

Evanir Pavloski
(organizador)

Teorias da recepção:

Perspectivas
teórico-críticas

Texto e Contexto
EDITORA

Evanir Pavloski
(organizador)

Teorias da recepção:

Perspectivas
teórico-críticas

Texto e Contexto

EDITORA

Copyright © 2026 by Evanir Pavloski
Todos os direitos reservados ao organizador.

Capa, projeto gráfico, diagramação e revisão final de edição: Equipe Texto e Contexto Editora.

Esta obra foi publicada com recursos da CAPES - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, destinados ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Ponta Grossa.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Teorias da recepção [livro eletrônico] :
perspectivas teórico-críticas / organização
Evanir Pavloski. -- Ponta Grossa, PR :
Texto e Contexto Editora, 2026.
PDF

Vários autores.
Bibliografia.
ISBN 978-65-6080-098-4

1. Crítica literária 2. Imagem 3. Literatura
brasileira 4. Simbolismo (Literatura) 5. Teoria
literária I. Pavloski, Evanir.

26-339754.0

CDD-869.909

Índices para catálogo sistemático:

1. Crítica literária : Literatura brasileira
869.909

Eliane de Freitas Leite - Bibliotecária - CRB 8/8415



Texto e Contexto Editora
www.textoecontextoeditora.com.br
contato@textoecontexto.com.br
Tel. (42) 98883-4226

SUMÁRIO

6

Apresentação

Evanir Pavloski

12

Texto e imagem: entrelaçamentos do simbólico

Bruna Retixen Pedroso

27

Quando o horror se oculta nas flores: uma leitura pelos vazios da narrativa fílmica em zona de interesse

Gláucia Marília Hass

53

Formas que ilustram: Uma análise dos poemas visuais “Até ela”, “Lua na água” e “Girafas” de Paulo Leminski

Pedro Vinícius de Abreu

69

Um passeio por uma curitiba de outrora, fúnebre e infecta através da obra O Mez da Grippe

Rafael Teixeira Silva

86

Carmen dolores: olhares e reflexões a partir das teorias da recepção

Danielle Josiane Kozan

106

O leitor como experimentador: uma análise do conto O Coração Delator, de Edgar Allan Poe

Kassia Nicolly Montani de Lima

121

**Zonas de comutação na ficção de Mariana Enríquez:
um modelo textual-receptivo da experiência fantástica**

Felipe Teodoro da Silva

140

**Entre murmúrios e vozes: a experiência estética
de Eva Lopo em A Costa dos Murmúrios**

Fatima Ruvinski Kuzma

153

**A leitura do entretenimento em Graça Infinita
de David Foster Wallace**

Camila Martins Ferreira

169

**O esvaziamento da capacidade intelectual como produto da
indústria do entretenimento em Graça Infinita, de David Foster
Wallace**

Midori Nancy Arasaki Chang

187

Sobre os autores

APRESENTAÇÃO

A busca pelos sentidos do que genericamente denominamos de real demanda um retorno ao passado mítico da infância dos signos e de suas formas. Essa jornada etimológica busca desvelar as suas acepções primárias delineadas em contornos rudimentares nas paredes úmidas das cavernas, onde, segundo Alberto Manguel (2011), tornamo-nos humanos pela primeira vez. A transformação desses símbolos em sistemas de códigos (oralidade, pictogramas, logogramas e silabogramas) seguiu uma lógica utilitária, que paulatinamente encapsulou as possibilidades de representação em unidades formais cada vez menores e mais abstratas. Do registro contábil fenício ao épico grego, a escrita se consolida como testemunha imortal (Fischer, 2006) do passado, registro crítico do presente e instrumento especulativo do futuro. A temporalidade se torna passível de expressão, análise e preservação.

Não obstante a inegável relevância dos desdobramentos dessa evolução, nesta breve apresentação e nos textos que a seguem, interessa-nos em específico o processo que subjaz à criação e aos aperfeiçoamentos dessas sistematizações: a leitura. Mesmo antes de a oralidade agregar som às pinturas rupestres, o olhar humano já se lançava sobre o mundo em uma tentativa ainda primitiva por compreendê-lo e significá-lo. Como salienta Eliana Yunes,

No mesmo ato em que se nomeia a natureza, o homem o interpreta; ou seja, desde o primeiro olhar o homem significa, isto é, atribui imaginariamente funções e designações: o homem lê [...] Desde os primórdios, quando expressou nas paredes das cavernas seus temores e desejos, grafando imagens de animais, quando codificou sinais nas trilhas de caçadas, quando atribuiu às formações de nuvens presságios e expectativas, o homem procedia a uma escrita não alfabética que sinalizava uma leitura precedente (Yunes, 2002, p. 53, 54).

Diante disso, nossa trajetória para o passado assume outro rumo, tendo como ponto de parada o momento em que uma palavra específica surgiu para designar anacronicamente o ato que está implícito na gênese de

todos os mecanismos de representação. No ocidente, encontramos assim o vocábulo leitura, derivado do substantivo latino *lectura*, que, por sua vez, foi formado a partir do verbo *legere*.

As possibilidades semânticas do primeiro termo podem variar de acepções como “o ato de ler” até “eleição” ou “escolha”. Ao invés de problemática, essa variabilidade é interessante para uma noção de leitura que não se restringe à percepção e decodificação dos elementos do real, sejam eles concretos ou semióticos. O ato de ler também configura um processo de seleção de significados possíveis diante de um amplo horizonte de sentidos. Se tal amplitude alcançava dimensões apenas imagináveis nos primórdios da consciência humana, a progressiva ordenação do mundo em funções significativas compartilhadas socialmente gerou modulações simbólico-culturais que, de um lado, possibilitaram a comunicação interpessoal; de outro, restringiram a autonomia individual na relação entre subjetividade e objetividade. O contrato social é também um pacto frágil de cognições e imaginários. E para que possamos sobreviver juntos, nossas escolhas, nossas leituras precisam encontrar certos pontos de convergência.

Entretanto, os códigos se configuram mais como demarcações instáveis do que como claustros panópticos para a capacidade de perceber, de compreender e de fabular dos sujeitos. Nesse sentido, a criatividade humana transforma eventuais limites em inesgotável matéria prima para outras formas de fabulação, de compreensão e de percepção do mundo e de nós mesmos. A arte, para além da constante discussão que a tenta encapsular em uma única palavra e em um único conceito, subverte não apenas os códigos que delineiam o mundo, mas também os parâmetros sociais que tentam circunscrever as suas potências de expressividade. A criação artística concede maturidade aos signos outrora infantes e os transformam em entidades semânticas vivas, por vezes contraditórias, mas sempre abertas a novas acepções e renovadas interpretações.

Além disso, o desenvolvimento histórico possibilitou o surgimento de outras semioses (esteticamente inatas ou não) que foram de alguma maneira absorvidas e problematizadas pela hipercodificação da arte. Muito tempo se passou entre a pintura de animais com seiva de árvores nas paredes de nossa ancestralidade e os traços de Monet. Frida Khalo e Basquiat. Entre o olhar assustado pelo relâmpago na entrada da caverna e o cinema contemporâneo. Entre os ditirambos entoados diante de fogueiras e os versos de

Shakespeare, Emily Dickinson, Manuel Bandeira e Adélia Prado. Entre a Epopéia de Gilgamesh e os textos de Daniel Defoe, Virginia Woolf, Guimarães Rosa e Chimamanda Adichie.

Ao longo de todo esse percurso (sintetizado aqui a partir de hiatos tão imensos), uma *persona*, tanto empírica quanto implícita, manteve-se sempre constante e atuante, já que sua presença, como vimos, é inalienável de todo processo de criação e recriação: a/o leitor/a. Coerentemente ao que viemos defendendo até aqui, esse termo não deve ficar restrito à sua significação comum e atrelada à concepção de texto como unicamente verbal. Se tudo que nos rodeia são textos provocando o nosso olhar, somos continuamente e inequivocamente sujeitos da leitura. Lemos a todo tempo, em todo lugar. Mesmo quando nossos sentidos são por demais nossos para serem compartilhados. Porque o fluxo da história também trouxe novas modulações da interpretação do real, talvez mais microfísicas, mas não menos influentes. Na contemporaneidade midiática, o mundo já nos é revelado a partir de uma interpretação prévia que legitima concepções ao mesmo tempo em que manipula ou obscurece contextos. A capacidade leitora permanece, mas é sufocada por discursos e códigos de normalidade que subsidiam tanto valores quanto práticas.

Nesse contexto, a arte reafirma o seu potencial de desnaturalização da realidade e das convenções que utilizamos para nos referirmos a ela. Ao exigirem de nós um papel ativo como leitora/es, os objetos estéticos nos lembram que há outras formas de compreender como nomeamos, como compreendemos e como interpretamos tudo o que nos rodeia. Se precisamos de convergência para nos comunicarmos, talvez precisemos da divergência da arte para realmente nos entendermos. A produção artística nos recorda que o ato da leitura pode ser um ato de liberdade compartilhado entre duas pessoas. Porque a/o artista, ao de criar a sua obra, lê a realidade que lhe serve de referência, a qual será recriada, a partir de percepções e modulações próprias, pela/o leitor/a com quem o diálogo será proposto atos de leitura. Dois atos de criação.

A proposta de discutir essa forma tão peculiar de diálogo norteia os textos incluídos neste livro. Uma obra formada a partir da análise de leitora/es e criadore/as que se debruçaram sobre diferentes gêneros textuais, tanto verbais quanto não verbais, na tentativa de entender como o ato de ler

se caracteriza como um processo dialógico de construção e reconstrução do texto, da realidade e de nós mesmos.

Os artigos que compõem esta obra são resultado das discussões desenvolvidas na disciplina Literatura e horizontes teóricos, ofertada no primeiro semestre de 2025 pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, da Universidade Estadual de Ponta Grossa.

De autoria de Bruna Retixen Pedroso, o primeiro texto discute as relações imanentes de signos verbais e imagéticos na construção de sentidos possíveis para um texto. Segundo a autora, para além de um mero processo de ilustração, as imagens constituem uma linguagem específica que complementa e amplia o conteúdo verbal, o que exige do/as leitor/a um processo ulterior de significação. Ao longo de sua argumentação teórico-crítica, Bruna responde a pergunta: podemos ler qualquer imagem?

O artigo seguinte é assinado por Gláucia Marília Hass e traz uma análise da obra cinematográfica *Zona de interesse*, lançada em 2023 e ganhadora do Oscar de Melhor Filme Estrangeiro. A autora se utiliza do conceito de vazios textuais, postulado por Wolfgang Iser, para refletir sobre os atos de preenchimento do/a leitor/a do texto fílmico e seus impactos sobre a significação da narrativa. Além disso, apontamentos sobre a indústria cultural sua relação sobre a chamada “banalização do mal” contribuem para aprofundar a dimensão retórica do filme.

Em seguida, Pedro Vinícius de Abreu analisa três poemas do escritor curitibano Paulo Leminski, tendo como parâmetro a fusão do verbal e do visual na composição desses textos. O autor mobiliza um referencial teórico, que inclui pensadores como Alberto Manguel e Hans Robert Jauss, para demonstrar que a distribuição o posicionamento das palavras nos versos atende objetivos figurativos e argumentativos que provocam o/as leitor/a/as ao propor uso simultâneo de diferentes habilidades cognitivas.

A obra *O mez da gripe* (1981), de Valêncio Xavier, é o objeto de estudo do quarto texto da coletânea, que é de autoria de Rafael Teixeira Silva. Com ênfase no papel essencialmente ativo do/a leitor/a, o artigo aponta caminhos interpretativos para o labirinto plurisemiotico construído pelo escritor paulista para figurar a epidemia de gripe espanhola na cidade de Curitiba em 1918. Ao compor seu texto com poemas, fotografias, anúncios publicitários, recortes de jornais, pronunciamentos oficiais e relatos memorialistas,

Xavier problematiza os ideais de objetividade e imparcialidade como bases do discurso historiográfico.

Danielle Josiane Kozan é a responsável pelo quinto texto desta coletânea, o qual propõe uma abordagem diacrônica da obra de Emília Moncorvo Bandeira de Mello, mais especificamente sua produção como cronista em periódicos cariocas. Tendo como base noções teóricas como de horizonte de expectativas e atualização textual, Danielle reflete sobre os processos de recepção desses textos por leitoras do momento de publicação, i. e. século XIX, e da contemporaneidade, valorizando ao mesmo tempo o caráter transhistórico da escrita e da sensibilidade da autora.

Escrito por Kassia Nicolly Montani de Lima, o próximo artigo tem como objetivo a análise crítica do conto “O coração delator” (1843), de Edgar Allan Poe, a partir da hesitação sentida pelo/a leitor/a diante dos eventos insólitos descritos na obra, aspecto que, de acordo com o teórico Tzvetan Todorov, caracteriza a essência da literatura fantástica enquanto gênero. A autora demonstra como os vazios do texto do escritor estadunidense potencializam esse efeito de recepção que coloca a narrativa nos limites do real e do sobrenatural.

O sétimo artigo da coletânea, assinado por Felipe Teodoro da Silva apresenta uma proposta metodológica original para a análise de obras literárias do gênero fantástico. Tendo como objeto de estudo e aplicação o conto “A casa de Adela” (2017), de Mariana Enríquez, o autor estabelece o que ele denomina de zonas de comutação, que se referem a diferentes aspectos do processo de leitura da obra e, que atuando de forma concomitante, produzem o efeito estético do texto. Com isso, Felipe busca atualizar o instrumental teórico-crítico disponível para a análise de narrativas fantásticas, especialmente aquelas escritas na contemporaneidade.

