa. Em seguida, foi concedida a palavra à mestranda para apresentar uma síntese de sua dissertação, 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, Fabiana Ferreira da Costa (Secretária *ad hoc*), lavrei a presente ata, que assino juntamente com os membros da Banca Examinadora.

João Pessoa, 19 de julho de 2024.

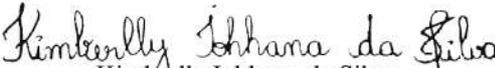
Parecer: A dissertação da mestranda apresenta contribuições nos âmbitos teórico, metateórico e metodológico, tendo caráter de ineditismo, sendo considerada, portanto, original.


Profª. Dra. Fabiana Ferreira da Costa
(Presidente da Banca)


Profª. Dra. Cristina Rothier Duarte
(Examinadora)


Profª. Dra. Rinah de Araújo Souto
(Coorientadora)


Profª. Dra. Carmen Sevilla Gonçalves dos Santos
(Examinadora)


Kimberlly Iohhana da Silva
(Mestranda)

AGRADECIMENTOS

A Deus, por me conceder a dádiva da vida, por me dar seu amor incondicional, ser um porto seguro para todos os meus dias e por me permitir conviver com pessoas que amo.

Aos meus pais, Claudinete e Ivanaldo, por serem os pilares da minha vida e o melhor de mim, por sempre fazerem de tudo para me apoiar em todos os momentos, dando-me muito amor, afeto, educação e oportunidades, mesmo que essa dedicação ainda lhes custe sacrifícios e renúncias.

Aos meus avós, Lourdes, Genedite e Pedro, por contribuírem tanto para a minha criação, desde o meu nascimento até agora, mesmo à distância. Por também sempre me ensinarem algo sobre a vida e o fazerem com muito afeto.

Aos(Às) diversos(as) professores(as) que passaram pela minha vida desde a infância até este momento e que, com seus jeitos singulares, deixaram marcas nas minhas trajetórias acadêmica e pessoal.

Ao meu companheiro, Phillipe, que desde 2021 vem me agraciando com seu amor, dedicação, suporte e motivação diária, tornando essa caminhada mais feliz e menos árdua.

A Carmen Sevilla, por quem nutro uma profunda admiração, gratidão e afeto, e que me proporcionou tantos aprendizados sobre vida, educação e amor, ampliando também meus horizontes ao me apresentar o incrível e intrigante mundo da teoria iseriana.

A Fabiana Costa, minha orientadora desde a graduação, por quem tenho uma imensa admiração e afeição. Sou grata por sua dedicação e paciência e por sempre acreditar no meu potencial, motivando-me a continuar e dar o melhor de mim.

Aos meus amigos, que de perto ou de longe fazem-se presentes na minha vida e me possibilitam momentos de felicidade, aprendizado e superação.

A Joe, por quem sinto grande afeto, admiração e gratidão e que desde 2018 me agracia com sua amizade, encorajando-me sempre a superar meus limites e crescer cada vez mais.

Ao PPGL, por fornecer os recursos necessários para o desenvolvimento da pesquisa realizada neste trabalho.

A Wolfgang Iser, a Carmen Sevilla, a Fabiana Costa, ao GEAL e aos pesquisadores do CANAL 67, que incrivelmente pensaram fora da caixa e construíram as bases teórico-metodológicas que ancoram esta pesquisa.

“Mas, como é difícil lidar com o porquê, é
preciso buscar refúgio no como.”
(Toni Morrison)

RESUMO

A Teoria do Efeito Estético e a Antropologia Literária, formuladas pelo crítico literário alemão Wolfgang Iser, nasceram da necessidade de mudar os constructos teóricos imanentistas e inserir o leitor numa esfera de sujeito ativo durante a realização da leitura e produção de sentido dos textos literários. Considerando isso, este trabalho parte do seguinte questionamento: narrativas ficcionais que contêm fluxo da consciência dificultam a percepção da dinamicidade da estrutura de tema e horizonte, a elaboração de sentido e amplificam a posterior emancipação do leitor? A partir disso, a leitora-pesquisadora elaborou a hipótese de que narrativas literárias que possuem intenso fluxo da consciência podem dificultar a percepção da estrutura de tema e horizonte, a construção de sentido e a emancipação do leitor, com base na sua experiência estética com os romances *Amada* (2018), de Toni Morrison, e *Os íntimos* (2010), de Inês Pedrosa. Para tanto, utilizou-se o Mapeamento da Experiência Estética (MAPEE) definido por Santos e Costa (2020) como um modo de descrever os metaprocedimentos cognitivos envolvidos no ato de leitura de um leitor real, no caso deste trabalho, da leitora-pesquisadora com os supracitados romances. Assim, para investigar a hipótese formulada, foram estabelecidos como objetivos a realização do Mapeamento da Experiência Estética da leitora-pesquisadora com cada romance e, em seguida, a comparação desses mapeamentos com foco na percepção da dinamicidade da estrutura de tema e horizonte, construção de sentido e a posterior emancipação cognitiva e afetiva da leitora-pesquisadora. Com isso, baseado no paralelo estabelecido entre os mapeamentos dos romances, pôde-se observar como as narrativas que apresentam intenso fluxo da consciência dificultam a percepção da estrutura de tema e horizonte, acarretando dificuldades em relação ao discernimento das posições assumidas pelas perspectivas textuais, à confiabilidade das informações dispostas por cada ponto de vista, à distinção dos eventos associados aos tempos cronológico e psicológico e à criação imagética das cenas descritas. Desse modo, foi possível concluir que a presença da técnica literária do fluxo da consciência pode funcionar como um objeto de conhecimento moderadamente discrepante durante o processo de apreensão textual. Considera-se, portanto, que esta pesquisa tem potencial para fornecer uma reflexão ao professor no que se refere ao ensino de leitura literária, pois narrativas que são símiles aos *corpora* deste trabalho podem causar efeitos semelhantes em alunos, sobretudo os que estão inseridos no Ensino Médio e têm contato com textos com as especificidades supracitadas.

Palavras-chave: fluxo da consciência; Teoria do Efeito Estético; concepção genética piagetiana; emancipação cognitiva; perspectivas textuais.

ABSTRACT

The Theory of Aesthetic Response and Literary Anthropology, formulated by the German literary critic Wolfgang Iser, emerged from the need to shift away from immanent theoretical constructs and to place the reader in an active subject position during the act of reading and meaning-making of literary texts. In light of this, the present study is guided by the following research question: do fictional narratives that employ stream of consciousness hinder the perception of the dynamic structure of theme and horizon, the construction of meaning, and amplify the reader's subsequent emancipation? Based on this, the reader-researcher formulated the hypothesis that literary narratives with an intense use of stream of consciousness may hinder the perception of the structure of theme and horizon, the construction of meaning, and the reader's emancipation, drawing from her aesthetic experience with the novels *Beloved* (2018) by Toni Morrison and *Os íntimos* (2010) by Inês Pedrosa. To this end, the Aesthetic Experience Mapping (MAPEE), as defined by Santos and Costa (2020), was employed as a method for describing the metacognitive procedures involved in the reading act of a real reader—in this case, the reader-researcher's experience with the aforementioned novels. Thus, in order to investigate the proposed hypothesis, the objectives established were to carry out the Aesthetic Experience Mapping of the reader-researcher for each novel and subsequently compare these mappings with a focus on the perception of the dynamic structure of theme and horizon, meaning construction, and the cognitive and affective emancipation of the reader-researcher. Based on the comparative analysis of the two mappings, it was observed that narratives characterized by an intense use of stream of consciousness hinder the perception of the structure of theme and horizon, leading to difficulties in discerning the positions assumed by textual perspectives, the reliability of the information provided by each point of view, the distinction between events related to chronological and psychological time, and the mental visualization of described scenes. It was thus concluded that the literary technique of stream of consciousness may function as a moderately discrepant knowledge object in the process of textual apprehension. Therefore, this research is considered to have the potential to offer valuable insights for educators regarding the teaching of literary reading, since narratives similar to the *corpora* analyzed herein may produce similar effects on students, especially those in upper secondary education who engage with texts featuring the aforementioned characteristics.

Keywords: stream of consciousness; Theory of Aesthetic Response; Piaget's genetic epistemology; cognitive emancipation; textual perspectives.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1 FLUXO DA CONSCIÊNCIA E FOCO NARRATIVO: UM PANORAMA	13
2 INTERSEÇÕES ENTRE OS PENSAMENTOS DE W. ISER E J. PIAGET	22
2.1 A Teoria do Efeito Estético e a articulação teórica de Santos	22
2.2 A concepção genética de Piaget	35
2.3 Uma interseção possível	39
3 MAPEAMENTO DO ROMANCE <i>AMADA</i>	44
3.1 Sobre o romance e a autora	44
3.2 Mapeamento do romance	45
4 MAPEAMENTO DO ROMANCE <i>OS ÍNTIMOS</i>	72
4.1 Sobre o romance e a autora	72
4.2 Mapeamento	72
5 COMPARAÇÃO DO MAPEAMENTO DA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA ENTRE OS DOIS ROMANCES	84
CONSIDERAÇÕES FINAIS	97
REFERÊNCIAS	100

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Início do processo de leitura	32
Figura 2 - Passagem de uma perspectiva para outra seguinte	33
Figura 3 - Momento de finalização do processo de leitura.....	34
Figura 4 - Processo de passagem entre as perspectivas quando há fluxo da consciência	95

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – 1ª comparação entre trechos dos romances	85
Quadro 2 – 2ª comparação entre trechos dos romances	87
Quadro 3 – 3ª comparação entre trechos dos romances	88
Quadro 4 – 4ª comparação entre trechos dos romances	90
Quadro 5 – 5ª comparação entre trechos dos romances	92

INTRODUÇÃO

No século XIX, com o avanço e desenvolvimento da Psicologia Científica, William James, psicólogo estadunidense, cunhou o termo *stream of consciousness* para designar como se sucedem os pensamentos na psiquê dos indivíduos, inferindo que a compreensão dos acontecimentos decorre de modo contínuo na mente humana, como uma espécie de “correnteza”, e não de forma fragmentada, formada por sucessivos “pedaços” (James, 1989).

Os escritores de textos literários, por sua vez, incorporaram esse aspecto inerente ao ser humano e o inseriram em suas produções, através de personagens com diferentes níveis de complexidade de pensamentos, construindo assim narrativas permeadas desse novo elemento. O fluxo da consciência, então, deixou de ser um termo estritamente do ramo da Psicologia e tornou-se uma técnica literária, utilizada por diversos autores canônicos e contemporâneos em sua escrita, pois conforme atesta Alfredo Leme Coelho de Carvalho (1981, p. 57), “A crítica literária apropriou-se do termo [...] para exprimir a continuidade dos processos mentais, cuja representação tem sido buscada por alguns ficcionistas”.

Posteriormente, a Teoria do Efeito Estético e a Antropologia Literária, formuladas pelo crítico literário alemão Wolfgang Iser, diferentemente das teorias precedentes que enfatizavam o imanentismo textual, compreendem que o sentido de um texto literário é produzido durante a interação do leitor com o texto. Sob a perspectiva iseriana, a obra não equivale apenas ao texto ou à sua materialidade de suporte, mas é a formulação do sentido — objeto estético — que se sucede na mente do leitor durante o processo de leitura e, portanto, possui caráter virtual. Para que o sentido possa ser proficuamente produzido, é necessário que o leitor consiga apreender e compreender o texto de forma coerente. Desse modo, Iser, em *O ato da leitura* (1996), explicita como ocorre o procedimento de apreensão do texto alicerçado nas informações reveladas pelas perspectivas textuais — do narrador, do personagem, do enredo e da ficção do leitor — presentes na narrativa e orientadas pela estrutura de tema e horizonte. Assim, com base nos direcionamentos fornecidos por tal estrutura, o leitor produz as sínteses de sentido de cada perspectiva disposta no texto para, por fim, formular o objeto estético, atribuindo sentido, significação e podendo emancipar-se.

Partindo do fluxo da consciência enquanto método ficcional e em consonância com a Teoria do Efeito Estético e a articulação viabilizada por Santos (2007) entre a Teoria do Efeito Estético e a Teoria Histórico-Cultural, o presente trabalho possui como objetivo geral analisar como as narrativas ficcionais que possuem um intenso fluxo da consciência podem dificultar a percepção da estrutura de tema e horizonte, a formulação de sentido e posterior emancipação

do leitor durante a leitura de textos ficcionais com e sem fluxo da consciência, tomando como base, para isso, o processo de leitura da leitora-pesquisadora. Dessa maneira, selecionamos como *corpora* da pesquisa os romances *Amada* (2018), da autora estadunidense Toni Morrison, e *Os Íntimos* (2010), da autora portuguesa Inês Pedrosa.

Compreender e interpretar são tarefas imprescindíveis para que uma leitura seja realmente profícua, sendo assim, para que o indivíduo consiga realizá-las de forma efetiva, é substancial que o faça diante de diversos textos de dificuldade menos elevada ou até mais abrangentes e em sua totalidade.

Nesse prosseguimento, há narrativas de estruturas distintas, escritas com técnicas que não facilitam ou podem dificultar significativamente esse ato de compreender e, conseqüentemente, interpretar. No âmbito da teoria e crítica literária, alguns críticos da literatura já teorizaram sobre a técnica do fluxo da consciência e as narrativas que possuem essa singularidade, como é o caso do próprio Carvalho (1981), ora mencionado. Assim, neste trabalho, interessa-nos observar se esses textos que apresentam a referida técnica são mais complexos de ler em relação a outras narrativas que não a contêm e se, não obstante, esse desafio ocasionado por tais narrativas pode ser amplificado caso, em meio a estas, a técnica literária de fluxo da consciência lhes for acrescida.

Dentro dessa temática, pinçamos o seguinte problema de pesquisa: um texto ficcional com narrativa contendo fluxo da consciência dificulta a percepção da dinamicidade da estrutura de tema e horizonte, a elaboração de sentido e amplifica a posterior emancipação do leitor? Em nosso estudo, partimos da hipótese de que as narrativas que possuem um intenso recurso do fluxo da consciência complexifica a percepção dos componentes da estrutura de tema e horizonte — o que culmina em dificuldade no discernimento de cada perspectiva textual, na obnubilação das sequências temporais de cada cena, bem como na sua respectiva criação imagética na mente do leitor —, a construção de sentido e a posterior emancipação do leitor.

Sob esse ângulo, ao analisar o impasse fornecido por esse tipo de narrativa durante a apreensão do texto, e por se tratar de ampliação de conflito cognitivo, elegemos a teoria piagetiana sobre o desenvolvimento da cognição como amparo necessário à compreensão do nosso objeto de pesquisa (Piaget, 1971, 1976, 1999). Essa teoria defende a tese de que o indivíduo aprende e se desenvolve ao interagir com um objeto de conhecimento moderadamente discrepante, e compreendemos que tais narrativas podem otimizar a emancipação do leitor ao se deparar com esse óbice durante a leitura. Em suma, essa complexificação da dinamicidade da estrutura que regula as perspectivas textuais, por mais

que gere uma dificuldade, incorre na otimização da emancipação do leitor, de acordo a concepção da Teoria do Efeito Estético, somada à articulação viabilizada por Santos (2007) com a Teoria Histórico-Cultural. É importante ressaltar que a dificuldade cognitiva a que mencionamos é aquela referida por Piaget (Santos, 2014) como sendo “ótima”, isto é, nem além nem aquém da estrutura cognitiva atual do indivíduo cognoscente, mas num nível que ele possa alcançar e, dessa forma, alargar suas estruturas, permitindo posteriores objetos de conhecimento mais complexos.

Este trabalho se ancora na articulação feita por Santos (2007) entre a teoria iseriana e a vigotskiana. Tal articulação é o que torna possível um trabalho de natureza empírica (é feito o mapeamento de uma leitora real). Sabe-se que a teoria iseriana não fornece condições para suporte do leitor real, e Santos (2007) preenche essa lacuna articulando os principais conceitos iserianos aos de Vigotski, inserindo assim o conceito de leitor real e, com ele, a possibilidade de uma incursão/investigação empírica. Todavia, como o eixo de nossa pesquisa, por assim dizer, cinge o conflito cognitivo e tal conceito não é considerado na teoria vigotskiana, foi necessário unir à articulação de Santos (2007) alguns conceitos e pressupostos de Jean Piaget.

Nesse contexto, com ancoragem nos estudos das teorias iseriana, piagetiana e da articulação promovida por Santos (2007) com a teoria vigotskiana, bem como considerando-se o objetivo geral deste trabalho de analisar como as narrativas que possuem intenso fluxo da consciência podem dificultar a percepção da dinamicidade da estrutura de tema e horizonte, construção de sentido e posterior emancipação da leitora-pesquisadora, valemo-nos de uma pesquisa autoetnográfica, utilizando a metodologia de Mapeamento da Experiência Estética (MAPEE), descrita por Santos e Costa (2020) como sendo de naipe metaprocedimental e consistindo na descrição dos processos cognitivos decorridos durante o processo de interação do leitor com o texto. Nesse sentido,

[...] o mapeamento ora referido não ocorre *no texto*, mas *na leitura* que o leitor real, aceitando o leitor implícito — estrutura textual repleta de vazios — faz. Nesse processo entre texto e leitor real reside a experiência estética. Portanto, mapear a experiência estética seria, em outros termos, fazer indicações na própria leitura, reconhecendo uma relação biunívoca entre os eventos vivenciados e aqueles descritos por Iser (1974, 1978) (Santos; Costa, 2020, p. 19 — grifos das autoras).

Com fundamentação nos trabalhos desenvolvidos por Santos (2007), primeiramente, ao introduzir o conceito de leitor real como parte ativa durante a leitura — sendo, portanto, a leitora-pesquisadora um sujeito capaz de se envolver com um texto e formular o objeto estético durante as leituras —, e, a posteriori, por Santos e Costa (2020), ao elaborarem um

método de autointerpretação que parte do próprio indivíduo leitor indicar os fenômenos noéticos que acontecem em sua cognição ao ler, este trabalho parte da análise do Mapeamento da Experiência Estética da leitora-pesquisadora com os romances *Amada* (2018), da autora Toni Morrison, e *Os íntimos* (2010), da escritora Inês Pedrosa, uma vez que

Automapear a experiência estética, portanto, é profícuo em virtude de “[...] favorecer a construção de melhores conjecturas capazes de nos aproximar da compreensão de temas tão subjetivos e quiçá propiciar a formulação de questões de ordem heurística.” (SANTOS, C., 2009, p. 164). Com efeito, conceitos tão abstratos quanto os iserianos se tornam de difícil compreensão por mais que nos esforcemos em produzir formulações conjecturais. Nesse sentido, o mapeamento nos auxilia na medida em que traduz os fenômenos noéticos em ocorrências, ainda que subjetivas e abstratas, materialmente plausíveis (Duarte, 2023, p. 80).

Ainda que haja por parte da crítica certo apego a metodologias que prezam pela impessoalidade e distanciamento do pesquisador em relação ao objeto de pesquisa, essas preferências se tornam inviáveis em se tratando de estudos na área das Ciências Humanas, com ênfase na Literatura e de cunho autoetnográfico, uma vez que o Mapeamento da Experiência Estética permite justamente o relato e análise de aspectos subjetivos e abstratos que transcorrem no âmbito cognitivo do indivíduo. À vista disso, ao considerar a leitora-pesquisadora como sujeito inserido em uma sociedade e cultura nas quais estas influenciam na aprendizagem e desenvolvimento daquela, torna-se viável conceber que as vivências e particularidades da leitora-pesquisadora podem ser observadas e analisadas com a finalidade de compreender processos que também têm a possibilidade de ocorrência na cognição de outros indivíduos pertencentes à mesma cultura e corpo social em que ela está inserida, pois, conforme afirma Duarte (2023, p. 80), no que se refere ao tipo de metodologia em questão,

[...] além de apenas ser possível ao próprio leitor a observação dos fenômenos cognitivos que lhe ocorrem, durante a leitura, conforme já apontamos, o registro autoetnográfico é um método adequado na medida em que permite a descrição e a análise sistemática da experiência pessoal, a fim de compreender a cultural.

Ressaltamos, ainda, que durante a interação texto-leitor os processos descritos por Iser não ocorrem de forma dissociada nesse transcurso, mas se sucedem sincronicamente e de maneira interligada. Entretanto, no decorrer da experiência estética da leitora-pesquisadora com os *corpora* supracitados, o foco deste trabalho enfatizou a descrição da percepção dos conceitos de tema e horizonte, cuja estrutura dinâmica é o cerne de análise. Para tanto e como objetivos específicos, tem-se: 1) a realização dos Mapeamentos da Experiência Estética da leitora-pesquisadora com os dois romances citados anteriormente, com ênfase na percepção

da estrutura de tema e horizonte, configuração reguladora experimentada durante a leitura de cada narrativa; 2) comparação da experiência estética da leitora-pesquisadora com os dois romances, com foco na percepção da dinamicidade da estrutura de tema e horizonte aliada à formulação de sentidos, a fim de delimitar parâmetros precisos para testar a hipótese ora indicada.

Além disso, a presente pesquisa realiza uma associação entre teorias de áreas distintas em função do aprimoramento do ensino de leitura literária, pois, devido à corroboração da hipótese apresentada, a articulação teórica ora construída pode viabilizar uma nova perspectiva sobre o processo de leitura e compreensão de textos ficcionais, o que pode funcionar, portanto, como um subsídio teórico para que docentes — sobretudo os que atuam no Ensino Fundamental e Médio — tenham um entendimento mais aprofundado sobre como ocorre a compreensão de textos literários e o processo de leitura que apresenta potencial para culminar na dificuldade experienciada ao ler narrativas que possuem a técnica do fluxo da consciência.

Assim, este trabalho é dividido em cinco capítulos, a saber: no primeiro, é evidenciado um panorama no que se refere ao conceito de fluxo da consciência e a sua incorporação na literatura enquanto técnica; no segundo, é apresentada a Teoria do Efeito Estético (1996), com ênfase no seu pressuposto basilar e nos conceitos de tema e horizonte, bem como é explicitada a articulação da teoria iseriana com a Teoria Histórico-Cultural proposta por Santos (2007) e incluída também a apresentação da concepção genético-cognitiva da aprendizagem, de Jean Piaget, com foco nas invariantes funcionais (2020). O terceiro capítulo expõe o mapeamento da experiência estética da leitora-pesquisadora com o romance *Amada* (2018), de Toni Morrison, por meio do MAPEE (2020), considerando a percepção da estrutura de tema e horizonte e o intenso fluxo da consciência explorado nesse romance. No que concerne ao quarto capítulo, há a explicitação do mapeamento da experiência estética da leitora-pesquisadora com o romance *Os Íntimos* (2010), de Inês Pedrosa, também por meio do MAPEE (2020), levando em conta a experimentação da estrutura de tema e horizonte na narrativa que não possui fluxo da consciência em sua composição. Por fim, o quinto capítulo demonstra a análise comparativa da experiência estética da leitora-pesquisadora com os dois romances citados acima, com a finalidade de observar como a presença da técnica literária do fluxo da consciência dificulta a percepção da estrutura de tema e horizonte e complexifica a formulação do objeto estético, levando à possível emancipação do leitor.

1 FLUXO DA CONSCIÊNCIA E FOCO NARRATIVO: UM PANORAMA

Em meados do século XIX, ainda quando a Psicologia estava ganhando seu espaço e *status* de ciência, William James, filósofo e psicólogo estadunidense, iniciou as discussões acerca da consciência humana¹. Em sua principal obra, *The Principles of Psychology*², James defende uma visão pragmática da psicologia, na qual afirma que as reações físicas desencadeiam emoções, não podendo separá-las e analisá-las isoladamente.

No decorrer de sua vida e estudos, James focou nas pesquisas sobre a natureza da consciência humana e, dessa forma, afirmou em seus postulados que essa instância cognitiva não é fragmentada ou composta por “pedaços sucessivos”, mas decorre num fluxo contínuo, sendo uma atividade consciente que organiza, seleciona e exclui informações. Assim, James nomeou esse processo atribuindo o termo *stream of consciousness*, ou “fluxo da consciência”. Com isso, o psicólogo estadunidense apresentou as características primordiais do “fluxo de pensamentos” das quais ele parte para tentar defini-lo. Dessa forma, na perspectiva jamesiana,

1. Todo pensamento tende a ser parte de uma consciência pessoal. 2. Dentro de cada consciência pessoal, o pensamento está sempre mudando. 3. Dentro de cada consciência pessoal, o pensamento é sensivelmente contínuo. 4. Ele [o pensamento] sempre parece lidar com objetos independentes de si próprio. 5. Ele [o pensamento] está interessado em algumas partes desses objetos com exclusão de outras partes, e acolhe ou rejeita — ‘escolhe’ dentre elas, em uma palavra — o tempo todo (James, 1989, p. 181).

É importante ressaltar que James não se deteve em expandir sua teoria para o campo do inconsciente, sendo este o foco da psicanálise e, desse modo, fixou-se no estudo da consciência humana.

A literatura, por sua vez, a partir do termo cunhado por James, passou a inserir em suas produções literárias esse aspecto da psique humana, apropriando-se do termo e ampliando-o para designar um tipo de ficção que introduz elementos da consciência dos personagens dos mais diversos textos literários, criando, dessa forma, uma técnica literária própria que une elementos internos dos personagens. Nesse sentido, o crítico literário estadunidense Robert Humphrey foi o pioneiro nos estudos teórico-críticos que analisam a

¹ Referimo-nos aqui à instância cognitiva que todo ser humano possui e não às reflexões morais que a polissemia do termo traz.

² Citamos inicialmente o título desta obra em língua inglesa devido ao texto original escrito por James, no entanto, para referências futuras, utilizaremos sua tradução em língua espanhola.

presença do fluxo da consciência na literatura, estruturando e tipificando uma técnica propriamente literária.

Em seu livro *O fluxo da consciência: um estudo sobre James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner e outros* (1976), Robert Humphrey inicia uma discussão com vistas a delimitar uma definição para a técnica de fluxo da consciência na literatura, uma vez que o termo ainda era utilizado de forma vaga e abrangente. Com base nisso, o crítico estadunidense decide manter a nomenclatura, por já haver se instalado no meio literário, e afirma que à primeira vista é preciso compreender e distinguir que o termo “consciência”, no que se refere à técnica literária, não é sinônimo ou corresponde estritamente às áreas cognitivas responsáveis pela inteligência ou memória, pois tais aspectos podem estar relacionados ao conteúdo da consciência, mas, de forma alguma, são consideradas como uma classificação para a palavra. Dessa maneira, de acordo com Humphrey (1976, p. 2), “Consciência indica toda a área de atenção mental, a partir da pré-consciência, atravessando os níveis da mente e incluindo o mais elevado de todos, a área de apreensão racional e comunicável”.

Nesse sentido, a ficção do fluxo da consciência se concentra em apresentar justamente os níveis à margem da atenção, menos desenvolvidos e que antecedem a fala, considerando dois níveis de consciência: o “nível da fala” e o da “pré-fala”. Assim, Humphrey (1976, p. 4) define “[...] a ficção do fluxo da consciência como um tipo de ficção em que a ênfase principal é posta na exploração dos níveis de consciência que antecedem a fala com a finalidade de revelar, em primeira instância, o estado psíquico dos personagens”.

Partindo da compreensão de que “O fluxo da consciência por si só não constitui uma técnica. Baseia-se numa compreensão da força do drama que se desenrola nas mentes de seres humanos” (Humphrey, 1976, p. 19), o crítico delinea quatro técnicas básicas que são utilizadas para retratar o fluxo da consciência em textos de literatura, considerando também que a forma com que o conteúdo da consciência de personagens é apresentado revela uma certa variação de acordo com cada romance, não sendo possível classificar o método do fluxo da consciência como um único, mas exprime técnicas plurais. Com isso, o crítico literário estadunidense expõe as tipificações de monólogo interior direto, monólogo interior indireto, descrição por autor onisciente e solilóquio.

O monólogo interior, de um modo geral,

[...] é, então, a técnica usada na ficção para representar o conteúdo e os processos psíquicos do personagem, parcial ou inteiramente inarticulados, exatamente da

maneira como esses processos existem em diversos níveis do controle consciente antes de serem formulados para fala deliberada (Humphrey, 1976, p. 22).

A partir disso, o monólogo é dividido em dois tipos básicos, que apesar de carregarem a mesma ideia de apresentar o conteúdo e processos psíquicos, diferenciam-se quanto ao modo como o fazem. O primeiro, o monólogo interior direto, ocorre de forma direta da consciência do personagem — apresentada por este — para o leitor, sem a mediação do autor³ para expor o interior da mente. Portanto, conforme Humphrey (1976) explicita,

O monólogo interior direto é o tipo de monólogo interior apresentado quase sem interferência do autor e sem se presumir uma platéia. [...] isto é, o autor desaparece completamente ou quase completamente da página com suas guias de “ele disse” e “ele pensou” e com os comentários explicativos (Humphrey, 1976, p. 22-23).

O segundo tipo, o monólogo interior indireto, decorre da intervenção aparente do autor, que, neste caso, é onisciente para ter acesso e expor os pensamentos, consciência de cada personagem, como se o autor fosse uma espécie de ponte para que o leitor possa conhecer a psiquê dos personagens, pois, conforme Humphrey (1976, p. 27) afirma, o autor “[...] apresenta material não-pronunciado como se viesse diretamente da consciência do personagem e, através de comentários e descrições, conduz o leitor através dela”.

Dessa forma, tal qual o monólogo interior direto, os dois tipos recorrem à exibição do material que se encontra num nível mais profundo da mente, no qual não há uma preocupação com a forma sobre como seria verbalizado. É importante ressaltar que apesar da literatura por vezes se enlaçar com a psicanálise, e de a técnica literária do fluxo da consciência focar além das camadas periféricas da mente, este método não tem o objetivo de evidenciar claramente o conteúdo do inconsciente da psiquê dos personagens, como se estes estivessem em um divã, ao passo que um dos objetivos da utilização dessa técnica é justamente imbuir um aspecto de naturalidade e proximidade do personagem para com o leitor.

Mais adiante, na mesma obra, Humphrey (1976) apresenta dois “métodos convencionais” que também são utilizados para expor o fluxo da consciência, a saber: a descrição por autor onisciente e o solilóquio, sendo esta mais comum ao leitor. A “descrição por autor onisciente” é uma técnica que se assemelha à definição do monólogo interior

³ Mantivemos aqui, ao longo deste capítulo, a nomenclatura de “autor”, pois, segundo Carvalho (1981), a crítica literária compreende que em narrativas em terceira pessoa autor e narrador são equivalentes, quando se entende que o “autor” usado nos termos não se refere propriamente ao autor de carne e osso, mas ao autor que assume uma “máscara” para se dirigir ao leitor. Dessa forma, em todas as vezes que esse termo aparecer, a equivalência em questão está válida.

indireto, tanto por haver interferência do autor na exposição do conteúdo da mente do personagem, ou seja, ambos são apresentados em 3ª pessoa, como por apresentarem o material fruto da consciência dos personagens. Entretanto, mesmo que as duas tipologias sejam similares, o que as diferencia é a forma e suposta proximidade que o autor tem em relação ao próprio personagem. Se no monólogo interior indireto o autor não é expressamente observado na narração do fluxo, na descrição por autor onisciente o autor geralmente indica através de descrições o que ocorre na psiquê do personagem, tomando como propriedade as características *sui generis* do personagem e apresentando sua consciência como o próprio personagem faria, se assim fosse de sua instância, para que, dessa forma, conforme Humphrey (1976) explicita, a descrição seja mais verossímil e uma confiança maior seja empregada por parte do leitor ao que está sendo mostrado no fluxo.