A literatura portuguesa é contemplada pelo texto seguinte, de autoria de Fatima Ruvinski Kuzma que aborda o romance *A costa dos murmúrios*, escrito por Lidia Jorge e lançado em 1993. Em sua análise, a autora reflete sobre os papéis de leitora e de escritora assumidos pela personagem Eva Lopo em sua busca por reescrever o passado histórico e dar delineamento às suas memórias. Diante disso, Fátima defende que a trajetória da protagonista representa não apenas uma escrita de si, mas também uma releitura de si, que é impulsionada pelo próprio ato de escritura.

O penúltimo artigo desta obra aborda, sob a pena de Camila Martins Ferreira, a icônica narrativa do estadunidense David Foster Wallace intitulada *Graça infinita* (1996). A autora discute as formas de entretenimento figuradas na obra e consumidas avidamente pelas personagens, aspecto que, por meio da mimese literária, lança luz sobre a influência da indústria cultural no século XX. Nesse sentido, Camila discute o desvelamento de certas dinâmicas sociais como matéria estruturante da escrita ficcional, o que enfatiza a dimensão argumentativa e simbólica inerentes à leitura de qualquer texto.

O texto que encerra a coletânea foi escrito por Midori Nancy Arasaki Chang e também tem como objeto de análise o romance *Graça infinita*, formando um diálogo temático com o artigo anterior. A autora discute o processo de esvaziamento de sentidos das formas de entretenimento na obra e a consequente alienação coletiva da população que as consomem. De forma a estabelecer um paralelo com o filme letal figurado na obra, Midori analisa também o conto “O livro de areia” (1975), de Jorge Luis Borges, demonstrando como a arte, sob o jugo da indústria cultural, pode ser perigosa e mesmo destrutiva para seus leitores.

Em sua multiplicidade de visões, abordagens e argumentos, este livro em sua própria estrutura já revela a essência plural do próprio ato de ler. Não apenas do verbal e do literário. Mas de todos os textos que nos cercam continuamente demandando nossa atenção e nossa significação. Boa leitura!

Evanir Pavloski

A vertical decorative bar on the left side of the page, featuring a blue textured background with a dark blue geometric pattern.

Texto e imagem: entrelaçamentos do simbólico

Bruna Retixen Pedroso

A Relação entre texto e imagem, suas dependências e insubmissões, têm sido um tema produtivo para reflexões que transcendem as fronteiras da literatura. Alberto Manguel, em *Lendo imagens: uma história de amor e ódio* (2001), propõe uma reflexão em como as imagens não apenas complementam, mas também contestam, ampliam e, por vezes, substituem a narrativa textual. Partindo desse ponto, podemos explorar como a imagem está longe de ser uma ilustração e constitui uma linguagem autônoma que exige uma leitura ativa de seu espectador; ela o instiga a decifrar camadas de significação que vão além do imediatamente visível.

Em *Lendo Imagens*, Manguel parte de uma análise autobiográfica para discutir o papel das imagens na construção de sentido. Ele recorda sua experiência como leitor na infância, na qual as ilustrações não apenas acompanhavam o texto, mas o expandiam, oferecendo detalhes que as palavras não conseguiam capturar. Ao introduzir essa dinâmica, ele ressalta uma relação de interdependência entre o visual e o verbal, na qual a imagem atua como um realce ou como correção da narrativa textual (Manguel, 2001). No entanto, essa aparente harmonia esconde uma tensão fundamental: a imagem não se limita a ilustrar o texto; ela o reinterpreta, contestando-o ou mesmo substituindo-o.

Figura 1 - Barcos de pesca na praia de Saintes-Maries-de-la-Mer.



Fonte: Vincent van Gogh / Van Gogh Museum, Amsterdam, The Netherlands / Bridgeman Images.

É quando Manguel analisa a pintura *Barcos de pesca sobre a praia de Saintes-Maries*, de Vincent van Gogh, que essa ambiguidade fica mais evidente. Ao descrever a obra, ele observa que a imagem possui uma capacidade de reduzir o universal ao singular.

As imagens, porém, se apresentam à nossa consciência instantaneamente, encerradas pela sua moldura [...] em uma superfície específica. Os botes de pesca de van Gogh, por exemplo, foram para mim, naquela primeira tarde, prontamente reais e definitivos (Manguel, 2001, p. 25).

Enquanto o texto narrativo se desdobra no tempo e acumula descrições e ações, a imagem condensa uma multiplicidade de significados em um único instante espacial. Essa característica faz com que a pintura não apenas complemente, mas também rivalize com a linguagem verbal, já que sua força de expressão reside justamente naquilo que escapa à linearidade do discurso.

Lendo imagens

Enquanto a narrativa escrita acontece em uma sequência temporal, a imagem se impõe como um instante congelado, um ponto fixado no espaço, cerrado por sua moldura, que, paradoxalmente, nos convida à expansão. O autor pontua que, ao contemplar os barcos de van Gogh, sua primeira impressão foi de um “real definitivo” (Manguel, 2001, p. 25), mas, com o tempo, detalhes como o nome Amitté pintado no casco e a biografia do artista acrescentaram camadas narrativas àquela cena. Essa dinâmica revela que a imagem, embora fixa, não é imóvel: ela se torna um dispositivo de tempo, ativado pelo olhar que a insere em uma rede de significados anteriores e posteriores ao momento representado.

Essa atribuição de temporalidade é, para Manguel, um ato criativo do espectador. Ao descrever como as imagens medievais condensavam narrativas sequenciais em um único painel, ele demonstra que a leitura visual sempre envolve a tradução do espaço em tempo, seja pela justaposição de cenas, como nas histórias em quadrinhos, seja pela associação de símbolos que remetem a um antes e um depois. O exemplo do *Ciclo dei Mesi* de Venceslau Maestro ilustra como a imagem, mesmo presa a um “instante único”

renascentista, pode evocar histórias inteiras quando o espectador projeta sobre ela seu repertório cultural. Assim, a moldura não limita, mas provoca a narrativa, transformando o observador em coautor.

O conceito de “museu imaginário”, de André Malraux (*apud* Silva, 1999, p. 28) sintetiza essa relação entre o fixo e o movimento. Nesse conceito, as imagens não existem isoladas, mas sim em diálogo com outras obras – das pinturas rupestres às telas modernas –, criando uma “língua comum de feitos e formas” (Malraux *apud* Silva, 1999, p. 28). Esse museu sem paredes permite que uma mesma imagem seja lida de infinitas formas, dependendo do contexto em que é inserida pelo espectador. Como afirma o escritor francês, o que vemos é a pintura traduzida nos termos da nossa própria experiência, ou seja, a imagem ganha narrativa quando é atravessada pela memória individual e coletiva. Nesse sentido, a moldura seria menos uma fronteira e mais um portal, que conecta o espaço da obra ao tempo da interpretação.

Figura 2 - André Malraux em casa.



Fonte: Maurice Jarnoux. In: *Uncertain Spaces: Virtual Configurations in Contemporary Art and Museums*. Lisboa: Instituto de História da Arte, FCSH - Universidade Nova de Lisboa.

O imaginário de Manguel encontra eco na concepção barthesiana de imagem como um sistema de signos em justaposição. Se, para Manguel, a moldura é um portal que conecta espaços e temporalidades, Barthes

demonstra que, em culturas como a japonesa, a imagem opera por fragmentos não hierárquicos, recusando a narrativa linear ocidental. Em *O Império dos Signos* (1970), ele descreve o haicai e a caligrafia como exemplos de uma linguagem visual que é inteligível e, ao mesmo tempo, não quer dizer nada, onde o sentido emerge da relação entre os elementos, não de uma mensagem preestabelecida.

E é por essa dupla condição que parece ofertado ao sentido de modo particularmente disponível, prestativo, como um hospedeiro polido que nos permite instalarmo-nos à vontade em sua casa, com nossas manias, nossos valores, nossos símbolos; a “ausência” do haicai (como se diz tanto de um espírito irreal quanto de um proprietário que viajou) solicita o suborno, o arrombamento, em uma palavra, a maior cobiça, a do sentido (Barthes, 2007, p.97).

Essa ideia ressoa no argumento de Manguel de que a imagem ganha narrativa quando atravessada pela memória, pois ambos enfatizam o papel ativo do espectador na criação de significados. Daí a necessidade de inserir imagens no presente artigo: criar possibilidades para as duas linguagens, mesmo que uma precise sobressair.

No início, a imagem

Uma das questões levantadas por Manguel e que foi primordial para a elaboração desse artigo é se toda imagem pode ser lida, ou seja, se podemos criar uma leitura para qualquer imagem. Ao citar sombras na caverna de Platão, o letreiro de Breton onde se lê *police*, a depender do ângulo, e outros diversos casos que sugerem que nossa leitura de imagens é limitada por nossas aptidões e subjetividades, Manguel utiliza o conceito de réplica, um paralelo de texto e imagem cujo antecedentes auxiliam a reconhecer a experiência do mundo real. Isso nos encaminha para a discussão dos objetos recém-nascidos, obras que surgem como entidades autônomas, mesmo que partam de referências conhecidas, desafiando a linearidade da influência artística.

Tomemos o exemplo dos barcos de van Gogh. O que vemos não é apenas um conjunto de traços e cores, mas uma tradução do Mediterrâneo

filtrada pela mente do pintor, e, depois, pela nossa. A imagem não ilustra, ela substitui o original; ela se torna um novo ponto de partida. Elaine Scarry, ao chamar a Mona Lisa e a Divina Comédia de “réplicas”, não as reduz a meras cópias, mas as eleva a criações que eclipsam seus modelos. O que está em jogo aqui é o mesmo mecanismo que define o cânone literário: como obras que dialogam com tradições se tornam, elas mesmas, referências absolutas?

A resposta parece estar no deslocamento. Uma obra canônica não se repete, mas se desvia. Quando Dante reinventa o Inferno, ou quando Joyce fragmenta o épico em Ulisses, eles não apagam Virgílio ou Homero, mas os relêem de um modo tão visceral que as versões anteriores parecem, de repente, esboços. O cânone, portanto, não é apenas um arquivo de originais, mas um museu de desobediências. Até mesmo Mona Lisa, símbolo da arte ocidental, começou como um retrato encomendado, um objeto entre muitos. O que a tornou canônica foi o seu potencial de, geração após geração, ser relida – e reinterpretada – como ícone da sedução, desejo de roubo, meme da cultura pop. Ela não é famosa por ser a melhor pintura, mas por ser a mais habitável – no sentido de apropriação por parte do observador, uma tela em branco disfarçada de obra acabada.

Figura 3 - Mona Lisa de Paul Giovanopoulos.



Fonte: Paul Giovanopoulos, 1988. Collection Louis K. Meisel Gallery, New York, Art Unlimited Amsterdam / Manitoba Museum of Fine Arts, via Flickr.

Mas há um paradoxo nisso tudo. Se toda imagem é, como sugere Manguel, um presente vazio que preenchemos com nossos desejos e códigos, então o cânone é menos sobre mérito e mais sobre acumulação de leituras. A Divina Comédia não está no panteão literário apenas por ser intrinsecamente mais valiosa que os textos medievais que a inspiraram, mas porque incontáveis gerações a consagraram como um monumento, mesmo quando seu sentido pleno lhes escapava. O mesmo vale para Frankenstein, relegado ao gênero supostamente menor e hoje visto como fundador da ficção científica. A obra canônica é aquela que sobrevive ao seu tempo não por perfeição, mas por ambiguidade. Quanto mais camadas de interpretação ela permite e sustenta, mais irrefutável se torna a sua permanência, transformando-a em um ponto de referência duradouro.

Essa dinâmica de consagração e ressignificação pode ser compreendida à luz da estética da recepção, proposta por Hans Robert Jauss. Para o teórico, uma obra não é definida apenas por seu contexto de origem, mas pelo diálogo que estabelece com seus leitores ao longo do tempo, num processo contínuo de atualização. Em suas palavras, a historicidade de uma obra não reside numa sequência fixa de fatos, mas no processo de recepção e produção estética que se realiza na atualização dos textos literários por parte do leitor que os recebe (JAUSS, 1994). O cânone, assim, não é um conjunto estático de obras 'superiores', mas o resultado de sucessivas reapropriações que ativam o potencial semântico do texto em novos contextos históricos e culturais. O que faz de Divina Comédia e Frankenstein clássicos é justamente a capacidade de transcender o horizonte de expectativas de sua época e, geração após geração, provocar novas questões e interpretações, mantendo-se viva no imaginário coletivo.

E assim voltamos à questão primeira aqui levantada: podemos ler qualquer imagem? Sim, mas nunca de forma inocente. Cada interpretação é um ato de saque do sentido original para nossas próprias obsessões. O cânone, nesse sentido, é o resultado de apropriações bem-sucedidas: obras que foram tão exploradas que se tornaram lugares-comuns da imaginação coletiva. Resta saber, então, se o verdadeiro poder de uma imagem está no que ela mostra, ou no que nós, espectadores, insistimos em ver nela.

Figura 4 - Rosto de Jesus Cristo em um ferro de passar roupa.



Fonte: The Associated Press, 2009.

A noção de que toda criação é, em sua essência, um ato de leitura e transformação encontra um campo fértil de exemplificação nas narrativas ficcionais criadas por fãs, as *fanfics*. Essas produções, que partem de universos semióticos preexistentes, materializam com notável clareza o conceito de “objetos recém-nascidos” proposto por Manguel. Quando uma autora se apropria da imagem pública de um cantor e a transplanta para um cenário de ficção científica, seu gesto vai além da mera citação ou brincadeira intertextual, trata-se de um exercício ativo de releitura e projeção narrativa, uma decodificação de ícones contemporâneos que os reconstrói como matéria-prima para novas mitologias.

Esta prática de reescrita e ressignificação de figuras e tramas consagradas não é um fenômeno exclusivo da cultura digital; pelo contrário, ela ecoa um mecanismo fundamental da tradição literária ocidental: a reelaboração contínua dos mitos clássicos. Os grandes ciclos mitológicos funcionavam como um repertório aberto, um conjunto de narrativas-base que eram constantemente atualizadas para dialogar com novas realidades – o mesmo mito, em leituras e transformações radicalmente diferentes; um processo análogo ao que hoje vemos nas variantes de uma *fanfic*.

É precisamente nesse ponto que a lógica das *fanfics* tensiona a noção tradicional. Contrário do cânone consagrado, que apaga seus rastros de

influência para projetar um ideal de originalidade, as *fanfics* exibem orgulhosamente sua natureza derivativa. Essa honestidade radical coloca em xeque os critérios que nos levam a valorizar mais uma adaptação “oficial” de Shakespeare, não obstante, também uma releitura, do que uma história escrita por fãs a partir de seus personagens. A rígida hierarquia entre “obra original” e “fanfic” parece, assim, desmoronar. Dessa forma, as *fanfics* se revelam como um repositório de referências e um berçário de objetos recém-nascidos, cuja linhagem é intrinsecamente explícita. Esta transparência sobre suas fontes as coloca em um interessante contraponto à tradição canônica, que, ao construir uma aura de originalidade, tende a ofuscar o próprio diálogo intertextual que também a constitui

As plataformas digitais transformaram esse fenômeno em um experimento literário global. Um mesmo ator pode ser protagonista de milhares de histórias simultâneas - em cada uma delas, seu rosto público é apropriado como tela para projeções íntimas e coletivas. Essa proliferação evoca o museu imaginário de Malraux, mas com a diferença de que não há curadores, apenas comunidades de leitores-escritores que votam com seu engajamento. O que emerge não é uma hierarquia, mas um ecossistema narrativo onde histórias convivem com reinterpretações que talvez nunca alcancem o *mainstream*, mas são igualmente válidas como atos criativos.

O mais revolucionário nas *fanfics* pode ser sua relação com o tempo. Enquanto o cânone tradicional exige décadas ou séculos para consolidar uma obra como “clássico”, as *fanfics* operam em velocidade digital; nascem, são lidas, comentadas e canonizadas dentro de seus *fandoms* em questão de dias - uma rapidez que consagra mas que também pode abandoná-las e condená-las ao esquecimento na mesma velocidade. Essa temporalidade acelerada revela em câmera lenta o processo que sempre esteve por trás da formação do cânone: não a descoberta de “grandes obras”, mas a repetição incansável de histórias que ressoam com as necessidades afetivas e imaginativas de uma época.

Ao final, as *fanfics* nos lembram que a literatura nunca foi sobre origens puras, mas sobre a capacidade de transformação. Cada geração é fruto de seu tempo e reescreve seus mitos com as ferramentas que dispõem; os gregos com sua poesia trágico-épica, o século XIX com a ascensão do romance e os contemporâneos com suas narrativas digitais compartilhadas em plataformas abertas. O que faz uma história ressoar não é sua fidelidade a um

suposto fato original, mas seu poder de transformar ícones pré-fabricados em veículos para questões íntimas e coletivas – de desejo à identidade –, postulando que a melhor tradução nunca é literal, mas visceral.

O império dos signos

Barthes radicaliza a noção de imagem como “tradução” ao propor que ela é, antes de tudo, um signo vazio — um espaço aberto a projeções, sejam elas culturais ou afetivas. Seu exemplo do *punctum* na fotografia ilustra como detalhes aparentemente marginais (como a dobra de um vestido) podem desestabilizar a narrativa principal, convidando o espectador a preencher lacunas com suas próprias histórias. Retomamos à análise de Manguel sobre as segregações inflexíveis impostas pela tradição ocidental: enquanto a cultura europeia frequentemente busca fixar sentidos, Barthes e Manguel celebram a polissemia da imagem, seu potencial de “falar” em múltiplos registros simultâneos.

A contribuição de Barthes amplia, assim, a discussão sobre a autonomia da imagem. Se Manguel mostra como a pintura de van Gogh condensa narrativas em um instante espacial, Barthes revela que a fragmentação visual pode subverter completamente a lógica narrativa, ou seja, a imagem não existe para ser decifrada, mas experienciada. Essa perspectiva complementa a ideia de museu imaginário, e sugere que a verdadeira moldura da imagem não é física, mas cultural — um limiar onde o espectador negocia sentidos às obras, sempre provisórios e em transformação.

No entanto, não se tratam de reconstruções ilimitadas. Ainda que a imagem permita múltiplas interpretações, ela também impõe restrições, seja por meio de suas convenções formais, seja pelo contexto em que é produzida e recebida. A tensão entre a abertura semântica da imagem e os limites impostos histórico-culturalmente revela que a relação entre texto e visualidade não é apenas complementar, mas também dialética. A imagem pode ampliar a narrativa textual, mas também pode desestabilizá-la, questionando suas certezas e propondo outras formas de ver e entender o mundo.

Figura 5 - Detalhe do quadro do filme *Retrato de Uma Jovem em Chamas* (2019).



Fonte: Neon Rated, via X.

Um exemplo da corporificação da relação dialética entre texto e imagem é o filme *Retrato de uma Jovem em Chamas* (2019), de Céline Sciamma, uma produção sobre o relacionamento amoroso entre duas mulheres na França do século XVIII.

Marianne, uma jovem pintora, é contratada para pintar o retrato de Héloïse, filha de uma condessa que está prometida em casamento a um homem. Ao longo dos dias que passam juntas, nasce uma relação de cumplicidade que se desdobra para um envolvimento amoroso, sexual, mas que, pelo próprio motivo da demanda do quadro, é efêmero. Em uma cena crucial, vemos a personagem Marianne observar um retrato de Héloïse, sua amada, que a mostra segurando um livro aberto na página 28. A imagem não apenas ilustra a cena, mas a desestabiliza e amplia, expandindo a narrativa para algo paralelo e íntimo. O livro transforma-se num signo carregado de afeto, cujo significado completo é um segredo partilhado apenas entre as protagonistas e o espectador.

A página 28 é a prova material de uma memória amorosa, a localização exata de uma lembrança que sela o vínculo delas. Para o mundo interno do quadro (qualquer outro que não Marianne e Héloïse), trata-se de um detalhe insignificante; mas para nós, é o *punctum* que concentra toda a força narrativa de um amor proibido, materializado na dobra da página e no gesto congelado da Héloïse da pintura.

Ainda sobre a questão da leitura-tradução-reinterpretação proposta por Manguel, somos levados a interrogar se toda imagem pode ser lida, ou se podemos, ao menos, criar uma leitura para qualquer imagem. Esse questionamento retoma à natureza paradoxal da imagem, que se apresenta como um sistema autossuficiente de signos e, ao mesmo tempo, exige uma narrativa externa para ser decifrada. É nessa fenda, entre a autonomia do visual e a dependência do contexto, que a imagem consolida seu poder; mas não como ilustradora de verdades, e sim como geradora de verdades provisórias, negociadas no limiar cultural entre a obra e seu intérprete. Dessa forma, Manguel nos conclama a entender que a imagem não é um complemento do texto, mas uma linguagem paralela, cuja leitura é um ato contínuo de tradução – nunca definitiva, sempre profundo.

A contribuição de Eliane Yunes em *Pensar a leitura: complexidade* (2002), mais especificamente no capítulo *Elementos para uma história da interpretação* nos é pertinente. Yunes remonta às primeiras manifestações humanas de significação – as pinturas rupestres das cavernas do Piauí – para argumentar que o ato de ler precede a escrita e se estende a todos os significantes disponíveis no mundo.

O homem lê desde sempre e lê não só o verbo; lê todos os significantes que estão disponíveis e nos deixou os de sua primeira invenção no mundo das cavernas. Essa potencialidade para significar, que é germe mesmo dessa condição humana, faz com que o homem imediatamente compreenda os objetos, os outros homens, dentro de uma ótica de apropriação de uma imagem, uma imagem por si mesmo “desenhada” e que, muitas vezes, não corresponde ao objeto de que trata, senão por analogia criada (YUNES, 2002, p. 98).

Essa perspectiva ampliada da leitura, que inclui não apenas textos, mas também imagens, gestos e objetos, ressoa na problematização de Manguel sobre a “leitura” de imagens. “Se o homem lê e não lê só o verbo”, como descrito acima, a imagem solitária, desligada de qualquer texto e linguagem estruturada, já carrega em si uma demanda interpretativa intrínseca, uma vocação para a narrativa, um inculcamento para a leitura.

Yunes enfatiza o caráter ambíguo dessa interpretação. Assim como Manguel alerta que a imagem reduz o universal ao singular, Yunes atenta

que a leitura, de palavras ou de imagens, nunca é neutra: ela é mediada por códigos culturais, memórias e estruturas de poder. A imagem, então, não é um sistema fechado de significados, mas um campo de possibilidades que se abre e também se restringe conforme nossos desejos, experiências, questionamentos e remorsos, como sugere Manguel. Yunes reforça essa ideia ao discutir a historicidade da interpretação, desde os textos sagrados decifrados por elites clericais até a emergência do sujeito moderno, que passa a negociar sentidos a partir de sua própria subjetividade.

Introduzindo uma dimensão política ao debate, Yunes questiona quem tem autoridade para interpretar e como essa autoridade é construída. Essa dúvida reverbera na crítica de Manguel às “segregações inflexíveis” que limitam a leitura de imagens a certos cânones ou perspectivas. Se, como propõe Yunes, a leitura contemporânea deve transformar meros receptores em leitores capazes de interagir criticamente com os textos e, por extensão, com as imagens, então a pergunta de Manguel, se podemos criar uma leitura para qualquer imagem, ganha urgência. A resposta, como sugerem ambos, está na aceitação desse paradoxo: a imagem é ao mesmo tempo autossuficiente e dependente, um sistema de signos que exige do espectador não apenas deciframento, mas reinvenção.

A discussão vai além da ideia de que imagens e textos se completam. Ela nos convida a pensar na imagem como uma linguagem autônoma, capaz de gerar narrativas próprias que, por vezes, entram em conflito com as palavras. Manguel e Yunes nos alertam que a leitura de imagens é um processo dinâmico de tradução e reinterpretação, onde o espectador, munido de suas próprias ferramentas culturais e subjetivas, é mais do que alguém que vê: é um tradutor, armado de memórias, costumes e perguntas, que vai participar ativamente da construção e desconstrução de narrativas visuais. Essa dinâmica desafia a hierarquia que coloca o texto no topo e a imagem como auxiliar, sugerindo, em vez disso, uma relação mais complexa e instável, na qual ambas as linguagens se influenciam mutuamente, se atraem, se negam, mas nunca se divorciam — porque precisam uma da outra para existir. Ou, como preconizou Manguel, para nos fazer existir diante delas.

Considerações finais

A jornada empreendida ao longo deste artigo reafirma que a relação entre texto e imagem é um território de fronteiras movediças e negociação constante. Longe de ser uma hierarquia de subordinação, o que se revela aqui é uma dinâmica dialética em que essas linguagens se interpenetram, contestam e fertilizam mutuamente. Partindo da premissa de Manguel (2001) de que a imagem constitui uma linguagem autônoma que exige uma leitura ativa, podemos observar como ela não se contenta em ilustrar, mas expande, corrige e, não raro, substitui a narrativa textual.

As análises aqui feitas – as impressões de Manguel sobre a pintura de van Gogh, o conceito de museu imaginário de Malraux e a radicalização proposta por Barthes com o *punctum* – convergem para o ponto do espectador como coautor. Seja no instante congelado de uma tela, na justaposição de obras de um museu sem paredes ou no detalhe que fura a superfície de uma fotografia, é o olhar que insere a imagem em uma rede temporal e cultural, ativando suas camadas de significado. Esta não é uma leitura ingênua, mas, como alerta Eliane Yunes (2002), uma interpretação sempre mediada por códigos culturais, memórias e estruturas de poder.

A análise da formação do cânone em diálogo com o fenômeno das fanfics nos revela que o mecanismo de leitura e ressignificação transcende a esfera da recepção para afirmar-se como a força propulsora da criação. Nesse sentido, a Estética da Recepção de Hans Robert Jauss é fundamental, pois permite compreender a historicidade da literatura e da arte não como um acervo de originais, mas como um processo dinâmico de atualização, no qual as obras perduram graças à sua ambiguidade e à sua capacidade de, geração após geração, ganharem novos sentidos. As fanfics, ao assumirem com certa pureza sua condição derivativa, subvertem a noção romântica de originalidade e desvelam o caráter colaborativo do ecossistema narrativo, sempre presente na criação cultural, da reelaboração dos mitos clássicos aos ambientes digitais contemporâneos.

É nesse contexto que a pergunta “podemos ler qualquer imagem?” encontra sua resposta: sim, porém com um adendo fundamental. Toda leitura configura uma tradução visceral, jamais literal ou isenta. A força última da imagem reside justamente nessa abertura controlada, nesse convite à projeção e à reinvenção. Texto e imagem, portanto, entrelaçam-se em uma

relação de atração e negação. Não dependem mutuamente para existir, mas são interdependentes para alcançar a plenitude do sentido — e, nesse processo, para nos constituir como leitores e intérpretes perante elas.

Referências

BARTHES, Roland. **O império dos signos** / Roland Barthes ; tradução Leyla Perrone-Moisés. – São Paulo : WMF Martins Fontes, 2007.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. Trad. Sérgio Tellaroli. São. Paulo: Ática, 1994. 78p. [5].

MANGUEL, Alberto. **Lendo Imagens: uma história de amor e ódio** / Alberto Manguel ; tradução de Rubens Figueiredo, Rosaura Eichenberg, Cláudia Strauch. – São Paulo : Companhia das Letras, 2001.