O solilóquio, por seu turno, mais utilizado por escritores do século XIX em peças teatrais, por exemplo, “[...] pode ser definido como a técnica de representar o teor e os processos psíquicos de um personagem diretamente dele para o leitor sem a presença do autor, mas com uma plateia tacitamente suposta” (Humphrey, 1976, p. 32). Assim, de acordo com o crítico estadunidense, o método do solilóquio é comumente utilizado em conjunto com o monólogo interior, no entanto, mesmo que utilizados juntos, diferenciam-se quanto ao nível da consciência que objetivam mostrar, uma vez que o monólogo expõe os processos psíquicos do personagem em seu fluxo natural, e o solilóquio, por sua vez, supõe uma audiência e apresenta, de modo coerente com o contexto ou ações, as emoções e ideias do personagem, sem a interferência do autor (Humphrey, 1976). Desse modo, no solilóquio, a consciência é adentrada e exposta em um nível mais raso, por assim dizer, em contraste ao monólogo, que, por seu lado, embrenha-se na profundidade da psiquê do personagem e “comunica uma identidade psíquica” (Humphrey, 1976, p. 32).

Anos mais tarde, Alfredo Leme Coelho de Carvalho, crítico literário brasileiro, em seu trabalho *Foco Narrativo e Fluxo da Consciência: questões de teoria literária* (1981), realiza, na primeira parte, um apanhado sobre as concepções da perspectiva do autor/narrador⁴. Tomando como ponto de partida as proposições dos estudos de Brooks e Warren, Friedman, Pouillon e Komroff, o crítico brasileiro expõe alguns aspectos fundamentais sobre noção e distinções de pontos de vista, delimitando o nível de participação ou descrição que os tipos

⁴ Os termos “perspectiva do autor/narrador” e “perspectiva do leitor” fazem parte da teoria iseriana e se referem aos pontos de vista no texto que orientam o leitor durante a leitura das narrativas. Utilizamos aqui a nomenclatura determinada por Iser justamente devido ao fato de nos ancorarmos majoritariamente em sua teoria e por ser necessário situar o leitor em relação a esses conceitos que aparecerão no prosseguimento deste capítulo.

de autores desempenham nas narrativas, protagonista ou observador e/ou de onisciência neutra ou objetiva e crítica ou interpretativa. Adiante, na mesma obra teórica, Carvalho (1981) também aponta as observações feitas por Lubbock, Henry James, Kayser, Stanzel, Booth, Tomachevski e Uspenski no que se refere ao comportamento do autor, levando em consideração os planos nos quais os pontos de vista podem ser analisados.

Após ponderar sobre as conceituações dos autores supracitados, Carvalho (1981) propõe algumas definições para circunscrever o reconhecimento e determinações concernentes aos aspectos do foco narrativo, uma vez que, diante da variação de ideias em torno desse assunto, tornara-se complexo unificá-las. Dessa forma, o autor indica que há dois tipos de narrativas: cena e sumário. A primeira designa a narrativa na qual os fatos são apresentados em uma sequência temporal, podendo conter diálogos ou não, e o segundo tipo concerne à exposição de fatos na narrativa que ocorreram durante períodos mais longos.

A partir disso, o crítico brasileiro aponta para os tipos de narração que uma narrativa pode possuir, sendo contada em primeira, terceira ou segunda pessoa, sendo esta última menos comum nos textos literários em prosa. As narrativas em primeira e terceira pessoa diferenciam-se quanto à participação dos narradores nas ações que decorrem no enredo, uma vez que em primeira pessoa a perspectiva do narrador também é uma perspectiva do personagem, o que não é uma regra para os casos das narrativas em terceira pessoa, que apresentam tipos distintos.

É importante ressaltar que neste capítulo é feita uma relação entre duas abordagens distintas acerca do texto literário, uma de teor tradicional/immanentista (Carvalho, 1981) e outra pautada na Estética da Recepção (Iser, 1996). Todavia, não é de nosso interesse analisar ou discutir sobre as bases teóricas que sustentam as premissas conceituais de Carvalho (1981) em detrimento das concepções iserianas. O foco está em relacionar essas ideias considerando as perspectivas que orientam o leitor durante a leitura de textos ficcionais, propostas por Iser, e que se situam no ponto fulcral da análise do Mapeamento da Experiência Estética da leitora-pesquisadora, desenvolvida em capítulos seguintes.

Assim, tomando como base a associação das proposições de Carvalho (1981) e Iser (1996) indicada acima, o primeiro tipo de perspectiva de narrador em terceira pessoa pode assumir uma “onisciência neutra externa”, na qual apresenta os fatos exteriores e perceptíveis a todos da cena, se referindo eventualmente a aspectos da mente dos personagens e, no caso de realização de tal referência, a faz estritamente e com certo distanciamento. O segundo tipo diz respeito a uma perspectiva de narrador de “onisciência neutra plena”, que além de apresentar os acontecimentos externos também expõe informações presentes na mente dos

personagens, sem tecer comentários ou julgamentos sobre o que é revelado na cena ou na psiquê, distinguindo essa categoria da perspectiva do narrador de “onisciência interpretativa”, que, por seu turno, “[...] não só dá ao leitor todas as informações sobre os acontecimentos, como também se permite fazer comentários acerca deles [...]” (Carvalho, 1981, p. 42). Já na tipologia da perspectiva do narrador que possui “onisciência imediata”, este não produz comentários ou contextualiza o leitor sobre os pensamentos dos personagens, mas os revela de forma cênica, como se estivessem ocorrendo naquele momento. Esse tipo de onisciência pode ser “simples”, se apresentar o conteúdo da mente de um só personagem, ou “múltipla” (Carvalho, 1981, p. 43), caso apresente da mesma forma a consciência de mais de um personagem.

A perspectiva do narrador em primeira pessoa, segundo Carvalho (1981), pode ser classificada em dois tipos: protagonista ou observador. O primeiro se refere ao ponto de vista do narrador que, além de descrever as cenas e informações, também participa das ações em curso. Por outro lado, a perspectiva do narrador observador, assim como a própria nomenclatura apresenta, apenas assiste aos acontecimentos que se sucedem na narrativa. O crítico brasileiro aponta, ainda, para o tipo de narrativa que apresenta o “foco narrativo mutante”, na qual “[...] o narrador observador passa, em alguns momentos, a autor onisciente, descrevendo fatos que normalmente não poderia ter presenciado [...]” (Carvalho, 1981, p. 45). E, por fim, há o “registro casual”, no qual a perspectiva do narrador em primeira pessoa assume uma posição passiva e somente registra o que vê, sem pensar ou emitir comentários e opiniões sobre os fatos.

Geralmente, em narrativas contadas em primeira pessoa, há uma aproximação e participação do narrador no desenrolar da história, acrescentando um tom interpretativo deste perante a perspectiva do enredo, já que, nesse sentido, quem narra tende a apresentar seu ponto de vista e tecer comentários, porém isso não ocorre nas perspectivas dos narradores do tipo observador e do registro casual, que, de acordo com Carvalho (1981), anulam-se e agregam um tom objetivo às informações explicitadas.

Em relação às narrativas com a perspectiva do narrador em primeira pessoa, nas quais o tom não é objetivo, há também os casos do narrador em primeira pessoa “impressionista”, que “[...] imprime aos fatos um colorido subjetivo e espontâneo, caracterizado pela ausência de elaboração consciente” (Carvalho, 1981, p. 46); e o “narrador infiel”, que não é fidedigno à ocorrência dos fatos e acontecimentos ao descrevê-los para o leitor ou que se apresenta com uma percepção de si mesmo que não converge com a ideia passada pelo autor implícito, distorcendo sua autoimagem e tornando-a dúvida.

Após apresentar ponderações para tornar as conceituações sobre o foco narrativo menos difusas e levando em consideração que ligado a esse aspecto narrativo está o fluxo da consciência enquanto método ficcional, Carvalho (1981), na mesma obra teórica, discorre sobre essa técnica literária, tipificando-a. Conforme o crítico brasileiro, o fluxo da consciência na literatura consiste na “especialização de um determinado modo de foco narrativo [...], a apresentação idealmente exata, não analisada, do que se passa na consciência de um ou mais personagens” (Carvalho, 1981, p. 51).

Inicialmente, Carvalho (1981) expõe uma forte tentativa de os críticos literários distinguirem o fluxo da consciência do monólogo interior, justamente por aquele ressoar como uma clara referência ao conceito da psicologia e o monólogo ser um método mais antigo e utilizado pelos escritores de ficção, e que também há a possibilidade de haver ou não fluxo da consciência e monólogo interior no mesmo trecho. No entanto, de acordo com o ponto de vista do autor, apesar de não analisar esses dois aspectos desassociados, ele entende que é possível ocorrer fluxo da consciência sem que haja monólogo interior.

Nesse sentido, baseado na concepção de William James no que se refere a considerar a consciência não fragmentada, mas como um fluxo contínuo, e nas quatro proposições de classificação do crítico estadunidense Robert Humphrey sobre o fluxo da consciência enquanto técnica literária, Carvalho (1981) preconiza um esquema de categorização das formas de apresentação do fluxo da consciência, classificando o método em cinco tipos.

O monólogo interior livre, primeiro tipo apontado por Carvalho (1981, p. 54), “É aquele que é apresentado com a mínima interferência do autor”. Dessa forma, essa categoria, que corresponde ao “monólogo interior direto” cunhado por Humphrey (1976), designa o fluxo da consciência de personagens cujo narrador faz poucas intervenções ao apresentar tal conteúdo da psiquê, de modo impreciso, não deixando claro para o leitor quais marcas ou aspectos determinam as observações e acréscimos feitas pelo próprio narrador e a partir de qual ponto há puramente as informações advindas da mente do personagem.

No caso do monólogo interior orientado, que, por sua vez, pode ser compreendido como o equivalente ao “monólogo interior indireto” de Humphrey (1976), é definido por Carvalho (1981) como

[...] o tipo de monólogo interior em que o autor onisciente apresenta material não falado, e por essa razão truncado, ou falho quanto à coerência, *orientando* o leitor para as circunstâncias em que ele se dá, dando, porém, a impressão de que é apenas a consciência do personagem que está sendo mostrada (Carvalho, 1981, p. 55 — grifos do autor).

Nesta categoria do método do fluxo da consciência, o narrador se apropria das idiosincrasias do personagem e as utiliza ao apresentar o conteúdo dos pensamentos deste, como se o próprio personagem os estivesse expondo diretamente ao leitor. Assim, nesta tipificação, geralmente o narrador utiliza marcas linguísticas ou aspectos comportamentais que são característicos do personagem ao apresentar o fluxo da consciência deste, orientando o leitor para os fatos em decorrência, sem que necessariamente precise direcionar uma atenção maior para quem está descrevendo a circunstância.

Além das duas categorias de monólogos, Carvalho (1981) também discorre acerca da técnica do solilóquio, que, muito semelhante ao que Humphrey (1976) propõe, determina:

Nesta técnica há o fluxo de consciência apresentado com a presunção de uma audiência e sem a interferência do autor. Diferencia-se do solilóquio encontrado no drama pela diversidade de situação e pela debilidade da coesão lógica. [...] há a falta de elucidação lógica. Os pensamentos são enunciados como se o fossem para ser ouvidos (Carvalho, 1981, p. 57).

Conforme o que o crítico brasileiro afirma, apesar dessa categoria apresentar o conteúdo do fluxo da consciência dos personagens como se houvesse uma plateia assistindo ou, no mínimo, um leitor subentendido, o foco ainda incide sobre o aspecto de expor conteúdos da consciência do personagem que se encontram num nível de elaboração, não articulados, que antecede a fala atenta e moldada.

Na continuidade de seus estudos no que se refere à classificação do método ficcional de fluxo da consciência, Carvalho (1981) trata da “impressão sensorial” e da descrição por autor onisciente. A segunda categoria, também discutida por Humphrey (1976), designa que

Pode ocorrer também a apresentação dos pensamentos do personagem “num estado não formulado, não falado, incoerente” através da descrição do autor onisciente, que, ao fazê-lo, usa a própria linguagem, e não o estilo peculiar do personagem (Carvalho, 1981, p. 59).

Assim, diferentemente da categoria de monólogo interior orientado, na descrição por autor onisciente o narrador não assimila as características ou aspectos idiosincráticos do personagem e utiliza-os para apresentar o material psíquico deste, mas os expõe para o leitor usando sua própria linguagem. No entanto, apesar do narrador manter seu estilo linguístico durante a descrição dos fatos da narrativa, é preservado o padrão de definição sobre o fluxo da consciência, o qual apresenta elementos e conteúdos da psiquê dos personagens em uma estrutura truncada, desordenada ou ilógica, natural do nível da pré-fala.

Por último, Carvalho (1981), ainda tratando do método ficcional de fluxo da consciência, incute a tipologia de “impressão sensorial”, que conforme afirma o crítico brasileiro representa a “[...] técnica de apresentação do fluxo da consciência quando este ocorre de forma passiva, com registro apenas das expressões verbais correspondentes às impressões psíquicas trazidas pelos sentidos” (Carvalho, 1981, p. 58). Assim, o conteúdo psíquico que é apresentado resulta do foco na percepção de impressões em relação ao ambiente no qual os fatos decorrem, como se fossem registrados por uma câmera ou algo do tipo. Novamente perdura o aspecto de anunciar elementos oriundos da mente dos personagens linguística ou logicamente inarticulados, no entanto, o ponto central é a impressão que os sentidos captam, assim, a mente passa a apreender os fatos de um modo menos analítico e mais passivo.

As classificações e discussão ora apresentadas podem ser analisadas nas narrativas que apresentam o método ficcional de fluxo da consciência em sua composição, e no caso das narrativas que não utilizam a referida técnica não cabe analisá-las sob tal óptica. Ademais, o panorama e demonstração das tipologias do fluxo da consciência enquanto técnica literária auxiliarão para uma análise mais circunspecta e robusta no que se refere ao *corpus* selecionado para constituir este trabalho e que seguirá nos próximos capítulos.

2 INTERSEÇÕES ENTRE OS PENSAMENTOS DE W. ISER E J. PIAGET

2.1 A Teoria do Efeito Estético e a articulação teórica de Santos

Durante a década de 1970, novos ares teóricos começaram a surgir na literatura com a chegada da Estética da Recepção, cujos pressupostos têm como base os estudos de filósofos do viés fenomenológico, como Edmund Husserl, Martin Heidegger e Hans Georg Gadamer. Os teóricos da Estética da Recepção buscaram constituir uma oposição em relação ao modo como a leitura era concebida, uma vez que as concepções literárias que predominavam na época tinham pilares na imanência textual e na relação entre literatura e sociedade, nas quais o texto bastava a si mesmo e detinha um *status* de completude, e que o leitor, por seu turno, tinha apenas a função de ler o texto e desenvolver reflexões sobre a realidade social circunscrita na própria obra.

Assim, Hans Robert Jauss, crítico literário alemão e precursor da Estética da Recepção, inaugurou as discussões com enfoque na recepção do texto a partir de algumas ideias apresentadas em uma palestra em 1967 na Alemanha. Rompendo com as perspectivas advindas do formalismo russo em relação à maneira como a literatura é enxergada e à posição que o leitor deve assumir perante um texto literário, Jauss, por sua vez, apesar de sua teoria ser baseada em aspectos históricos, buscou não incorrer em fundamentos que reproduzem as tendências literárias de compreender a literatura vinculada à vida do autor ou ao *status* que a academia designa. Dessa forma, o crítico alemão formulou seus postulados teóricos apontando para um modo de recepção dos textos literários que considera a forte influência que o contexto histórico no qual cada leitor se insere exerce, modificando a leitura e possibilitando a produção de múltiplas interpretações.

Para Jauss, a leitura feita acerca de um texto literário depende e varia conforme os contextos históricos e sociais que os leitores vivenciam e, portanto, a literatura, na óptica jaussiana, não é algo por si só completo, mas que depende do leitor para assumir os diversos contornos possibilitados pelo texto e pelo repertório de experiências dos indivíduos situados em determinadas épocas e situações. Dessa forma, a concepção construída por Jauss busca analisar como determinada obra é recepcionada por leitores de uma certa época, tentando responder à indagação “Como determinado texto será/é recebido por leitores que estão inseridos em tal contexto social, econômico e político específico?”.

Comungando das ideias de Jauss, defendidas na vertente da Estética da Recepção, no que se refere a observar a importância da figura do leitor em relação à leitura de textos

literários, o crítico alemão Wolfgang Iser, também com o objetivo de retirar o leitor de uma esfera passiva perante a leitura e incluí-lo em um espaço ativo de participação e produção de sentidos ao ler textos de literatura, formulou a Teoria do Efeito Estético e a Antropologia Literária, que buscam analisar, respectivamente, como ocorre o processo de leitura na mente de cada indivíduo e como os seres humanos se embrenham na ficcionalização ao interagir com textos ficcionais. Assim, ao passo que a teoria de Jauss busca compreender como uma determinada comunidade de leitores recebe as produções literárias, a teoria de Iser (1996, 1999) se preocupa em entender o que se sucede na mente do leitor ao ler um texto.

Wolfgang Iser, ao elaborar a Teoria do Efeito Estético, parte da concepção de que os textos literários comunicam algo e que, portanto, pressupõem um emissor e um receptor durante o ato de ler, em detrimento das perspectivas imanentistas que concebem a leitura como um ato de decodificação linguística e percepção de significados homogêneos já predispostos na própria estrutura textual, que, por sua vez, foram determinados por um restrito grupo de críticos literários renomados e são vistos como normas históricas.

A teoria iseriana compreende a leitura como uma relação dialógica essencial, na qual o leitor constrói sentidos e experimenta efeitos ao interagir com o texto literário, uma vez que, para Iser (1996), o sentido não está embutido no texto e tampouco depende apenas do leitor, mas resulta da interação entre essas duas partes, constituindo para cada indivíduo leituras singulares até com textos que já foram lidos pelo mesmo leitor outras vezes, conforme aponta o crítico literário alemão (Iser, 1996, p. 48):

[...] é só na leitura que os textos se tornam efetivos, e isso vale também, como se sabe, para aqueles cuja “significação” já se tornou tão histórica que já não tem mais um efeito imediato, ou para aqueles que só nos “tocam” quando, ao constituirmos o sentido na leitura, experimentamos um mundo que, embora não exista mais, se deixa ver e, embora nos seja estranho, podemos compreender.

Ao refletir sobre a natureza plural e particular da leitura, Iser, inicialmente, considerou que durante a interação entre texto e leitor resulta-se a concretização da obra, a qual não se refere à materialidade do texto, mas corresponde à construção de sentido realizada pelo próprio leitor ao lê-lo. À vista disso, para entender como é possível que o leitor atribua sentido às leituras de textos literários, o crítico literário buscou responder a três questões fundamentais para a compreensão do processo cognitivo que se sucede na mente do leitor durante a realização da leitura: “1. Como os textos são apreendidos? 2. Como são as estruturas que dirigem a elaboração do texto naquele que o recebe? 3. Qual é a função de textos literários em seu contexto?” (Iser, 1996, v. 1, p. 10).

Nessa perspectiva, são apontadas duas instâncias que compõem esse dialogismo, a saber, o polo artístico, que se refere ao construto desenvolvido pelo autor, e o polo estético, que corresponde ao lugar do leitor enquanto elemento que possui cognição e é passível de envolvimento com os textos. Assim, conforme Iser (1996, p. 50),

Segue dessa polaridade que a obra literária não se identifica nem com o texto, nem com sua concretização. Pois a obra é mais 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 tem forçosamente um caráter virtual, pois não pode ser reduzida nem à realidade do texto, nem às disposições caracterizadoras do leitor.

Desse modo, o crítico alemão explicita o fator essencial de haver um equilíbrio durante a relação interacional entre texto e leitor, uma vez que, quando um dos polos é privilegiado, a obra perde o seu caráter de atualização e de promotora de efeitos, incorrendo apenas na análise do que o texto em si representa ou em uma “psicologia do leitor” (Iser, 1996, p. 51).

Partindo disso, e considerando que o leitor é uma parte essencial da relação dialógica apontada no decorrer da Teoria do Efeito, Iser (1996) buscou analisar os tipos de leitores já existentes, descritos por outros críticos da literatura, e formulou a definição de *leitor implícito*, pois as designações de leitor se referiam a uma figura idealizada pelo autor, assim como a um indivíduo que conseguisse decodificar todo o sistema linguístico e estilístico que o escritor pusera no texto, com vistas ao esgotamento do potencial apresentado no construto literário, ou até mesmo um leitor que tivesse o objetivo estrito de compreender as realidades ou questões históricas ou sociais representadas no texto, às quais o próprio autor tentava responder.

Ainda que a tentativa de Iser (1996) de se desvincular das teorias imanentistas tenha sido perceptível em seus postulados teóricos, a conceituação de *leitor implícito* deste crítico incorreu em uma definição infrutífera em relação à posição do leitor, dando vazão novamente à centralidade do próprio texto, pois, de acordo com Iser (1996, p. 73),

[...] o leitor se converte na “referência de sistema” dos textos, cujo pleno sentido só se alcança pelos processos de atualização sobre eles realizados. Mas o que é o leitor que aqui se pressupõe? À diferença dos tipos de leitor referidos, o leitor implícito não tem existência real; pois ele materializa o conjunto de preorientações que um texto ficcional oferece, como condições de recepção [...] o leitor implícito não se funda em um substrato empírico, mas sim na estrutura do texto. [...] A concepção de leitor implícito designa então uma estrutura do texto que antecipa a presença do receptor.

Desse modo, é possível observar, no excerto acima, que a concepção iseriana em relação ao leitor, na qual este corresponde à estrutura textual, resvala novamente em resquícios imanentistas, comprometendo, de certa forma, a relação dialógica entre o indivíduo leitor e o objeto-texto presumida pela teoria construída por Iser (1996).

Ao identificar a lacuna deixada pelo precursor da Teoria do Efeito Estético, Santos (2007), em sua tese de doutorado intitulada *Teoria do Efeito Estético e Teoria Histórico-Cultural: o leitor como interface*, realizou uma articulação entre a teoria iseriana e a de Lev Semenovitch Vigotski no que se refere às formas de interação entre texto e leitor e à conceituação de um tipo de leitor que corresponde às premissas dialógicas defendidas por Iser (1996). Nesse sentido, levando em conta que a teoria de Iser (1996) demanda uma figura disposta a se envolver com os textos — pois estes possuem espaços de indeterminação que precisam ser preenchidos —, de modo a experienciar os efeitos provocados por eles e atualizá-los, Santos (2007) incute a definição de *leitor real*, que corresponde justamente ao indivíduo de “carne e osso”, o qual possui aparato cognitivo-físico básico capaz de realizar a leitura e aspectos emocionais que precisam ser considerados a fim de que este possa atualizar o texto. A autora, baseada na perspectiva sociointeracionista vigotskiana — que também se funda na interação como aspecto fundamental para a aprendizagem e desenvolvimento —, realiza essa incursão teórica ao notar que o *leitor implícito* não dá conta de desempenhar efetivamente as funções referentes ao espaço destinado ao polo estético em meio ao processo de interação.

Ainda que Santos (2007), em sua tese, tenha apontado o fato de o *leitor implícito* ser insuficiente para suprir um espaço específico no processo interativo, a autora não descarta a definição iseriana em relação à categoria de leitor, mas indica o lugar/função que o *leitor implícito* cumpre durante a leitura. Dessa forma, para a autora, o leitor real concerne ao próprio indivíduo que se dispõe a realizar a ação de ler, enquanto a definição de leitor pensada por Iser (1996) corresponde a um mediador simbólico para essa leitura, uma vez que o leitor implícito, de acordo com a proposição iseriana, se refere às indicações e indeterminações dispostas na estrutura textual. Assim, Santos (2007), ao notar que tanto as acepções teóricas de Iser (1996) quanto as de Vigotski têm um caráter dialógico intrínseco, articulou-as de modo a suprir a lacuna que diz respeito a uma definição de leitor capaz de realizar a tarefa de se embrenhar no texto e experimentar os efeitos suscitados por este.

De acordo com a Teoria Histórico-Cultural ou Teoria Sociocultural do Desenvolvimento e da Aprendizagem, de Vigotski, o desenvolvimento antecede a aprendizagem, e isso ocorre a partir das interações sociais e culturais vivenciadas por cada indivíduo. Nesse sentido, o psicólogo russo defendia que o desenvolvimento não depende

unicamente de fatores biológicos, inatos, mas que os aspectos culturais são essenciais para que esse processo ocorra. Assim, a relação dialógica entre sujeito e meio social/cultural é mediada por instrumentos ou signos. Os instrumentos são os objetos que rodeiam o indivíduo e permitem sua intervenção no mundo ao redor, já os signos correspondem à esfera psicológica que envolve a linguagem, nomeadamente os sistemas fonético, gráfico e semântico, sendo a linguagem um “mediador social por excelência” (Santos, 2014).

Com base nesse aspecto da mediação e dos instrumentos que medeiam as relações sociais que a teoria vigotskiana apresenta, bem como as proposições feitas por Iser (1996), Santos (2007) localiza o *leitor implícito* iseriano como um tipo de mediador e as estruturas textuais que o crítico alemão ora definiu. No entanto, para que a mediação seja bem-sucedida, o leitor real precisa assumir a implicitude, interagir com as estruturas textuais, seguindo suas orientações e pistas, e constituir o sentido.

Além de apontar para uma definição de *leitor real* viável, Santos (2007) também traz à tona a aresta da emancipação que o leitor pode vivenciar ao interagir com textos literários. Grosso modo, para a teoria vigotskiana, um indivíduo se desenvolve e aprende ao interatuar com os mediadores sociais e culturais, de maneira que, nesse processo, o sujeito parte das aprendizagens adquiridas em outras fases e que, portanto, estão presentes em seu Nível de Desenvolvimento Real (NDR), se relaciona com elementos contidos em sua Zona de Desenvolvimento Proximal (ZDP) e consegue ampliar seus conhecimentos, atingindo seu Nível de Desenvolvimento Potencial (NDP).

Esses três conceitos da teoria vigotskiana se referem aos níveis de desenvolvimento pelos quais todos os sujeitos passam. O NDR corresponde aos conhecimentos já consolidados na cognição do indivíduo, isto é, aquilo que ele já possui autonomia para realizar. A ZDP, por sua vez, diz respeito aos conhecimentos em potencial no sujeito e que podem ser desenvolvidos com aporte em uma mediação adequada, que considere o conteúdo de seu NDR e o que é necessário alcançar, ou seja, é aquilo que ele pode fazer com auxílio de outro indivíduo que já sabe. Já o NDP concerne aos conhecimentos que ainda precisam ser desenvolvidos, sendo, portanto, aquilo que o sujeito ainda não consegue efetuar.

Tendo isso em vista, Santos (2007) sinaliza para o conceito de emancipação — com ênfase à leitura literária —, que não é apresentado por Iser (1996) em sua teoria, mas que a autora enuncia ao articular as teorias supracitadas.

Assim, considerando-se a efetiva participação do leitor real, empírico, que interage com as estruturas textuais, a emancipação ocorre quando o indivíduo, ao concretizar a obra, alça um salto qualitativo cognitivo-afetivo e amplia os conhecimentos que possuía em relação

à leitura, a si mesmo e ao mundo à sua volta, expandindo, a partir da experiência de leitura, o seu repertório, a compreensão metacognitiva sobre os processos noéticos decorridos durante o ato de ler determinado texto e até mesmo o entendimento ou percepção acerca de emoções ou conflitos experimentados ao longo da narrativa. À vista disso, Duarte (2023), em sua tese de doutorado, ao tratar desse caráter emancipatório que os textos literários possibilitam, ancorada também na articulação feita por Santos (2007), reitera que

[...] a emancipação do leitor — resultado de sua experiência estética — tem como condições a existência de uma estrutura textual mediadora da interação texto-leitor — leitor implícito — acima do Nível de Desenvolvimento Real (NDR) e abaixo do Nível de Desenvolvimento Potencial (NDP) do leitor. Nesse cenário, em que se dá o efeito estético, o texto literário atua na Zona de Desenvolvimento Proximal (ZDP) do leitor real, e este, portanto, consegue atualizar aquele, ao pôr-se em implicitude (Duarte, 2023, p. 48).

Desse modo, Santos (2007) reivindica a suplantação da abordagem imanentista no que concerne à leitura literária promovida a partir da articulação teórica entre a Teoria do Efeito Estético e a Teoria Histórico-Cultural, realizada pela própria autora.

Compreende-se, então, que para a obra ser concretizada é necessária a interação com o sujeito — leitor real — que, por sua vez, assume a implicitude e se embrenha no texto, experimentando os efeitos propiciados por ele. Nesse sentido, para que esse processo ocorra proficuamente, Iser (1996), ao formular a Teoria do Efeito Estético, buscou entender como o texto literário é apreendido pelo aparato cognitivo dos leitores e quais são as estruturas presentes no próprio texto que norteiam a sua organização na mente do sujeito leitor, ou seja, o crítico literário investigou como compreendemos as informações de um texto ao lê-lo e quais são os elementos textuais que conduzem nossa percepção durante o transcorrer de uma narrativa.

De acordo com o pensamento iseriano, o texto possui um sistema de equivalências que deve ser atualizado pelo leitor ao interagir com a narrativa e que o orienta por meio das estratégias textuais. Esse sistema, por sua vez, diz respeito às potencialidades contidas na estrutura textual — leitor implícito — em relação às normas e valores sociais, históricos e culturais — repertório do texto — incluídos pelo polo artístico durante a construção da história que decorre na narrativa e que são passíveis de atualização pelo polo estético. Com isso, durante a leitura, o leitor é apresentado e orientado por quatro perspectivas do texto, a saber: perspectiva do narrador, dos personagens, do enredo e da ficção do leitor. Cada uma das perspectivas cumpre a função de nortear a percepção do leitor em relação a um determinado ponto de vista sobre a narrativa, visto que não é possível para o leitor ter acesso a todas as

informações apresentadas no texto de uma única vez, portanto elas são dadas aos poucos sob a exposição feita por alguma das perspectivas supracitadas. Grosso modo, o texto não é expresso como um todo e nem é percebido de uma só vez, mas as perspectivas textuais dirigem a percepção do leitor em meio à narrativa, sendo este uma espécie de passageiro em meio ao conteúdo revelado por cada ponto de vista.

As perspectivas dos personagens e do narrador correspondem às informações, ideias e falas que são apresentadas ao leitor sob a óptica deles. Por sua vez, a perspectiva do enredo concerne à trama que é conduzida na narrativa; já no que se refere à perspectiva da ficção do leitor, esta é definida como o repertório de sinais e indicações dispostas no texto, pois

[...] 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. Na ficção do leitor mostra-se a imagem do leitor em que o autor pensava, quando escrevia, e que agora interage com as outras perspectivas do texto (Iser, 1996, v. 1. p. 75).

Nesse sentido, para que o texto seja percebido ou apreendido na cognição do leitor, é necessário que ele realize as sínteses de sentido de cada perspectiva textual para compreender o texto e, por fim, formular o objeto estético. Desse modo, o referido texto é traduzido na consciência do leitor e, a partir disso, se fundem os efeitos por ele experimentados. Por conseguinte, segundo Iser (1996), para que o leitor consiga produzir proficuamente as sínteses de sentido de cada ponto de vista e atualizar o sistema de equivalência, as estratégias textuais atuam organizando “[...] tanto o material do texto, quanto suas condições comunicativas” (Iser, 1996, v. 1, p. 159).

Assim, as estratégias textuais delineiam as possibilidades de sentido que o próprio repertório do texto propicia, funcionando também como uma ancoragem para que o leitor consiga compreender e interpretar os conteúdos apresentados pelas estratégias do texto, sem resvalar numa mera representação do repertório textual ou dos seus efeitos em potencial, pois, ainda que todos os efeitos no texto se configurem como uma potência, não é qualquer potência que serve de aporte para o leitor construir o sentido durante sua experiência estética com o texto. Assim, de acordo com Iser (1996, p. 160), “Elas [as estratégias textuais] oferecem ao leitor apenas possibilidades específicas de combinação, pois a organização total significaria que a interação dos elementos do repertório bem como sua compreensão já estariam dadas por sua estrutura”.