SILVA, Edson Rosa da. **O museu imaginário e a difusão da cultura**. 1999. Disponível em: <<https://catedravieira-ic.lettras.puc-rio.br/obra/100/o-museu-imaginario-e-a-difusao-da-cultura>>. Acesso em 22 de jul de 2025.

Roland Barthes: Studium & Punctum. Studioq, dez de 2022. Disponível em: <<https://studioq.com/blog/2022/12/17/roland-barthes-studium-amp-punctum>>. Acesso em 22 de jul de 2025.

YUNES, Eliana. **Pensar a leitura: complexidade**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2002.

A vertical blue textured bar is located on the left side of the page.

Quando o horror se oculta
nas flores: uma leitura pelos
vazios da narrativa fílmica em
Zona de Interesse

Gláucia Marília Hass

(...) “seus atos eram os de um cidadão respeitador das leis”.

Hannah Arendt. *Eichmann em Jerusalém*.

1. O gesto de ler o indizível

Vincent Jouve (2012), com a pergunta título de sua obra “*Por que estudar literatura?*”, nos leva a refletir sobre a necessidade desse conhecimento hoje. Partindo da constatação de que, embora o ensino da literatura enfrente uma crise de legitimidade – especialmente diante da ascensão de novas práticas de leitura e de uma cultura cada vez mais visual –, a literatura ainda ocupa um lugar central em instituições como a escola, a imprensa e as mídias, que continuam a influenciar profundamente a vida cotidiana.

Ao refletir sobre a questão título, o autor destaca que estudar literatura implica responder a duas grandes questões: “a arte existe?” e “a literatura existe?”. Esses questionamentos são fundamentais para delimitar o objeto literário e pensar o seu ensino em meio a contextos de transformação cultural. Jouve argumenta que a literatura continua sendo uma via privilegiada para o enriquecimento da experiência humana porque promove o desenvolvimento do espírito crítico, a ampliação da sensibilidade estética, a liberdade de juízo e a compreensão histórica e cultural das sociedades.

Assim, enquanto professora de literatura, não posso deixar de compreender, com Jouve, que a teoria e prática pedagógica reafirmam o papel da literatura como ferramenta de transformação e construção de sentido no mundo contemporâneo e, por isso mesmo, é necessário pensá-la em relação a outros horizontes possíveis de leitura e fruição, especialmente frente aos gostos do público jovem, muitas vezes voltados para *best-sellers* e suas adaptações cinematográficas.

É com isso em mente que neste texto proponho discutir e analisar os elementos narrativos no texto fílmico através da obra *Zona de Interesse* (2023), dirigida por Jonathan Glazer.

Partindo da interação com o texto fílmico, tentarei estabelecer uma relação entre os conceitos de indústria cultural e de banalidade do mal através dos “vazios” observados no texto, conforme conceituados por Wolfgang Iser (1979), para compreender particularidades exclusivas da narrativa fíl-

mica e como elas contribuem para a ação do leitor no sentido de preencher as lacunas e assim realizar a experiência estética do texto.

Há três aspectos do filme que são particularmente interessantes no contexto deste artigo. As análises pretendem demonstrar como os vazios na representação fílmica permitem ao leitor preenchê-las com reflexões sobre 1) como as noções de indústria cultural permitiram o genocídio de populações como jamais visto antes na história da humanidade; 2) como a lógica da indústria cultural, através da mistificação das massas, garantiu o consentimento e adesão da população comum europeia no projeto nazista, gerando assim uma cultura de banalização do mal; e, por fim, 3) como o uso de diferentes técnicas aplicadas à narrativa podem ensinar o problema e a solução, o verso e reverso de uma situação num mesmo texto.

2. O espelho do banal: o horror por trás da rotina

*Zona de Interesse*¹ é um filme alemão lançado em 2023. Dirigido pelo cineasta inglês Jonathan Glazer, é baseado na obra homônima do escritor Martin Amis e conta com elenco de atores alemães. Isso é algo que facilita a autenticidade do filme, todo falado em língua alemã. A produção foi muito bem recebida pela imprensa e crítica internacional, tendo vencido o Grande Prêmio em Cannes, três prêmios da Academia Britânica de Cinema, três indicações ao Globo de Ouro e foi considerado um dos cinco maiores filmes de 2023 pela Instituição Nacional de Crítica americana. A película recebeu ainda 5 indicações ao Oscar 2024, incluindo Melhor Filme e Melhor Filme Estrangeiro.

A obra narra a vida cotidiana do núcleo familiar do comandante Rudolf Höss - esposa e cinco filhos, todos crianças pequenas. A família habita uma propriedade rural exatamente ao lado do campo de concentração e extermínio de Auschwitz-Birkenau, em uma aura de aparente normalidade absoluta. Höss e os filhos nadam e pescam no rio local, sua esposa cultiva rosas e outras flores no jardim contíguo à casa de dois andares na qual a família vive com total conforto. A passagem do tempo é pontuada por conversas banais na beira da piscina, ou na cama antes do casal dormir, nas cenas com as crianças brincando, na interação da esposa do comandante com as amigas casadas com outros oficiais, ou com a rotina das prisioneiras / escravas polonesas não-júdas, obrigadas a servir a casa. Há ainda

uma visita da sogra do comandante, que não permanece por muito tempo com eles. Em uma passagem específica, a família é vista recebendo itens espoliados de judeus assassinados no campo, tais como casacos de pele ou recebendo amigos para um domingo de sol e piscina no pequeno idílio que criam para si. A rotina dos personagens é ligeiramente abalada pela ordem recebida pelo pai, de voltar a Berlim. Depois de uma discussão acalorada do casal, ela decide que ele deverá voltar sozinho para trabalhar enquanto ela e as crianças seguem suas vidas na sua “casa/vida tão sonhada desde os 17 anos”. Ele vai e mais cenas cotidianas que indicam a rotina de Berlim nos são apresentadas como, por exemplo, reuniões burocráticas e festas oficiais. Merece destaque ainda a composição de imagens apresentada ao final do filme, na qual a imagem do comandante Höss saindo de um escritório e descendo uma escada é intercalada com cenas contemporâneas: à medida que a personagem desce os degraus a escuridão vai se intensificando e os cortes intercalam frames evidenciando o acervo e o processo de limpeza do museu de Auschwitz para a abertura ao público.

Há ainda um conjunto de planos com filtro em que uma menina aparece no campo próximo da casa deixando frutas para que os prisioneiros as encontrem durante seu trabalho forçado, uma clara referência aos movimentos de resistência durante a guerra, os quais funcionam como um contraponto ao restante da narrativa que acompanhamos no filme.

Após essa breve sinopse do texto fílmico, passamos a discutir os aspectos teóricos que guiarão nossa discussão, a saber, os vazios na narrativa segundo a perspectiva de Iser e pensaremos como isso se constitui na obra em análise e como isso opera em conjunto com a noção de dupla narrativa.

3. Entre o visível e o indizível: os vazios da narrativa fílmica

Wolfgang Iser (1979) parte do pressuposto de que há uma assimetria estrutural entre o texto e o leitor. Uma vez que o texto apresenta uma estrutura linguística fixa, mas não fechada e com um sentido acabado, o leitor não é um simples receptor passivo, mas um co-produtor de sentido. Essa interação é assimétrica porque a obra não contém em si todos os elementos que formam a experiência estética completa, afinal, cabe lembrar que leitor e autor estão afastados espacialmente e, muitas vezes, temporalmente,

o que impede a busca por explicações e esclarecimentos. Em vez disso, ele depende da atuação do leitor, que atualiza o texto ao interpretá-lo. E isso se aplica a todo texto?

As condições que permitem essa interação se baseiam na ideia de que o texto contém lacunas, vazios e zonas de indeterminação que precisam ser preenchidas pelo leitor. Esses parâmetros criam o espaço necessário para que a experiência da leitura aconteça como uma atividade criativa.

Além disso, o texto apela constantemente à imaginação do leitor, convocando-o a elaborar o que está implícito ou não dito. Iser destaca que a leitura se realiza justamente nesse movimento de projeção e preenchimento: o leitor é compelido a completar aquilo que o texto apenas sugere ou aponta, portanto (...) “são os vazios, a assimetria fundamental entre o texto e o leitor, que originam a comunicação no processo de leitura”. (Iser, 1979, p.88)

É importante considerar que o preenchimento dos vazios do texto só garante o sucesso da interação texto-leitor quando ele não decorre exclusivamente de projeções arbitrárias do receptor, mas daquelas permitidas pelos horizontes possíveis impostos pelo próprio texto, o que demonstra a necessidade de equilíbrio nesse processo. “A interação fracassa quando (...) as projeções do leitor se impõem independentemente do texto. O fracasso aí significa o preenchimento do vazio exclusivamente com as próprias projeções”. (Iser, 1979, p.88)

Lembremos que, nessa perspectiva de Iser, a constituição de sentido de qualquer texto se dá na interação leitor-texto, o que responde à nossa pergunta anterior sobre a aplicabilidade da teoria. Não obstante, para realizar a leitura e análise do texto fílmico proposta aqui, é necessário que algumas considerações sobre a especificidade do texto cinematográfico sejam colocadas.

Ao tratar sobre a narrativa cinematográfica, François Jost (2009) destaca que este tipo de narrativa é marcado pelas diferentes camadas que apresenta, pois o filme não usa apenas o recurso linguístico/verbal, mas também se vale de imagem e som. Desta forma, são múltiplos os elementos a serem considerados, diegéticos e extra diegéticos, mobilizados na constituição do texto fílmico. Em relação a isso, Jost destaca a compreensão polifônica que Eisenstein tinha do texto cinematográfico:

uma montagem na qual cada plano está ligado ao seguinte não somente por uma simples indicação: um movimento, uma mudança de tom, uma etapa na exposição do assunto, ou outra coisa desse tipo, porém por uma progressão simultânea de uma série de linhas múltiplas, cada uma conservando uma ordem de construção independente, sem deixar de estar integrada à ordem de construção da sequência toda (Eisenstein citado por Jost, 2009, p. 44).

Ainda sobre esse ponto, Jost elucida uma questão que no contexto da análise de *Zona de Interesse* é muito importante. Ao se questionar, a partir de Eisenstein, se os ruídos podem ser portadores de uma narrativa, o autor entende que sim, cabendo ao cineasta ou ao montador fazer suas escolhas em função da verossimilhança sonora. Jost prossegue explicando que:

Essa utilização do som, relativamente rara, está muito próxima da utilização do *leitmotiv*, configuração musical que aparece nas obras de Wagner ou Berg para alertar o espectador da existência de uma ação sob a ação principal: enquanto a linha melódica leva, por exemplo, os acontecimentos que se passam na cena, uma outra seção da orquestra toca um tema que já esteve ligado a outra ação ou ligar-se-á a ela mais tarde. O cinema pode tomar esse caminho e tornar-se verdadeiramente uma dupla narrativa (Jost, 2009, p. 45).

A ideia de dupla narrativa do autor se deve justamente a essa possibilidade de apresentar uma narrativa com um elemento diegético enquanto simultaneamente outra narrativa é contada com o emprego de outro recurso também diegético. No filme em questão, isso ocorre em várias ocasiões e é exatamente essa ocorrência que permite o surgimento de certos pontos de indeterminação, os quais, para Iser, são elementos essenciais da estrutura textual. Eles aparecem como brechas, interrupções ou ambivalências que impedem a leitura de ser meramente linear ou unívoca. Estes vazios não são simples ausências, mas espaços de possibilidade. Eles funcionam como conexões potenciais entre os diversos segmentos do texto. Quando um trecho não está completamente desenvolvido, o leitor é chamado a estabelecer pontes, conexões e inferências para manter a coesão do que está sendo lido. O vazio, portanto, atua como um elemento produtivo da leitura. Ele exige

que o leitor integralize as partes e, ao fazer isso, também ele próprio se integra ao processo estético. A leitura se torna uma forma de produção, não de simples decodificação.

O espaço, como sabido, é um dos elementos essenciais a toda narrativa. Afinal, toda a ação que vá se desenvolver na narrativa estará circunscrita num espaço. Nos filmes isso não é diferente. Segundo Jost, a imagem é a unidade básica de toda narrativa cinematográfica e seu significante é, sobretudo, espacial, fazendo com que o cinema apresente, simultaneamente, a ação e o contexto de ocorrência dela. O autor faz referência a Barthes para destacar a importância do espaço na narrativa fílmica e parafraseando-o diz: “como todas as outras mídias visuais, o cinema se fundou sobre a apresentação simultânea, *em sincronia*, de elementos informacionais. Barthes não queria dizer outra coisa quando falava em *espessura de signos* de certas formas de expressão”. (...) E conclui dizendo que “é, efetivamente, muito difícil, no cinema, abstrair a ação de seu ‘quadro situacional’”. (Jost, 2009, p. 107-108, grifo do autor.)

Veremos adiante o quão importante é, para a demonstração dos vazios e dos sentidos possíveis que queremos destacar na nossa leitura do filme, o entendimento desses dois elementos apresentados aqui: a instância sonora do filme e a representação espacial apresentada pela esfera imagética.

4. O mal em série: indústria cultural e a banalização do horror

Refletindo sobre os impactos da lógica capitalista nos modos de vida contemporâneos, Adorno e Horkheimer retomam o conceito filosófico de esclarecimento² (*Aufklärung*) — que, conforme Kant levaria o homem à liberdade de agir promovendo progresso histórico e consequentemente ao progresso moral — e propõem uma atualização do mesmo numa perspectiva dialética. Ao questionarem como é possível que o século mais “esclarecido” tenha produzido Auschwitz, Adorno e Horkheimer demonstram que o progresso técnico e científico não garante progresso moral. Os autores partem de uma virada irônica na qual, o projeto iluminista, que queria libertar o homem do mito, acaba se tornando um novo mito, o mito da razão total, do controle absoluto. Quando a razão se absolutiza, ela se torna instrumental, deixando de refletir sobre os fins e passando a se ocu-

par apenas dos meios. Neste ponto, a razão moderna se institucionalizou e virou razão administrada, que organiza e controla tudo, inclusive os corpos e as consciências.

O século XX vive sob a dominação do capital no cotidiano do indivíduo ocidental, permeando todos os aspectos de sua vida, inclusive o lazer, o que altera sua linguagem e até mesmo sua forma de conceber o mundo e compreender a realidade.

Os autores utilizam a expressão indústria cultural para nomear o processo de produção, padronização e distribuição da cultura sob a lógica do capitalismo. Diferentemente de manifestações artísticas autênticas e críticas, os produtos culturais da indústria são mercadorias que atendem a uma lógica de lucro e dominação. A indústria cultural é um braço do capitalismo que visa transformar toda arte, música, literatura e cinema em produtos padronizados, com estrutura repetitiva, voltados ao consumo rápido. Mesmo quando aparentam novidades, esses produtos seguem fórmulas repetidas. Isso se aplica tanto ao conteúdo de um romance quanto à construção de um filme ou um programa de rádio.

A cultura, nesse modelo, deixa de ser espaço de reflexão e se torna ferramenta de reprodução das normas sociais vigentes. E é justamente aí que reside a crítica dos autores: no fato de que a indústria cultural não apenas entretém, mas mistifica as massas. A padronização dos conteúdos e sua repetição fazem com que a cultura funcione como mecanismo de manutenção da ordem social. Nesse contexto, o consumo de produtos culturais não emancipa, mas reforça a alienação ao impedir processos de problematização social e consolidar os valores do sistema dominante.

A linguagem, em qualquer manifestação midiática, não é neutra. Segundo os autores, ela é moldada pelas estruturas de dominação. Quando a linguagem midiática é padronizada, ela contribui para formar um modo padronizado de pensar. A comunicação é reduzida a fórmulas simples, repetitivas e previsíveis, desestimulando o pensamento crítico e a imaginação. Assim, a linguagem não apenas reflete a realidade social, mas também a produz e a mantém. A linguagem dos meios atua como forma de condicionamento: codifica o mundo em categorias fáceis, esvaziadas de potencial reflexivo, e assim influencia diretamente a maneira como os indivíduos percebem, interpretam e atuam no cotidiano.

Os filósofos debatem como o modelo econômico capitalista industrial apoderou-se de todos os aspectos da vida, inclusive os momentos de descanso e ócio, que outrora estimulavam a criatividade, agora são dominados pela lógica do prazer fácil.

A violência da sociedade industrial instalou-se nos homens de uma vez por todas. Os produtos da indústria cultural podem ter a certeza de que até mesmo os mais distraídos vão consumi-los alertamente. Cada qual é um modelo da gigantesca maquinaria econômica que, desde o início, não dá folga a ninguém, tanto no trabalho quanto no descanso, que tanto se assemelha ao trabalho. (...) Inevitavelmente, cada manifestação da indústria cultural reproduz as pessoas tais como as modelou a indústria em seu todo. E todos os seus agentes, do *producer* às associações femininas, valem para que o processo da reprodução simples do espírito não leve à reprodução ampliada. (Adorno & Horkheimer, 1985, p. 105)

Eles destacam também o papel do espectador, agora convertido em consumidor final, em relação aos produtos da cultura e em sua desabilitação criativa: “o espectador não deve ter necessidade de nenhum pensamento próprio” (...) (*idem*, p. 113).

Essa mesma lógica de não ter necessidade de nenhum pensamento próprio, pode ser também observada na reflexão que Hannah Arendt faz logo no início do capítulo VIII de *Eichmann em Jerusalém*, a partir do que presenciou do julgamento. Ela escreve:

Assim sendo, eram muitas as oportunidades de Eichmann se sentir como Pôncio Pilatos, e à medida que passavam os meses e os anos, ele perdeu a necessidade de sentir fosse o que fosse. Era assim que as coisas eram, essa era a nova lei da terra, baseada nas ordens do Führer; tanto quanto se podia ver, seus atos eram os de um cidadão respeitador das leis. Ele cumpria o seu dever, como repetiu insistentemente à polícia e à corte; ele não só obedecia ordens, ele também obedecia à lei. (Arendt, 1999, p.152)

Com base nessas percepções sobre o nazista e seu julgamento, a filósofa desenvolve o conceito de banalidade do mal. Adolf Eichmann foi um

dos responsáveis logísticos pelo extermínio de judeus durante o Holocausto. Para ela, o mais assustador em Eichmann não era um ódio fanático ou um sadismo, mas a completa ausência de pensamento crítico, de julgamento moral próprio. Ele não era um monstro, mas um homem comum, que cumpria ordens e repetia discursos burocráticos sem refletir sobre suas consequências.

A indústria cultural condiciona os indivíduos a agirem de forma passiva, consumindo ideias e normas prontas, sem questionamentos, como se fossem naturais ou inevitáveis. Ela não apenas entretém, mas educa para a conformidade, para a obediência.

Tanto Arendt quanto Adorno e Horkheimer denunciam, cada um à sua maneira, o enfraquecimento da autonomia moral do indivíduo. A indústria cultural é um dos dispositivos pelos quais o indivíduo deixa de questionar a realidade, passa a repetir clichês ideológicos e aceita a violência como normal, ou pior, como entretenimento.

Assim, podemos dizer que a indústria cultural cria o solo subjetivo e cultural onde a banalização do mal é possível. Ela não cria diretamente genocidas, mas prepara mentalidades para que aceitem, sem questionar, discursos autoritários, racistas ou ultranacionalistas.

4.1 A banalidade das flores: o horror como produto

Em *Zona de Interesse*, podemos observar o espectro da indústria cultural na forma como a mãe da família é apresentada, em especial na maneira como ela “consome” os espólios dos prisioneiros contrabandeados do campo de extermínio.

Na cena em que ela experimenta o casaco de peles e também o batom que estava no bolso do casaco, Hedwig Hoss parece estar completamente alienada de qualquer sentimento de moralidade ou mesmo de preocupação (afinal, aquela prática era criminosa no código de conduta do Reich, pois qualquer valor espoliado deveria ir para o regime e não ser guardado pelos comandantes dos campos).

O comportamento da personagem mostra ainda a hipocrisia, afinal também era crime ter extraordinariamente ou manter qualquer tipo de relação, especialmente as de contato físico, com alguém considerado indese-

jado, mas mesmo assim ela passa o batom que pertenceu a uma prisioneira. Embora tenha se “higienizado” depois, ainda assim o crime já fora cometido.



Frame 1 (acima, à esquerda), Zona de Interesse (2023) [0 '14 ''06]: Hedwig Hoss experimenta um casaco de peles espoliado do campo. Frame 2 (acima, à direita) [0 '13 ''28]: as criadas escolhem suas cotas dos espólios. Frame 3 (abaixo, à esquerda), [0 '15 ''15]: Hedwig experimenta o batom saqueado de uma prisioneira recém-chegada. Frame 4 (abaixo, à direita) [0 '23 ''57]: o filho mais velho do casal Höss analisa sua coleção de dentes de ouro roubados de prisioneiros.

Aqui ainda confirmamos a hipótese de mistificação das massas com as cenas 2 e 4. A primeira apresenta o momento em que, ao receber os produtos de contrabando, Hedwig distribui parte dos espólios para as criadas dividirem entre si, demonstrando uma normalização da conduta, ou seja, age-se assim, então é normal se comportar desta forma, apropriando-se das roupas ainda suadas de quem acaba de desembarcar dos trens para a morte. Já a imagem 4 mostra a mistificação das massas pelo consumo das informações geradas pela propaganda nazista, que molda suas ideias desde a mais tenra idade. Aqui encontramos talvez a demonstração mais brutal deste processo de internalização ideológica e forja de consciências nazistas no filme. O filho mais velho do casal, que já integra a juventude hitlerista, protagoniza duas cenas em que fica evidente a degradação do caráter moral por essa exposição ideológica. Na primeira passagem, ele está tranquilo no topo do beliche e o irmão mais novo lhe pergunta o que ele está fazendo e ele absorto na sua coleção, diz que está olhando dentes. Simplesmente.



Frame 5 (acima, à esquerda), *Zona de Interesse* (2023) [1 '22 ''56]: Os irmãos Höss brincam no jardim. *Frame 6* (acima, no centro) [1 '23 ''07]: o irmão mais velho, vestindo o uniforme da juventude hitlerista, subjuga o mais novo. *Frame 7* (acima, à direita), [1 '23 ''24]: O irmão mais velho faz do mais novo seu prisioneiro, usando a estufa da mãe. *Frame 8* (abaixo, à esquerda), [1 '23 ''31]: o jovem hitlerista monta guarda, armado de um porrete, na porta do cativoiro. *Frame 9* (abaixo, no centro) [1 '23 ''35]: o sorriso do jovem mostra sua satisfação em se fazer algoz do irmão mais fraco. *Frame 10* (abaixo, à direita) [1 '23 ''42]: pode-se ver a fumaça dos trens que trazem mais prisioneiros em paralelo à estufa que encarcera o irmão menor.

Na segunda cena chocante protagonizada por ele, já mais ao final do filme, o veremos juntamente com o irmão mais novo brincando no quintal da família quando, de repente, ele captura o irmão menor e o prende, sob gritos de protesto e tentativas de se desvencilhar dos braços do maior, na estufa de verduras da família, atrás da casa. Essa é uma situação que poderia passar por absolutamente normal entre dois irmãos, mas que nesse contexto não é tão simples. Tudo o que acontece no campo o tempo todo é acompanhado pelos sons ao fundo, que não são de passarinhos cantando, mas de soldados gritando, cachorros latindo ferozmente, tiros sendo disparados, trens chegando e judeus gritando, além do barulho ensurdecedor e que, conforme o filme avança, vai ficando mais dramático e mais alto, dos fornos queimando seres humanos. Observemos nas figuras 6 a 9 como a figura do menino, uniformizado e de porrete na mão, sorrindo satisfeito ao ver o desespero e medo do irmão menor na “brincadeira”, leva-nos a completar o sentido dos vazios aqui deixados, como a banalização do mal leva à revelação de que mais um nazista acabou de se revelar pronto para servir. Enquanto isso, mais trens estão chegando, o que é possível inferir pela fumaça sobre o muro que separa a estufa do campo.

Outras cenas que, sem a dupla narrativa fílmica fornecida pela banda sonora, poderiam nos soar como simplesmente corriqueiras ou banais são as cenas de lazer da família, seja na piscina, no picnic no rio, durante um jantar ou quando a mãe mostra uma joaninha ao seu bebê nas flores do jardim de casa. Mas em *Zona de Interesse* nada disso é corriqueiro. É importante lembrar que enquanto todas essas cenas são apresentadas, o som dos crematórios se faz ouvir, assim como tiros disparados, cães ferozes, apitos de trens, gritos de soldados. Ao mesmo tempo em que todos esses momentos “felizes” da família Höss acontecem, a arquitetura da destruição está se desenvolvendo e a fábrica de morte está aumentando sua produtividade.

Um indício da influência da indústria cultural e seu poder alienante sobre os indivíduos pode ser observado na cena em que o comandante recebe no escritório de sua residência, engenheiros civis do *Reich* que lhe explicam detalhes do projeto dos novos fornos crematórios a serem construídos em Auschwitz para aumentar a eficiência da Solução Final.



Frame 11, *Zona de Interesse* (2023) [0 '19 ''38]: reunião de trabalho sobre os novos fornos.

A conversa que vemos é típica de uma reunião de negócios legítima em que esclarecimentos são dados e dúvidas sanadas. Fala-se em números e estimativas de produtividade como se os fornos fossem utilizados para assar bolos.



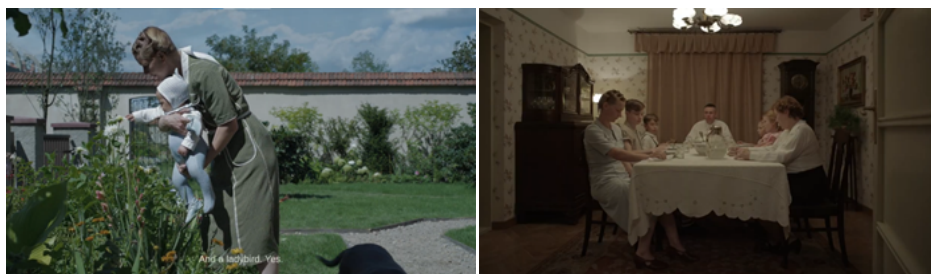
Frame 12 a 20, *Zona de Interesse* (2023) [0 '19 '04 - 0 '20 '11]: reunião de trabalho sobre os novos fornos. Nota-se pelo diálogo o emprego da função referencial da linguagem para caracterizar o teor altamente técnico e burocrático da reunião que o comandante do campo comumente participa em sua rotina diária.

Isso demonstra o altíssimo grau de burocratização deste projeto que permite a banalização do mal, efetivado aqui na ideia de incinerar pessoas.