Com ancoragem na psicologia da *Gestalt* — cujo estudo foca na análise das formas como o indivíduo percebe os objetos e estímulos proporcionados pelo mundo à sua volta —

Iser (1996) afirma que para o texto ser traduzido na consciência do leitor, as estratégias textuais operam de acordo com uma estrutura que revela os elementos selecionados dos sistemas de referências e os organiza, colocando-os em primeiro e segundo planos, ou seja,

[...] as estratégias funcionam por meio de um duplo mecanismo justapondo dois planos: no primeiro, encontram-se os elementos do repertório (selecionados do contexto original) e no segundo plano relaciona-se o contexto original (do qual o leitor real está familiarizado, pois se refere ao seu NDR⁵) [...] seria impossível relacionar o primeiro plano sem conhecer o contexto original que constitui o segundo, no qual as informações estavam inicialmente imersas (Santos, 2007, p. 131).

Nesse sentido, Iser (1996), ainda esteado nas premissas da *Gestalt* no que concerne à percepção, recorre ao modelo de figura e fundo para elucidar como pode funcionar a atividade perceptiva do leitor em meio aos atos de apreensão durante a formulação do objeto estético. Conforme o que é exposto pelo crítico alemão, a concepção *gestaltista* de figura e fundo se refere à organização dos campos que condicionam a percepção de movimentos, sensações e memórias que se sucedem no campo psicológico de cada sujeito. Figura e fundo correspondem, destarte, aos seguintes conceitos: “o ‘campo’ encerrado é designado como figura; o campo que encerra, como fundo. A percepção pode ser descrita por esse modelo; pois sempre selecionamos certos dados da multiplicidade de impressões, conforme a antecipação que opera em nosso ato respectivo de percepção” (Iser, 1996, p. 175-176).

Desse modo, ao passo que dois campos interagem, um deles tem seus contornos percebidos antes do outro, e este, posteriormente, passa pelo mesmo processo de delineamento perante a atividade perceptiva⁶. Ainda levando em conta o par conceitual da *Gestalt* para descrever sobre a estrutura que permite a dinamicidade das estratégias textuais em textos ficcionais, Iser (1996) aponta o fato de que figura e fundo, de acordo com a conceituação *gestaltista*, não podem satisfazer adequadamente e designar-se como uma estrutura que organiza as mudanças de perspectivas em textos ficcionais, pois tal par de conceitos é dependente de fatores externos ao texto para conduzir a percepção do indivíduo, o que não ocorre nos textos de ficção. Portanto, segundo Iser (1996, p. 177), 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 neles contidas”.

⁵ Conceito da teoria Histórico-Cultural, de Vigotski, que se refere aos conhecimentos consolidados, aprendidos pelo sujeito cognoscente.

⁶ Cf. Iser, W., 1996, p. 176 apud Rubin, *Visuell wahrgenommene*, 1921, pp. 5 e 68.

Ao perceber essa insuficiência dos dois conceitos da *Gestalt* supracitados, Iser (1996) discorre acerca de como se sucede a apreensão e compreensão do texto a partir de seus elementos. Para tanto, as estratégias textuais atuam relacionando os elementos do texto em primeiro e segundo planos e sistematizando a combinação daqueles que foram selecionados dos dois planos, de modo a organizar coerentemente elementos do repertório do texto e do sistema de referências, ou seja, “Se a seleção produz uma relação entre primeiro e segundo planos, esta permite a compreensão do texto. A combinação tem como tarefa organizar os elementos selecionados de tal forma que eles podem ser compreendidos” (Iser, 1996, p. 179). Desse modo, enquanto a seleção opera em um espaço mais amplo, assinalando elementos contidos no sistema de referências do texto, a combinação, por sua vez, ordena uma área menor, combinando os elementos já selecionados visando à compreensão do conteúdo.

Segundo Iser (1996), com a seleção e combinação dos elementos possibilitada pelas estratégias textuais, o texto possui um sistema perspectivístico por meio do qual os pontos de vista são apresentados pelas quatro perspectivas: do narrador, dos personagens, do enredo e da ficção do leitor. Nesse sentido,

[...] como sistema da perspectividade, as perspectivas referidas significam que as visões diferentes de um objeto comum podem ser representadas por elas; daí segue que nenhuma delas representa totalmente o objeto intencionado do texto. Cada perspectiva não apenas permite uma determinada visão do objeto intencionado, como também possibilita a visão de outras. Essa visão resulta do fato de que as perspectivas referidas no texto não são separadas entre si, muito menos se atualizam paralelamente (Iser, 1996, v. 1, p. 179).

Assim, ao interagir com o texto, o leitor não é apresentado à narrativa como um todo e não apreende as informações de imediato e em sua completude, mas tem acesso aos elementos mediados por cada perspectiva do texto à medida em que realiza as sínteses de sentido de cada uma para constituir o objeto estético. Sob essa óptica, Iser (1996) aponta para uma estrutura dinâmica que tem como função organizar os movimentos das perspectivas textuais, visando possibilitar ao leitor compreender o conteúdo disposto por cada ponto de vista.

Semelhante à díade conceitual *gestaltista* figura e fundo, que, como já explicitado, orienta a percepção do indivíduo em relação aos elementos ao seu entorno, a estrutura de tema e horizonte regula de modo a possibilitar o ir e vir das perspectivas textuais para que o leitor consiga apreender as informações por elas apresentadas, realizando as sínteses de sentido de cada ponto de vista disposto no texto e organizando a sua atividade imaginativa. Nesse sentido, tal estrutura funciona de modo complementar, dinâmico e permutável, uma vez que

os dois conceitos estão fundamentalmente interligados e um depende do outro para estruturar o movimento intencionado, pois, de acordo com Iser (1996), a estrutura de tema e horizonte

[...] regula primeiro as atitudes do leitor em relação ao texto, cujas perspectivas de representação não se desenvolvem nem sucessivamente, nem paralelamente, mas sim se entrelaçam no texto. Por isso, o leitor não é capaz de abarcar todas as perspectivas ao mesmo tempo, senão que, durante o processo de leitura, ela toca nos diversos segmentos das perspectivas diferentes de representação (Iser, 1996, p. 180-181).

Por conseguinte, quando o leitor aceita um determinado ponto de vista e este ganha o foco de sua percepção, a perspectiva em questão alcança a posição de tema. Em contrapartida, quando outra perspectiva ganha o enfoque do leitor, esta passa a ser o tema e aquela, que ora foi o tema, vira o horizonte. Dessa forma, esse movimento de uma perspectiva ora assumir a centralidade de percepção do leitor e ora ser encoberta devido ao surgimento de outra perspectiva como tema ocorre ao longo de todo o processo de leitura de textos literários, conforme explicita Iser (1996, p. 181.):

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. “O horizonte é tudo que se vê, o qual abarca e encerra o que é visível a partir de um certo ponto”. Ora, o horizonte em que se insere o leitor, não é arbitrário; ele se constitui a partir dos segmentos que foram tema nas fases anteriores da leitura.

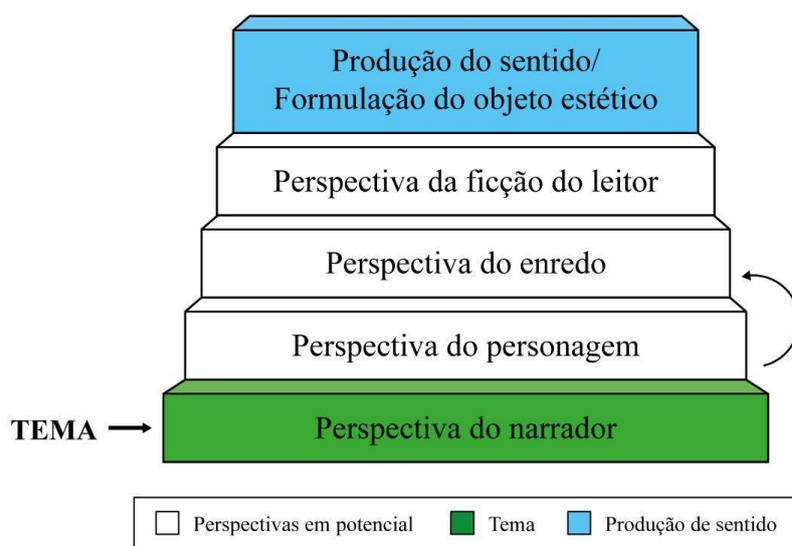
À vista disso, além de permitir ao leitor o acesso, de forma progressiva, dinâmica e assíncrona, ao conteúdo de cada perspectiva textual para que o indivíduo consiga realizar as sínteses de sentido e formular o objeto estético, a estrutura de tema e horizonte, com o seu caráter de organização da relacionabilidade dos pontos de vista, opera orientando a compreensão do texto pelo leitor, não o deixando imaginar qualquer coisa em relação ao que é apresentado na própria narrativa, pois

[a] mudança das perspectivas de tema e horizonte revela, portanto, o que era oculto nas posições verbalmente manifestadas; assim, as posições interrelacionadas se tornam o material que possibilita imaginar o que nelas era excluído em face de sua determinação e que por isso não era formulado (Iser, 1996, p. 182).

Com efeito, à medida que as perspectivas textuais são apresentadas ao leitor por meio da estrutura de tema e horizonte e ele realiza as sínteses de sentido, o objeto estético em processo de formulação sofre alterações na cognição do leitor, devido aos acréscimos realizados pela disposição sucessiva dos pontos de vista presentes no texto. Assim, de acordo

com o crítico alemão, o objeto estético possui caráter transcendental, já que as mudanças das perspectivas textuais orientadas pela estrutura de tema e horizonte permitem suplantar o que é proposto no texto, dado que “O objeto estético se constrói através da rede dessas relações. Ele não é algo dado, mas pode ser constituído por meio da mudança recíproca das posições dadas” (Iser, 1996, p. 183). Observemos a seguir um esquema que ilustra esse processo da mudança entre as perspectivas textuais por meio da estrutura de tema e horizonte durante a leitura.

Figura 1 - Início do processo de leitura



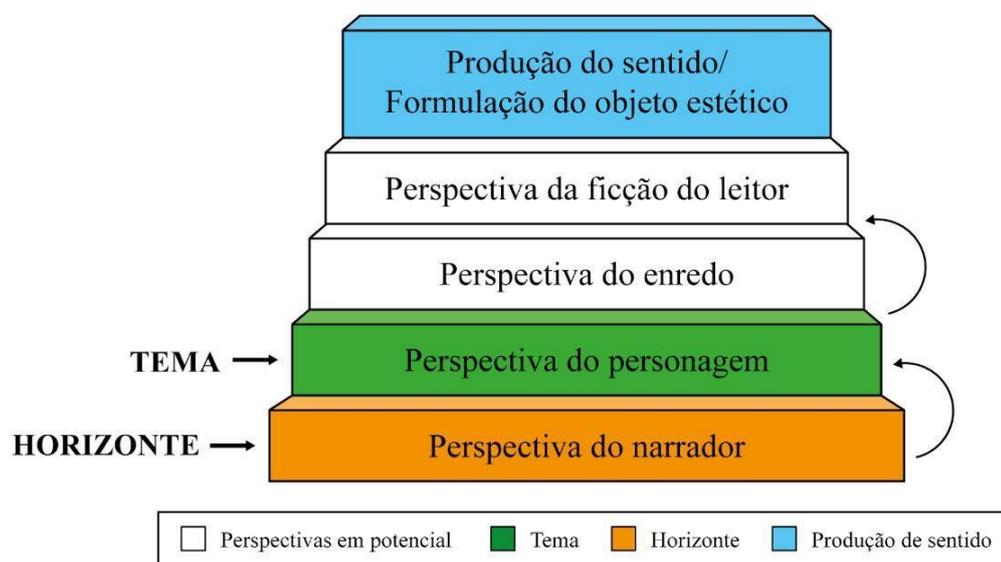
Fonte: Elaboração própria (2024).

Como se pode observar, a Figura 1 representa o processo de leitura ainda no início, o qual estruturamos como uma analogia da ação de subir uma escada para alcançar algo no topo. Assim, cada degrau corresponde a umas das perspectivas textuais; os degraus em branco se referem aos pontos de vista que ainda não foram percebidos, o verde diz respeito à perspectiva que está na posição de tema e, por fim, o azul concerne ao topo da escada, que, na analogia/esquema proposto equivale à construção do sentido do texto literário ao ser finalizada a leitura. Nesse sentido, o leitor, ao iniciar a leitura, necessariamente tem contato com a primeira perspectiva, seja ela do narrador, do personagem etc., e esse ponto de vista, por sua vez, assume a posição de tema perante a percepção do sujeito (degrau verde). Enquanto isso, as demais perspectivas que ainda não foram lidas/percebidas por ele (degraus

brancos) permanecem em potencial até que em determinado momento da leitura exerçam a posição de tema, ou seja, estejam no foco perceptivo do indivíduo leitor.

É importante ressaltar que as posições das perspectivas nos degraus não atribuem uma ordem obrigatória ou hierárquica entre os pontos de vista, uma vez que isso é variável em cada experiência estética e de acordo com o texto literário em questão. No entanto, considerando-se o caráter fenomenológico que a leitura possui, de acordo com a teoria iseriana, e o fato desse processo ocorrer de forma virtual e dinâmica, fez-se necessário “capturar” um momento dessa leitura a título de exemplificação no esquema ilustrado. Desse modo, consideremos que a ordenação das perspectivas contida nas imagens apresentadas acima e a seguir correspondem a um instante específico da leitura de algum texto, mas que isso pode sofrer variações conforme o texto lido, a experiência de cada sujeito leitor e o momento da leitura de cada parte do texto.

Figura 2 - Passagem de uma perspectiva para outra seguinte



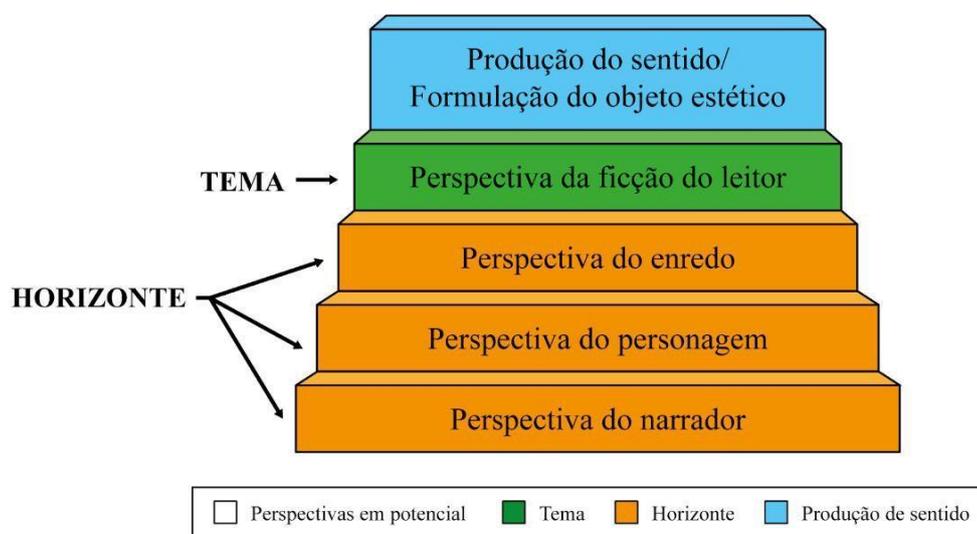
Fonte: Elaboração própria (2024).

Adiante, seguindo a lógica de subir em uma escada, o sujeito, após se apoiar num degrau abaixo, pode alçar a subida para o degrau acima, rumo ao topo. No processo de leitura, o mesmo ocorre, pois o indivíduo leitor, para conseguir prosseguir na leitura, precisa perpassar por todas as perspectivas textuais e realizar as sínteses de sentido e, por fim, formular o objeto estético, o que, levando em conta a analogia proposta, significa que ele necessita se mover

por todos os degraus até chegar ao cume. Sendo assim, ao observar a Figura 2, consideremos que o degrau colorido de laranja corresponde à perspectiva que antes — conforme a Figura 1 — estava em tema e se converteu em horizonte, devido ao surgimento de uma nova perspectiva como tema, que está destacada de verde — neste caso, a perspectiva do personagem.

Note que para o sujeito leitor conseguir formular o objeto estético, ou seja, chegar ao topo da escada, ainda é necessário perpassar por outras perspectivas (pisar nos degraus em branco) que surgirão como tema e se converterão em horizonte após a produção das sínteses de sentido de cada uma.

Figura 3 - Momento de finalização do processo de leitura



Fonte: Elaboração própria (2024).

Na figura acima, que corresponde ao processo de leitura concluído, ou seja, ao momento de chegada ao topo da escada, o indivíduo leitor passou por todos os degraus — agora assinalados na cor laranja — e finalizou a leitura ao realizar a síntese de sentido da última perspectiva textual, formulando, portanto, o objeto estético. Nesse sentido, consideremos que o leitor acumulou em sua cognição as informações apreendidas nas sínteses de cada ponto de vista para conseguir compreender a narrativa e constituir o objeto estético de sua experiência ao interagir com o texto, o que, nessa analogia, equivale ao fato de que, para o indivíduo conseguir chegar ao cume da escada, é preciso ter perpassado por todos os

degraus, os quais, de certo modo, formaram uma base para que fosse possível alcançar o objetivo.

Vale salientar novamente que as perspectivas interagem entre si durante a realização da leitura e o esquema/analogia ora apresentado é uma tentativa de ilustrar um processo inteiramente dinâmico e, por isso, foram inseridas as setas nas Figuras 1 e 2, a fim de indicar essa movimentação entre os pontos de vista ora em tema, ora em horizonte.

Nesse sentido, os fatores dinâmico, cumulativo e interacional da estrutura de tema e horizonte são basilares para que ocorra a apreensão do texto, permitindo que o leitor consiga produzir as sínteses de sentido de cada perspectiva textual, reter as informações em sua memória para, por fim, atualizar o sistema de equivalências do texto — uma vez que este não é dado ou representado em nenhuma das perspectivas, mas é construído através das mudanças dos pontos de vista ao longo do texto, sendo, portanto, uma potencialidade de algo ainda não formulado —, constituir o sentido e formular o objeto estético. Assim, conforme explica Iser (1996, p. 185-186), “Essa estrutura [tema e horizonte] se caracteriza pelo fato de que organiza o texto como mudança de perspectivas e, dessa maneira, ao mesmo tempo, ela inscreve no texto a operação da compreensão da consciência”.

De acordo com a teoria iseriana, outros processos cognitivos ocorrem durante a leitura e de forma interligada, incorporando-se mutuamente à formulação do objeto estético. No entanto, devido à delimitação do objetivo deste trabalho, nos deteremos em analisar especificamente o funcionamento da estrutura de tema e horizonte na experiência estética da leitora-pesquisadora, com vistas à construção do sentido, formulação do objeto estético e emancipação da leitora em questão.

2.2 A concepção genética de Piaget

Jean Piaget foi um biólogo suíço que ao longo de sua vida se concentrou em investigar como ocorre de um modo geral a aprendizagem dos indivíduos, ou seja, “Como conhecemos o que conhecemos?” (Santos, 2014, p. 22). Para fundamentar seus estudos, Piaget utilizou a Psicologia com o objetivo de encontrar respaldo sobre esse aspecto biológico-epistemológico, analisando o desenvolvimento cognitivo das crianças para a partir disso ter uma visão mais ampla sobre o conhecimento.

Desse modo, ainda que Piaget não tivesse o objetivo de fornecer subsídios teóricos relacionados à área educacional, seus estudos se configuraram como valiosa contribuição para diversos profissionais que lidam com o processo de desenvolvimento cognitivo, uma vez que

compreender as minúcias que se sucedem na aprendizagem é de suma importância para delinear formas e metodologias de ensino mais assertivas, considerando as condições de aprendizado de cada indivíduo.

Nesse sentido, Piaget parte de noções do construtivismo para alicerçar seus postulados acerca do desenvolvimento. Teóricos que têm bases construtivistas assumem a premissa de que o conhecimento “[...] não é uma cópia da realidade, mas, sim, uma construção do ser humano” (Carretero, 1997, p. 10) e, portanto, tal construção depende de fatores externos, o ambiente, e das disposições internas de cada indivíduo, a cognição. Com base nisso, essa produção de conhecimento ocorre ao longo de toda a vida dos seres humanos, em maior ou menor escala. Como defende o biólogo suíço, o desenvolvimento é uma construção que não descarta a importância de estímulos externos ao indivíduo, mas é um processo que requer condições físicas apropriadas para seu pleno progresso, dado que o fulcro incumbido para ser o pilar desse avanço se refere à mente e às funções cerebrais que esta desempenha, pois

[...] a explicação do desenvolvimento deve, portanto, tomar em consideração essas duas dimensões, uma ontogenética e outra social, no sentido do trabalho sucessivo das gerações, mas o problema se coloca em termos parcialmente análogos nos dois casos, pois num e noutro a questão central é a do mecanismo interno de todo construtivismo (Piaget; Inhelder, 1990, p. 134).

Considerando a cognição como um aparato essencial para que o desenvolvimento e a aprendizagem ocorram, a concepção piagetiana indica que os sujeitos se desenvolvem à medida que adquirem estruturas lógicas cada vez mais complexas e sofisticadas para resolver os problemas com os quais se deparam no dia a dia, ao longo da vida. Essas estruturas lógicas correspondem a uma espécie de disposição virtual, abstrata, comum a todos os indivíduos humanos e que permite a obtenção de conhecimento, uma vez que “[...] subjazem às distintas áreas e situações que o sujeito é capaz de ir resolvendo à medida que cresce” (Carretero, 1997, p. 22). Desse modo, as estruturas lógicas não são estáticas e tampouco se encerram, mas se expandem durante o desenvolvimento cognitivo e perduram por toda a vida do sujeito.

Assim, conforme o que propõe Piaget, os seres humanos passam por determinados estágios e neles há esquemas necessários que são utilizados para a realização de certas atividades, por exemplo: para que uma criança consiga empreender a leitura de um texto, é preciso que ela tenha, no mínimo, em sua cognição, o esquema responsável por reconhecer as letras e símbolos que compõem o alfabeto de sua língua materna. Nessa perspectiva, esses esquemas possuem um caráter de cumulatividade e perdurabilidade, uma vez que cada estrutura serve de base para a ancoragem de novos esquemas e conhecimentos mais refinados.

Além disso, é essencial compreender que a teoria piagetiana não lida diretamente com o aspecto da aprendizagem escolar, mas está concentrada em entender os processos mentais envolvidos em atividades de descobrimento e evolução, portanto outros fatores cognitivos estão associados a estas, como percepção, memória, atenção, fala etc.

Com efeito, Piaget indica que no decorrer do desenvolvimento os esquemas são modificados de maneira a incluírem outros, porém a forma de adquirir novos conhecimentos e, portanto, de construir essas estruturas funciona de acordo com um mecanismo básico presente em cada sujeito, que, segundo Carretero (1997, p. 23), “[..] consiste num processo de equilíbrio com dois componentes inter-relacionados de assimilação e acomodação”. Por conseguinte, esse mecanismo, denominado de invariantes funcionais, acompanha os indivíduos no decorrer de toda a vida. A primeira parte desse sistema se refere ao conceito de “assimilação”, que corresponde à “[...] incorporação de nova informação aos esquemas que já se possui” (Carretero, 1997, p. 23). A partir disso, o indivíduo inclui a nova informação “[...] tornando-a parte de seu conhecimento, ainda que isto não queira dizer, necessariamente, que interage com a informação que já possui” (Carretero, 1997, p. 25). Já a outra parte, concernente à noção de “acomodação”, explicita que “[...] a pessoa transforma a informação que já tinha em função da nova” (Carretero, 1997, p. 25).

Portanto, nessa perspectiva piagetiana, a assimilação está mais para um tipo de “sondagem” acerca da informação nova que tenta se introduzir na estrutura lógica, que só pode ser acoplada à cognição se houver nesta conhecimentos prévios capazes de servirem como base para que a acomodação, por sua vez, atue como se fosse um “redirecionador”, cingindo o novo conhecimento apreendido. De fato, a partir do momento em que a nova informação é acomodada na estrutura lógica, ela se expande, ao passo que já está preparada para refazer o mesmo processo com outros objetos.

Logo, esse duplo mecanismo básico é interdependente, ou seja, para que as estruturas lógicas sejam ampliadas, não há como o indivíduo efetivar apenas a assimilação ou a acomodação, pois, de acordo com o que é afirmado por Carretero (1997, p. 25), “[...] a relação entre a assimilação e a acomodação é altamente interativa. Portanto, não é possível assimilar toda a informação que nos rodeia, mas, sim, só a que nos permite nosso conhecimento prévio”.

Como produto da interação entre assimilação e acomodação, considerando-se os conhecimentos que são acomodados na estrutura lógica, ocorre a “equilibração”, que, de acordo com Piaget, é designada como o

[...] processo de equilibração, não no sentido de simples equilíbrio de forças [...], sequência de compensações ativas do sujeito em resposta às perturbações exteriores e de regulação ao mesmo tempo retroativa (sistema de anéis ou *feedbacks*) e antecipadora, que constitui um sistema permanente de tais compensações (Piaget; Inhelder, 1990, p. 134).

De modo geral, durante a aquisição de novos conhecimentos, o sujeito se depara com um objeto de conhecimento moderadamente discrepante, “[...] ocasionando um conflito cognitivo, visto que a estrutura lógica não consegue compreender determinado objeto” (Santos, 2014, p. 25). Tal objeto não pode ter uma discrepância extrema e tampouco muito baixa, mas deve divergir de forma moderada às estruturas que o indivíduo já possui, pois apenas com essa condição é possível que este realize uma diferenciação acerca do conhecimento a ser incorporado. Caso o objeto esteja muito além ou aquém dos esquemas que o sujeito já possui, ocorrem prejuízos no desenvolvimento, como a defasagem acerca do interesse em assimilar o conhecimento novo.

Após o defronte do sujeito com o objeto moderadamente discrepante, o indivíduo assimila-o, compreendendo o conhecimento novo, em seguida acomoda-o rearranjando a estrutura lógica de forma a incluí-lo, expandindo a estrutura e, por fim, a cognição entra em equilibração. Esse estado de “equilíbrio” permanece até que o sujeito entre em um novo conflito cognitivo com outros objetos de discrepância moderada.

É importante ressaltar que a equilibração, de acordo com a óptica piagetiana, ocorre não só em termos de conhecimento científico, mas também no que se refere aos aspectos afetivos, que também tendem a buscar “equilíbrio” ou autorregulação e perpassam pelo mesmo processo de assimilação, acomodação e equilibração.

Além disso, Piaget apresenta alguns estágios principais pelos quais os sujeitos se desenvolvem ao longo da vida, a saber: 1) Estágio Sensório-Motor — que ocorre dos 0 aos 2 anos; 2) Estágio Operacional Concreto — o qual ocorre dos 2 aos 12 anos e é subdividido em dois, o Pré-operacional, com ocorrência dos 2 aos 7 anos, e o Operacional Concreto, dos 7 anos 12 anos; e 3) Estágio Operacional Formal — que se sucede entre os 15 e 14 até a vida adulta. Para cada um dos referidos estágios designados por Piaget, há determinadas tarefas de execução necessárias, por exemplo: no estágio Operacional Formal, é requerido que o indivíduo consiga isolar variáveis e formular hipóteses, no entanto, isso só é possível de ser efetivado se o sujeito possuir em sua cognição os esquemas que a rigor foram desenvolvidos no estágio Operacional Concreto, o qual pressupõe a realização de tarefas que envolvem a seriação e classificação de objetos. O empreendimento de algumas tarefas de cada estágio nem sempre ocorre na idade exata determinada na concepção piagetiana, mas podem

certamente ser construídas anteriormente ou posteriormente, uma vez que isso varia e depende do desenvolvimento de cada sujeito cognoscente.

Devido à delimitação do escopo deste trabalho, não nos deteremos nas tarefas executivas reivindicadas por cada estágio do desenvolvimento, uma vez que nos interessa mais o mecanismo básico piagetiano utilizado para adquirir novos conhecimentos que foi descrito nesta seção.

É importante ressaltar que essa articulação com a teoria piagetiana faz-se necessária devido ao fato de neste trabalho lidarmos com o conflito cognitivo promovido pela presença do fluxo da consciência em narrativas literárias, aspecto que é tratado na teoria de Piaget, como ora descrito. Embora só seja possível realizar esta pesquisa em razão da associação entre a teoria iseriana e a vigotskiana empreendida por Santos (2007), Vigotski, em seus pressupostos teóricos acerca do desenvolvimento e aprendizagem, não trata desse fator e, portanto, o embasamento na Teoria Epistemológico-Genética nos pareceu mais adequado para dar conta dessa questão acerca de conflito cognitivo, objeto de conhecimento moderadamente discrepante e invariantes funcionais.

Além disso, o fato de propormos a articulação com a teoria de Piaget não se conflagra com a utilização da associação proposta por Santos (2007), pois, ainda que Vigotski e o biólogo suíço tenham formulado concepções teóricas distintas, não nos interessa contrapor as duas teorias, mas compete-nos lançar mão destas a fim de abranger os pontos necessários para permitir a análise proposta e a corroboração ou refutação da hipótese que norteia essa pesquisa.

2.3 Uma interseção possível

Ao considerar a Teoria Epistemológico-Genética, de Piaget, no que se refere à aquisição de conhecimentos e desenvolvimento cognitivo, assim como a Teoria do Efeito Estético, de Wolfgang Iser, especificamente a estrutura de tema e horizonte, que opera na regulação das perspectivas textuais apresentadas ao leitor, torna-se possível estabelecer uma relação entre a ação das invariantes funcionais e a estrutura iseriana supracitada.

Nesse sentido, como foi discutido, a teoria piagetiana trata, *a priori*, de explicitar o modo pelo qual todos os indivíduos desenvolvem sua inteligência, que ocorre por meio de um mecanismo dinâmico e interativo na cognição, interpretando novos conhecimentos, retendo-os na estrutura lógica e, por último, ampliando-a. Com efeito, os pressupostos teóricos de Piaget — ainda que seu objetivo não tenha sido formular uma teoria propriamente da

psicologia, da educação ou da literatura — lidam especificamente com os processos mentais, levando em consideração, portanto, o funcionamento da assimilação, acomodação e equilíbrio em meio às estruturas lógicas.

Assim, é imprescindível atentar-se para os demais aspectos cognitivos que são empregados no transcurso do desenvolvimento ou da atuação do mecanismo básico de aquisição ora apresentado, como a memória, a percepção, a lógica etc., uma vez que estes formam uma espécie de pano de fundo para que a díade piagetiana atue. Para que o sujeito acomode em sua estrutura lógica um novo conhecimento, é necessário que durante o processo de assimilação o indivíduo relembre informações que estão relacionadas aos seus conhecimentos prévios e estabeleça relações lógicas entre este e o novo objeto a ser inserido no esquema. Com base nisso, esses outros fatores cognitivos se associam à assimilação e acomodação e interagem mutuamente com vistas ao desenvolvimento do sujeito cognoscente.

Partindo disso, torna-se possível estabelecer uma correlação entre esse processo de construção do conhecimento sob a óptica piagetiana e o processo de apreensão e compreensão de um texto literário com foco na construção do sentido, dado que, na perspectiva iseriana, um leitor apreende as informações dispostas pelas perspectivas textuais na narrativa à medida que a estrutura de tema e horizonte regula a sua apresentação perante a percepção do sujeito.

Desse modo, ainda que a estrutura de tema e horizonte possibilite ao leitor uma visão dos múltiplos pontos de vista presentes no texto, norteando-o, em primeira instância, no que se refere a aspectos relacionados à percepção, tal estrutura também requer do leitor investimentos cognitivos relacionados à memória — sendo um componente essencial para conservar os conteúdos dispostos ora em tema, ora em horizonte e, no prosseguimento da leitura, recordá-los, de forma coerente com o sentido que está sendo elaborado —, assim como fatores lógicos e imaginativos, uma vez que é necessário que o indivíduo leitor produza sínteses de sentido que convirjam para as informações dispostas ao longo do texto e constituam o sistema de referências em questão na narrativa.