Em *Modernidade e Holocausto* (1998), o sociólogo polonês Zygmunt Bauman chama atenção para a ideia de ética da obediência que pode nos ajudar a entender como os indivíduos aparentemente comuns tomaram parte do projeto nazista. Analisando o fenômeno do holocausto, Bauman assinala que a ruptura com a ordem social racional perpetrada pela mitologia nazista permitiu que pessoas socialmente morais pudessem cometer atos de extrema desumanidade se contextualizadas numa nova ordem social que assim o permitisse. A racionalidade técnica acarretada pelo nazismo faz com que a construção dos fornos crematórios de corpos humanos remeta àquilo que o psicólogo americano Stanley Milgram provou em seu experimento sobre a obediência cega à autoridade socialmente reconhecida: se a liderança nazista ordenou o extermínio de judeus e outras minorias, a relação social de obediência numa ditadura que controla toda a informação (e a subverte maliciosamente) permitiu a perpetração de atrocidades. Foi assim que Milgram afirmou que “a desumanidade é uma questão de relacionamentos sociais. Na mesma proporção em que estas são racionalizadas

e tecnicamente aperfeiçoadas, também o são a capacidade e a eficiência de produção social da desumanidade” (*apud* Bauman, 1998, p. 181). Na cena em análise, não se questiona o motivo prático da construção dos fornos - ou das câmaras de gás — mas tão somente sua eficiência técnica.

Nesse sentido, o arquiteto do Holocausto Adolf Eichmann representaria a lógica da obediência suprema no contexto nazista. Segundo Hannah Arendt, o contexto moralmente invertido diante da ética judaico-cristã — que guiou a Europa Ocidental durante quase vinte séculos até então — fez de Eichmann a perfeita contradição entre obediência (podendo ser interpretada como uma virtude social) e assassinato em massa: “seus atos eram de um cidadão respeitador das leis” (Arendt, 1999, p. 152). Dessa forma, a família Höss, os tecnocratas e burocratas (assassinos de gabinete, nos termos usados por Arendt) compreendem-se num mesmo ciclo no qual a lei é a vontade de Hitler, e seja qual for, é indiscutível.



Frame 21 (à esquerda) [0'10''56]: Hedwig mostra uma joaninha a seu bebê, nas flores do jardim. Frame 22 (à direita) [0'55''19]: Após organizar um domingo na piscina e definir os rumos da família, ela serve o jantar em que o marido anuncia sua transferência de volta a Berlim.

Apesar de sua singularidade no tocante ao extermínio industrial, o horror nazista não excluiu as mulheres fiéis aos ditames do regime. Embora se tenha procurado caracterizar as mulheres austríacas e alemãs como donas de casa dedicadas, esposas obedientes e mães exemplares — aliás, o ordenamento proposto por Heinrich Himmler — o fato é que as mulheres participaram de formas diversas do processo genocida, seja como partícipes silenciosas e distantes, seja como perpetradoras ativas, tal qual se esperava dos homens. Auschwitz e outros campos tinham espaços para prisioneiras administrados pelas infames “*Aufseherin*” (supervisoras). Sobre-viventes afirmam que a supervisora de Auschwitz Maria Mandl mataria qualquer prisioneira que fizesse contato visual com ela durante as filas de chamada para o trabalho (Morrison, 2000, p. 24). A partir dos testemunhos

de muitas sobreviventes, sabe-se que “as guardas femininas dos campos de concentração estavam entre os mais desprezíveis seres humanos a terem vivido” (Felton, 2011, p. 93). Personagens como Hedwig Höss representam uma categoria diferente, mas não menos condenável: a cena em que roupas de prisioneiras são apropriadas e distribuídas era lugar comum nas práticas nazistas: “comandantes militares regionais e oficiais do Partido Nazista desenvolveram um programa para confiscar e redistribuir os bens dos judeus. Toneladas de roupas foram armazenadas, lavadas, consertadas e dadas a refugiados de etnia germânica que chegavam para colonizar os territórios ocupados” (Lower, 2014, p. 109). As mulheres ocupavam posições em todas as instâncias da máquina genocida: secretárias, enfermeiras, guardas, telefonistas, mensageiras, arquivistas, datilógrafas; seja como testemunhas, cúmplices ou perpetradoras, o que se pode compreender é que a personagem de Hedwig Höss não era uma exceção à ordem nacional-socialista, mas um elemento comum à ela. Em uma sentença: “as mulheres deveriam dar suporte aos homens” (Lower, 2014, p. 113).

Essa função de suporte pode ser observada a partir das palavras do próprio Höss, que descreveu o papel de sua esposa e as relações familiares em sua autobiografia, originalmente publicada em 1951:

Minha esposa estava perpetuamente tentando me atrair para fora da minha reclusão. Ela convidava velhos amigos de fora para nos visitar no campo, bem como meus camaradas no campo, esperando que eu poderia relaxar na companhia deles. Ela organizava festas para além do campo com a mesma finalidade em vista. Ela fazia isso a despeito do fato de que ela nunca se preocupou com esse tipo de vida social mais do que eu mesmo³. (Höss, 2000, p. 113, em tradução livre)

No trecho acima podemos observar que Hedwig assumia o tradicional papel de esposa do burocrata que dava suporte ao marido se ocupando do lar e dos filhos de forma a garantir o bom funcionamento da vida doméstica. A afirmação de que ela era partícipe da ordem nacional-socialista também pode ser encontrada nas descrições que o comandante faz na sua autobiografia.

Do primeiríssimo momento ficou claro para ambos que éramos completamente adequados um ao outro. Nossa confiança e com-

preensão mútuos eram tais que parecia que havíamos vivido juntos todas as nossas vidas. Éramos complementares um ao outro em todo aspecto e partilhávamos a mesma visão sobre a vida. Eu havia encontrado a própria mulher por quem, durante todos os anos tediosos de solidão, eu havia esperado.

Essa harmonia interna permaneceu conosco através de toda a vida de casados, imperturbável por todos os acidentes da vida diária, pelos maus como pelos bons momentos, nunca afetada pelo mundo externo⁴. (*idem*, p. 63, em tradução livre)

A cena apresentada no *frame* 21 demonstra muito da caracterização da personagem de Hedwig Höss, uma mãe e esposa do 3º Reich. Ela se dedica exclusivamente aos cuidados da família em casa e é uma espécie de porta-voz, da idéia de ascensão e retomada daquilo que lhe é de direito — em termos de padrão de vida — segundo a ideologia nazista. Esta mulher também demonstra toda a sua indiferença aos fatos que acontecem fora daquele que é o seu domínio, o lar. Enquanto vemos no *frame* ela mostrar animadamente as flores e insetos ao seu bebê, ignora os gritos vindos do campo e o barulho das fornalhas queimando gente. Ela já assimilou totalmente o ideário nazista e banaliza de forma total e absoluta qualquer coisa que se passe além dos muros de sua casa.

Este é outro fato que podemos confirmar a partir do relato autobiográfico de Höss, que escreveu “Minha família, com certeza, era bem atendida em Auschwitz. Cada desejo que minha esposa ou filhos expressavam era-lhes concedido. As crianças podiam viver uma vida livre e sossegada. O jardim da minha esposa era um paraíso de flores”⁵ (*idem*, p.156). Neste trecho notamos o quão normalizada estava a realidade para a família, confirmando a ideia de banalidade frente a todo o horror de que eram co-executores.

Note-se a referência ao jardim como paraíso que estava separado do inferno por um muro. É impossível não pensar o jardim como ícone da barbárie quando se lê a afirmação do comandante no trecho acima ou vemos a imagem da mulher com seu bebê no *frame* 21 e comparamos com os *frames* 22 e 23, em que se vê um prisioneiro adubando o jardim com as cinzas de judeus já incinerados. Esse contraponto de idílio e barbárie é uma constante na narrativa e tornar-se ainda mais impactante pela forma como a barbárie é representada pelos vazios deixados e que exigem do espectador a ação de completá-los, reforçando o horror pelo indizível das ações que o constituem.



Frame 22 (à esquerda) [1 '16 ''54]: Um prisioneiro trabalha no jardim da Sra. Höss.

Frame 22 (à direita) [1 '17 ''05]: Pode-se notar que o adubo utilizado resulta das cinzas dos fornos crematórios do campo ao lado.

No filme, a personagem recebe a visita da mãe, que ao chegar pode passar a imagem de alguém que também foi tragada pela banalidade do mal que habita o campo e a casa da família Höss, afinal ela desembarca de um trem do *Reich*, vinda da mesma estação pela qual passavam os judeus em direção ao campo. E tudo o que destaca da viagem é a dificuldade que passou com o calor excessivo. Aqui encontramos outro vazio que podemos completar a partir de um paralelismo com a situação dos judeus que também vinham nos trens: primeiramente destacando que muitos deles morriam de calor e desidratação ainda no trem e, os que não sucumbiam à viagem, encontravam a morte pelo “calor” das câmaras de gás e dos fornos no campo.



*Frames 24 e 25 (acima) [0 '40 ''39 - 0 '40 ''41]: a mãe de Hedwig fica surpresa com o tamanho e a vitalidade do jardim. Frame 26 (abaixo, à esquerda) [0 '40 ''52]: a mãe continua se surpreendendo e pergunta se o que está vendo é uma piscina. Frame 27 (abaixo, à direita) [0 '40 ''58]: a mãe expressa sua satisfação e felicidade com o luxo de que a filha dispõe no *Reich*.*

Ao instalar-se na casa, a mulher a princípio demonstra sua satisfação e orgulho ao ver o conforto e luxo no qual a filha está vivendo. Encanta-se com os belos quitutes e pratos que serão servidos, com o belo jardim, com a estrutura do quintal e as belas verduras bem adubadas, além da estufa e da piscina. No meio da tarde, depois de uma soneca à beira da piscina, ela acorda tossindo. Olha ao redor e não vê ninguém mais lá, apenas a fumaça vinda do campo. À noite, com um tom avermelhado aplicado ao filtro da fotografia do filme, ela vai à janela, pois não consegue dormir e ali, ao som dos crematórios, ela parece entender o que está acontecendo. A personagem mostra-se bastante perturbada e simplesmente desaparece da história. Depreende-se que ela encerrou a visita e foi embora de lá.

Aqui, pode-se perceber que a personagem da sogra também é partícipe da engrenagem nazista, ainda que sua atuação seja silenciosa e distante. O vazio narrativo deixado pela personagem desaparecida, depois de ter demonstrado perturbação pelo que viu, nos leva a pensar que talvez ela não soubesse o que se passava e não suportou a verdade ao descobri-la. Contudo, sua chegada demonstra o entusiasmo com o status da vida da filha, possível pelo cargo de alto comando que o genro desempenha no *Reich*, ela sabe que ele comanda o campo. É na introdução para a edição de 1985 da autobiografia de Rudolf Höss, escrita por Primo Levi, sobrevivente de Auschwitz, que encontramos respaldo em nossa afirmação. O escritor italiano rebate a declaração que Höss faz em seu livro, de que se juntara à SS atraído pela “promessa de uma carreira rápida” e pelas “vantagens financeiras concomitantes”. Ao falar do convite de Himmler para se juntar ao serviço da SS nos campos de concentração, o comandante declarou que “Este era um conceito absolutamente desconhecido, e eu falhei em fazer qualquer ideia do que fosse”⁶. (Höss, 2000, p. 21, tradução livre). A isso Levi rebate, afirmando que

Era o ano de 1934. Hitler já estava no poder e nunca se poupou de quaisquer exigências. O termo “campo de concentração” já era bem conhecido em seu novo significado: poucas pessoas sabiam o que acontecia nos campos, mas todos sabiam que esses eram lugares de terror e horror - e era sabido o suficiente sobre eles no mundo da SS. O “conceito” era tudo menos “desconhecido”, já cinicamente utilizado pela propaganda do regime: “Se você não se comportar, terminará num campo de concentração”

havia se tornado uma frase quase proverbial⁷. (LEVI, in HÖSS, 2000, p. 21, tradução livre [aspas no original])

Se era, como afirma Levi, sabido por todos o que significava campo de concentração sob o *Reich*, é de se deduzir que a sogra sabia, apenas se afasta para não ter que ouvir, ou cheirar, ou tossir, por causa da barbárie. Como uma sogra do *Reich*, ela assume a postura silenciosa que muitos assumiram, legitimando as ações nazistas, possibilitando a normalização do absurdo e a banalização do mal.

Observe-se ainda na sequência de frames, que compõem a cena da interação entre mãe e filha no jardim como a recém-chegada está ciente do que acontece nos territórios dominados pelos nazistas. No diálogo, a mãe pergunta para a filha se do outro lado do muro está o campo de concentração. Diante da resposta afirmativa da filha ela comenta que quem sabe uma conhecida judia esteja lá, uma vizinha cujas cortinas ela invejava.



Frame 28 (acima, à esquerda), *Zona de Interesse* (2023) [0 '41 ''31]: A mãe pergunta para a filha se aquele é o muro do campo. Frame 29 (acima, no centro) [0 '41 ''35], Frame 30 (acima, à direita), [0 '41 ''43], Frame 31 (abaixo, à esquerda), [0 '41 ''50] e Frame 32 (abaixo, no centro) [0 '41 ''58]: Diálogo em que a mãe comenta sobre a possibilidade de uma vizinha judia estar lá, vizinha judia de quem ela confessa que inveja as cortinas. Frame 33 (abaixo, à direita) [0 '43 ''25]: As duas mulheres riem com o comentário da filha sobre a forma como o marido lhe chama: "a rainha de Auschwitz".

Ainda sobre a vida corriqueira da família nas cenas do filme, há a sequência de *frames* centrada nas flores do jardim, em que se apresentam várias das espécies que enfeitam a propriedade, como rosas, dalias, lírios, margaridas e palmas, que é cortada no final por um *frame* inteiramente vermelho. Da sequência imagética podemos dizer que fica um vazio de

sentido, o qual, se consideramos a tela vermelha, pode ser entendido como a possibilidade imposta pelo próprio texto de que a cor representa o sangue judeu derramado.

Aqui, voltamos ao conceito de vazio de Iser e juntamo-lo ao de dupla narrativa de Jost para compreender a interação possível entre texto e leitor a partir deste filme. Jost chamou a atenção para a construção narrativa dos ruídos que podem funcionar como um *leitmotiv* da história, sugerindo que uma ação ocorre sob a ação principal. Os ruídos dos fornos estão presentes ao longo de todo o filme e parece, portanto, possível afirmar que esse é o *leitmotiv* da segunda narrativa, sempre chamando a atenção do espectador para o fato de que há mais nesta história do que aquilo que vemos em tela.

Esta segunda narrativa parece ganhar momentos de maior evidência quando observamos duas cenas no filme, apresentadas em filtro preto e branco, nas quais uma menina polonesa aparece distribuindo maçãs e outros tipos de comida na área onde prisioneiros são vistos trabalhando, como uma representação de um ato de resistência. A existência dessa menina enfatiza que o espectador precisa olhar com mais atenção para perceber toda a “espessura de signos” mobilizados no filme. Além da mudança no filtro das imagens, também o ruído dos crematórios é substituído por uma trilha sonora atonal⁸.



Frames 34 e 35, *Zona de Interesse* (2023) [0'26''52 e 0'26''59]: a menina da resistência polonesa enterrando maçãs para os prisioneiros encontrarem.

O contraponto moral às atrocidades nazistas pode ser encontrado na cena ilustrada acima pelos *frames* 34 e 35, em que uma menina pratica um ato de gentileza simples, como o de esconder frutas para aliviar ainda que minimamente o sofrimento dos prisioneiros. Na lógica nazista, essa criança é em si uma criminoso; no entanto, percebe-se como a personagem age com uma autonomia que se liberta das garras da racionalidade homicida nazista.

A desobediência aqui se configura como um ato de resistência moral, de desafio à ordem subvertida pela barbárie nazista. Arendt relembra que no modelo de sociedade judaico-cristã o assassinato é um ato “contra os desejos e os pendores normais da maioria das pessoas” (1999, p. 167). A visão de mundo nazista perpetra, portanto, a criação de uma subjetividade distorcida via propaganda de massa - possivelmente o ancestral do que cotidianamente se categorizou como “fake news” - permite que pessoas comuns de todos os estratos sociais na Alemanha e Áustria viessem a fazer parte da máquina homicida como agentes da engrenagem. Desses, faz parte a figura patética do próprio comandante de Auschwitz (e sua família, por extensão), emergente de uma pequena burguesia pós-Primeira Guerra Mundial, um “lumpesinato”, para citar o termo de Arendt, que se reconfigurou como parte ativa e essencial do processo genocida. A menina resistente é, portanto, o oposto deste estado de agente: nos termos de Bauman (1998, p. 190), ela personifica um comportamento indicativo de um estado autônomo, no qual pessoas simples e comuns ainda encontram pequenas oportunidades de resistência.

Como recurso narrativo, o binário de cores do filtro possibilita uma escolha ao espectador, que foi o tempo todo cativado pelos binários do filme representados no campo e na casa, o que acontece deste e daquele lado do muro, o idílio e o inferno, o sofrimento e o prazer. A ação da menina corajosamente resistindo no horror da ocupação nazista na Polônia, parece declarar ao espectador que sempre há uma escolha, que sempre há os que decidem fazer o que é certo e os que preferem fazer o que é fácil.

5. Considerações finais

A análise do filme *Zona de Interesse* à luz dos conceitos de indústria cultural, da banalidade do mal e da teoria dos vazios permitiu demonstrar como a linguagem cinematográfica pode atuar como veículo potente de crítica histórica, social e ética. A narrativa fílmica, ao adotar uma estética da contenção e do silenciamento, abre espaço para uma leitura ativa, exigindo do espectador o preenchimento dos vazios com base em seu repertório histórico, sensível e político.

Ao mobilizar o pensamento de autores como Wolfgang Iser, Theodor Adorno, Max Horkheimer e Hannah Arendt, o artigo buscou evidenciar

como o texto fílmico, mesmo quando aparentemente minimalista ou silencioso, é atravessado por tensões simbólicas que revelam as estruturas da violência banalizada. A vida cotidiana da família Höss, com seus rituais de lazer, beleza e domesticidade, é construída como um contraponto brutal à barbárie que ocorre além dos muros – e o som constante dos crematórios funciona como um *leitmotiv* daquilo que se quer ocultar, mas que insiste em se fazer ouvir.

Nesse sentido, o filme desnaturaliza a indiferença e desafia o espectador a confrontar o conforto da normalidade com a realidade do extermínio. A literatura e o cinema, como campos simbólicos, ainda se mostram espaços privilegiados de resistência, memória e questionamento – e sua leitura crítica, especialmente em contextos educacionais, é um gesto ético e político contra toda forma de apagamento e repetição do horror.

Notas

1. Zona de Interesse foi o nome dado pelos próprios nazistas à uma área do campo de Auschwitz-Birkenau, compreendendo cerca de quarenta quilômetros quadrados, onde foram construídas instalações para acomodar os membros da S.S., a instituição nazista responsável pela administração de todos os campos de concentração e extermínio. A área compreendia terras confiscadas da população polonesa local, expulsa dali, no qual foram instalados prisioneiros para trabalho na agricultura. Havia também interesse em manter-se “relativamente” afastada a população local dos prisioneiros. Todo o complexo era patrulhado por membros armados da Gestapo (a polícia secreta nazista), a S.S. e a polícia local polonesa.

Genocídio foi um termo cunhado pelo filósofo e jurista de origem judaica Raphael Lemkin entre 1943 e 1944 para descrever o processo de extermínio dos judeus pelos nazistas. O autor, que perdeu quarenta e nove membros da família para a barbárie nazista, utilizou dois radicais, um grego (*Genos*, família) e outro latino (*cidium*, matar). O conceito foi utilizado na criação da Convenção do Genocídio, lei internacional de 1948, que descreve e tipifica o referido crime.

No contexto da perseguição e assassinato em massa nazista, os historiadores cunharam o verbete *Holocausto*, palavra de origem grega que significa “sacrifício pelo fogo”. Sobreviventes e pessoas de origem judaica preferem o termo “*Shoah*”, hebraico para catástrofe. Uma vez que as vítimas do extermínio Nazista não se restringiram apenas aos judeus, compreendendo também homossexuais, religiosos que não se submeteram ao regime (tais como sacerdotes católicos e testemunhas de Jeová), civis poloneses e russos, sociais-democratas, nota-se que outros grupos sofreram perseguição tanto religiosa quanto racial. Destes o grupo mais afetado em número de vítimas após judeus (estimado pelo Congresso Judaico Internacional em cerca de cinco milhões, novecentos e quatro mil mortos), foram os povos de etnia cigana, com aproximadamente um milhão e duzentas e cinquenta mil vítimas, a maioria morta a gás em Auschwitz. Os ciganos têm um termo específico para seu próprio sofrimento: “*Porajmos*”, o que em língua romani pode significar tanto destruição como devoramento.

Impossível desvincular o racismo como política da própria ideologia nazista. Ambos nasceram juntos e se complementam. A ideia de superioridade racial não era nova na Alemanha.

nha, nem exclusiva a esse país. Um dos maiores teóricos do “racismo científico” foi o francês Arthur de Gobineau e o escritor ideólogo racista Houston Stewart Chamberlain era inglês, e casado com uma filha do compositor nacionalista Richard Wagner, anti-semita cuja música de identidade pan-germânica foi apropriada pelos nazistas desde os primeiros dias do regime. Em sua obra detestável “*Minha Luta*”, o próprio Adolf Hitler afirma que a luta racial era um componente contínuo entre os membros da raça superior ariana (*Herrenvolk*, a comunidade racial idealizada) e os “organismos biológicos parasitas”, forma como se refere aos judeus.

A compreensão do complexo processo exterminacionista nazista encontra descrição meticulosamente detalhada na obra de dois grandes historiadores norte-americanos. A corrente intencionalista, defendida por Daniel Goldhagen, afirma que o projeto de eliminação física dos judeus já era objetivo dos nazistas antes da tomada do poder. Por outro lado, a vertente funcionalista, do pesquisador Christopher Browning procura indicar que os sucessos iniciais da Segunda Guerra Mundial deram aos nazistas o encorajamento necessário para a empreitada genocida. Em que pese os argumentos muito bem embasados de ambos os teóricos - aos quais aderem uma gama ampla de renomados historiadores internacionais, tais como Martin Broszat, Lucy Dawidowicz, Hans Mommsen e Saul Friedländer - o que ambos concordam é que não há separação entre o que é nazista e o que é anti-semita. Não é objetivo deste artigo discutir as duas correntes, mas tão somente demonstrar que o racismo elevado à condição de política e propagandeado como ódio nacionalista foi fundamental para a criação da política de assassinato em massa.

Não há documentação histórica direta demarcando um início ou autorizando a política sistemática do Holocausto. A obsessão racial nazista já havia vitimizado anteriormente cerca de quatrocentos mil cidadãos alemães, seja por meio de esterilização e abortos forçados, seja por morte à gás (especialmente contra os deficientes mentais) e o assassinato em Paris do diplomata Ernst von Rath pelo judeu Herschel Grynszpan - hoje sabidamente orquestrado pela Gestapo - levou à *Kristallnacht*, a vandalização de mais de oito mil locais religiosos e propriedades judaicas em Berlim, na madrugada de 9 para 10 de novembro de 1938. A violência anti-semita também já era visível na dessecação pública de estabelecimentos judeus desde 1933 e nas Leis de Nuremberg, que excluíram os judeus da vida pública na Alemanha. No entanto, a “*vernichtungsbefehl*” - a ordem de extermínio que dá início à Solução Final - se partiu do próprio Hitler, o foi de forma oral, e não há registro algum de que tenha ocorrido. Os historiadores presumem que algo semelhante deve ter acontecido em algum momento do fim de agosto ou começo de setembro de 1941, quando a primeira deportação (18 de setembro) teria ocorrido em Bialystok, afetando cerca de quatro mil e quinhentas vítimas. No entanto, o massacre da Sexta-Feira Vermelha, cometido pelo Batalhão Policial 309, em 27 de junho de 1941, já indica como é difícil precisar uma data para o início das atrocidades.

Regra geral, o Holocausto obedeceu algumas fases específicas. Tendo início com fuzilamentos em massa contra judeus russos e poloneses em 1941, tal plano foi rapidamente abandonado por problemas de logística e pelo efeito psicológico que causava nos perpetradores (alcoolismo e suicídios passaram a ser frequentes). A partir do fim de 1941 e começo de 1942 - data que compreende a Conferência de Wannsee - foi adotado o sistema mais impessoal e pretensamente científico de alocação dos judeus em guetos pela Europa, seguido de deportação para centros específicos de extermínio a gás e morte por fome, trabalho escravo e abusos físicos em campos construídos para esse propósito: Sobibor, Treblinka, Chelmno, Belzec, Majdanek e Mauthausen. O maior e mais famoso de todos foi o complexo de cerca de quarenta campos e subcampos no leste da Polônia próximo à cidade polonesa de Oswiecim, conhecida em alemão como Auschwitz-Birkenau.

Auschwitz foi convertido de um pequeno quartel em campo para prisioneiros poloneses já em 1939, e os primeiros testes de extermínio a gás foram conduzidos em prisioneiros russos e poloneses em agosto de 1941. O campo causou a morte de aproximadamente um

milhão e cem mil pessoas, dos quais oitocentos e sessenta e cinco mil eram judeus. Outras causas foram enforcamentos, fuzilamentos, fome, tortura e experimentos médicos.

2. O filósofo alemão Immanuel Kant publicou, em 5 de dezembro de 1783, seu ensaio intitulado “Resposta à pergunta: Que é o Esclarecimento? (*Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?*)”, no qual definiu esclarecimento como sendo “a saída do homem de sua menoridade, da qual ele próprio é culpado. A menoridade é a incapacidade de fazer uso de seu entendimento sem a direção de outro indivíduo. O homem é o próprio culpado dessa menoridade se a causa dela não se encontra na falta de entendimento, mas na falta de decisão e coragem de servir-se de si mesmo sem a direção de outrem. *Sapere aude!* Tem coragem de fazer uso de teu próprio entendimento, tal é o lema do esclarecimento [»*Aufklärung*»]”. Esclarecimento, portanto, segundo Kant, é a capacidade do sujeito de se autodeterminar, orientado pela sua própria consciência, conforme seus objetivos, sem necessidade da tutela externa, seja de outros indivíduos, do Estado ou da convenção religiosa de que participe.

3. No original, lê-se: “My wife was perpetually trying to draw me out of my seclusion. She invited old friends from outside the camp to visit us, as well as my comrades in the camp, hoping that I would be able to relax in their company. She arranged parties away from the camp with the same end in view. She did this in spite of the fact that she had never cared for this sort of social life any more than did I”. In: HOESS, R. **Commandant of Auschwitz**. Londres: Phoenix Press, 2000.

4. No original, lê-se: “From the very first moment it was plain to us both that we were completely suited to one another. Our mutual trust and understanding were such that it seemed as though we had lived together all our lives. We were complementary to each other in every respect and we shared the same outlook of life. I had found the very woman for whom, during all the tedious years of loneliness, I had longed.

This inner harmony has remained with us throughout all our married life, undisturbed by all the accidents of daily life, through bad times as through good, unaffected by the outside world.” In: HOESS, R. **Commandant of Auschwitz**. Londres: Phoenix Press, 2000. p. 63.

5. No original, lê-se: “My family, to be sure, were well provided for in Auschwitz. Every wish that my wife or children expressed was granted them. The children could live a free and untrammelled life. My wife’s garden was a paradise of flowers.” In: HOESS, R. **Commandant of Auschwitz**. Londres: Phoenix Press, 2000. p. 156.