Assim, a díade iseriana pode ser emparelhada ao mecanismo piagetiano de aquisição da inteligência, de modo que os conceitos entram em correspondência à proporção que apontam também para áreas distintas do conhecimento, respectivamente, literatura e epistemologia-genética. Nesse ângulo, o conceito de tema, que faz parte da estrutura de tema e horizonte, durante a leitura do texto pode ser associado à assimilação no que se refere à percepção primária da chegada da nova informação. O horizonte, por seu turno, concerne ao processo de acomodação e ampliação da estrutura lógica, posto que aquele apresenta um caráter de retenção do conteúdo ora disposto por cada ponto de vista do texto. A equilíbrio,

assim sendo, tem coincidência com a constituição do sentido ou formulação do objeto estético, uma vez que equivalem a um resultado obtido por meio da experiência interativa entre sujeito cognoscente (leitor) e objeto de conhecimento moderadamente discrepante (texto ficcional). Além disso, tanto a equilibração quanto a elaboração do sentido de um texto convergem acerca do aspecto momentâneo em que se realizam e perduram, pois, ao ser iniciada a leitura de um novo texto, ou até dele, outro processo começa, o qual culminará novamente na equilibração das estruturas lógicas e no sentido precedente.

Quanto ao objeto de conhecimento moderadamente discrepante designado na teoria piagetiana, é possível alinhá-lo aos aspectos estruturais constitutivos dos próprios textos ficcionais, posto que as informações e a forma como o conteúdo das perspectivas textuais são apresentadas ao leitor também funcionam como conhecimento discrepante aos conhecimentos prévios do indivíduo.

Dessa forma, considerando narrativas que possuem um intenso fluxo da consciência, entendemos que elas podem se configurar como objetos de moderada discrepância para o sujeito que, embora ainda não possua grande familiaridade com esse tipo de narrativa, traz em seu repertório certa experiência com leitura de textos literários. Assim, o conflito causado por este objeto de conhecimento pode ser resolvido de modo satisfatório. Conforme as perspectivas textuais apresentam novas e diferentes informações para o leitor, segundo a regulação da estrutura de tema e horizonte, as quais naturalmente já precisam ser relacionadas aos conhecimentos prévios do leitor/sujeito para que haja a apreensão e compreensão do texto, a presença do fluxo da consciência em uma narrativa desempenha um papel, grosso modo, de “um objeto de conhecimento moderadamente discrepante adjacente”, pois também será necessário que o leitor o acomode para haver, portanto, a equilibração, o entendimento do texto, a constituição do sentido e a ampliação das estruturas lógicas na cognição do leitor.

Chamamos aqui de “objeto de conhecimento moderadamente discrepante adjacente” devido ao fato de os novos conteúdos dispostos pelas perspectivas textuais ao longo da narrativa já serem, sob esse ângulo e em primeira instância, objetos de conhecimento de moderada discrepância. Portanto, a presença da técnica literária do fluxo da consciência representa um objeto de conhecimento moderadamente discrepante de naipe diferente das demais informações que precisam ser assimiladas e acomodadas pelo sujeito leitor. A denominação em questão não se refere propriamente a uma hierarquização da função do objeto de discrepância moderada. É importante salientar que o conceito piagetiano de objeto de conhecimento moderadamente discrepante relaciona-se com o processo de desenvolvimento de forma mais geral, diferentemente do objeto de conhecimento

moderadamente discrepante adjacente, que está atrelado essencialmente ao processo de apreensão textual, ou seja, circunscreve-se na esfera do ato de ler, sobretudo na leitura de narrativas ficcionais que apresentam a técnica literária do fluxo da consciência em sua composição.

Assim, ao passo que a estrutura de tema e horizonte organiza o desvelamento dos pontos de vista do texto e retém as informações prefiguradas por cada uma de maneira a permitir que o leitor as compreenda de um modo geral e possa constituir o sentido do texto literário, o mecanismo básico de assimilação e acomodação organiza a interação entre conhecimento prévio e novo conhecimento, permitindo a expansão dos esquemas cognitivos do indivíduo, de modo a efetivar a apreensão e compreensão do texto, bem como a elaboração do sentido.

Pensemos, por exemplo, que alguém iniciou a leitura de um texto no qual há presença do fluxo da consciência. Para prosseguir a leitura da narrativa, ele deverá realizar as sínteses de sentido das perspectivas textuais que lhes forem apresentadas ao longo do texto, e desse modo cada perspectiva assumirá o foco de sua leitura em determinados momentos, enquanto as outras serão o horizonte perante o enfoque da outra. Esse processo decorrerá nessa dinâmica até que o leitor conclua a leitura, apreendendo e compreendendo a narrativa e constituindo o sentido do texto. Dessa forma, ao longo desse procedimento, será preciso que o sujeito assimile e acomode as informações dadas por cada perspectiva, a fim de chegar à equilíbrio.

No entanto, o conteúdo disposto por cada ponto de vista do texto ainda não faz parte completamente dos conhecimentos prévios do sujeito leitor, mas há alguma informação, noção ou ideia familiar entre as duas que permitirá que ele estabeleça uma relação e reajuste seus esquemas para acomodar o conhecimento novo que foi apresentado simultaneamente pelas perspectivas. Dessa forma, será possível que o indivíduo em questão consiga alcançar a equilíbrio, e à medida que uma perspectiva assumir a posição de horizonte, servirá de elo para as informações expostas pelo ponto de vista que se transformou em tema. Todavia, esse movimento cadenciado é alterado quando o fluxo da consciência entra em jogo, pois o sujeito agora precisará empreender um esforço maior para assimilar e acomodar os conteúdos de cada perspectiva textual, uma vez que o aparecimento desse fluxo exigirá mais esforços do sujeito leitor durante a assimilação, no que diz respeito à memorização, imaginação, diferenciação, classificação e reflexão, para conseguir acomodar o conhecimento novo, o qual, no caso deste exemplo, concerne aos conteúdos coerentes pertencentes a cada ponto de vista textual.

Após o sujeito leitor passar pelo processo supracitado, as suas estruturas lógicas entram em “equilíbrio” e o sentido do texto é, provisoriamente, construído. É importante ressaltar que o exemplo em questão pode ocorrer considerando outros tipos de narrativas que possuam outras estruturas ou técnicas literárias, mas devido ao escopo deste trabalho, interessa-nos analisar o procedimento ora descrito em relação a textos ficcionais que contenham o fluxo da consciência em sua composição, como será realizado nos capítulos seguintes, a partir do Mapeamento da Experiência Estética da leitora-pesquisadora com os romances *Amada*, de Toni Morrison, e *Os Íntimos*, de Inês Pedrosa.

3 MAPEAMENTO DO ROMANCE *AMADA*

3.1 Sobre o romance e a autora

Toni Morrison foi uma escritora, editora e professora de nacionalidade estadunidense. Nascida em 1931, na cidade de Lorain, no estado de Ohio, teve sua estreia como romancista em 1970, ao publicar *O olho mais azul*. Anos mais tarde, a publicação do romance *Amada*, em 1987, conferiu-lhe o prêmio Pulitzer.

Além dessas duas produções, Toni Morrison também escreveu e publicou outros romances, ensaios e peças, assim como lecionou em diversas universidades dos Estados Unidos, recebendo, posteriormente, o diploma honorário de Doutora em Letras pela Universidade de Oxford e o prêmio Nobel de Literatura, em 1993, sendo este o primeiro a ser concedido a uma escritora negra.

Em suas obras, Morrison busca apresentar ao leitor as experiências vivenciadas por personagens afro-americanos, nas quais o racismo, a segregação e outros tipos de violências relacionadas ao gênero e à raça são pungentes, e a discriminação não sofria condenações. Os romances morrissianos, geralmente protagonizados por mulheres negras, exploram de forma profunda as memórias e traumas mais lancinantes suportados ao longo de suas trajetórias de vida e são associados à maternidade, ao machismo e a questões estéticas impostas por padrões de beleza vigentes nas épocas em que as histórias decorrem.

Desse modo, mesclando de certa forma a realidade histórica e a ficção, Morrison traz como temática para as suas narrativas as histórias e acontecimentos vividos pela comunidade de afrodescendentes dos Estados Unidos, a qual foi fortemente escravizada durante os séculos XIX e XX e ainda enfrenta problemas devido às relações coloniais que persistem até os dias atuais. Com isso, a autora revela as diversas experiências traumáticas experimentadas pelos negros, uma vez que estas por muitas vezes não tiveram a devida visibilidade perante o público leitor. Assim, de acordo com o que afirma Gomes (2004), a escrita morrissiana, assim como as produções de outras mulheres negras,

[...] advém de culturas estilhaçadas pela diáspora, pelo colonialismo e pela discriminação sócio-econômica nas sociedades coloniais e pós-coloniais. Mostra-se, assim, cortada e recortada na violência das fragmentações e rupturas. Convivendo com a realidade do racismo e do preconceito, ela tem sido sujeita à marginalização, ao desconhecimento e à desvalorização intelectual, por vezes dentro da própria comunidade negra (Gomes, 2004, p. 9).

É nesse contexto que o romance *Amada* está inserido, pois essa narrativa compõe uma trilogia — juntamente com os romances *Jazz* e *Paraíso* — que tem como cerne o racismo nos Estados Unidos e que se passa na cidade de Cincinnati, no estado de Ohio, em 1873, período após o fim da escravização no país.

Amada, que possui como título original “Beloved”, é uma narrativa de ficção baseada na história de Margaret Garner — uma mulher afro-americana que foi escravizada em uma fazenda de Ohio e fugiu para tentar salvar a si e aos quatro filhos. A mulher, devido às violências e traumas vivenciados durante os anos em que sofreu a escravização, foi levada a realizar ações extremas para poupar os seus próprios filhos da escravização que passariam no decorrer de suas vidas. Dividido em três partes, o romance conta com uma estrutura não linear, na qual apresenta os acontecimentos que decorrem com cada personagem em paralelo às lembranças que estes invocam.

3.2 Mapeamento do romance

Inicialmente, o romance apresenta ao leitor a perspectiva do narrador, em terceira pessoa, contando informações sobre os integrantes de uma família de ex-escravizados que moram em uma casa afastada da rua Bluestone, na cidade de Cincinnati, no estado de Ohio. Durante essa exposição de informações, são revelados alguns dos personagens que protagonizam a narrativa, a saber: Sethe (uma ex-escravizada), Baby Suggs (sogra de Sethe) e Denver, Howard e Buglar (todos filhos de Sethe). Além disso, também é apontado o local onde a trama é ambientada, uma casa de cores cinza e branco, denominada 124, a qual, segundo o que o narrador informa, é assombrada pelo espírito de um bebê enfurecido.

Mais adiante, também são revelados alguns fenômenos sobrenaturais que ocorrem na casa 124 devido à presença do bebê que, por algum motivo, assombra os integrantes da família, mexendo móveis, quebrando objetos etc. Com isso, ainda sob a perspectiva do narrador, é explicitada a informação de que Howard e Buglar fugiram de casa em razão dos ataques que o bebê causou nessa residência.

Já nesse início, a leitora-pesquisadora, ao assumir a implicitude e interagir com as disposições do texto, foi levada a se perguntar acerca de algumas indeterminações textuais, as quais são suscitadas a partir das informações expostas pelo narrador, como “Qual a relação desse bebê-fantasma com o 124?”, “Por que o bebê amedronta tanto os integrantes da família?”, “Por que o bebê está enfurecido?”.

Desse modo, considerando-se os conceitos iserianos⁷ acerca das perspectivas textuais, o primeiro ponto de vista que orienta a percepção da pesquisadora-leitora em sua experiência estética com o romance é o do narrador, sendo este, portanto, o tema, uma vez que assume a posição central perante a leitura da pesquisadora-leitora nesse determinado momento. O tema, como discutido no capítulo anterior, funciona intrinsecamente ligado ao conceito de “horizonte”, o qual é definido, grosso modo, como a perspectiva que assume implicitude diante do surgimento de outra que alcança a centralidade da leitura momentaneamente. A relação entre tema e horizonte é dinâmica e interdependente, e por isso, ao longo da narrativa, essa perspectiva inicial do narrador por vezes será encoberta em detrimento de outro ponto de vista ou voltará à tona como tema novamente.

No prosseguimento da leitura, ainda sob a óptica do narrador em tema, são declaradas mais informações sobre a família, esclarecendo mais pontos sobre o passado dos seus membros, da relação destes com o bebê-fantasma que habita a casa e o motivo pelo qual o bebê está raivoso. Assim, a partir dos fatos contados pelo narrador, a leitora-pesquisadora pôde ter uma compreensão acerca do falecimento da personagem Baby Suggs, cujo motivo não é revelado, mas ocorre após a fuga de Howard e Buglar da casa. Além disso, também foi possível entender que a bebê-fantasma era filha de Sethe e assombra a casa como um tipo de vingança por sua mãe não ter evitado seu assassinato quando ainda pequena, o que explica, de certo modo, o porquê das personagens, exceto os dois irmãos, aceitarem as manifestações do bebê. Dessa forma, na experiência estética da leitora-pesquisadora, a primeira síntese de sentido foi formulada ao unir as informações dispostas por essa primeira perspectiva textual demonstrada na narrativa.

Essa primeira síntese de sentido recebeu acréscimos de informações a partir da continuidade da leitura da narrativa, uma vez que além das asserções informadas pela perspectiva do narrador, são expostos diálogos que ocorrem entre os personagens, bem como seus pensamentos são explanados de forma mesclada aos demais conteúdos, configurando a presença da técnica literária do fluxo da consciência.

Ainda nessa perspectiva do narrador que assume a posição de tema e conta os acontecimentos que se sucedem no enredo, é possível notar a apresentação do primeiro fluxo da consciência, que é iniciado após um diálogo curto ocorrido entre a personagem Baby Suggs e Sethe, no qual esta rememora alguns acontecimentos da época em que ela era escravizada na fazenda Doce Lar. Nesse momento, é possível perceber que a narrativa faz um jogo com

⁷ Vide capítulo 2 deste trabalho, seção 2.1.

flashback e *flashforward*, pois, ao passo que apresenta eventos passados da vida dos personagens (*flashback*), também, por vezes, antecipa algumas informações sobre os acontecimentos da história (*flashforward*).

Ao ser exposta a consciência da personagem Sethe, nessa primeira aparição da técnica do fluxo da consciência, o conteúdo da mente dela se mescla com a parte final do diálogo com Baby Suggs e com uma descrição pequena feita pelo narrador, conforme pode-se notar no seguinte trecho:

“É só isso que você deixa voltar na sua lembrança⁸”, Sethe disse, mas a ela havia sobrado só uma, uma viva, quer dizer, os meninos expulsos pela morta, e sua lembrança de Buglar estava se apagando depressa. Howard tinha pelo menos um formato de cabeça que ninguém conseguia esquecer. Quanto ao resto, ela batalhava para lembrar o mínimo possível. Infelizmente seu cérebro era tortuoso. *Podia estar indo depressa pelo campo*, praticamente correndo, para chegar rápido à bomba e lavar a seiva de camomila das pernas. Nada mais na cabeça. *A imagem dos homens vindo* para mamar nela era tão sem vida quanto os nervos de suas costas onde a pele era ondulada como uma tábua de lavar roupa (Morrison, 2007, p. 20-21 — grifos nossos).

No fragmento acima, pode-se notar que o fluxo da consciência da personagem Sethe não é apresentado por ela mesma, mas é exposto pelo narrador, que parece ter acesso à sua mente, sendo classificável, portanto, de acordo com as tipificações propostas por Carvalho (1981, p. 59) como “descrição por autor onisciente”, uma vez que “[...] ao fazê-lo, [o autor/narrador] usa a sua própria linguagem, e não o estilo peculiar do personagem”. Ao observar o excerto em questão, também é possível notar que não há nenhum marcador linguístico ou estrutural que indique a mudança entre narração, descrição e fluxo da consciência, o que se alia ao fato do tipo do fluxo ser apresentado pela perspectiva do narrador e acabar por ampliar, na experiência estética da leitora-pesquisadora, a obnubilação acerca de quem está contando os fatos no determinado momento e, conseqüentemente, delongar a produção da síntese de sentido em relação à perspectiva em tema.

No prosseguimento da narrativa, após o fluxo da consciência da personagem Sethe ser exposto, segue-se uma descrição de uma cena que acontece no momento presente do enredo da narrativa, juntamente a um diálogo entre Sethe e o personagem Paul D, um homem também ex-cativo com quem ela conviveu na fazenda Doce Lar:

⁸ Utilizamos, ao longo deste capítulo, os destaques em itálico e sublinhados para tornar didática a demonstração da mudança entre o fluxo da consciência dos personagens, os diálogos e as narrações do próprio narrador. Sendo assim, os destaques em itálico correspondem às partes do fluxo da consciência dos personagens, e os destaques sublinhados se referem aos diálogos ou descrições do narrador.

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

Conforme o fragmento acima, pode-se observar novamente que não há nenhuma distinção em relação à mudança entre informações do fluxo da consciência e do diálogo que acontece no momento presente, uma vez que a primeira frase destacada se refere ao que se passa na mente de Sethe, fim do fluxo da consciência, já a segunda concerne à descrição de uma cena no presente, que dará início ao diálogo entre Paul D e Sethe. Assim, a leitora-pesquisadora, ao identificar a que perspectivas as informações se referiam, conseguiu distinguir a temporalidade dos acontecimentos e realizar as sínteses de sentido dos pontos de vista em questão, o que lhe permitiu compreender que o personagem Paul D é alguém que não fez parte apenas do passado de Sethe, mas é um homem que ela conhece e que agora retornou para interagir com ela.

Mais adiante, a perspectiva do personagem assume a posição de tema ao ser apresentada uma conversa entre Sethe e Paul D, na qual os dois, ao se reencontrarem, falam sobre o desenrolar de suas vidas após irem embora da fazenda Doce Lar e acerca da sensação que o 124 aparenta passar para quem entra em suas imediações. Em seguida, após esse diálogo, entra em foco outro fluxo da consciência do personagem Paul D, que também pode ser classificado como “descrição por autor onisciente”. Desse modo, a perspectiva da personagem Sethe assume a posição de horizonte e o ponto de vista de Paul D passa a ser o tema.

Em meio ao conteúdo exposto da mente de Paul D, que assume a posição de tema, são reveladas mais informações sobre o passado de Sethe, como algumas características físicas, o fato de ela ter sido casada com um homem chamado Halle e ter tido quatro filhos com ele, assim como outros dados em relação às pessoas que os escravizaram na fazenda e às experiências vividas na Doce Lar. Depois da apresentação do fluxo da consciência de Paul D, este vira horizonte, de modo que a leitora-pesquisadora reteve as informações demonstradas pelo personagem, acrescentando-as à síntese de sentido desse ponto de vista no que se refere aos outros escravizados e à forma como os donos da fazenda os tratavam. Além disso, durante a exposição do conteúdo da consciência de Paul D, ele aponta para um acontecimento traumático vivenciado por Sethe e outros três cativos que gerou uma lacuna para a leitora-pesquisadora ao acondicionar as informações apresentadas por ele, levando-a a se perguntar que evento foi esse e por que causou tantos danos para eles. Em seguida, o foco retorna para

a perspectiva do narrador, tornando-se tema, a qual é iniciada após o fluxo, evidenciando fatos que se sucedem no tempo presente, como as expressões e emoções de Paul D em relação à casa e a Sethe:

A mulher do Halle. Grávida todo ano, inclusive no ano em que, sentada ao lado do fogo, contou a ele [Paul D] que ia fugir. Os três filhos ela já havia despachado num carroção de outros em uma caravana de negros que ia atravessar o rio. [...] Havia seis deles pertencentes à fazenda, Sethe era a única mulher. Mrs. Garner. Chorando como um bebê, tinha vendido o irmão dele para pagar as contas que apareceram no momento em que ficou viúva. Aí o professor chegou para colocar as coisas em ordem. Mas o que ele fez quebrou mais três homens da Doce Lar e perfurou o aço cintilante dos olhos de Sethe [...]. Agora o aço tinha voltado, mas o rosto, amaciado pelo cabelo, o levou a confiar nela o suficiente para entrar porta dela adentro [...] (Morrison, 2007, p. 25-26 — grifos nossos).

Pode-se observar, no trecho acima, que na experiência estética da leitora-pesquisadora a perspectiva do personagem pôde ser confundida com a do narrador, uma vez que este novamente é quem descreve o conteúdo da mente de Paul D, seguindo a mesma tipificação de fluxo indicada anteriormente, conforme é possível perceber nas duas primeiras frases destacadas; já a terceira oração concerne ao ponto de vista do próprio narrador, não havendo nenhum traço distintivo que indique a mudança de perspectiva.

Dessa forma, nesse excerto, levando em conta a falta de clareza no que se refere à distinção entre fluxo da consciência e descrição do narrador, a leitora-pesquisadora realizou as sínteses de sentido compreendendo que as informações dispostas pelo fluxo da consciência do personagem apontavam para lembranças e sentimentos que ele tinha para com o momento em que as memórias ocorreram, neste caso, um tempo passado, no qual Paul D e Sethe eram escravizados. Já a perspectiva do narrador, por sua vez, indicava as sensações e emoções que o personagem em questão sentia no tempo cronológico da narrativa. Assim, a partir dessa observação feita pela leitora-pesquisadora em relação a esse trecho, além de permitir a construção do sentido das perspectivas citadas, deixou-a de certo modo mais atenta para o prosseguimento da leitura.

Na continuidade da narrativa, um diálogo entre Sethe e Paul D vem à tona, em que os dois conversam sobre o falecimento de Baby Suggs, a fuga de Buglar e Howard, o fato de ela morar sozinha com a filha Denver e o trabalho que desempenha como cozinheira em um restaurante. Este diálogo, por sua vez, assume a posição de horizonte perante o surgimento da perspectiva de Paul D como tema, na qual são apresentadas memórias que ele tem de Sethe quando ela foi entregue para mrs. Garner — esposa do dono da fazenda Doce Lar — e de como os cinco jovens (Paul D Garner, Paul F Garner, Paul A Garner, Halle Suggs e Seiso) já

escravizados na Doce Lar a observavam, revelando alguns comportamentos que eles tinham, impulsionados pelo desejo de se relacionarem com Sethe enquanto ela era adolescente. Além disso, outras informações são declaradas sobre o modo como mr. Garner via seus homens escravizados, a maneira como Baby Suggs conseguiu sua liberdade e o possível motivo pelo qual Sethe escolheu ficar com Halle dentre os outros homens que a queriam.

Após esse fluxo, há a modificação entre as perspectivas, e o ponto de vista de Paul D, que antes era tema, converte-se em horizonte, dando espaço para que uma fala de Sethe seguida imediatamente de uma descrição do narrador assumam a posição de tema, como no seguinte trecho:

Paul D sorriu então, ao lembrar do vestido de ir para a cama. Sethe tinha treze anos quando foi para a Doce Lar, e já de olhos de aço. Ela foi um presente oportuno para mrs. Garner, que tinha perdido Baby Suggs por causa dos altos princípios do marido. Os cinco homens da Doce Lar olharam aquela menina nova e resolveram deixá-la em paz. Eles eram jovens e tão loucos com a ausência de mulher que tinham passado a fazer com as bezerras [...]. “Vocês todos só têm meninos”, ele [mr. Garner] dizia. “Meninos novos, meninos velhos, meninos enjoados, meninos briguentos. Agora, na Doce Lar, meus negros são homens, todos. Comprei assim, criei assim. Homens todos.” [...] “Não quer ficar um pouco por aqui? Não dá para botar em dia dezoito anos num dia só.” [...] Da penumbra da sala onde estavam, uma escada branca subia para o papel de parede azul e branco do segundo andar (Morrison, 2007, p. 26-28 — grifos nossos).

Nesse trecho, na experiência estética da leitora-pesquisadora, as variações entre o fluxo da consciência do personagem Paul D e as perspectivas do narrador e de Sethe não foram percebidas com clareza, uma vez que dentro do fluxo da consciência de Paul D são apresentadas falas expressadas por mr. Garner na época em que era escravizado na Doce Lar, dificultando, dessa forma, a compreensão acerca de quem estava proferindo as afirmações: tratava-se do personagem Paul D ainda rememorando o que seu escravizador dizia ou do surgimento da perspectiva de mr. Garner assumindo a posição de tema e expondo tais informações? Adiante, a partir da terceira frase destacada, é possível perceber que a perspectiva de Sethe se torna o tema, ao aparecer logo após o encerramento do fluxo da consciência de Paul D, trazendo uma pergunta feita no tempo presente em que decorre a narrativa. Em seguida, a perspectiva de Sethe converte-se em horizonte e uma descrição feita pelo narrador se apropria como tema — quarta frase destacada no excerto.

Com isso, a percepção da mudança entre as perspectivas novamente foi intrincada pela presença do fluxo da consciência, dado que, ao se transfigurarem em tema e horizonte, a leitora-pesquisadora também se confundiu quanto à temporalidade dos fatos contados: tratavam-se de *flashbacks* ou do momento presente? Ao reler o trecho em questão, a leitora-

pesquisadora compreendeu que não se tratava de uma fala direta de mr. Garner, mas de Paul D reproduzindo os discursos que ouvira do seu escravizador na época em que conviviam na fazenda. Para chegar a essa conclusão, a leitora-pesquisadora, no entanto, ponderou, considerando o fato de até então na narrativa não haver partes protagonizadas por mr. Garner.

No desenrolar da narrativa, outro diálogo entre Sethe e Paul D ocorre e ela apresenta a ele sua filha Denver. A partir disso, entra em cena o fluxo da consciência de Denver, assumindo a posição de tema e também classificado como “descrição por autor onisciente”. Neste, a personagem Denver revela algumas informações sobre como era o comportamento da sua mãe antes da chegada de Paul D e como mudou após a presença do homem no 124, assim como expressa os sentimentos de solidão, inveja e uma certa raiva devido às ações de Sethe em relação a Paul D, pois sua mãe agia de forma diferente ao se tratar de interações entre mãe e filha, conforme é possível compreender e inferir ao longo da narrativa.

Denver parou no último degrau e de repente se sentiu quente e tímida. Fazia muito tempo desde que alguém (mulherbranca de boa vontade, pregador, palestrante ou jornalista) se sentara à mesa deles [...]. Alguém com quem sua mãe quisesse conversar e com quem sequer levasse em conta conversar estando descalça. Parecendo, na verdade agindo, como menina e não como a mulher quieta, majestosa que Denver conhecera a vida toda. [...] Agora ali estava aquela mulher com presença de espírito para remendar um cachorro enlouquecido de dor a balançar os tornozelos cruzados e desviar os olhos do corpo da própria filha. [...] “Ela é uma mocinha bem bonita”, disse Paul D. “Bem bonita. Tem a cara do pai.” (Morrison, 2007, p. 29-30).

Nesse fragmento, conforme é possível observar a partir da marcação da primeira frase, o ponto de vista em tema refere-se ao fluxo da consciência da personagem Denver, assim como na segunda frase destacada, que ainda apresenta o conteúdo da mente da garota. Assim, para a leitora-pesquisadora, a produção da síntese de sentido em relação à perspectiva em foco foi dificultada devido ao tipo do fluxo da consciência, pois, concernente à primeira frase em destaque, houve a compreensão de que se tratava da mente de Denver sendo exposta, porém, ao realizar a leitura da segunda parte em realce, não houve a identificação clara de que a frase secundária também fazia parte do fluxo da consciência de Denver, uma vez que nesta o autor⁹ utiliza sua própria forma de linguagem para demonstrar os conteúdos advindos da psiquê do personagem, não sendo possível, portanto, reconhecer características que pudessem distinguir a fala de Denver ou a descrição feita pelo narrador.

⁹ Consideremos aqui o termo “autor” como narrador, segundo a definição de Carvalho (1981), que são termos equivalentes, mas é comumente mais utilizado o termo “narrador”.

Após isso, a perspectiva de Denver transfigura-se em horizonte e um breve diálogo entre ela, Paul D e Sethe se torna tema, no qual eles conversam sobre Halle. Em seguida, esta interação se converte em horizonte e dá espaço para a perspectiva de Denver assumir a posição de tema, e as informações desse ponto de vista novamente são de origem da consciência da menina, revelando, com isso, os sentimentos de solidão, ausência de uma identidade formada sobre ela mesma e uma espécie de inveja da relação de sua mãe com Paul D.

Posteriormente, essa perspectiva de Denver novamente retorna à posição de horizonte e um outro diálogo entre ela, Paul D e Sethe se torna o foco, sendo intercalado, por vezes, por algumas descrições do narrador em relação ao ambiente ou às expressões físicas realizadas pelos personagens. Durante essa conversa, são declaradas outras informações sobre o bebê-fantasma, como o fato dele ter morrido na casa em que a menina e a mãe moram. Além disso, também são apresentadas informações em relação a algumas violências física e sexual sofridas por Sethe enquanto estava grávida de Denver e era cativa da Doce Lar, as quais geraram traumas e cicatrizes físicas nela, assim como é revelado o porquê de mãe e filha permanecerem na casa e viverem isoladas, sem interações com nenhum vizinho ou amigos.

Em seguida, depois do diálogo entre Paul D e Sethe, a perspectiva do narrador volta à tona ao realizar uma descrição acerca das ações dos personagens durante a cena que sucede a conversa entre os dois. Essa perspectiva, por sua vez, assume o lugar de horizonte diante do surgimento do fluxo da consciência de Paul D enquanto tema, no qual algumas informações são apresentadas sobre determinadas experiências afetivas que o personagem teve com mulheres ao longo de sua trajetória de vida. Logo depois, a perspectiva do fluxo da consciência de Paul D se torna horizonte e o conteúdo da mente de Sethe passa a ser o ponto de vista em tema, conforme é possível observar no seguinte trecho:

*Os círculos brancos e chatos de massa alinhados em fileiras na assadeira. Mais uma vez Sethe tocou o dedo molhado no fogão. [...] Sem nem tentar, ele havia se transformado no tipo de homem capaz de entrar numa casa e fazer as mulheres chorarem. Porque com ele, na presença dele, elas podiam fazer isso. [...] *Portanto, embora ele não entendesse porque as coisas eram assim, não se surpreendeu quando Denver derramou lágrimas em cima do fogão.* Nem quando, quinze minutos depois, após contar do leite roubado, sua mãe também chorou. [...] *Haveria um espacinho, pensou ela, um tempinho, algum jeito de evitar acontecimentos,* de empurrar para o canto da sala e só ficar ali parada um minuto ou dois, nua das escápulas à cintura, aliviada do peso dos seios [...] (Morrison, 2007, p. 35-37 — grifos nossos).*

Como pode-se notar no excerto acima, de imediato, depois da descrição da cena feita pelo narrador, o fluxo da consciência de Paul D é iniciado, de acordo com a observação da

segunda frase em destaque, na qual o conteúdo aponta para coisas distintas, o que dificultou a percepção da leitora-pesquisadora em relação à mudança dessas duas perspectivas, levando-a a se confundir sobre quem de fato estava expondo as informações. Além disso, o fato de o narrador possuir uma onisciência imediata múltipla¹⁰ colaborou para que o discernimento em relação aos pontos de vista fosse intrincado, uma vez que nesse tipo de narração o narrador tem acesso às consciências de múltiplos personagens e pode apresentá-las ao narrar os acontecimentos em vigência.

Seguidamente, ainda em meio ao fluxo da consciência de Paul D, a leitora-pesquisadora pôde experimentar um certo impasse no que se refere à manutenção dessa perspectiva em tema, pois, conforme é possível perceber no trecho acima, a terceira frase em destaque se trata ainda do ponto de vista de Paul D enquanto tema, porém a forma como este é exposto permitiu uma confusão de discernimento sobre quem emitiu os fatos: trata-se ainda de conteúdos da mente de Paul D ou a perspectiva mudou e passou a ser nesse momento o narrador em foco?

Ainda no mesmo trecho supracitado, a leitora-pesquisadora experienciou outro embaraço em relação à conversão das perspectivas, pois quando a quarta frase em realce assume a posição de tema — o fluxo da consciência de Sethe, a terceira —, o fluxo da consciência de Paul D se torna horizonte. Entretanto, novamente não há nenhum indicador textual claro que oriente a percepção em relação à mudança de pontos de vista, e os conteúdos de cada ponto de vista, por sua vez, são distintos e concernem a temporalidades diferentes, uma vez que enquanto Paul D rememora acontecimentos passados e depois focaliza em aspectos físicos do corpo de Sethe, esta personagem, por seu turno, concentra-se em refletir sobre o momento presente e suas sensações enquanto isso. Desse modo, na experiência estética da leitora-pesquisadora, a compreensão em relação ao tempo das informações apresentadas por cada perspectiva foi atravancada.

Depois da exposição do conteúdo da mente de Sethe em tema, essa perspectiva se converte em horizonte e algumas descrições sob o ponto de vista do narrador são realizadas, revelando manifestações sobrenaturais que ocorreram na casa devido à ira do bebê-fantasma, que, de acordo com o que é possível inferir, está relacionada à chegada de Paul D no 124. Além disso, também são apresentadas informações em relação à percepção de Denver sobre a chegada de Paul D à casa e ao fato de o homem ter feito os eventos fantasmagóricos

¹⁰ Classificação de narrador proposta por Carvalho (1981, p. 43 — grifos do autor), a qual explicita que “A onisciência imediata será *múltipla* se, alternadamente, no mesmo livro, forem apresentadas, seguindo esse método, as onisciências de mais de um personagem”.

cessarem, tornando o 124 um lugar mais calmo, o que acabou fazendo a menina se sentir ainda mais solitária.

Na continuidade do romance, a perspectiva em foco continua sendo a do narrador, apresentando uma cena em que Sethe e Paul D se relacionam de modo mais íntimo e, durante isso, o narrador, por ter onisciência, expõe alguns sentimentos e sensações que os personagens experimentam em relação aos seus desejos sexuais. Posteriormente, esse ponto de vista do narrador se converte em horizonte e a perspectiva de Paul D surge como tema, no qual, por meio do fluxo de sua consciência, são explicitadas algumas de suas percepções sobre o corpo de Sethe e outras memórias da época em que era escravizado na Doce Lar, como a árvore chamada de Irmão, em torno da qual os outros cativos se reuniam, à sua sombra, para descansar e conversar, e características de Seiso — um dos irmãos de Paul D —, que é descrito como um homem delicado e esforçado.

Em seguida, após o fluxo da consciência de Paul D, que se torna horizonte, a perspectiva de Sethe passa a ser o tema e expõe informações sobre ela no momento presente e acerca de seus sentimentos e pensamentos em relação à cópula realizada entre ela e Paul D, assim como a respeito da casa e algumas memórias de frases que Baby Suggs costumava dizer a ela enquanto era viva, conforme é possível notar no trecho abaixo:

Acabaram antes de conseguir tirar a roupa. Semivestidos e ofegantes, ficaram deitados lado a lado, ressentidos um com o outro e com a claraboia acima deles. [...] *Sethe deitada de costas, o rosto virado para longe dele. Com o rabo dos olhos, Paul D viu o balançar dos seios dela e não gostou [...]* *A escolhida ele chamara de Irmão, e sentava embaixo dela*, às vezes sozinho, às vezes com Halle e os outros Pauls, mas quase sempre com Seiso, que era delicado na época e ainda falava inglês. [...] *Paul D olhou a janela acima de seus pés e cruzou as mãos debaixo da cabeça. Um cotovelo roçou o ombro de Sethe. Ela teve um sobressalto com o toque do tecido na pele.* Tinha esquecido que ele não havia tirado a camisa. Cachorro, pensou, e então lembrou que ela não tinha dado tempo para ele tirar a camisa (Morrison, 2007, p. 40-41 — grifos nossos).

No trecho acima, a primeira frase em destaque marca uma descrição da cena feita a partir da perspectiva do narrador, já a segunda frase assinala o ponto de vista de Paul D com o início do fluxo de sua consciência, o qual é desencadeado a partir da observação dos seios de Sethe, que está deitada ao seu lado no momento atual. A terceira frase, por sua vez, ainda se refere à perspectiva de Paul D, porém nesta o fluxo da consciência já está em andamento e indica conteúdos das memórias do personagem na época em que viveu na fazenda Doce Lar. Seguidamente, a quarta frase demarca o início do fluxo da consciência de Sethe, a qual reflete

sobre sua relação com Paul D, relembra acerca de Baby Suggs e começa a pensar em consertar sua casa.

Considerando-se os dois fluxos das consciências de Paul D e Sethe, o tempo das cenas decorridas e rememoradas muda em meio aos próprios pontos de vista dos personagens — ora apresentando conteúdos do presente, ora experiências vivenciadas há minutos e anos —, o que dificultou que a leitora-pesquisadora reconhecesse com clareza a quem as informações e memórias se referem, ocasionando um conflito em relação à construção da síntese de sentido das três perspectivas envolvidas no excerto em questão, devido à incerteza sobre quem proferiu as informações. Além disso, para a leitora-pesquisadora, a construção imagética das cenas foi complexificada, uma vez que a sua ruptura ocorre juntamente a mudanças temporais, nas quais o cenário descrito muda completamente e acabam se mesclando na mente da leitora-pesquisadora, requerendo, portanto, que as imagens mentais fossem reconstruídas por completo, considerando as ideias explicitadas.

Após isso, o fluxo da consciência da personagem Sethe assume a posição de horizonte e a perspectiva do narrador se torna tema novamente. Durante a descrição feita pelo narrador, são apresentadas mais informações sobre o passado de Sethe enquanto ela era cativa na Doce Lar, explicitando algumas ações que a personagem realizava para tentar sentir a sensação de pertencimento ao lugar, assim como a forma com que os cinco homens da fazenda interagiam com ela e sobre a determinação de Halle em trabalhar para conseguir a alforria de sua mãe. Ainda no decorrer da perspectiva do narrador, ele expõe como a vida é cruel com Baby Suggs e Sethe devido ao fato de todas as pessoas negras que elas conheceram e amaram terem sido afastadas ou tomadas delas em função da comercialização de escravizados que imperou no período escravocrata, como o caso de um dos oito filhos de Baby, que foi trocado por madeiras quando ainda era pequeno, e o fato do casamento de Sethe com Halle ter durado apenas seis anos porque tiveram que se separar para conseguirem fugir e sobreviver.

Em seguida, depois de uma breve descrição da cena que ocorre no momento presente da narrativa, sob o ponto de vista do narrador, a perspectiva de Paul D se torna tema, expondo o fluxo da consciência do personagem, o qual é desencadeado a partir de um movimento que Sethe realiza e que ocorre no tempo corrente da narrativa. Depois, esse fluxo se torna horizonte perante o surgimento da perspectiva do narrador de volta ao foco, de acordo com o trecho abaixo:

Sethe começou a virar de bruços, mas mudou de ideia. Não queria chamar a atenção de Paul D para ela, então se contentou em cruzar os tornozelos. [...] Mas Paul D notou o movimento, assim como a mudança em sua respiração. Sentiu-se obrigado

a tentar de novo, dessa vez mais devagar, mas o apetite havia desaparecido. Na verdade, era uma sensação boa: não desejava-la. Vinte e cinco anos e plim! O tipo de coisa que Seiso teria feito — como aquela vez em que arranhou um encontro com Patsy, a Mulher dos Cinquenta Quilômetros. Levou três meses e duas viagens de cinquenta e quatro quilômetros para acontecer. [...] Mas isso foi antes de ele parar de falar inglês porque o inglês não tinha futuro. Por causa da Mulher dos Cinquenta Quilômetros Seiso era o único que não estava paralisado de desejo por Sethe (Morrison, 2007, p. 44-46 — grifos nossos).

Segundo o que é possível observar no fragmento supracitado, a primeira frase em relevo se refere à perspectiva do narrador ao realizar uma ambientação sobre o que está decorrendo no tempo presente da narrativa — um momento íntimo entre Sethe e Paul D —, já a segunda frase em destaque concerne ao início do fluxo da consciência de Paul D; e a terceira, por sua vez, diz respeito ao ponto de vista do narrador voltando a ser tema, enquanto o fluxo da consciência passa a ser horizonte. Dessa forma, na experiência estética da leitora-pesquisadora, a percepção da mudança entre as perspectivas do narrador e do personagem foi dificultada, levando-a a se questionar novamente sobre a origem dos fatos apresentados, pois, ao considerar o tipo de narrador do romance e a categoria do fluxo da consciência inculcada na narrativa, torna-se mais complexo discernir cada ponto de vista, realizar as diferenciações acerca dos fatos explicitados e construir as sínteses de sentido, pois tais aspectos geram implicações diretas em relação à compreensão e interpretação dos acontecimentos da trama e dos posicionamentos dos personagens. Esse impasse também é percebido na continuidade dessa parte, a qual é atada a um fluxo da consciência da personagem Sethe — que se torna tema, e a perspectiva anterior do narrador se converte em horizonte. Isso pode ser percebido no seguinte excerto:

Embora seus olhos estivessem fechados, Sethe sabia que ele estava olhando para seu rosto, e uma imagem em papel de como ela devia estar apareceu em seu olhar mental. [...] Dava a sensação de macio, num modo de espera. Ele não a estava julgando — ou melhor, estava julgando, mas não comparando. Desde Halle, nunca nenhum homem tinha olhado para ela assim: nem amoroso, nem apaixonado, mas interessado, como se estivesse examinando a qualidade de uma espiga de milho. [...] Tanto Halle como Sethe tinham a impressão de que estavam escondidos. Apertados entre os caules, eles não viam nada [...]. Sethe sorriu da bobagem dela e de Halle. Até os corvos sabiam e vinham olhar. Descruzou os tornozelos e conseguiu não rir alto (Morrison, 2007, p. 46-48 — grifos nossos).

No trecho acima, a primeira frase em destaque se refere ao início do fluxo da consciência da personagem Sethe, o qual passa a ser tema e apresenta algumas informações sobre o que ela está sentindo ao ser observada por Paul D durante um momento de intimidade dos dois, no presente. A segunda frase também integra o conteúdo da mente da personagem ao revelar o julgamento que ela faz sobre a observação de Paul D em relação a ela, o qual

provoca o desenvolvimento do fluxo ao relembrar e ponderar acerca de quando Halle a pediu em casamento, de como foi a cerimônia desse momento e da lua de mel dos dois. A terceira frase em realce concerne ao fim do fluxo da consciência de Sethe, no qual ela rememora um momento íntimo que aconteceu entre ela e Halle após o casamento. Já a quarta asserção em relevo diz respeito ao surgimento da perspectiva do narrador enquanto tema e faz uma breve descrição sobre Sethe no momento presente.

Para a leitora-pesquisadora, perceber a mudança entre as perspectivas de Sethe e do narrador em relação ao trecho acima foi mais complicado. No entanto, no caso do referido fragmento, ocorreu-lhe a dificuldade e um certo receio ao distinguir a perspectiva em tema com relação à segunda frase, pois a forma como ela e o excerto que se sucede são construídos em termos semânticos induziu a leitora-pesquisadora a acreditar que, em um primeiro momento, se tratava de uma intervenção do narrador inserindo informações sobre o pensamento de Paul D. Entretanto, ao analisar melhor o trecho, relendo com mais acuidade e observando o tipo de discurso (direto ou indireto), o tempo a que as informações se referem e o encadeamento destas dentro do mesmo parágrafo, foi possível notar que a segunda frase ainda faz parte do pensamento de Sethe, permitindo, a partir disso, que a síntese de sentido fosse realizada efetivamente.

Passada a descrição do narrador enquanto tema, tornando-se horizonte, um breve fluxo da consciência do personagem Paul D retorna ao centro e expõe algumas percepções que ele tem sobre a relação de Halle e Sethe, bem como rememora a lua de mel do casal, que aconteceu num milharal da Doce Lar, e ele (Paul D), juntamente com os outros três irmãos, presenciaram o ato enquanto se banhavam. Em seguida, esse fluxo se torna horizonte e a consciência de Sethe é apresentada rapidamente, explicitando uma lembrança que ela teve de sua lua de mel com Halle. Depois, essa perspectiva se converte em tema, dando espaço para o ponto de vista do narrador voltar ao centro e expor informações sobre o que ocorreu depois que os quatro irmãos observaram a cena íntima entre o casal. Juntamente com a descrição deste acontecimento, o narrador também apresenta de modo breve o pensamento de Paul D sobre o mesmo evento:

Saltar de uma novilha para uma garota, pensou Paul D, não era assim tão grandioso. Não o salto que Halle pensou que fosse ser. [...] Sethe aproveitou a oportunidade desse movimento dele para se mexer também. Olhou as costas de Paul D e lembrou que alguns pés de milho quebraram [...]. A ciumenta admiração dos homens que assistiam se dissolveu com a festa do milho verde que se permitiram essa noite. [...] agora Paul D não conseguia lembrar de como acabaram preparando aquelas espigas novas demais para se comer (Morrison, 2007, p. 48 — grifos nossos).

Em relação à passagem das perspectivas textuais citadas acima e exemplificadas nesse trecho, a leitora-pesquisadora experimentou uma dificuldade mais leve em detrimento de outras já mencionadas ao longo dessa análise, uma vez que apenas a partir da terceira frase destacada — que corresponde à perspectiva do narrador —, ao passar para a quarta frase em relevo, sua percepção foi dificultada e os discursos do narrador e do personagem se mesclaram, resultando na necessidade de releitura do trecho para que as sequências temporais das informações fossem observadas e o discernimento fosse devidamente empreendido.

Em seguida, a perspectiva do narrador retorna como tema e descreve informações sobre a personagem Denver e alguns acontecimentos que lhe ocorreram antes de Paul D chegar ao 124 e passar a morar com ela e a mãe. No decorrer dessa exposição feita pelo narrador, é possível compreender um pouco mais sobre a solidão que Denver sente e o que ela fazia para conseguir se entreter em um contexto de perdas e isolamento, o que a levava a ter uma percepção diferente sobre os acontecimentos sobrenaturais que aconteciam na casa. Logo após, essa perspectiva assume a posição de horizonte e a consciência da personagem Denver é apresentada, na qual ela relembra da história que sua mãe lhe contou sobre o seu nascimento, expondo os desafios que aconteceram com Sethe quando ela estava prestes a dar à luz Denver e decidiu fugir da fazenda Doce Lar com seus filhos, para conseguir proporcionar uma chance de liberdade para seus quatro filhos, assim como da ajuda que ela recebeu de uma “mulherbranca”.

*Tremendo, Denver chegou em casa, olhou para a casa como sempre olhava, mais como uma pessoa do que como uma construção. Uma pessoa que chorava, suspirava, tremia e tinha ataques. [...] O vestido e sua mãe juntos pareciam duas mulheres adultas e amigas — uma (o vestido) ajudando a outra. E a mágica de seu nascimento, o milagre de fato, atestava essa amizade assim como o seu próprio nome. [...] *Foi fácil penetrar na história contada que se estendia diante de seus olhos no trajeto que seguiu ao se afastar da janela.* [...] E, para chegar à parte da história de que ela gostava mais, tinha de começar lá atrás: ouvir os pássaros no bosque cerrado [...] *Como Sethe andava sobre dois pés que serviam para ficar parada.* Como eles eram tão inchados que ela não conseguia enxergar o arco [...] (Morrison, 2007, p. 51-52 — grifos nossos).*

De acordo com o trecho acima, a primeira e a segunda frases destacadas se referem à perspectiva do narrador enquanto tema, já a terceira concerne ao início do fluxo da consciência de Denver, enquanto a quarta em realce diz respeito ao curso da mente desta personagem. Assim, no que tange à percepção da mudança entre as perspectivas do narrador e da personagem, a leitora-pesquisadora experimentou uma certa dificuldade em relação à

distinção do fluxo da consciência apresentado, uma vez que apesar de se tratar de uma memória de que a personagem Denver gosta, essa lembrança é baseada nas informações que Sethe contou para a menina e, durante a exposição do conteúdo da mente da personagem, os acontecimentos são revelados como se a própria Sethe os estivesse narrando. Desse modo, diferenciar se esse fluxo pertencia a Denver ou se tratava-se de uma descrição feita por Sethe dificultou a realização da síntese de sentido, requerendo, com isso, que a leitora-pesquisadora realizasse a releitura do trecho com mais acuidade para perceber as pequenas indicações — como os pronomes que estabeleciam retomadas de partes correspondentes ao discurso de Denver — que apontam para a perspectiva de fato em tema nesse momento.

Esse fluxo da consciência da personagem Denver se estende por algumas páginas e, em seguida, põe-se como horizonte, e a perspectiva do personagem se torna tema, apresentando um diálogo que ocorre entre Sethe e Denver. Porém, desta vez, essa conversa acontece no tempo presente da narrativa, na qual Denver conta para sua mãe sobre a aparição de um vestido branco que ela viu ao seu lado enquanto Sethe rezava. Além disso, durante esse diálogo, a mãe conta para a menina sobre algumas memórias de quando era cativa na fazenda Doce Lar, como a morte de mr. Garner, a chegada de um homem apelidado de professor e seus dois filhos e as ações cruéis executadas por estes.

“Vai doer agora”, disse Amy. “Tudo que está morto dói para viver de novo.” [...] Uma verdade para sempre, pensou Denver. Talvez o vestido branco segurando com o braço a cintura de sua mãe estivesse com dor. [...] Quando abriu a porta, Sethe estava saindo da despensa. [...] “Eu vi o vestido branco segurando na senhora”, disse Denver. “Branco? Quem sabe era o meu vestido de ir para cama. Descreva para mim.” (Morrison, 2007, p. 59).

No fragmento acima, a leitora-pesquisadora experienciou uma certa dificuldade quanto à percepção da mudança entre as perspectivas referidas, uma vez que o fluxo da consciência da personagem Denver apresenta acontecimentos passados e, por outro lado, a parte que discorre o diálogo entre mãe e filha acontece no tempo presente da narrativa. Nesse sentido, a leitora-pesquisadora notou um embaraço ao formular a síntese de sentido para compreender a sequência dos fatos da história das personagens, pois o fato da mudança entre perspectivas se suceder de forma abrupta exigiu que ela empreendesse um maior esforço da memória para lembrar das demais informações dispostas ao longo do romance e produzir um sentido coerente ao agregar os novos elementos informativos sobre a trajetória de vida de Sethe e de Denver.

Depois, esse diálogo entre as personagens se converte em horizonte e o tema passa a ser novamente a perspectiva do narrador, o qual apresenta os sentimentos de Denver em relação à presença e posterior ausência do fantasma no 124. Ainda sob esse ponto de vista, o narrador também expõe alguns pensamentos que a personagem Sethe e, seguidamente, Paul D têm. De início, são reveladas as reflexões que Sethe tem ao lembrar-se, no momento presente da narrativa, do que Denver lhe contara sobre a aparição do vestido, há alguns anos, ao lado da mãe. Em seguida, algumas ponderações sobre a ausência de cores na casa são feitas pela personagem, ao notar que nos cômodos e objetos da residência predominavam cores frias ou neutras. No prosseguimento, a perspectiva do narrador deixa de apresentar os pensamentos da personagem e passa a realizar descrições sobre algumas lembranças de Sethe em relação à casa e à infância de seus filhos.

Fossem quais fossem ou pudessem ter sido, Paul D acabou com eles para sempre. [...] Denver tinha aprendido a se orgulhar da condenação que os negros acumulavam sobre eles; a suposição de que o assombramento era feito por uma coisa má que queria mais. [...] a palavra que sua filha usara anos antes lhe passou pela cabeça e ela pensou no que Denver tinha visto ajoelhado ao seu lado [...]. Ajoelhada na saleta, onde geralmente ia para falar-pensar, entendeu com clareza por que Baby Suggs tinha tamanha fome de cor. [...] Toda manhã ela preparava as tortas de frutas, os pratos de batata e os vegetais enquanto a cozinheira fazia a sopa, a carne e o resto todo (Morrison, 2007, p. 62-64 — grifos nossos).

As duas primeiras frases destacadas acima se referem ao narrador contando algumas informações sobre Denver, ao passo que a terceira e a quarta correspondem à apresentação dos pensamentos de Sethe, e a quinta diz respeito ao ponto de vista do narrador realizando descrições sobre as lembranças da mãe. Considerando a mudança abrupta conteudística entre as perspectivas e a mudança temporal dos fatos contados, a leitora-pesquisadora experimentou dificuldade em relação ao discernimento dos tempos cronológico e psicológico envolvidos nos acontecimentos em questão, uma vez que o narrador ora aponta para circunstâncias do passado dos personagens, ora relata o que ocorre no tempo presente. Desse modo, distinguir os fatos que faziam parte do passado e os ocorridos no tempo recente tornou-se uma tarefa mais laboriosa, o que implicou o enredamento na produção da síntese de sentido de cada perspectiva, a fim de compreender a trajetória dos personagens até então.

Seguidamente, o mesmo embaraço ocorre no que diz respeito à percepção da conversão das perspectivas, no entanto, desta vez, entram em cena as descrições feitas pelo narrador no tempo corrente e os pensamentos do personagem Paul D ao lembrar de outras situações nas quais também foi escravizado, conforme é possível notar no excerto a seguir:

Lembrar como era ficar tremendo dentro de uma caixa construída no chão. Agradecido pela luz do dia gasta a trabalhar como uma mula numa pedreira porque não tremia quando estava com a marreta nas mãos. A caixa tinha feito o que a Doce Lar não fizera [...]. Quando chegou a Ohio, depois a Cincinnati, depois à casa da mãe de Halle Suggs, achou que tinha visto e sentido tudo (Morrison, 2007, p. 67 — grifos nossos).

Com o desenrolar da trama, a narrativa começa a apresentar mais diálogos sucessivos entre os personagens, sem haver tantas intervenções do narrador para apresentar a consciência dos protagonistas. A partir dessas perspectivas — de Sethe, Paul D e Denver —, são reveladas outras informações sobre acontecimentos passados da vida dos personagens, como mais detalhes sobre o casamento de Sethe e Halle, relações que Paul D teve com outras mulheres, assim como é mostrada a aproximação de Paul D em relação a Denver e Sethe, numa tentativa de comporem uma família. Além disso, uma nova personagem é inserida na história, nomeada como Amada. Trata-se de uma menina que surge nas proximidades do 124 e os moradores da casa a acolhem.

À medida que Amada é introduzida na vida dos personagens, surgem algumas divergências entre Sethe, Paul D e Denver em relação à estadia da garota na casa e ao apego que mãe e filha desenvolvem tão rapidamente por Amada, mesmo sem haver nenhum laço familiar entre elas, e esse comportamento é recíproco. Além disso, outro fator que ganha espaço na convivência dos moradores do 124 é a desconfiança constante de Paul D sobre a menina desconhecida, uma vez que até então ela se apresenta como um mistério por não compartilhar com os três personagens informações sobre sua história de vida e o que a fez procurar a casa de Sethe.

Com o decorrer dos dias, a atmosfera misteriosa que Amada exala passa a aumentar, por ela demonstrar saber de algumas informações sobre a vida de Sethe e ter uma curiosidade constante em conversar com ela, buscando fazer perguntas acerca de seu passado e levando-a a revelar fatos que aconteceram em sua infância e que ela não tinha contado nem mesmo para Denver, como os rápidos momentos de interação que teve com sua mãe quando estava em um determinado campo de escravizados. Assim, durante esse momento da leitura, a leitora-pesquisadora começou a se questionar a respeito da existência de Amada enquanto figura fantasmagórica, realmente humana ou até como uma espécie de componente de uma *folie à deux*¹¹ entre os personagens, visto que no início da narrativa Sethe revela que o nome

¹¹ De acordo com Machado *et al.* (2015, p. 312), a “*Folie à deux*, ou transtorno psicótico induzido, é uma síndrome rara caracterizada por transferência de delírios de um sujeito considerado primariamente psicótico para um ou mais sujeitos considerados secundários em relação à origem do delírio”.

escrito na lápide da sua filha é Amada, ou seja, o mesmo que o da garota desconhecida recém-chegada.

Ainda com o desenrolar dos diálogos e do romance, os personagens contam mais detalhes sobre eventos traumáticos e violentos que sofreram no passado, como o fato de Sethe saber que sua mãe foi violentada várias vezes em um navio que carregava escravizados para comercializá-los e que, logo após seu nascimento, foi separada dela enquanto ainda era uma criança pequena, sem nem sequer ter conhecido o nome da genitora.

No prosseguimento da narrativa, em um diálogo com Paul D — que se torna o tema —, Sethe descobre a informação de que seu marido presenciou o momento em que ela foi violentada sexualmente pelo professor e seus filhos e que Halle não conseguiu interceder por ela. Em seguida, essa conversa entre os personagens se converte em horizonte e o fluxo da consciência de Sethe surge como tema, revelando a indignação e angústia que ela sentia por seu marido não ter intervindo durante o abuso sofrido.

“Eu estava com um freio na boca.” [...] Sethe abriu a porta e sentou na escada da varanda. [...] Balançou a cabeça de um lado para outro, conformada com seu cérebro rebelde. Por que não havia nada que seu cérebro recusasse? Nenhuma miséria, nenhuma tristeza, nenhuma imagem odiosa detestável demais de se aceitar? [...] Estou cheia, droga, de dois rapazes com musgo nos dentes, um chupando meu peito, o outro me segurando, o professor leitor de livros olhando e escrevendo. [...] Mas a cabeça dela não estava interessada no futuro. Cheia do passado e com fome demais, não havia espaço para imaginar, quanto menos planejar, o dia seguinte (Morrison, 2007, p. 103-104 — grifos nossos).

No trecho acima, a primeira frase em destaque se refere à perspectiva de Paul D enquanto tema, ao passo que a segunda e a terceira frases correspondem ao início do fluxo da consciência da personagem Sethe ao se converter em tema, e a quarta, por sua vez, diz respeito ao ponto de vista do narrador. Com base nisso, a percepção da leitora-pesquisadora em relação à mudança das perspectivas em tema e horizonte foi complexificada, pois, em meio à exposição da consciência de Sethe, isto ocorre de duas formas: o narrador começa a apresentar o que se passa na mente da personagem e abruptamente o discurso muda e começa a ser contado em primeira pessoa, como se a própria Sethe assumisse a voz e contasse do seu modo. Assim, tornou-se mais difícil discernir que perspectiva de fato estava em tema.

Dando prosseguimento, o romance continua com a mesma dinâmica de apresentar mais diálogos entre os personagens e descrições feitas pelo narrador, e com a transição das perspectivas mais informações são apresentadas, contribuindo para a formulação das sínteses de sentido, uma vez que outros detalhes foram expostos sobre a trajetória e eventos marcantes da vida de Sethe, Paul D e Denver. Com isso, foi possível para a leitora-pesquisadora

compreender mais aspectos sobre as violências sofridas por Sethe e Paul D quando eram escravizados na Doce Lar e após saírem da fazenda — o fato de terem colocado ferro na boca de Paul D, o acorrentarem e em seguida o enviarem para um campo de trabalho escravizado no qual os homens trabalhavam exaustiva e forçadamente, além de ficarem presos para dormir em locais insalubres —, assim como as situações degradantes vivenciadas por Sethe ao fugir sozinha e prestes a conceber Denver, tendo que se rastejar por florestas sem se alimentar ou descansar devido ao medo de ser encontrada por homens brancos novamente.

Além disso, acontecimentos decorridos no tempo presente são descritos pelo narrador e protagonizados pelos personagens, auxiliando no acréscimo das sínteses de sentido das perspectivas e gerando outras lacunas experienciadas pela leitora-pesquisadora em relação aos personagens e seus comportamentos, como o fato de Amada saber que Sethe tinha um par de brincos que ganhara de mrs. Garner antes de ter que fugir da fazenda, porém Amada não era sequer nascida na época que isso ocorreu. Outras indeterminações também surgem devido à complacência de Sethe, Paul D e Denver perante as ações misteriosas realizadas por Amada ao passar a morar com elas e ao apego mútuo entre as três mulheres, excetuando-se Paul D, que, por sua vez, aparenta ainda sempre suspeitar da garota misteriosa, ainda que tenha se relacionado sexualmente com ela algumas vezes e demonstre se sentir culpado por ceder aos impulsos suscitados pela menina.

Ainda assim, no desvelar das perspectivas, há outros aspectos relacionados aos sentimentos dos personagens e ao modo como interpretam os acontecimentos durante sua vida, como o fato de Denver se sentir muito solitária e fazer qualquer coisa para Amada em troca de um pouco de sua atenção, inclusive ser aquiescente com a possibilidade de Amada ser o espírito que habitava a casa e não contar isso à mãe por medo de perder a companhia da garota, conforme pode-se notar no seguinte trecho:

Para sorte de Denver, olhar era alimento bastante. [...] Era adorável. Não ser observada, não ser vista, mas ser puxada à visão pelos olhos interessados, não críticos, de outrem. [...] Tinha certeza de que Amada era o vestido branco que estava ajoelhado ao lado de sua mãe na saleta, a presença fiel à vida do bebê que lhe servira de companhia durante a maior parte de sua vida. E ser olhada por ela, mesmo que brevemente, a mantinha agradecida [...] (Morrison, 2007, p. 164-166).

Adiante, a perspectiva do narrador assume a posição de tema e inicia apresentando algumas informações sobre o passado de Paul D e como os cinco cativos da Doce Lar eram tratados de uma forma menos violenta em detrimento dos demais escravizados em outras fazendas. Em seguida, após isso, o fluxo da consciência de Paul D é exposto, no qual fatos

são revelados sobre como mr. Garner se portava em relação aos homens escravizados na Doce Lar, assim como reflexões e sentimentos que o personagem tem acerca das relações que mantém há um tempo com Amada. Depois, esse fluxo se converte em horizonte e o tema “retorna” a ser o ponto de vista do narrador, ao descrever ações do personagem que se sucedem no tempo presente da narrativa, de acordo com o excerto a seguir:

O último homem da Doce Lar, assim nomeado e chamado por alguém que devia saber, acredite. Os outros quatro também acreditaram, um dia, mas eles se foram há muito. [...] Sua força estava em saber que o professor estava errado. Agora, ele se perguntava se assim era. Houve Alfred, Georgia, houve Delaware, houve Seiso e ele ainda se perguntava. [...] Trepas com ela quando tinha certeza de que não era isso. Sempre que ela virava e empinava o traseiro, as novilhas de sua juventude (era isso?) venciam sua determinação. Mas era mais que apetite o que o humilhava [...]. Paul D não conseguia comandar seus pés, mas achava que ainda conseguia falar e decidiu que ia se livrar assim [...]. Esperou por ela. A tarde de inverno parecia um anoitecer [...] (Morrison, 2007, p. 173-175 — grifos nossos).

No trecho acima, a primeira frase em destaque se refere à perspectiva do narrador enquanto tema, apresentando informações sobre o passado de Paul D; a segunda e terceira frases concernem ao conteúdo do fluxo da consciência do referido personagem, e a quarta frase em destaque diz respeito ao ponto de vista do narrador. Com base nisso, na experiência estética da pesquisadora-leitora, não foi distinguível inicialmente — até o começo da terceira frase — que já se tratava do fluxo da consciência de Paul D, dado que o tipo deste é feito sob a descrição do narrador onisciente. Portanto, a mudança entre o relato feito pelo narrador e o conteúdo da mente do personagem não foi claramente perceptível, entendendo-se assim que o fluxo se tratava de um prolongamento da elucidação feita pela perspectiva do narrador.

Apenas a partir do trecho em que o personagem reflete sobre sua relação com Amada e explana os sentimentos conflitantes acerca desse ocorrido — quarta frase — é que a leitora-pesquisadora pôde notar que se tratava do fluxo da consciência de Paul D e não mais de uma exposição do narrador sobre outros fatos. Nesse sentido, além do esforço maior empreendido para compreender o início e prosseguimento do fluxo da consciência do personagem, a transição entre esse conteúdo da mente e a volta da perspectiva do narrador em tema descrevendo a cena do tempo cronológico do romance também foi complexificada, devido à mudança significativa do tipo de informação, uma vez que cada parte explicita ideias distintas e em tempos diferentes.

No desenrolar do romance, mais detalhes e fatos são apresentados em relação à trajetória pessoal de cada personagem, que, por sua vez, permitiram que a leitora-pesquisadora compreendesse melhor o curso dos acontecimentos, considerando as informações expressas

no tempo linear e não linear da narrativa, assim como realizasse interpretações mais amplas acerca do comportamento e ações dos personagens em meio à trama. Com isso, foi possível entender aspectos relacionados à juventude de Baby Suggs, como ocorreu sua ida para a Doce Lar, a sua separação dos seus seis filhos — restando apenas Halle, que era pequeno e fora vendido para mr. Garner junto com ela —, o trâmite da reconstrução de sua vida após seu filho ter comprado sua liberdade e a ajuda que recebeu para chegar e se estabelecer no 124, em Cincinnati.

Nesse sentido, além de ser exposto o passado de Baby Suggs, por meio da perspectiva do narrador e do personagem enquanto tema, começa também a ser revelado um dos acontecimentos mais intensos da narrativa: o momento em que Sethe põe um fim na vida de sua terceira filha, à época um bebê que estava na fase de engatinhar. Esse ocorrido inicialmente é contado por Baby Suggs e Selo Pago — um ex-cativo que auxiliava outros escravizados a fugirem e que ajudou Sethe durante sua fuga para encontrar Baby em Cincinnati. Ambos os personagens contam do seu ponto de vista os momentos antes, durante e depois do episódio, o qual tem início após uma festa que Baby Suggs realizou em sua casa, e se desenrola quando, no dia seguinte, o professor, um de seus sobrinhos, um capturador de escravizados e um xerife chegam ao 124 em busca de prender Sethe e seus filhos para serem cativos na Doce Lar. A partir disso, ao notar a presença dos quatro algozes, Sethe se tranca no “barracão” que há na casa e tira a vida de sua filha para evitar que ela seja escravizada. Em seguida, juntamente com uma descrição feita pelo narrador sobre o instante presente, Sethe conta sua versão do momento em que viu o professor se aproximar da casa, quando levou os quatro filhos para o local onde ocorrera o assassinato da bebê e como encarou a ação extrema que decidiu realizar.

Além disso, também são reveladas informações sobre Paul D e seu passado amoroso. Segundo as informações expressas pelo narrador e por ele próprio, o personagem não consegue estabelecer laços duradouros com mulheres e sente a vontade constante de mudar sua vida e as pessoas com quem convive.

Mais adiante, já no tempo cronológico da narrativa, através de um diálogo com Sethe e Paul D como tema — no qual a mulher conta para ele o ocorrido com o professor há dezoito anos, após um mês de sua chegada no 124, e revela o que fez com a filha na época —, outras informações são explicitadas, como o fato de o personagem ir embora da casa depois de descobrir a verdade sobre Sethe. A partir das informações dispostas por meio das referidas perspectivas, a leitora-pesquisadora pôde formular as sínteses de sentido e compreender o porquê do 124 ser uma casa pouquíssimo visitada por negros, refletir sobre as motivações que

levaram a personagem Sethe a cometer o crime contra sua filha, assim como entender os traumas experienciados por Baby Suggs ao longo de sua vida.

À frente, a segunda parte do romance é iniciada com a perspectiva do narrador em tema, descrevendo uma cena no tempo presente e os sentimentos de Selo Pago sobre as consequências de ter revelado a Paul D o crime que Sethe cometeu há dezoito anos. Além disso, ainda sob esse mesmo ponto de vista, algumas lembranças e pensamentos de Selo Pago são expressados, evidenciando a sua relação e respeito para com Baby Suggs e sua forma de lidar com a partida da mulher, assim como a afeição que possuía em relação a Denver e a culpa que sentia por ter contado a Paul D o ocorrido.

Em seguida, com a perspectiva do narrador ainda em tema, informações sobre Sethe ganham foco, juntamente com detalhamentos sobre a cena que ocorre no momento presente do romance, na qual Sethe, inicialmente, reflete sobre os vinte e oito dias tranquilos e amigáveis que viveu quando chegou no 124, e depois sai para patinar com Denver e Amada, próximo à residência. Nessa cena, ao retornarem para a casa depois da patinação, sob o ponto de vista do narrador como tema, é retratada uma situação em que as três mulheres se aconchegam em frente ao fogo e, logo depois, o fluxo da consciência da personagem Sethe é apresentado rapidamente, tornando-se o tema, como pode ser notado no excerto abaixo:

De onde estava sentada, Sethe não podia examinar nada, nem o desenho dos cabelos da testa, nem as sobrancelhas, os lábios, nem...[...] *“Só me lembro”, Baby Suggs havia dito, “é que ela gostava de comer a parte queimada de debaixo do pão. As mãozinhas eu não reconheceria nem que batessem em mim.”... a marca de nascença, nem a cor das gengivas, a forma das orelhas, nem... “Aqui. Olhe aqui. Esta é a sua mãe. Se não consegue reconhecer pela cara, olhe aqui.” [...] Uma caixa de joias marchetada de tachas encontrada num buraco de árvore deve ser acariciada antes de ser aberta (Morrison, 2007, p. 236 — grifos nossos).*

No trecho acima, como é possível perceber, a primeira frase em realce se refere à perspectiva do narrador enquanto tema, descrevendo a cena no tempo cronológico que retrata o momento de união entre as três mulheres, já a segunda, terceira e quarta frases em destaque correspondem ao início e rápido desenvolvimento do fluxo da consciência de Sethe, o qual é intercalado entre lembranças do que Baby Suggs havia lhe dito, observações sobre os traços físicos de Amada e memórias sobre uma frase que sua mãe lhe falara antes de serem separadas e enviadas para lugares de escravização diferentes. Por último, a quinta frase diz respeito ao ponto de vista do narrador, que assume a posição de tema novamente e expressa uma reflexão distinta ao conteúdo da descrição da cena e do fluxo.

Desse modo, na experiência estética da leitora-pesquisadora, a percepção da mudança entre as perspectivas foi complexificada, pois, de forma abrupta, a descrição feita pelo narrador que estava em tema é encerrada, tornando-se horizonte, e o fluxo da consciência da personagem é iniciado, expondo informações diferentes das que antes estavam em foco. Assim, a leitora-pesquisadora precisou empreender um esforço maior para distinguir qual o personagem cujo ponto de vista se converteu em tema, pensando, inicialmente, que se tratava da perspectiva de Baby Suggs e, posteriormente, a partir da releitura do trecho — segunda, terceira e quarta frases —, notando que o discurso em questão era de Sethe rememorando aspectos de sua infância e de falas de Baby Suggs. Nesse sentido, outro fator que dificultou a percepção da referida mudança corresponde ao tempo a que as três frases supracitadas concernem, dado que enquanto a memória sobre Baby Suggs aponta para acontecimentos mais recentes, a lembrança advinda de sua infância retoma um tempo passado maior.

Posteriormente, por meio da perspectiva do narrador e de diálogos entre os personagens ora em tema, ora em horizonte, outras informações sobre o passado de Selo Pago e de Baby Suggs são reveladas, como a tristeza, raiva e melancolia sentidas por Baby devido ao fato de sua nora ter assassinado sua neta e as consequências de pessoas negras serem escravizadas, além da forma como Selo lidou com a mudança de comportamento de Baby após o ocorrido com Sethe. Além disso, no tempo presente da narrativa, são expostas cenas da nova rotina de Sethe, Denver e Amada após a mulher compreender que a garota até então desconhecida seria sua filha morta que, de algum modo, voltou à vida e buscou a presença da mãe.

Em paralelo a isso, após ser descrita uma cena em que Sethe está no restaurante Sawyer, onde trabalha, pela perspectiva do narrador em tema, esta se converte em horizonte e outras memórias sobre Seiso e o fluxo da consciência da personagem se tornam tema, expondo o porquê de ter tomado a decisão de tirar a vida da filha enquanto bebê e acerca de situações que vivenciou quando era cativa na Doce Lar, conforme é possível perceber no seguinte trecho:

Quando Sawyer a alertou para não atrasar de novo, ela mal lhe deu ouvidos. Ele costumava ser um homem bom. Paciente, delicado no trato com os ajudantes. [...] “Uhm-hum”, disse ela, se perguntando como conseguiria apressar o tempo e chegar ao não tempo à sua espera. [...] *Graças a Deus não preciso rememorar, nem dizer nada, porque você já sabe.* Tudo. Sabe que eu nunca deixaria você. [...] *Aí, eu e seus irmãos fomos para a segunda plantação. A primeira era perto de casa, onde cresciam as coisas ligeiras.* [...] Só soube depois. Então mandei vocês todos no carroção com a mulher no milharal. [...] Mais uma curva na estrada, e Sethe podia enxergar a chaminé de sua casa; não parecia mais solitária (Morrison, 2007, p. 256-265 — grifos nossos).

No excerto acima, as duas primeiras frases se referem à perspectiva do narrador em tema ao expor uma cena no tempo cronológico da narrativa; a terceira frase em destaque corresponde ao início do fluxo da consciência da personagem Sethe surgindo como tema; e a quarta frase concerne à perspectiva do narrador retornando ao foco. Considerando-se isso, na experiência estética da leitora-pesquisadora, a percepção da mudança de perspectivas e a distinção acerca de qual ponto de vista assumiu a posição de tema e qual se tornou horizonte foi complexificada, pois ao passar da perspectiva do narrador para o fluxo da consciência, inicialmente, não foi possível identificar a quem o fluxo e as informações apresentadas pertenciam.

Em seguida, ao sair do fluxo e a perspectiva do narrador retomar a centralidade, devido à rápida variação de pontos de vista, o discernimento em relação ao tempo e espaço nos quais as cenas ocorreram também dificultou a produção das sínteses de sentido, uma vez que não estava claro se os episódios descritos correspondiam ao tempo cronológico ou psicológico e se o local remetia à Doce Lar ou à cidade de Cincinnati. Nesse sentido, após a leitora-pesquisadora analisar as informações imediatamente anteriores e posteriores ao trecho em questão, as quais apontavam para o tempo correspondente, foi possível entender que se tratava de uma cena em que Sethe sai para trabalhar, no tempo cronológico da narrativa, e, seguidamente, seu fluxo da consciência é iniciado, trazendo informações do tempo passado, de quando ela era cativa na Doce Lar. Essa compreensão foi possibilitada também devido à retomada de conteúdos já expostos em outros momentos e perspectivas, como a menção a personagens que faziam parte da fazenda e a lembrança de momentos de açoitamentos e fuga.

No prosseguimento do romance, através das perspectivas das personagens Sethe, Amada e Denver em tema, são reveladas outras informações sobre o passado delas, algumas experiências que tiveram e os sentimentos que possuem em relação aos acontecimentos da trama. Com isso, cada personagem conta a partir de seu ponto de vista como lidam com o assassinato e ressurgimento de Amada, da solidão que sentem em relação ao afastamento da comunidade em que vivem e os afetos que sentem uma pela outra. Nessas três partes nas quais as personagens contam suas histórias, pode-se notar que se trata do fluxo da consciência de cada uma, pois desde o início é perceptível que a história se desencadeia por lembranças e pensamentos que cada uma tem, conforme o trecho a seguir:

Amada, ela minha filha. Ela minha. Veja. Ela veio para mim por sua livre vontade e não tenho que explicar coisa nenhuma. [...] Ela precisava estar segura e eu coloquei onde ela tinha de estar [...]. Amada é minha irmã. Engoli o sangue dela

junto com o leite da minha mãe [...]. Ela era minha companheira secreta até Paul D chegar. Ele expulsou ela. Desde que eu era pequena ela era minha companheira e me ajudou a esperar o meu pai [...]. Eu sou Amada e ela é minha. Sethe é aquela que apanhava flores, flores amarelas no lugar antes do agachamento (Morrison, 2007, p. 268-287).

Após isso, mediante as perspectivas do narrador e de Paul D, são expostos outros acontecimentos da época em que ele, seus irmãos, Halle, Seiso e Sethe eram escravizados na Doce Lar, bem como o plano que organizaram para fugir da fazenda, o momento de execução e os problemas e consequências que enfrentaram durante a tentativa de fuga. A partir disso, com a exposição desses fatos, foi possível compreender a forma como Paul A e Seiso foram assassinados pelo professor e pelos capturadores de escravizados, que impediram o êxito dos fugitivos, a ausência que o personagem tem de memórias em relação à sua família, a morte de mr. Garner, o enfraquecimento de mrs. Garner e a chegada do professor e seus sobrinhos.

Posteriormente, por meio da perspectiva dos personagens Paul D e Selo Pago, diálogos entre os dois assumem a posição de tema, revelando fatos do tempo presente da narrativa e de aspectos do passado de Selo Pago, como seu relacionamento com uma mulher chamada Vashti. Com isso, foi possível para a leitora-pesquisadora realizar as sínteses de sentido e compreender um pouco mais sobre o personagem Selo Pago e sua trajetória, uma vez que este aparece menos no desenrolar das ações na narrativa.

Já no início da parte três do romance, com a perspectiva do narrador em tema, é descrita a situação em que Sethe, Amada e Denver se encontram, uma vez que, após a matriarca acreditar que Amada é sua filha bebê que morreu e voltou à vida dela após mais de uma década, toda a atenção dessas duas personagens se voltam para elas mesmas, sem haver preocupação sobre como sobreviveriam e também deixando Denver de fora do laço afetivo-obsessivo entre as duas, Sethe e Amada.

Adiante, ao ser descrita uma cena no tempo cronológico da narrativa, na qual Denver percorre Cincinnati para buscar emprego e ajudar sua mãe, outro fluxo da consciência é apresentado e, seguidamente, a perspectiva do narrador retorna como tema, como é possível observar no seguinte trecho:

O tempo estava quente; o dia, lindo. Era abril e tudo que era vivo atraía. Denver agasalhou o cabelo e os ombros. Usando o mais colorido dos vestidos de festa de feira e calçada com os sapatos de uma estranha [...] Vovó Baby dizia que não havia como se defender — eles podiam espreitar à vontade, mudar de uma atitude para outra [...]. “Eles me tiraram da cadeia”, Sethe disse uma vez para Baby Suggs. [...] Voltou. Doze anos tinham se passado e o caminho lhe voltou. Quatro casas à direita, apertadas numa fileira como passarinhos (Morrison, 2007, p. 323-324 — grifos nossos).

No que tange ao fragmento acima, a primeira frase corresponde à perspectiva do narrador em tema, enquanto a segunda se refere ao fluxo da consciência de Denver e a terceira e quarta concernem ao ponto de vista do narrador retomando o foco como tema. Com isso, na experiência estética da leitora-pesquisadora, a percepção da transição das perspectivas em tema e horizonte foi dificultada, uma vez que a passagem entre a segunda e terceira frases causou uma certa confusão acerca de qual perspectiva passou a ser o tema, levando-a, portanto, a se questionar se tratava-se de Denver lembrando conversas passadas ou se consistia em um diálogo entre Baby Suggs e Sethe, ocorrido na mente desta, complicando, desse modo, a construção da síntese de sentido adequada de cada ponto de vista. Outro aspecto obnubilado se relaciona ao espaço e tempo aos quais as informações se referem, pois, na transição entre a terceira e quarta frases, a leitora-pesquisadora experimentou um certo impasse, questionando-se, portanto, se a quarta frase aludia a lembranças de algumas das personagens ou se, de fato, era a descrição de ruas de Cincinnati.

Adiante, através das perspectivas do narrador e dos personagens, são apresentadas outras informações, como a forma que a comunidade de Cincinnati percebe Sethe, o 124 e o crime cometido por ela, o respeito que possuem por Baby Suggs e o apoio que proporcionaram a Denver, fornecendo-lhe mantimentos, orações, emprego e criando vínculos sociais com a garota, que antes vivia totalmente isolada na casa. Além disso, também é relatada a cena na qual um grupo de mulheres da cidade se reúne para expulsar Amada da casa de Sethe — e conseguem — devido aos danos que estava causando à saúde e vida da mãe.

Depois dessa ocorrência da expulsão, as perspectivas dos personagens retornam à posição de tema e explicitam informações sobre como ficou o cotidiano de Sethe, Denver e dos moradores de Cincinnati após Amada ter sido afugentada, revelando, com isso, que Sethe não saía mais do 124 e que Denver seguiu sua vida trabalhando e ajudando sua mãe. Em seguida, com a perspectiva do narrador novamente em tema, fatos sobre o passado de Paul D são revelados, como as experiências que teve durante a guerra e os lugares pelos quais passou enquanto era escravizado e depois que conseguiu sua liberdade ao fugir. A partir disso, foi possível para a leitora-pesquisadora realizar a síntese de sentido, compreender mais aspectos sobre esse personagem e entender o porquê dele ter dificuldade em firmar laços afetivos mais profundos com outras pessoas.

A narrativa é finalizada com a perspectiva dos personagens Sethe e Paul D em tema, por meio de um diálogo entre os dois, no qual Paul D tenta convencer a mulher a ter ânimo

pela vida, e Sethe, por outro lado, expressa para o homem sua tristeza devido à ausência de Amada.

Tendo em vista as sínteses de sentido formuladas pela leitora-pesquisadora ao longo da leitura do romance ora analisado, tornou-se possível para ela compreender e interpretar os acontecimentos protagonizados pelos personagens da trama, os traumas experienciados por cada um ao longo de suas respectivas trajetórias e as razões pelas quais realizaram determinadas ações conflituosas. Além disso, também foi propiciado o entendimento sobre as complicadas relações afetivas e sociais desenvolvidas no período da escravização, no qual direitos humanos básicos eram subtraídos das pessoas afrodescendentes e a violência permeava sua existência desde o nascimento até a velhice. Ainda assim, o fator da interseccionalidade fez-se compreensível, uma vez que as violências sofridas por homens e mulheres negras diferem e são mais acentuadas nestas devido aos aspectos de gênero e raça.

4 MAPEAMENTO DO ROMANCE *OS ÍNTIMOS*

4.1 Sobre o romance e a autora

Inês Pedrosa é uma escritora, tradutora e jornalista portuguesa que nasceu em agosto de 1962. Formou-se em Ciências da Comunicação pela Universidade Nova de Lisboa e, ao longo de sua carreira, atuou em imprensas, rádios e na televisão, o que lhe rendeu diversos prêmios na área jornalística. Além disso, dirigiu a Casa Fernando Pessoa e foi colunista do semanário *Sol*. Também escreveu duas peças de teatro, publicou vinte e seis livros, dentre os quais renderam-lhe premiações, como o romance *Os Íntimos*, que foi publicado em 2010 e obteve o Prémio Máxima de Literatura.

Geralmente, Pedrosa trabalha em suas narrativas questões de conflitos existenciais recorrentes na contemporaneidade, solidão e relações afetivas, como no romance *Os Íntimos*, no qual esses referidos aspectos são tratados através das perspectivas dos cinco personagens que narram e protagonizam a trama.

Nessa narrativa, Pedrosa lança mão de cinco personagens homens que são amigos e narram suas próprias histórias enquanto estão reunidos em um bar em Lisboa, assistindo a um jogo de futebol. Com a perspectiva do narrador em primeira pessoa, o romance é fragmentado e composto por capítulos distintos que são designados com os respectivos nomes dos cinco amigos, a saber: Afonso, Pedro, Guilherme, Augusto e Filipe. Em cada parte do romance, as perspectivas dos personagens assumem a centralidade e eles contam fatos sobre suas vidas, em paralelo à conversa empreendida no bar.

Ainda que o romance seja protagonizado por figuras masculinas, as mulheres ganham centralidade no discurso dos homens por meio da exposição das relações que eles tiveram ao longo de suas vidas. Com exceção da perspectiva da personagem Célia, que é a filha do dono do bar onde os cinco amigos estão, mas que tem participação mínima no desenrolar da narrativa, nenhuma mulher assume a narração para apresentar seu ponto de vista. Dessa forma, no desenrolar da trama da obra em questão, esse aspecto polifônico masculino é exposto “[...] com muito humor e perspicácia, incidindo sua temática de sempre: a discussão da amizade, do amor platônico, das missivas entre seres perdidos em sua existência e na consciência do tempo que corrói segredos e amizades” (Santana; Filho, 2013, p. 696).

4.2 Mapeamento

A narrativa é iniciada por meio da perspectiva do personagem Afonso enquanto tema, apresentando informações sobre sua vida — como o momento em que decidiu se tornar médico, reflexões sobre os prazeres obtidos ao se relacionar com mulheres e ponderações acerca das hipocrisias e contradições que permeiam a sociedade. Além disso, é exposta uma cena que sucede um encontro que ele teve com uma mulher chamada Ana Lúcia, na qual Afonso está em um hospital realizando uma cirurgia mamária em Elisa, a primeira mulher com quem se relacionou amorosamente, conforme pode-se observar por meio do seguinte trecho:

A chuva escureceu os olhos de Ana Lúcia quando olhei para o relógio:
 — Desculpa, menina, és muito bonita mas eu tenho de ir salvar mais umas vidas.
 [...]
 Entrei a correr no bloco operatório. Contra as normas: nos hospitais a serenidade é obrigatória. Como se dominássemos o tempo. [...]
 — As suas mãos estão a tremer, doutor. Passa-se alguma coisa? [...]
 — Passa-me o bisturi e cala-te. [...]
 — Não é só uma mama, lembra-te disso, por favor, Afonso. É a minha autoestima. Por favor, Afonso. [...] — Por favor, Afonso. Em nome do que vivemos. [...]
 — O que vivemos não é para aqui chamado. [...]
 — Éramos garotos, Afonso. Foste o meu primeiro amor. [...]
 Hoje é dia de jogo. Dia de jantar com os rapazes. Depois de salvar a mama de Elisa, a rapariga que me indicou nos prazeres do sexo e na arte da traição (Pedrosa, 2010, p. 11-12 — grifos nossos).

No excerto acima, a primeira frase em destaque se refere à perspectiva do personagem Afonso enquanto tema, narrando o fim da cena do encontro que teve com Ana Lúcia, assim como a segunda e a terceira correspondem ao mesmo ponto de vista ainda em foco, contando sobre o momento da realização da cirurgia em Elisa. Já a quarta frase concerne à perspectiva da enfermeira que auxilia Afonso no procedimento, ao perguntar-lhe sobre seu comportamento. A quinta, por sua vez, condiz com o retorno do ponto de vista do médico, o qual expõe sua resposta à indagação da enfermeira, e a sexta, por fim, equivale à perspectiva de Ana Lúcia, revelando um pedido — enquanto paciente — para Afonso em relação à intervenção cirúrgica a que foi submetida.

No fragmento em questão, na experiência estética da leitora-pesquisadora, a percepção da mudança entre as perspectivas foi clara e não dificultada, pois, inicialmente, já é apresentada na demarcação do capítulo a quem o ponto de vista em questão pertence, neste caso, ao personagem Afonso. Além disso, ao ser intercalada narração em meio aos diálogos no trecho, a prévia apresentação da cena feita pelo protagonista — ora em tema — auxilia na compreensão sobre quem são as outras personagens envolvidas no episódio, assim como em que momento as situações expostas são correspondentes. Considerando-se esses aspectos, foi

possível realizar a distinção corretamente das perspectivas e entender o curso dos acontecimentos.

Adiante, ainda sob o prisma do ponto de vista de Afonso em tema, o personagem apresenta mais informações, algumas reflexões sobre os comportamentos próprios e outros tidos como característicos de homens e mulheres, segundo o trecho a seguir:

Sou homem, não gosto de ler romances. Fiz de conta que gostava, durante uns anos, para caçar miúdas. Pensava que aprenderia a caçá-las melhor se lesse o mesmo que elas, como se pudesse penetrar-lhe nos sonhos. Mas os sonhos das mulheres são em geral diferentes dos desejos que rugem dentro delas (Pedrosa, 2010, p. 14).

Também são reveladas, nessa perspectiva do personagem em questão, ponderações feitas sobre aspectos éticos, científicos e filosóficos de sua profissão enquanto médico oncologista; assim como em relação aos comportamentos da sociedade portuguesa do século XXI e às interações sociais observadas e analisadas pelo próprio Afonso. Além disso, alguns outros fatos sobre o passado do protagonista são expostos, como o fato de ele ter sido casado com uma mulher chamada Leonor — que faleceu devido a um tumor —, ser pai de uma menina denominada Mariana, que perdeu a vida em um acidente nove meses após a morte da mãe, e ter se relacionado com Margarida (esposa atual de Augusto) em sua juventude. Ainda no decorrer dessa perspectiva como tema, são explanadas informações acerca das impressões que Afonso tem sobre os outros quatro amigos e Célia, como pode-se observar neste trecho:

[...] A Célia é a filha do dono da tasca, uma miúda lindíssima, mãe de duas crianças, que está sempre a fazer pouco de nós. [...] Tinha onze anos quando começámos a vir para a tasca, mas trata-nos como filhos malcomportados. [...] Augusto tem bom perder. É um homem fácil. Gaba-se de ser um homem fácil. Vê qualidades em todas as mulheres. É administrador de uma empresa discográfica. [...] Chegou a ser militante do Partido Comunista. Durante a juventude, encontrou na luta uma espécie de acelerador da sua identidade [...] Pedro gostaria de ter sido ator [...]. Acabou por se tornar técnico de informática. Teve uns sustos de fígado e quase já não bebe. Vive com a mãe. Aos quarenta e quatro anos ninguém lhe conheceu uma namorada. É um teórico da feminilidade, seja lá o que isso for (Pedrosa, 2010, p. 22-30).

Com base nas informações dispostas pela perspectiva de Afonso em posição de tema, foi possível que a leitora-pesquisadora as retivesse na memória para, posteriormente, compreender a trajetória de cada personagem e constituir o sentido da narrativa.

Adiante, no segundo capítulo, a perspectiva do personagem Afonso se converte em horizonte e o ponto de vista de Pedro assume a posição de tema. A partir disso, são apresentadas informações sobre a infância desse personagem, a convivência com a sua mãe, um sonho que tivera na noite anterior ao encontro no bar com os amigos, sua profissão como

técnico de informática, momentos relacionados às primeiras relações sexuais com mulheres, sua apatia por sexo, um suposto assassinato que cometeu contra uma mulher por não a ter amado e suas concepções sobre o gênero feminino de um modo geral. Outrossim, é exposto o diálogo que se sucede entre os amigos a partir de um comentário feito por Pedro sobre as mulheres, os quais também revelam suas opiniões sobre o assunto, conforme pode-se observar no trecho a seguir:

Para ser feliz eu precisaria de uma mulher que me embalasse nos seus braços sem pretender meter-se na minha vida. Mas isso não existe.

— As mulheres cobram sempre tudo. Fingem que se dão, mas cobram, ao centimo e com juros.

— Para quem não bebe, não estás a falar mal, Pedrinho. Tens alguma Inês candidata ao trono de tua rainha? — Augusto e a sua coscuvilhice amigável.

— Mulheres apaixonadas só depois de mortas dão boas rainhas — riu-se Afonso (Pedrosa, 2010, p. 34-35 — grifos nossos).

Com base no excerto acima, na experiência da leitora-pesquisadora foi possível perceber com nitidez a mudança entre as perspectivas, uma vez que as duas primeiras frases em destaque se referem ao ponto de vista de Pedro em tema, já as outras duas últimas correspondem às perspectivas dos dois amigos, Augusto e Afonso, ao assumirem a posição de tema, deixando a de Pedro como horizonte. Dessa forma, pode-se notar que devido à presença de alguns marcadores linguísticos como o travessão e os vocativos incluídos nas frases, a percepção das mudanças entre as perspectivas torna-se mais clara, acarretando fluidez em relação à distinção das informações de cada ponto de vista.

Ainda sob a perspectiva de Pedro, outros fatos sobre sua vida são revelados, como suas preferências sexuais e o conteúdo de uma conversa que tivera com uma mulher em uma cafeteria, na qual ela lhe expôs segredos de sua vida pessoal. Ademais, esse personagem também descreve detalhes de conversas que ouve no bar onde está com os amigos e “devolve” a vez de narração para Afonso: “Devolvo-te o protagonismo, Afonso. Não gosto de me evidenciar” (Pedrosa, 2010, p. 38). A partir desse anúncio, foi possível para a leitora-pesquisadora compreender que o capítulo seguinte contaria com a perspectiva de Afonso assumindo a centralidade novamente, deixando a de Pedro como horizonte.

Em seguida, como informado por Pedro, a perspectiva de Afonso retorna como tema e, a partir disso, expõe-se como era a sua relação com sua esposa Leonor, bem como algumas das reflexões que o personagem possui em relação a sexo, fidelidade e homossexualidade. É narrado, ainda, um encontro que Afonso teve com o amigo Guilherme, no qual este confidencia que encontrou a mulher de sua vida e ela se chama Clarisse. Com isso, o médico

passa a apresentar acontecimentos que se sucederam quando os amigos eram jovens e informações atuais, como o fato de Guilherme ter um filho, ser casado com outra mulher e desenvolver relações extraconjugais, e de Clarisse também ser casada, mas ainda possuir afeto por Guilherme desde a época em que se relacionaram na juventude.

Posteriormente, o ponto de vista de Afonso se torna horizonte novamente e a perspectiva de Guilherme assume a centralidade. Nesta, o personagem expõe algumas informações sobre sua infância e juventude, como eventos que ocorreram no colégio militar em que seu pai o matriculou devido ao sonho de ter um filho general, o fato de ter desistido de estudar nessa instituição e retornado para casa, o tratamento diferenciado que o pai possuía em relação ao seu irmão, apresentando mais afeição ao menino do que ao próprio Guilherme. Além disso, ainda com essa perspectiva em tema, é exposto que o personagem trabalha na indústria farmacêutica, assim como é revelado o motivo pelo qual ele não manteve uma relação sólida com Clarisse e o remorso que sente devido à perda desse amor, causada pelo seu medo de construir relacionamentos e sua incapacidade de lidar com os sentimentos.

Durante o desenrolar dos fatos evidenciados sob o ponto de vista do personagem Guilherme na posição de tema, não há diálogos, apenas a explanação direta do conteúdo dessa perspectiva, o que, portanto, não dificultou para a leitora-pesquisadora a percepção do ponto de vista em tema e do que assumira o horizonte — a narração de Afonso —, tampouco a distinção em relação ao tempo ao qual as informações se referem. Com isso, também foi possível realizar a síntese de sentido dessa perspectiva em questão e compreender o que foi anunciado pelo personagem sob sua própria óptica. A mesma percepção ocorre com a perspectiva seguinte, do personagem Afonso, ao surgir como tema, na qual também não há diálogos e o protagonista em questão apresenta uma narração direta sobre sua relação com Ana Lúcia, expondo inclusive o conteúdo de uma carta que a mulher escreveu declarando seu amor e admiração por ele.

Em seguida, o ponto de vista de Afonso se converte em horizonte e a perspectiva de Augusto surge como tema, a partir da qual o personagem revela informações sobre sua vida, como o fato de durante a juventude ter gostado de se relacionar com várias mulheres e de ser casado atualmente com uma mulher chamada Margarida, a qual foi namorada de Afonso por um tempo. Além disso, são apresentadas também algumas percepções que o personagem possui em relação às mulheres e ao sexo, assim como ações que decorrem no bar em que ele está junto aos amigos, como pode-se notar no trecho a seguir:

Não deixei de ser sensível a um corpo bem torneado, a um par de mamas saliente, ao sorriso de uma mulher. Entra agora na tasca uma mulher bonita, e o cérebro descarrega-me no corpo uma sensação agradável. Imagino-me a mexer naquela mulher. [...] A mulher bonita zanga-se com o homem que bebe sozinho na mesa do canto. Agarra-lhe o braço:

— Ou vens agora comigo ou já não volta a entrar em casa.

Ele murmura qualquer coisa, com olhos de súplica.

— Celiazinha, traz-nos o resto do vinho desse infeliz, para brindarmos à sua felicidade, vá lá.

— Estava bem arranjada se precisasse dos vossos brindes, eu.

— O Augusto não falava da tua felicidade, boneca, mas daquele pobre homem arrastado pela bruxa da mulher — explica Afonso (Pedrosa, 2010, p. 72-73 — grifos nossos).

No trecho acima, a primeira e a segunda frases em destaque se referem à perspectiva de Augusto enquanto tema, apresentando informações sobre ele mesmo e acerca de uma cena que ocorre no tempo cronológico da narrativa, no bar no qual ele está com os amigos. A terceira frase corresponde à fala da mulher que entrou no bar; a quarta diz respeito à perspectiva de Augusto retornando como tema; a quinta concerne à fala de Célia e a sexta equivale ao ponto de vista de Afonso. Considerando-se isso, na experiência estética da leitora-pesquisadora, foi possível perceber com clareza a mudança entre as perspectivas ora em tema, ora em horizonte, uma vez que a perspectiva do narrador-personagem já faz indicações sobre os outros pontos de vista dos demais personagens envolvidos, facilitando, portanto, a distinção acerca de a quem pertence cada discurso em questão. Além disso, as cenas e fatos expostos apontam ou ocorrem no tempo cronológico da narrativa, viabilizando a formulação das imagens na mente da leitora-pesquisadora. Outro fator que também pode-se destacar está relacionado ao teor dos conteúdos verbalizados por ambas as perspectivas, uma vez que eles não mudam abruptamente e, de certa forma, estão situados num mesmo campo semântico.

Após a perspectiva de Augusto se tornar horizonte, o ponto de vista de Afonso retorna como tema, e com isso são apresentadas, de início, algumas percepções que o personagem possui em relação à medicina, ao comportamento angustiante de seus pacientes e às cidades do Porto e de Lisboa, além de como era o relacionamento que tinha com seus pais na infância. Adiante, ainda sob esse mesmo ponto de vista, Afonso expõe alguns momentos que teve com Leonor, sobre um intercâmbio que fez na África, alguns acontecimentos da adolescência que envolveram primos e tios, assim como histórias da vida amorosa e familiar de um amigo chamado Jacinto. Além disso, algumas reflexões sobre paternidade, sofrimento, liberdade, amor e ciência se fazem presentes como temas das informações explicitadas pelo personagem.

A partir disso, na experiência estética da leitora-pesquisadora, foi possível compreender mais aspectos relacionados à vida do personagem Afonso, acerca das pessoas

que fazem parte de sua trajetória, assim como as concepções que ele possui em relação a determinados pontos que circundam a vida. Para a leitora-pesquisadora, a percepção da mudança entre as perspectivas de Augusto e Afonso não foi dificultada, uma vez que elas demarcam o início de cada respectivo capítulo, e o entendimento sobre essa estrutura já estava predeterminado para ela. Além disso, no decorrer do capítulo e da exposição dos fatos feita através da perspectiva em tema, as falas dos outros personagens, como as de Leonor e Jacinto, apresentaram indicações claras sobre a quem se referiam, não dificultando, portanto, a distinção acerca dos pontos de vista envolvidos.

O capítulo seguinte, denominado “Pedro”, o qual é apresentado sob o ponto de vista do personagem de mesmo nome, inicia-se relatando informações sobre um encontro que ele tivera no Pavilhão Chinês com uma jornalista brasileira — cujo nome não é revelado —, que, segundo ele, “possuía um talento particular para cartas de amor”. Em meio a isso, duas cartas trocadas entre Pedro e a mulher são apresentadas, expondo um pouco da relação mantida entre os dois. Após a exibição das correspondências, a narração feita pela perspectiva do personagem volta à tona, conforme observa-se no trecho abaixo:

Gosto de me esquecer do tempo. Nunca tive qualquer espécie de atração física por ela, o que, estranhamente, ela parecia não compreender. [...]

Minha flor tropical.

O corpo queima, quando o contacto com o espírito é total, e a alma não pode estar inteira. Quero a tua amizade chamejante, a cumplicidade a toda a prova. Adoro-te. Beijos. [...]

Meu sabiá.

As flores respondem à carícia do sol. Algumas delas florindo escandalosamente [...].

Que beijos são esses seus, apenas virtuais? Jamais pedi um beijo. Em menina eu os dava, simplesmente. Agora tenho remorsos desse beijo que pedi em vez de dar, e você me negou [...]. Sei adorar você sem lhe tocar. E sem te beijar. Mas vem bater um papo comigo. Vem, enquanto estou por perto. [...]

Teria aproveitado para conhecer o Rio de Janeiro se não fosse a veemência da jornalista brasileira, dessa vez que fui a um congresso sobre novas tecnologias, no Recife (Pedrosa, 2010, p. 93-94 — grifos nossos).

No trecho acima, a primeira frase em destaque se refere à exposição feita pela perspectiva de Pedro enquanto tema, a segunda e a terceira correspondem à carta que o personagem enviou para a jornalista brasileira que encontrou na cafeteria; a quarta e a quinta frases concernem à perspectiva da jornalista brasileira, a qual é exposta por meio da correspondência endereçada a Pedro, e, por último, o sexto período diz respeito ao ponto de vista do personagem Pedro retornando como tema. Partindo disso, na experiência estética da leitora-pesquisadora, a percepção da mudança entre as perspectivas foi realizada de forma clara, sem nenhum entrave, ainda que tenha havido a inserção do gênero epistolar em meio à

narração feita na perspectiva do personagem em questão, uma vez que, ao observar, por exemplo, as frases destacadas e o trecho como um todo, pode-se notar a presença de sinais linguísticos, como a conjugação verbal feita em primeira pessoa — o que facilitou o reconhecimento em relação ao discurso de Pedro, narrador-personagem do capítulo — e a inclusão de vocativos que demarcam o gênero dos interlocutores e que são característicos do gênero carta — fator que auxiliou na percepção da mudança entre o ponto de vista de Pedro e da jornalista. Além disso, o fato de o personagem ter antecipado a informação de que a jornalista era afeita a cartas colaborou para a compreensão da estrutura do texto e do conteúdo, pois os fatos que decorreram a seguir fazem parte do mesmo campo semântico.

Mais adiante, ainda com a perspectiva de Pedro em tema, é antecipada outra informação que auxilia na compreensão do capítulo seguinte, denominado “Manuscrito de Bárbara”, uma vez que o próprio personagem em questão explica que escreveu uma história com base na observação do comportamento de uma mulher paraplégica que estava no Pavilhão Chinês no dia em que se encontrou com a jornalista brasileira. Dessa forma, para a leitora-pesquisadora, não houve complicações ou dificuldades quanto ao entendimento de que a perspectiva de Pedro, ao se converter em horizonte, abriu espaço para o manuscrito de Bárbara se tornar o tema.

Assim, passando-se para o capítulo seguinte, é apresentada a história fictícia de Bárbara, que foi criada por Pedro, a qual possui a perspectiva do narrador em terceira pessoa intercalada aos diálogos dos personagens. Nessa narrativa, são expostas as relações amorosas e familiares que Bárbara possui, o motivo que a tornou uma pessoa com deficiência física, sua personalidade e a forma como lida com sua sexualidade e demais aspectos da vida após o acidente que tirou sua capacidade de andar. Em seguida, esse manuscrito de Bárbara se torna horizonte perante o retorno da perspectiva de Pedro como tema, na qual ele se questiona sobre o que fazer com a história que criou sobre a referida mulher, reflete acerca do modo como lida com seu gosto pelas mulheres e compara esse aspecto com a maneira que Afonso e Guilherme o fazem.

Na experiência estética da leitora-pesquisadora, a percepção da mudança entre as perspectivas foi nítida, uma vez que houve o prenúncio de informações sobre e contidas no capítulo seguinte, portanto não foi experienciada dificuldade no que se refere ao entendimento de que Bárbara não correspondia a uma personagem contida na trama principal, mas que era ficcional. Com isso, também tornou-se possível compreender os fatos dispostos ao longo do ponto de vista do personagem Pedro e refletir sobre seus gostos e comportamentos contrários e convergentes com os de seus outros três amigos, dado que o universo feminino é um tópico

que impera nos discursos de cada um dos personagens, os quais sempre, de alguma forma, emitem alguma crítica sobre as mulheres.

Em seguida, a perspectiva do personagem Afonso retorna como tema, apresentando algumas informações sobre sua percepção em relação ao comportamento masculino, incluindo algumas críticas, mas também exaltações e justificativas acerca das origens dessas ações masculinas costumeiras. Mais à frente, ainda sob esse mesmo ponto de vista, o personagem revela que é casado com uma mulher chamada Joana, mas que possui um relacionamento extraconjugal com Ana Lúcia. A partir disso, novamente o aspecto da feminilidade vem à tona, pois no decorrer do capítulo em questão Afonso apresenta as características das duas mulheres referidas de forma a criticá-las e contrapô-las, comparando-as também com Margarida, uma de suas ex-namoradas, e Leonor, sua falecida esposa, conforme pode-se observar no seguinte trecho:

[...] Ana Lúcia obedece, no mundo da intimidade, virtual ou real. Aparece nas capas da imprensa económica como a supermulher dos negócios, em títulos que são vénias à sua capacidade de liderança: “Não se metam com ela!”, “Uma mulher de aço e ouro”, “Ela é quem mais ordena”, e depois na cama é isto: de joelhos, de gatas, a levar açoites [...] Para a Joana, tudo o que eu faço ou faço é pouco. Uma insegura. Não posso abandoná-la, claro que não. Por um lado, Joana não seria capaz de viver sozinha [...] (Pedrosa, 2010, p. 126).

Adiante, ao continuar a falar sobre as mulheres de um modo geral, Afonso também faz uma antecipação do capítulo posterior, que consiste na apresentação de um conto que Ana Lúcia escreveu e enviou para ele, o qual tinha como tema central o desejo e foi nomeado como “O desejo, lembraste?”. Após a apresentação do conto escrito por Ana Lúcia, a perspectiva de Afonso retorna como tema e a partir desta são expostos alguns trechos da conversa que ocorre no bar entre os cinco amigos, sobre política e futebol. Em seguida, depois do personagem ver na TV a notícia da morte da escritora Orlanda Cohen, ele passa a contar sobre a vida dessa mulher, uma vez que a conhecia, pois ela fora sua paciente.

No decorrer da explicitação das informações sobre Orlanda, Afonso novamente faz indicações em relação ao capítulo seguinte, que concerne à exposição de um conto que o personagem ganhou da escritora Orlanda Cohen, o qual é denominado “Músculo involuntário”. Essa narrativa posta dentro do romance possui como narrador o coração de uma mulher judia chamada Sara, que acabara de ser morta no campo de Auschwitz durante a Segunda Guerra Mundial. No decorrer desse conto, o coração revela informações acerca da vida de Sara — como o fato de ter tido dois filhos e conseguido salvá-los das atrocidades cometidas pelos nazistas contra os judeus — e apresenta algumas reflexões sobre sua

participação enquanto órgão necessário para a manutenção da vida e a dependência de um corpo para que ele mesmo também consiga sobreviver.

Depois disso, a narrativa de Orlanda Cohen se converte em horizonte e a perspectiva de Afonso retorna como tema novamente, a qual apresenta algumas informações sobre o personagem Filipe — que até então não havia tido muitas participações nos diálogos — e a relação de amizade construída entre os dois. Dessa forma, Afonso já prenuncia alguns fatos acerca da vida do amigo, como o fato de ele ser casado com uma mulher chamada Benedita, estar desempregado e ter habilidades artísticas, além de descrever algumas características físicas também, o que auxiliou a leitora-pesquisadora na construção imagética em relação a esse personagem que ainda não tinha sido exposto como os outros quatro, como pode-se notar a partir do seguinte trecho:

Sou amigo do Filipe desde o liceu, no Porto. Comecei por me abrigar à sua sombra; ele era rezingão e eu era triste [...]. Filipe vivia em contestação contínua. Era uma máquina crítica em constante laboração [...]. Decidiu então que queria ser artista. Fechou-se em casa a estudar a obra de Roy Lichtenstein e a fazer, com uma década de atraso, pinturas parecidas com as dele [...]. Casou cedo, com uma aspirante a artista plástica que, na vida real, era professora de Trabalhos Manuais [...]. Podem identificar-se inúmeras máculas no Filipe, mas o rosto de garoto — os olhos arredondados, o nariz largo e a boca polpuda, a franja castanha tombando-lhe as sobrancelhas espessas, a pele rosada — não é culpa dele. Ter apenas um metro e sessenta e sete de altura também contribuiu para a sua aparência de eterno rapaz [...]. Filipe rejubila nestes jantares mensais. Queixa-se da sociedade e do país. Faz troça de cada um de nós. Exibe-se. Vangloria-se. Precisa disto (Pedrosa, 2010, p. 154-161).

Posteriormente, essa perspectiva de Afonso se torna horizonte e dá lugar ao capítulo seguinte, o qual surge como tema e é denominado “Filipe”, pois é contado sob o ponto de vista do personagem de mesmo nome. Filipe já inicia seu discurso dirigindo-se a Afonso e aos outros três amigos, no que parece ser uma resposta para o capítulo anterior, em que o médico expõe informações sobre a vida do artista, sua amizade e alguns acontecimentos que os dois vivenciaram. Mais adiante, ainda com a perspectiva de Filipe em tema, o personagem mantém um certo tom crítico ao continuar falando sobre a profissão e as relações amorosas de Afonso, conforme pode ser observado no seguinte excerto:

Preciso de quê, Afonso? Poupa-me. Tenho dó de vocês. Acham-se os maiores e são uns tristes. Passam a vida a fazer concessões, a ser diplomáticos, a calar ofensas [...]. Adapta-te ao teu tempo, fazes a música que os outros querem ouvir, nas horas vagas do teu ofício de cirurgião. As pessoas mitificam os médicos e os cantores. Como se não fosse apenas uma questão de pauta e de técnica. Com as maquinarias cirúrgicas que hoje existem, e a caterva de assistentes que tu tens, o teu trabalho tornou-se tão simples como pilotar um avião [...]. Sei pouco de ti, desde que te juntaste a essa inacreditável Joana. A Leonor também não era grande fatia [...].

Nunca tiveste jeito para escolher namoradas. Ou não acertaste (Pedrosa, 2010, p. 165).

Para a leitora-pesquisadora, em sua experiência estética, a percepção da mudança entre as perspectivas não foi dificultada, e essa distinção realizou-se de forma clara, uma vez que no início do capítulo narrado sob a óptica de Filipe há a indicação de que este dirigiu sua resposta a Afonso — conforme aponta a primeira frase em destaque no fragmento acima —, cuja perspectiva se tornara horizonte. Além disso, o ponto de vista de Afonso, antes de se converter em horizonte, deixa uma afirmação acerca do comportamento de Filipe, a qual recebe uma resposta quando sua perspectiva se inicia como tema. Desse modo, a leitora-pesquisadora pôde realizar a distinção de maneira mais prática acerca de cada um dos pontos de vista e compreender que as informações explicitadas por Afonso e por Filipe se referiam um ao outro, como ocorre nos diálogos. Ainda assim, também foi possível entender com objetividade em que período da vida dos personagens os fatos apresentados se sucederam, dado que, ao informá-los, cada personagem segue uma determinada linearidade na narração, sem mesclar, portanto, eventos que aconteceram ao longo de suas trajetórias e a conversa decorrente no bar.

Posteriormente, as perspectivas de Pedro e Afonso retornam como tema e apresentam mais informações sobre fatos relatados anteriormente. No caso do ponto de vista de Pedro, por exemplo, além de começar a delinear o fim do encontro dos amigos, também revela que o nome da jornalista brasileira era Jerusa e que o manuscrito de Bárbara não é uma produção inteiramente dele, uma vez que encontrou essa história em um caderno ao lado do corpo de Jerusa quando ela faleceu. Em seguida, após o personagem mencionar essa história, o capítulo seguinte corresponde à conversão do manuscrito de Bárbara em tema, expondo informações sobre a vida da personagem Bárbara em um momento de aceitação de sua nova condição física, adquirida depois do acidente, e de reinserção na editora em que trabalhava. Quanto à perspectiva de Afonso, ao se tornar tema, convertendo a de Pedro em horizonte, explicita mais detalhes sobre a relação extraconjugal que possui com Ana Lúcia e, durante isso, expõe reflexões sobre o comportamento masculino e o dela, assim como seu relacionamento com a referida mulher.

O romance em questão é finalizado após o encontro dos amigos ser encerrado e Pedro e Afonso decidirem caminhar antes de irem para suas respectivas casas. A partir disso, a perspectiva do personagem Pedro surge como tema e ele revela para Afonso, durante uma conversa entre os dois, o fato de ter “matado” a jornalista brasileira — Jerusa — por não ter

correspondido seu amor. Em seguida, o ponto de vista de Afonso retorna como tema, descrevendo o momento final do romance, no qual o médico caminha sozinho e recebe uma ligação para lhe informar sobre o suposto suicídio de Ana Lúcia, o qual, mais à frente, descobre-se que não ocorreu e não passou de uma brincadeira da mulher para com Afonso.

Com base nas sínteses de sentido realizadas pela leitora-pesquisadora em relação às perspectivas textuais ao longo da leitura, foi possível compreender as informações dispostas por cada ponto de vista e interpretá-las, constituindo o sentido do romance. Desse modo, a leitora-pesquisadora pôde entender mais sobre questões que fazem parte da sociedade e cultura portuguesa, assim como refletir acerca de aspectos relacionados à vida e à morte, uma vez que grande parte do discurso do personagem Afonso apresenta questionamentos referentes a isso. Outro ponto que é recorrente no discurso dos cinco homens que protagonizam o romance e que suscitou ponderações em meio à experiência estética da leitora-pesquisadora concerne às concepções sexistas e machistas que os personagens revelam, dado que as narrações e diálogos são permeados por afirmações e expressões imbuídas de traços que apontam o machismo e sexismo difundido por eles.

Assim, a experimentação dos efeitos ora mencionados e a constituição do sentido do romance proporcionaram à leitora-pesquisadora a emancipação cognitivo-afetiva em relação à compreensão da distinta estrutura que a narrativa apresenta, assim como ao resultado das reflexões empreendidas sobre as questões de gênero, em razão da linguagem muitas vezes machista utilizada pelos personagens.

5 COMPARAÇÃO DO MAPEAMENTO DA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA DOS DOIS ROMANCES

Os dois romances ora mapeados nos capítulos 3 e 4 possuem algumas diferenças quanto às temáticas exploradas e estruturas dispostas, uma vez que *Amada*, em detrimento de *Os Íntimos*, apresenta a intensa recorrência da técnica literária do fluxo da consciência; e as perspectivas dos narradores também diferem, pois no primeiro texto há multiplicidade nessa narração — em terceira e primeira pessoa —, e, no segundo, o ponto de vista do narrador é predominantemente em primeira pessoa.

Ambos os romances apontam para temáticas distintas, ainda que, de certo modo, seja possível realizar interpretações e perceber os matizes de um no outro, como no caso da narrativa de *Os Íntimos*, que apresenta a perspectiva de personagens com visões machistas já enraizadas, podendo ser um aspecto percebido também em *Amada*, ao observar-se a questão da interseccionalidade no período pós-abolição da escravatura retratado no enredo.

Nesse sentido, escolhemos os referidos romances justamente devido às distinções supracitadas, para que, com disso, considerando-se principalmente a presença do intenso fluxo da consciência, fosse possível traçar um caminho comparativo da experiência estética da leitora-pesquisadora com os dois textos e assim analisar a hipótese dessa pesquisa. Desse modo, partindo da nossa hipótese de que narrativas que possuem intenso fluxo da consciência podem dificultar a percepção da estrutura de tema e horizonte, a construção de sentido e posterior emancipação do leitor, buscaremos ao longo deste capítulo cotejar o mapeamento dos romances com ênfase na percepção da dinamicidade da estrutura de tema e horizonte que regula o movimento entre as perspectivas textuais, e sua influência na construção das sínteses e do sentido do texto de modo geral.

Assim, baseando-nos nas concepções de Iser (1996) sobre como ocorre a apreensão do texto na cognição do leitor, bem como na articulação empreendida por Santos (2007) entre Teoria do Efeito Estético e Teoria Histórico-Cultural, ao considerar o leitor real e suas disposições como fatores essenciais para a realização da leitura, entendemos que ler é um processo de interação — e mútua modificação — entre texto e leitor. Esse processo é mediado pelas estratégias textuais de acordo com a regulação fornecida pela estrutura de tema e horizonte, a qual também atua como mediadora, uma vez que Iser (1996) apoia a estrutura de tema e horizonte na díade *gestaltista* de figura e fundo, no que se refere à contraposição de planos intratextuais, entretanto Santos (2007) assinala o fato de que as posições não estão já contrapostas no texto, mas são algo efetivado pelo leitor ao ler, pois, segundo a autora:

[...] é o ir e vir das etapas que garante o caráter interativo da relação do leitor com o texto. Afinal, quando falamos em estratégias textuais na função de organizar a apreensão do texto, não podemos esquecer que o texto será apreendido por alguém, o leitor real. Sem ele não seria possível a contraposição entre primeiro e segundo planos: os planos não se contrapõem sozinhos, é o leitor quem efetivamente mantém sua atenção em um, ora em outro [...] então as estratégias textuais devem ser vistas como mediadoras entre o leitor e os primeiro e segundo planos que se contrapõem (Santos, 2007, p. 131).

Dessa forma, partindo dessas asserções de Iser (1996) e Santos (2007), é possível considerar que é também o leitor real, neste caso, a leitora-pesquisadora, quem percebe/experencia o conflito cognitivo gerado pela presença do fluxo da consciência em meio à narrativa, sendo, portanto, um elemento que, no mapeamento da experiência estética dos romances *Amada* e *Os Íntimos*, dificulta a profícua mediação das estratégias de leitura para com o leitor.

Nesse íterim, Santos (2007) explicita em sua tese a mediação feita pelas estratégias e a reciprocidade de modificações entre texto e leitor que ocorre durante a apreensão do texto, uma vez que, segundo a autora,

[...] o que ocorre é uma implicação não apenas no objeto focalizado — no caso aqui, a construção do sentido — mas também no sujeito, o leitor, uma vez que o enfoque está ora nas informações do texto, ora em suas próprias estruturas cognitivas que trabalham na efetivação de um rearranjo para a seleção de informações apresentadas num contexto atual (Santos, 2007, p. 131).

Isso se sucede na leitura de textos que apresentam a técnica literária do fluxo da consciência, pois a leitora-pesquisadora, ao interagir com esse tipo de texto, além de manter o foco nas informações contidas nele, também se centra em suas estruturas cognitivas. No entanto, é possível considerar outro aspecto no que se refere à focalização nas estruturas cognitivas, dado que esse trabalho de rearranjo pode ser intensificado durante a leitura de produções que detêm a referida técnica literária, sendo, portanto, um processo de modificação mais intenso, por assim dizer, para o leitor, ao relacionar o primeiro e o segundo planos. Observemos a seguir um quadro comparativo entre determinados momentos da experiência estética da leitora-pesquisadora com os romances *Amada* e *Os Íntimos*.

Quadro 1 — 1ª comparação entre trechos dos romances

Trecho do romance <i>Amada</i> que apresenta fluxo da consciência	Trecho do romance <i>Os Íntimos</i> que não apresenta fluxo da consciência
---	---

<p>“É só isso que você deixa voltar na sua lembrança”, Sethe disse, mas a ela havia sobrado só uma, uma viva, quer dizer, os meninos expulsos pela morta, e sua lembrança de Buglar estava se apagando depressa. Howard tinha pelo menos um formato de cabeça que ninguém conseguia esquecer. Quanto ao resto, ela batalhava para lembrar o mínimo possível. Infelizmente seu cérebro era tortuoso. <i>Podia estar indo depressa pelo campo</i>, praticamente correndo, para chegar rápido à bomba e lavar a seiva de camomila das pernas. Nada mais na cabeça. <i>A imagem dos homens vindo para mamar nela era tão sem vida quanto os nervos de suas costas onde a pele era ondulada como uma tábua de lavar roupa</i> (MORRISON, 2007, p. 20-21 — grifos nossos).</p>	<p><i>A chuva escureceu os olhos de Ana Lúcia quando olhei para o relógio:</i> — <i>Desculpa, menina, és muito bonita mas eu tenho de ir salvar mais umas vidas.</i> [...] <i>Entreí a correr no bloco operatório.</i> Contra as normas: nos hospitais a serenidade é obrigatória. Como se dominássemos o tempo. [...] — <i>As suas mãos estão a tremer, doutor. Passa-se alguma coisa?</i> [...] — <i>Passa-me o bisturi e cala-te.</i> [...] — <i>Não é só uma mama, lembra-te disso, por favor. Afonso.</i> É a minha autoestima. Por favor, Afonso. [...] — Por favor, Afonso. Em nome do que vivemos. [...] — O que vivemos não é para aqui chamado. [...] — Éramos garotos, Afonso. Foste o meu primeiro amor. [...] Hoje é dia de jogo. Dia de jantar com os rapazes. Depois de salvar a mama de Elisa, a rapariga que me indicou nos prazeres do sexo e na arte da traição (Pedrosa, 2010, p. 11-12 — grifos nossos).</p>
--	--

Fonte: Elaboração própria (2024).

No quadro acima, como é possível observar, há um trecho de cada narrativa ora mapeada. Do lado esquerdo encontra-se um trecho de *Amada*, no qual há, inicialmente, uma fala de Sethe enquanto tema, apresentada por meio de discurso indireto, ou seja, o narrador é quem realiza a exposição. Em seguida, no mesmo fragmento, ocorre a explicitação do fluxo da consciência da personagem Sethe através da “descrição por autor onisciente” assumindo a posição de tema e revelando conteúdos distintos dos que haviam sido narrados na perspectiva anterior, que se converteu em horizonte perante o surgimento do fluxo como tema. Nesse sentido, no excerto em questão, a leitora-pesquisadora experienciou dificuldade no discernimento da mudança entre perspectivas, dado que há a transição abrupta do conteúdo, sem apresentar nenhum marcador linguístico, o que ocasionou um impasse para ela realizar a distinção do ponto de vista que assumiu o foco e organizar as informações dispostas no primeiro e segundo planos, a fim de produzir as sínteses de sentido.

Em contrapartida, considerando-se o trecho do lado direito do quadro, que se refere ao romance *Os Íntimos*, o obstáculo supracitado não foi experienciado, uma vez que não há a presença da técnica literária do fluxo da consciência e incluem-se alguns marcadores linguísticos, como os travessões, que demarcam cada fala dos personagens, e os vocativos, que deixam claro quem são os personagens que proferem os respectivos discursos. Desse modo, tornou-se mais acessível para a leitora-pesquisadora realizar a estruturação das sínteses de sentido, compreendendo, portanto, com mais facilidade as informações dispostas ao longo

da narrativa. Esses aspectos também foram experienciados em outros momentos durante a leitura das respectivas narrativas, como pode-se analisar com base nos outros quadros a seguir.

Quadro 2 — 2ª comparação entre trechos dos romances

Trecho do romance <i>Amada</i> que apresenta fluxo da consciência	Trecho do romance <i>Os Íntimos</i> que não apresenta fluxo da consciência
<p><u>Acabaram antes de conseguir tirar a roupa. Semivestidos e ofegantes, ficaram deitados lado a lado</u>, ressentidos um com o outro e com a claraboia acima deles. [...] <u>Sethe deitada de costas, o rosto virado para longe dele. Com o rabo dos olhos, Paul D viu o balançar dos seios dela e não gostou [...]. A escolhida ele chamara de Irmão, e sentava embaixo dela</u>, às vezes sozinho, às vezes com Halle e os outros Pauls, mas quase sempre com Seiso, que era delicado na época e ainda falava inglês. [...] <u>Paul D olhou a janela acima de seus pés e cruzou as mãos debaixo da cabeça. Um cotovelo roçou o ombro de Sethe. Ela teve um sobressalto com o toque do tecido na pele.</u> Tinha esquecido que ele não havia tirado a camisa. Cachorro, pensou, e então lembrou que ela não tinha dado tempo para ele tirar a camisa (Morrison, 2007, p. 40-41 — grifos nossos).</p>	<p><u>Para ser feliz eu precisaria de uma mulher</u> que me embalasse nos seus braços sem pretender meter-se na minha vida. Mas isso não existe. — <u>As mulheres cobram sempre tudo.</u> Fingem que se dão, mas cobram, ao cêntimo e com juros. — <u>Para quem não bebe, não estás a falar mal, Pedrinho.</u> Tens alguma Inês candidata ao trono de tua rainha? — Augusto e a sua coscuvilhice amigável. — <u>Mulheres apaixonadas só depois de mortas dão boas rainhas</u> — riu-se Afonso (Pedrosa, 2010, p. 34-35 — grifos nossos).</p>

Fonte: Elaboração própria (2024).

Considerando-se o quadro acima, que mantém a mesma lógica da anterior ao dispor do lado esquerdo um trecho do romance *Amada* e, do direito, um excerto de *Os Íntimos*, é possível observar novamente que a presença da técnica do fluxo da consciência dificulta a percepção das perspectivas em tema e horizonte, uma vez que no fragmento de *Amada* há, inicialmente, a apresentação da perspectiva do narrador em tema, descrevendo uma cena que ocorre no tempo cronológico da narrativa, em seguida o foco muda e passa a ser o fluxo da consciência do personagem Paul D, no qual há ponderações sobre o momento presente e lembranças de acontecimentos de quando era cativo da fazenda Doce Lar. Por fim, esse fluxo se torna horizonte e o retorno da perspectiva do narrador como tema ocorre, a partir da qual descrições em relação ao tempo cronológico voltam à tona.

Desse modo, para a leitora-pesquisadora, a recorrência do fluxo da consciência em meio ao texto dificultou a percepção acerca da mudança das perspectivas e a distinção sobre o tempo ao qual as informações apresentadas se referem, visto que a descrição feita pelo narrador concerne à ocasião que decorre no tempo cronológico e o conteúdo revelado pelo fluxo aponta para momentos do passado, isto é, no tempo psicológico. A exposição do fluxo da consciência, portanto, acaba embaralhando a sequência lógica da temporalidade

geralmente seguida, requerendo, a partir disso, que a leitora-pesquisadora empreendesse um esforço cognitivo maior para discernir o conteúdo referente a cada tempo, estruturar o encadeamento dos fatos expostos, produzindo as sínteses de sentido coerentes, e prosseguir na leitura.

Divergente a isso, o excerto do lado direito, que diz respeito ao romance *Os Íntimos* e não dispõe do fluxo da consciência, não dificulta a percepção das mudanças entre as perspectivas ora em tema e ora em horizonte. No trecho, é possível notar que, por não haver a presença da referida técnica literária, as cenas e informações apresentadas indicam apenas a ocorrência do tempo cronológico da narrativa, permitindo, portanto, que as sínteses de sentido acerca dos conteúdos e o tempo equivalente fossem efetivadas de forma mais clara e direta, sem necessitar de um esforço maior para realizar distinções. Além disso, a diferenciação entre os pontos de vista também foi viabilizada com mais nitidez, uma vez que há marcadores como os travessões que sinalizam o diálogo e os vocativos com o direcionamento sobre que personagem está proferindo o discurso e a quem sua fala se destina. Esses aspectos em questão tornaram mais fluida a produção das sínteses de sentido e o prosseguimento da leitura.

Adiante, podemos observar outro quadro que contrapõe trechos dos romances ora mapeados e que segue o mesmo esquema de demonstração.

Quadro 3 — 3ª comparação entre trechos dos romances

Trecho do romance <i>Amada</i> que apresenta fluxo da consciência	Trecho do romance <i>Os Íntimos</i> que não apresenta fluxo da consciência
<p><i>Paul D sorriu então, ao lembrar do vestido de ir para a cama. Sete tinha treze anos quando foi para a Doce Lar, e já de olhos de aço. Ela foi um presente oportuno para mrs. Garner, que tinha perdido Baby Suggs por causa dos altos princípios do marido. Os cinco homens da Doce Lar olharam aquela menina nova e resolveram deixá-la em paz. Eles eram jovens e tão loucos com a ausência de mulher que tinham passado a fazer com as bezerras [...]. “Vocês todos só têm meninos”, ele [mr. Garner] dizia. “Meninos novos, meninos velhos, meninos enjoados, meninos briguentos. Agora, na Doce Lar, meus negros são homens, todos. Comprei assim, criei assim. Homens todos.” [...] “Não quer ficar um pouco por aqui? Não dá para botar em dia dezoito anos num dia só.” [...] Da penumbra da sala onde estavam, uma escada branca subia para o papel de parede azul e branco do segundo andar (Morrison, 2007, p. 26-28 — grifos nossos).</i></p>	<p><u>Não deixei de ser sensível a um corpo bem torneado</u>, a um par de mamas saliente, ao sorriso de uma mulher. <u>Entra agora na tasca uma mulher bonita</u>, e o cérebro descarrega-me no corpo uma sensação agradável. Imagino-me a mexer naquela mulher. [...] A mulher bonita zanga-se com o homem que bebe sozinho na mesa do canto. Agarra-lhe o braço: — <u>Ou vens agora comigo ou já não volta</u> a entrar em casa. Ele murmura qualquer coisa, com olhos de súplica. — <u>Celiazinha, traz-nos o resto do vinho desse infeliz</u>, para brindarmos à sua felicidade, vá lá. — <u>Estava bem arranjada se precisasse dos vossos brindes, eu.</u> — <u>O Augusto não falava da tua felicidade, boneca</u>, mas daquele pobre homem arrastado pela bruxa da mulher — explica Afonso (Pedrosa, 2010, p. 72-73 — grifos nossos).</p>

Fonte: Elaboração própria (2024).

Em relação ao quadro acima, pode-se observar que o trecho referente ao romance *Amada* apresenta já de início o fluxo da consciência do personagem Paul D enquanto tema, o qual lembra de acontecimentos da época em que era cativo na Doce Lar. Em seguida, a segunda frase em destaque, que também faz parte do fluxo da consciência de Paul D, expõe falas proferidas por mr. Garner. Já a terceira corresponde à perspectiva de Sethe assumindo o foco ao fazer uma pergunta, que diz respeito ao momento decorrente no tempo cronológico da narrativa. Por fim, a quarta frase concerne ao surgimento do ponto de vista do narrador assumindo a centralidade e descrevendo o espaço físico em que a cena do momento presente acontece. A partir disso, na experiência estética da leitora-pesquisadora com o romance em questão, a percepção da mudança entre as perspectivas foi dificultada pela presença da referida técnica literária, uma vez que em meio ao fluxo da consciência do personagem Paul D há as frases emitidas por mr. Garner, levando, com isso, a leitora-pesquisadora a se questionar acerca da veracidade, por assim dizer, da perspectiva em tema, pois tornou-se confuso distinguir se ainda se tratava do fluxo da consciência de Paul D como foco ou se este se tornara horizonte perante o surgimento do possível ponto de vista de mr. Garner como foco.

Desse modo, no excerto em questão, a leitora-pesquisadora experimentou dificuldade de discernir as perspectivas em tema e horizonte devido à presença do fluxo, o que a levou, inclusive, a não confiar totalmente nas informações apresentadas, visto que se tornou dúbio para ela entender quem de fato era o centro da enunciação. Outro aspecto que sofreu obnubilação em função da recorrência da técnica literária em questão se refere novamente ao fator de diferenciação da sequência temporal dos acontecimentos da narrativa, pois, como pode-se observar na tabela acima, as duas primeiras frases correspondem ao tempo psicológico e as duas últimas fazem referência ao tempo cronológico, ocorrendo, portanto, uma mudança abrupta quanto a esse quesito. Nesse sentido, o entrave ocasionado no sequenciamento temporal, aliado à dificuldade quanto à distinção dos pontos de vista, também causou certo impasse em relação à produção das sínteses de sentido e à continuação da leitura, exigindo novamente que mais esforços cognitivos fossem realizados para reorganizar as informações advindas do primeiro e segundo planos.

Em detrimento disso, o trecho do lado direito do quadro, que concerne ao romance *Os Íntimos* e não apresenta a técnica do fluxo da consciência, possibilitou que a leitora-pesquisadora realizasse o claro discernimento das perspectivas em tema e horizonte e não dificultou a compreensão da sequência temporal em que os fatos ocorrem, uma vez que sem a presença do fluxo da consciência os tempos cronológicos e psicológicos não são embaralhados, resvalando, desse modo, apenas no tempo presente. Além disso, mesmo

havendo diálogos em meio ao fragmento em questão, há indicadores que, de certa forma, demarcam as perspectivas em foco, como a presença dos travessões e vocativos, que sinalizam as falas de cada personagem, e também alguns prenúncios feitos pela perspectiva do narrador antes de dar voz aos demais envolvidos no diálogo. Assim, a ausência da referida técnica literária forneceu uma maior objetividade para a leitora-pesquisadora durante a produção das sínteses de sentido e, portanto, não requereu o desprendimento de um maior esforço cognitivo para estruturar o sequenciamento dos fatos e compreender a narrativa.

Quadro 4 — 4ª comparação entre trechos dos romances

Trecho do romance <i>Amada</i> que apresenta fluxo da consciência	Trecho do romance <i>Os Íntimos</i> que não apresenta fluxo da consciência
<p><i>Embora seus olhos estivessem fechados, Sethe sabia que ele estava olhando para seu rosto, e uma imagem em papel de como ela devia estar apareceu em seu olhar mental. [...] Dava a sensação de macio, num modo de espera. Ele não a estava julgando — ou melhor, estava julgando, mas não comparando. Desde Halle, nunca nenhum homem tinha olhado para ela assim: nem amoroso, nem apaixonado, mas interessado, como se estivesse examinando a qualidade de uma espiga de milho. [...] Tanto Halle como Sethe tinham a impressão de que estavam escondidos. Apertados entre os caules, eles não viam nada [...]. Sethe sorriu da bobagem dela e de Halle. Até os corvos sabiam e vinham olhar. <u>Descruzou os tornozelos e conseguiu não rir alto</u> (Morrison, 2007, p. 46-48 — grifos nossos).</i></p>	<p>Sou amigo do Filipe desde o liceu, no Porto. Comecei por me abrigar à sua sombra; ele era rezingão e eu era triste [...]. Filipe vivia em contestação contínua. Era uma máquina crítica em constante laboração [...]. Decidiu então que queria ser artista. Fechou-se em casa a estudar a obra de Roy Lichtenstein e a fazer, com uma década de atraso, pinturas parecidas com as dele [...]. Casou cedo, com uma aspirante a artista plástica que, na vida real, era professora de Trabalhos Manuais [...]. Podem identificar-se inúmeras máculas no Filipe, mas o rosto de garoto — os olhos arredondados, o nariz largo e a boca polpuda, a franja castanha tombando-lhe as sobrancelhas espessas, a pele rosada — não é culpa dele. Ter apenas um metro e sessenta e sete de altura também contribuiu para a sua aparência de eterno rapaz [...] <u>Filipe rejubila nestes jantares mensais. Queixa-se da sociedade e do país. Faz troça de cada um de nós. Exibe-se. Vangloria-se. Precisa disto</u> (Pedrosa, 2010, p. 154-161 — grifos nossos).</p>

Fonte: Elaboração própria (2024).

Quanto aos excertos postos no quadro acima, o fragmento que se refere ao romance *Amada* apresenta inicialmente o fluxo da consciência da personagem Sethe enquanto tema, ponderando sobre o momento presente na narrativa, no qual ela está deitada ao lado de Paul D. Em seguida, a segunda frase destacada, que também faz parte do conteúdo da mente da personagem, revela seu pensamento acerca do suposto julgamento que Paul D faz, direcionado à mulher. A terceira e a quarta frases ainda são concernentes ao fluxo da consciência de Sethe como foco e expõem algumas lembranças e impressões que ela tem em relação ao momento em que foi pedida em casamento por Halle, a realização da cerimônia e a ocasião de lua de mel. Por último, após o fluxo da consciência de Sethe se converter em

horizonte, a perspectiva do narrador surge como tema e inclui descrições sobre uma cena que ocorre no tempo cronológico da narrativa.

Considerando-se isso, na experiência estética da leitora-pesquisadora, foi experimentada certa dificuldade ao discernir a perspectiva em tema, uma vez que os fatos de o narrador ser onisciente e o fluxo da consciência ser exprimido por meio de “descrição por autor onisciente” ocasionaram dubiedade durante a distinção do ponto de vista em foco — mudança entre primeira e segunda frase —, levando, portanto, a leitora-pesquisadora a se perguntar se realmente o fluxo ainda permanecia como foco ou se a perspectiva do narrador assumira a centralidade para fazer algum tipo de intervenção sobre o julgamento do personagem para com a mulher. Assim, a forma sintático-semântica que a frase está construída exigiu que a leitora-pesquisadora analisasse melhor a parte da qual o trecho foi extraído como um todo, para, por fim, reconhecer que a frase em questão ainda fazia parte do fluxo da personagem enquanto tema.

Adiante, ainda no mesmo fragmento, a mudança entre o fluxo da personagem como tema se convertendo em horizonte e o início do ponto de vista do narrador realizando a descrição sobre a cena no tempo cronológico forneceram um novo impasse para a leitora-pesquisadora no que se refere à construção imagética do sequenciamento das cenas em sua cognição, pois, devido ao fato de ocorrer a mudança abrupta entre cenas totalmente diferentes e pertencentes aos tempos cronológico e psicológico, a linearidade dos cenários e imagens ora construídos e em curso na mente da leitora-pesquisadora precisou ser rapidamente reestruturada para que as sínteses de sentido fossem efetivadas e a leitura pudesse prosseguir.

Todavia, em se tratando do excerto de *Os Íntimos* no lado direito do quadro supracitado, ao não apresentar a técnica literária do fluxo da consciência, também não possibilita que os impasses citados anteriormente ocorram durante a leitura. Observemos que, embora a perspectiva do personagem Afonso em tema esteja apresentando informações da trajetória de vida do seu amigo Filipe, não há a interrupção de sua narração para mesclar fatos ou lembranças que constituem a presença do tempo psicológico, portanto o ponto de vista em questão, que assume a posição de tema, segue uma certa linearidade ao expor o conteúdo que se refere ao desenvolvimento da vida do amigo, permitindo que a estruturação das cenas na cognição da leitora-pesquisadora fosse realizada com mais clareza e menos esforço, em detrimento da experiência com o trecho de *Amada*. Além disso, tornou-se mais claro para a pesquisadora-leitora identificar a perspectiva que assumira a posição de tema, visto que no início do capítulo há a demarcação com o nome do personagem que explicita as informações.

Desse modo, a percepção dos pontos de vista ora em tema, ora em horizonte, bem como a viabilização da construção das imagens na mente da leitora-pesquisadora não sofreram a intervenção de nenhum aspecto que dificultasse a formulação das sínteses de sentido.

Quadro 5 — 5ª comparação entre trechos dos romances

Trecho do romance <i>Amada</i> que apresenta fluxo da consciência	Trecho do romance <i>Os Íntimos</i> que não apresenta fluxo da consciência
<p><u>Quando Sawyer a alertou para não atrasar de novo, ela mal lhe deu ouvidos.</u> Ele costumava ser um homem bom. Paciente, delicado no trato com os ajudantes. [...] <u>“Uhm-hum”, disse ela, se perguntando como conseguiria</u> apressar o tempo e chegar ao não tempo à sua espera. [...] <u>Graças a Deus não preciso lembrar, nem dizer nada, porque você já sabe.</u> Tudo. Sabe que eu nunca deixaria você. [...] <u>Aí, eu e seus irmãos fomos para a segunda plantação.</u> A primeira era perto de casa, onde cresciam as coisas ligeiras. [...] <u>Só soube depois.</u> Então mandei vocês todos no carroção com a mulher no milharal. [...] <u>Mais uma curva na estrada, e Sethe podia enxergar a chaminé</u> de sua casa; não parecia mais solitária (Morrison, 2007, p. 256-265 — grifos nossos).</p>	<p><u>Preciso de quê, Afonso? Poupa-me. Tenho dó de vocês.</u> Acham-se os maiores e são uns tristes. Passam a vida a fazer concessões, a ser diplomáticos, a calar ofensas [...]. Adapta-te ao teu tempo, fazes a música que os outros querem ouvir, nas horas vagas do teu ofício de cirurgião. As pessoas mitificam os médicos e os cantores. Como se não fosse apenas uma questão de pauta e de técnica. Com as maquinarias cirúrgicas que hoje existem, e a caterva de assistentes que tu tens, o teu trabalho tornou-se tão simples como pilotar um avião [...]. Sei pouco de ti, desde que te juntaste a essa inacreditável Joana. A Leonor também não era grande fátia [...]. Nunca tiveste jeito para escolher namoradas. Ou não acertaste (Pedrosa, 2010, p. 165).</p>

Fonte: Elaboração própria (2024).

Com relação ao trecho do lado esquerdo do quadro acima, que faz parte do romance *Amada* e possui a técnica literária do fluxo da consciência, é apresentada de início como tema a perspectiva do narrador — conforme o destaque feito nas duas primeiras frases —, a qual expõe informações sobre uma cena que decorre no tempo cronológico da narrativa. Em seguida, esse ponto de vista se converte em horizonte perante o surgimento do fluxo da consciência da personagem Sethe enquanto tema, apresentando um conteúdo que se assemelha a uma conversa, como se a mulher estivesse dialogando com outra pessoa. Por fim, a quarta frase concerne à perspectiva do narrador retornando como tema, descrevendo novamente uma cena que ocorre no tempo cronológico. Nesse sentido, para a leitora-pesquisadora, a percepção da mudança entre as perspectivas foi dificultada, uma vez que há a modificação abrupta da descrição feita pelo ponto de vista do narrador enquanto tema ao se tornar horizonte e o fluxo da consciência da personagem assumir a centralidade, explicitando conteúdos distintos em relação às informações anteriores.

A partir disso, a distinção no que se refere à perspectiva que assumira o tema foi complexificada, pois devido à mudança repentina no discurso, não ficou claro para a leitora-pesquisadora se a segunda frase destacada era de fato a apresentação do conteúdo da mente

da personagem ou se tratava-se de um diálogo entre ela e outros personagens. Ainda assim, outro aspecto que foi dificultado em função da presença do fluxo diz respeito ao discernimento das sequências temporais e da produção imagética das cenas na cognição da leitora-pesquisadora, uma vez que entre a passagem do fluxo da consciência da personagem ao se tornar horizonte e a conversão da perspectiva do narrador como tema novamente ocasionou-se certo embaralhamento quanto ao desenvolvimento das cenas e ao tempo a que cada uma pertence, dado que as informações reveladas no fluxo da consciência correspondem ao tempo psicológico e as descrições feitas pelo narrador apontam para o tempo cronológico da narrativa, bem como para um ambiente físico diferente, a saber, a rua em que o 124 está situado.

Considerando-se isso, foi necessário que a pesquisadora-leitora realizasse a leitura do trecho mais vezes e com maior acuidade, assim como empreendesse esforço cognitivo mais elevado para discernir as informações dispostas por cada ponto de vista, os tempos aos quais os fatos se referem e os espaços nos quais decorre a cena, para, a partir disso, formular as sínteses de sentido, relacionando adequadamente o primeiro e segundo planos.

Contudo, levando em consideração o excerto do romance *Os Íntimos*, presente do lado direito do quadro e sem a técnica literária do fluxo da consciência, as dificuldades supracitadas não foram experimentadas, uma vez que as informações reveladas pela perspectiva do personagem Filipe enquanto tema correspondem ao tempo cronológico da narrativa e constituem uma resposta direcionada às asserções feitas pelo ponto de vista do personagem Afonso, que assumira a posição de horizonte perante o surgimento da perspectiva de Filipe. Desse modo, o fato de não haver fluxo da consciência possibilitou maior objetividade para a leitora-pesquisadora distinguir as perspectivas em tema e horizonte, identificar a que tempo as informações expostas se referem e construir o ambiente da cena em sua cognição. Além disso, a maior clareza quanto a esses aspectos permitiu que as sínteses de sentido fossem formuladas de maneira mais prática, sem requerer um esforço cognitivo maior para a tarefa em questão, tornando, portanto, a leitura mais fluida.

É importante ressaltar que o fato de haver determinada dificuldade em relação à apreensão textual de narrativas que possuem a técnica literária do fluxo da consciência não é algo em si negativo, mas é um aspecto que ocorreu na experiência estética da leitora-pesquisadora, funcionando como um objeto de moderada discrepância, e pode acontecer com outros leitores ao interagirem com produções textuais que disponham, em sua estrutura, da referida técnica. No entanto, é evidente que o fluxo da consciência pode desencadear impasses mais significativos, tornando-se um objeto de elevada discrepância, além de seus esquemas

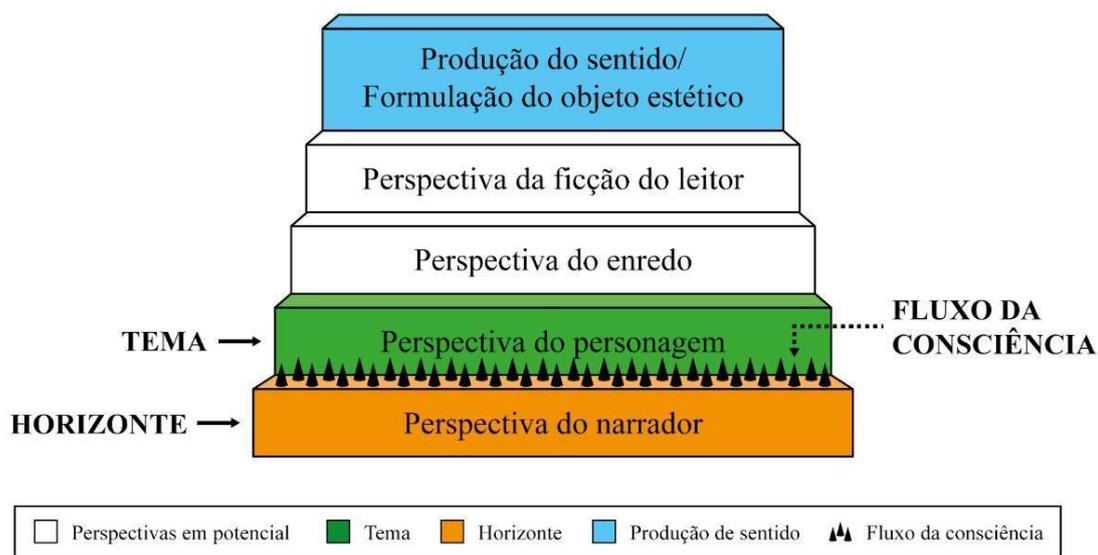
cognitivos, se o leitor em questão não detiver repertório suficiente para articular as informações expressas em primeiro e segundo planos, o que, conseqüentemente, ocasionaria outros desfechos, como o abandono do processo interacional com o texto e a evasão quanto à leitura de narrativas que contenham a técnica literária supracitada.

De modo geral, o fluxo da consciência, diferentemente de outras técnicas e estruturas, como no caso do romance de Pedrosa ora analisado, que inclui um aspecto epistolar no desenrolar da narrativa, pôs em xeque o conhecimento prévio — repertório — da leitora-pesquisadora, uma vez que durante a leitura da produção pedrosiana foi possível reter na memória a compreensão acerca do surgimento de outros tipos de gêneros textuais em meio à forma clássica do romance, o que facilitou a realização das sínteses de sentido de cada perspectiva, a produção de sentido e, conseqüentemente, a compreensão do texto como um todo. No entanto, no decorrer da leitura da narrativa morrisiana, ainda que fosse de conhecimento da leitora-pesquisadora o fato de haver intenso fluxo da consciência no romance, isso não foi suficiente para auxiliar na percepção clara e objetiva da mudança das perspectivas em tema e horizonte e no entendimento e construção de sentido com base no conteúdo disposto por cada ponto de vista, dado que a presença desse fluxo influenciou em outras questões, como o tempo e o espaço apresentados ao longo da trama — sendo estes mais fatores imbricados nas perspectivas e que foram dificultados no que se refere à assimilação das informações e realização de inferências.

Ainda salientamos que, apesar de ter havido determinada dificuldade ocasionada pela presença do fluxo da consciência, a produção do sentido do texto não foi comprometida e realizou-se efetivamente, ainda que a utilização da referida técnica literária tenha requerido maior esforço cognitivo da leitora-pesquisadora. Ademais, a recorrência desse aspecto em questão permitiu que a leitora-pesquisadora passasse pelo processo de emancipação do leitor, no qual o sujeito que lê alça um salto qualitativo e cognitivo-afetivo em relação à sua aprendizagem. Isto, de fato, ocorreu com a leitora-pesquisadora, dado que ela pôde compreender melhor como funciona a técnica do fluxo da consciência em narrativas literárias, reconhecer diferentes estruturas presentes nos textos, estimular seu aparato cognitivo em relação à memorização, diferenciação e imaginação e refletir mais sobre temáticas conflitantes e angustiantes que permeiam a sociedade desde vários séculos — como a questão do racismo, machismo, sexismo, maternidade, solidão, vida e morte —, sendo, portanto, aspectos que impactaram sua experiência estética, levando-a a ponderar mais sobre suas concepções e pontos de vista no que se refere às temáticas exploradas, assim como suas representações e implicações na realidade.

Grosso modo, tomando por base o esquema anteriormente apresentado e que ilustra como ocorre o movimento dinâmico das perspectivas textuais de acordo com a estrutura de tema e horizonte, pode-se considerar o seguinte esquema em se tratando do movimento dessa estrutura quando há a presença do fluxo da consciência em meio ao texto:

Figura 4 - Processo de passagem entre as perspectivas quando há fluxo da consciência



Fonte: Elaboração própria (2024).

Conforme é possível observar na figura acima, que ilustra como ocorre o processo de percepção das mudanças entre as perspectivas textuais em tema e horizonte em textos que apresentam a técnica literária do fluxo da consciência, o degrau verde se refere ao ponto de vista que está em tema, o degrau laranja corresponde à perspectiva que se converteu em horizonte perante o surgimento de outra perspectiva como foco, e os grampos inseridos no degrau laranja correspondem à recorrência do fluxo da consciência em meio à apresentação do ponto de vista. Notemos — baseados no esquema/analogia ora demonstrado — que para o sujeito leitor conseguir chegar ao topo da escada e formular o objeto estético é necessário que ele perpassasse todos os degraus, a fim de produzir as sínteses de sentido de cada perspectiva e compreender a narrativa.

No entanto, se ao alçar a subida de um degrau para outro o indivíduo se deparar com algum obstáculo, isso dificultará sua passagem para o degrau seguinte, requerendo, portanto, que o sujeito pare e formule uma nova estratégia para superar o obstáculo e prosseguir com sua subida rumo ao topo. Assim, o mesmo processo ocorre durante a leitura de textos que apresentam fluxo da consciência em meio às perspectivas textuais, uma vez que no decorrer

do movimento que regula os pontos de vista ora em tema, ora em horizonte o fluxo se revela como um desafio para o leitor, que, por seu turno, precisará reorganizar as estratégias em sua cognição para conseguir superar essa dificuldade ocasionada pela técnica mencionada e, a partir disso, constituir as sínteses de sentido e avançar na leitura.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A Teoria do Efeito Estético e a Antropologia Literária, formuladas pelo crítico literário alemão Wolfgang Iser, nasceram com o objetivo de possibilitar novos olhares para a realização da leitura, uma vez que até então as teorias em vigência apresentavam respaldo no imanentismo. Com isso, Iser (1996), ao compreender que o ato de ler depende da interação entre texto e leitor para que o sentido seja construído, ponderou acerca dos processos cognitivos que decorrem na mente do indivíduo leitor durante esse procedimento interacional.

Nesse sentido, Iser (1996) explicita como se sucede a apreensão do texto na mente do leitor, isto é, como essas produções literárias são compreendidas pelo sujeito. A partir disso, o crítico alemão aponta para a existência de um sistema de equivalência com potenciais efeitos que deve ser atualizado pelo leitor, sendo este orientado por meio de quatro perspectivas textuais (narrador, personagem, enredo e ficção do leitor) que norteiam a percepção do leitor, já que não é possível para ele ter acesso a todo o conteúdo do texto, de uma só vez. Essas perspectivas, por seu turno, operam de acordo com uma estrutura que regula o ir e vir de cada uma durante a leitura. Essa estrutura dual e dinâmica, denominada como tema e horizonte, tem base na psicologia da *Gestalt* e considera a percepção como elemento essencial para a experiência dos indivíduos.

Baseado nessa teoria psicológica, Iser (1996) descreve que o funcionamento da estrutura tema e horizonte ocorre por meio do movimento contínuo em que ora uma perspectiva assume o foco da leitura, tornando-se tema, ora se transfigura em horizonte, convertendo-se num pano de fundo diante do surgimento de outra perspectiva como tema. Esse constante movimento permite a seleção dos elementos que fazem parte do repertório do texto e a organização desses fatores de tal modo que podem ser compreendidos pelo leitor.

Além disso, Iser (1996), em sua teoria, preconiza como aspecto central a interação entre texto e leitor, inculcando o conceito de *leitor implícito* como o agente responsável por realizar tal processo interativo, no entanto essa definição corresponde a uma estrutura interna posta no texto, o que, de certo modo, acaba resvalando, ainda, em um imanentismo textual. Partindo dessa lacuna, Santos (2007), promoveu a articulação entre a teoria iseriana e a Teoria Histórico-Cultural, do psicólogo russo Lev Semenovitch Vigotski, e assim incultiu o conceito de *leitor real*, o qual se refere ao sujeito de carne e osso que possui capacidade e disposições para, de fato, interagir com o texto e experimentar os efeitos suscitados por este.

Sob o ângulo dessa associação entre teorias empreendida por Santos (2007), tornou-se possível analisar o processo de leitura dos indivíduos por meio de métodos

autoetnográficos, que possibilitam ao pesquisador ter mais proximidade com o objeto de estudo. Aliado a isso, Santos e Costa (2020) e um grupo de pesquisadores desenvolveram uma metodologia ainda mais específica para observar como decorre o prosseguimento da leitura na cognição dos sujeitos, o Mapeamento da Experiência Estética (MAPEE), que consiste na autoidentificação dos processos/efeitos pelos quais os indivíduos passam ao interagir com textos literários.

Desse modo, com aporte na teoria iseriana e na articulação realizada por Santos (2007), que conferiu a base teórico-metodológica para o desenvolvimento desta pesquisa, buscamos, como objetivo geral, analisar como narrativas que possuem intenso fluxo da consciência dificultam a percepção da estrutura de tema e horizonte, produção do sentido e posterior emancipação do leitor. Para tanto, inicialmente, traçamos um panorama sobre o foco narrativo e o fluxo da consciência enquanto técnica literária, trazendo algumas tipificações delimitadas por Humphrey (1976) e Carvalho (1981). Em seguida, apresentamos a Teoria do Efeito Estético e a articulação efetuada por Santos (2007), com ênfase nos atos de apreensão do texto, participação do leitor real e emancipação do leitor.

Além disso, associamos alguns aspectos relacionados à apreensão textual ao processo de desenvolvimento cunhado pelo biólogo suíço Jean Piaget em sua teoria Epistemológico-Genética, uma vez que entendemos, ao longo deste trabalho, o fluxo da consciência como uma técnica que pode corresponder a um objeto de conhecimento moderadamente discrepante. Adiante, realizamos o Mapeamento da Experiência Estética da leitora-pesquisadora com os romances *Amada*, de Toni Morrison, e *Os Íntimos*, de Inês Pedrosa, com foco na percepção da estrutura de tema e horizonte e construção do sentido. Por fim, delineamos a comparação entre o MAPEE da leitora-pesquisadora com os referidos romances, com o objetivo de analisar se o fluxo da consciência, de fato, suscitou dificuldades durante a leitura da narrativa que contém essa técnica, em detrimento da outra, que não a possui.

Considerando-se isso, foi possível alcançar os objetivos propostos e corroborar nossa hipótese de que narrativas que possuem fluxo da consciência dificultam a percepção da estrutura de tema e horizonte e a construção do sentido, uma vez que através do Mapeamento da Experiência Estética da leitora-pesquisadora pôde-se analisar como a dinamicidade dessa estrutura foi percebida na leitura dos dois romances e como ocorreu a estruturação do sentido do texto que apresenta fluxo da consciência e do que não apresenta. À vista disso, no decorrer dos mapeamentos de cada narrativa e da comparação feita entre os dois, tornou-se notável como a presença do fluxo da consciência tornou mais difícil para a leitora-pesquisadora realizar a distinção das perspectivas em tema e horizonte, compreender claramente a que

tempo as cenas narradas se referiam — tempo psicológico ou cronológico —, assim como efetivar a construção imagética dos ambientes e cenas descritas, influenciando assim a produção do sentido e permitindo a emancipação da leitora-pesquisadora em termos cognitivos e afetivos.

Por conseguinte, considerando-se o aspecto relacionado à leitura ora analisado nesta pesquisa, é possível afirmar que ela pode fornecer importantes contribuições de naipes teóricos e metateóricos para o ensino de leitura literária e para as atualizações de teorias da literatura que enxergam o ato de ler como um processo interacional. Ao ser realizada a associação entre a teoria de Iser (1996), a articulação de Santos (2007) e a teoria piagetiana, o presente trabalho viabiliza que outras incursões teóricas ou metodológicas sejam feitas a partir disso, levando em conta a amplitude das referidas teorias. Além disso, se tomarmos como base o ramal do ensino de leitura literária na educação básica, esta pesquisa pode funcionar como subsídio teórico para docentes que lidam com estudantes que possuem disposições e repertório semelhantes aos da leitora-pesquisadora e que deverão interagir com narrativas que apresentam a técnica literária do fluxo da consciência, pois as dificuldades experimentadas por ela ao longo de seu processo de leitura podem ser experienciadas por esses alunos também.

Dessa maneira, por meio desse trabalho, professores têm a oportunidade de conhecer mais sobre como se sucede o processamento da leitura na cognição dos discentes, sobretudo o ato de ler textos com a técnica literária do fluxo da consciência, e, com isso, elaborar estratégias de ensino de literatura mais assertivas, tornando o leitor um sujeito ativo nesse processo e propiciando experiências estéticas com foco nos efeitos experimentados.

REFERÊNCIAS

CARRETERO, Mario. Que é o construtivismo. *In*: CARRETERO, M. **Construtivismo e Educação**. Tradução de Jussara Haubert Rodrigues. Porto Alegre: Artes Médicas, 1997a. p. 7–20.

_____. Desenvolvimento cognitivo e aprendizagem. *In*: CARRETERO, M. **Construtivismo e Educação**. Tradução de Jussara Haubert Rodrigues. Porto Alegre: Artes Médicas, 1997b. p. 21–38.

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. **Foco narrativo e fluxo da consciência**: questões de teoria literária. São Paulo: Editora Pioneira, 1981.

DUARTE, Cristina Rothier. **Literatura de múltiplos destinatários**: perspectiva metateórica à luz do leitor real. 2023. 170 f. Tese (Doutorado em Letras) — Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2023.

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

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

GOMES, Heloisa Toller. "Visíveis e Invisíveis Grades": Vozes de Mulheres na Escrita Afro-descendente Contemporânea. **Caderno Espaço Feminino**, Uberlândia, EDUFU, v. 12, n. 15, p. 13–26, 2004.

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

JAMES, William. **Princípios de Psicologia**. Tradução de Agustín Bárcena. 1. ed. México: Fondo de Cultura Económica. 1989.

MACHADO, Leonardo *et al.* Folie à deux (transtorno delirante induzido). **Revista de Psiquiatria do Rio Grande do Sul**, v. 37, n. 1, p. 55–60, 2015.

PIAGET, Jean; INHELDER, Bärbel. **A Psicologia da Criança**. 18. ed. Tradução de Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Editora Bertrand Brasil, 1990. p. 131–136.

SANTOS, Carmen Sevilla Gonçalves dos. Fundamentos Psicológicos da Educação. *In*: ALDRIGUE, Ana Cristina de Sousa; FARIA, Evangelina Maria Brito de (Org.). **Linguagens: usos e reflexões**. v. 3. 2. ed. João Pessoa: Editora UFPB, 2014, p. 11–56.

_____. **Teoria do efeito estético e teoria histórico-cultural**: o leitor como interface. 2007. 185 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2007.

SANTOS, C. S. G.; COSTA, F. F. Mapeamentos de Experiência Estética em Literatura: uma estratégia (meta)procedimental emancipadora. *In*: SANTOS, C. S. G.; COSTA, F. F (Org.). **Espiral de fingimentos**: mapeamentos de experiência estética em literatura. João Pessoa: Editora UFPB, 2020. p. 14–25.