6. No original, lê-se: “They were an absolutely unknown concept, and I failed to have any idea of them.” In: HOESS, R. **Commandant of Auschwitz**. Londres: Phoenix Press, 2000. p. 21.

7. No original, lê-se: “That was the year 1934. Hitler was already in power and had never pulled any punches. The term ‘concentration camp’ was already well-known in its new meaning: few people knew what went on in the camps, but everyone knew that these were places of terror and horror - and enough was known about them in the world of the SS. The ‘concept’ was anything but ‘unknown’, it was already being cynically utilised in the regime’s propaganda: ‘If you don’t behave, you’ll end up in a concentration camp’ had become an almost proverbial turn of phrase.” In: HOESS, R. **Commandant of Auschwitz**. Londres: Phoenix Press, 2000. p. 156. [destaques no original]

8. A música atonal é caracterizada por composições que não se baseiam em uma tonalidade central, diferentemente da música tonal, que gira em torno de uma nota ou acorde principal. Nela, não há hierarquia entre as notas: todas as doze da escala cromática são tratadas com a mesma importância. Como resultado, essa abordagem rompe com as convenções da

harmonia tradicional e produz uma sonoridade marcada pela dissonância e pela falta de resolução harmônica.

Referências

- ADORNO, T. & HORKHEIMER, M. **Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos**. Trad. Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- ARENDT, H. **Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal**. São Paulo: Companhia das letras, 1999.
- BAUMAN, Z. **Modernidade e Holocausto**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- FELTON, M. **The Last Nazis: The Hunt for Hitler's Henchmen**. Londres: Pen and Sword Books, 2011.
- GAUDREAULT, A. & JOST, F. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: Editora UNB, 2009.
- HOESS, R. **Commandant of Auschwitz**. Londres: Phoenix Press, 2000.
- ISER, W. A intenção do texto com o leitor. In: Lima, L. C. (org.) **A literatura e o leitor: textos da estética da recepção**. 2 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002. p. 83-172.
- JOUBE, V. **Por que estudar literatura?** São Paulo: Parábola, 2012, p. 13-34.
- KANT, I. Resposta à pergunta: Que é o esclarecimento? In: **Immanuel Kant: textos selecionados**. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 1985. pp. 100-116.
- LEVI, P. Introduction. In: HOESS, R. **Commandant of Auschwitz**. Londres: Phoenix Press, 1995. pp. 17-25.
- LOWER, W. **As mulheres do nazismo**. Trad. Angela Lobo. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- MORRISON, J. G. **Ravensbrück: Everyday Life in a Women's Concentration Camp, 1939-1945**. Princeton: Markus Wiener Publishers, 2000.

Filmografia:

Glazer, Jonathan. Zona de Interesse (The Zone of Interest). EUA, Polônia, Reino Unido, 2023. 106 min. Cor.

Formas que ilustram:
Uma análise dos poemas visuais
“Até ela”, “Lua na água” e
“Girafas” de Paulo Leminski

Pedro Vinícius deAbreu

Introdução

Recentemente, estive em uma visita ao Museu Oscar Niemeyer (MON) em Curitiba. Como na maioria dos museus, a curadoria reuniu as obras visuais em uma organização narrativa, de forma a guiar os visitantes por uma história, fosse biográfica (de seu autor), fosse artístico-histórica (de um movimento ou tendência). Mas, a meu ver, a área expositiva mais tocante foi a que reunia quadros com poemas, em uma mistura entre o visual e o verbal. A confluência entre linguagens artísticas me reacendeu uma questão: Quais os limites de relação entre o verbal e o visual? Podemos “ler” uma imagem como lemos um texto? Ou, melhor ainda, até que ponto ambas linguagens se distanciam? Seria possível uma “fusão” entre imagem e texto? Não falo aqui de imagens que “ilustram” ou acompanham narrativas, mas sim de textos que se tornam imagens, formas que desenham e contam para além dos limites da palavra.

A discussão não é nova, sendo que alguns artistas já tomaram a missão de testar os limites entre o imagético e o escrito, principalmente no que diz respeito ao movimento do Concretismo e seus representantes brasileiros Décio Pignatari, Haroldo e Augusto de Campos, pioneiros no país, e, posteriormente, Paulo Leminski, do qual pretendo me ocupar neste artigo. A seguir, tratarei um pouco mais sobre as relações narrativas das imagens, usando como arcabouço teórico principal as teorias de Alberto Manguel (2009) e Robert Hans Jauss (1994), para depois prosseguir com a análise dos poemas “Até ela”, “Lua na água” e “Girafas”, do livro *Caprichos & Relaxos* de Paulo Leminski, discorrendo como o verbal e visual se misturam no poema, enquanto a disposição das palavras criam imagens que narram em conjunto com o verso escrito.

O visual como formas de narrar: O poder narrativo da imagem

Se a imagem, como defende Alberto Manguel (2009), conta uma narrativa independente do texto verbal, podemos assumir que a *simbiose*¹ entre escrito e visual, entre forma e palavra escrita, conta uma dupla narrativa, que se contemplam e se ampliam.

Mas, antes de pensar nessa *simbiose*, é preciso refletir sobre a imagem como narrativa. Para Manguel (2009, p. 21), o ser humano² é “essencialmente criaturas de imagens, de figuras”, significando que nossa individualidade é moldada pelas imagens com as quais temos contato. Como diz Steven Pinker (2012, p. 22):

É certo que o significado de uma palavra depende de alguma coisa dentro da nossa cabeça [...]. O significado de uma palavra, portanto, parece consistir em informação armazenada na cabeça das pessoas que conhecem a palavra: os conceitos elementares que a definem e, para uma palavra concreta, a imagem daquilo a que ela se refere.

A criação de uma imagem mental é elemento essencial para a construção de sentido. Tal afirmação é reforçada por Manguel (2009, p. 21) ao citar Aristóteles, alegando que ele defendia a ideia de que “todo processo de pensamento requeria imagens”. Ou seja, no processo de pensamento, antes de realizar a abstração verbal, o ser humano “resgata” imagens conhecidas de sua memória.

Em caráter de exemplificação, ao ouvir ou ler a palavra “pássaro”, cada pessoa imagina uma representação de pássaro, com base naquilo que já conhece, podendo variar de acordo com cada experiência individual (alguns podem visualizar um canário, outros, um João-de-Barro, para mim, a imagem formada é de um pardal). Há uma ideia de que, no processo cognitivo, as imagens antecedem a linguagem verbal, construindo uma base de entendimento para a formação de palavras que são, para repetir o adjetivo de Manguel, formas artificiais de comunicação.

Se as imagens antecedem as palavras na construção de sentido, logo, podemos afirmar que elas comunicam e são interpretáveis. Manguel (2009) vai além, afirmando que as imagens não apenas vêm antes das palavras, mas que estas, quando proferidas e/ou ouvidas também nos levam a imagens. Consequentemente, os textos escritos “fluem constantemente para além dos limites da página” (Manguel, 2009, p. 25). Nesse sentido, um texto é constante. Porém, o texto literário não pode ser “evocado” de prontidão ou em completude, diferente das imagens que, segundo Manguel (2009, p. 25) “se apresentam à nossa consciência instantaneamente, encerradas pela sua moldura”.

As imagens geram palavras, as palavras evocam imagens, e assim o ciclo segue. A imagem existe em um espaço reduzido e específico, marcando um momento, um recorte do tempo pela perspectiva de quem a captura. De acordo com Manguel (2009, p. 24) “[f]ormalmente, as narrativas existem no tempo, e as imagens, no espaço”, ou seja, enquanto um texto contempla uma série de fatos e acontecimentos dentro de um tempo específico de narrativa, e que demandam do leitor uma dedicação por um tempo de leitura (que, não necessariamente, são os mesmos), a imagem destaca um momento espacial, uma captura fechada. Para contemplar uma sequência lógica de fatos, as imagens precisavam ser colocadas em painéis, que destacavam diferentes momentos.

Ainda assim, como defende Manguel (2009), com o avanço das artes visuais, as obras passaram a incorporar o que podemos chamar de “sugestão” de um tempo, que, mesmo sendo mais implícito do que em textos verbais, ainda existe dentro de sua narrativa. Tal sugestão é concretizada por meio de elementos diversos, como poses, linhas, traçados e alusões. Do ponto de vista de Manguel (2009, p. 27):

Quando lemos imagens – de qualquer tipo, sejam pintadas, esculpidas, lapidadas, fotografadas, edificadas ou encenadas –, atribuímos a elas o caráter temporal da narrativa. Ampliamos o que é limitado por uma moldura para um antes e um depois e, por meio da arte de narrar histórias (sejam de amor ou ódio), conferimos à imagem imutável uma vida infinita e inesgotável.

Resumindo, a imagem carrega sugestões que, abraçadas pelo seu leitor, permitem ampliarmos o momento capturado em um passado, presente e futuro, conferindo temporalidade para a narrativa. Ela é a evocação de tempo e acontecimento.

Portanto, a leitura de uma imagem não é independente de quem observa. Uma pintura, fotografia, escultura, etc, pode marcar um ponto de vista de seu “autor”, mas o processo de sua interpretação não é vazio da parte do leitor. Sendo assim, este “agrega” na leitura suas vivências, conhecimentos de mundo, entendimentos acerca do movimento artístico e autoria. A interpretação é carregada pela “bagagem” de quem lê.

Pensemos na pintura feita por Monet de seu jardim em Giverny, na qual, numa primeira leitura, o espectador que desconheça a biografia do pintor pode passar ao largo de perceber as cores turvas e outros elementos, consequências da catarata de Monet. Possuir estas informações pode ceder ao leitor maior instrumentação para análise, agregando narrativas para a pintura, como a reflexão do quanto a doença afetou as percepções da luz na obra, ou talvez sentimentos de melancolia, dor, solidão e limitações humanas.

Ainda sobre o citado acima, Manguel (2009) traz o pensamento proposto por Platão de que o conhecimento, e aqui lê-se o conhecimento como imagem, é uma recordação. As imagens só fazem sentido porque, de alguma forma, ou já a contemplamos, ou, como defendia Platão, elas nos são naturais desde a nascença.

De tal modo, podemos compreender que, para encontrarmos sentido em uma obra visual, precisamos de elementos reconhecíveis, dos quais tivemos acesso em algum momento de nossas vidas. Reforço o argumento citando Manguel (2009, p. 27):

[ao caminhar por uma exposição de artes visuais] o que vemos não é nem a pintura em seu estado fixo, nem uma obra de arte aprisionada nas coordenadas estabelecidas pelo museu para nos guiar. O que vemos é a pintura traduzida nos termos da nossa própria experiência [...]. Só podemos ver as coisas para as quais já possuímos imagens identificáveis, assim como só podemos ler em uma língua cuja sintaxe, gramática e vocabulário já conhecemos.

Em consonância com esse pensamento, pode-se afirmar que o leitor participa da construção de sentido da imagem—ele não apenas a contempla, mas a interpreta a partir de si. É essa participação ativa que transforma o leitor em agente. Digamos, com certa liberdade no uso dos termos, que, neste sentido, o leitor é quase uma espécie de “coautor” da narrativa imagética.

Adicionalmente, Manguel (2009) defende que, para a leitura, o espectador utiliza-se de comparações com outras obras conhecidas, de modo que, ao visualizar um quadro, o leitor retoma em sua memória outras pinturas,

de diferentes épocas, autores e estilos, na busca por elementos semelhantes e contrastantes, nos quais apóia sua interpretação e julgamento estético.

A tese proposta por Manguel não se distancia tanto de outras propostas nos estudos literários, no que faz referência à narrativa verbal. Pesquisadores como Robert Hans Jauss (1994), em suas teses e propostas para as pesquisas na área de história literária, defende, entre outros conceitos, a participação e consideração do papel do leitor na recepção de uma obra literária. Dentre suas ideias, temos a de “horizonte de expectativas” que, de modo genérico, podemos definir como um conjunto de fatores que o leitor “espera” encontrarem uma determinada obra. Ou seja, o horizonte de expectativas é a comparação feita pelo leitor das obras já lidas com a obra que está lendo, incluindo conhecimentos sobre o gênero literário e autor.

Outro diálogo possível entre as teorias de Jauss (1994) sobre recepção do texto literário e Manguel (2009) é no que diz respeito a ressignificação e atualização de sentidos operados pelo leitor, cuja leitura se pauta nas já mencionadas comparações estéticas. Uma obra adquire novos sentidos quando lida em outras épocas, pois as possibilidades de comparação ampliam-se com base no repertório e experiência individual de seu leitor. Ambos, à sua maneira, reconhecem o papel do leitor no processo interpretativo. Manguel (2009) aponta que o espectador vê segundo o tempo de sua própria experiência, enquanto Jauss (1994) destaca que a estética de uma obra pode ser deslocada conforme seu horizonte de recepção.

Ainda, é importante frisar outro conceito de Jauss (1994), o de “mudança de horizonte” ou “expansão do horizonte de expectativas”. Para ele, ao ler uma obra que confronte suas vivências, o leitor passa por um processo de “ruptura” com o seu “horizonte de expectativas” já formado, que, mediante ao novo, gera uma “mudança de horizonte”, ampliando, expandindo e modificando aquilo que ele acreditava e conhecia.

Ademais, as imagens ampliam a experiência humana, permitindo que o leitor “vivencie” novas subjetividades e confronte-se com “obstáculos”. É nesse quesito que as obras artísticas frisam sua relevância social e seu potencial transformador. O mesmo se aplica na literatura, como Jauss (1994, p. 52) diz:

E isso porque, ante o (hipotético) não-leitor, o leitor tem vantagem - para permanecermos na imagem utilizada por Popper - de não precisar primeiramente topar com um novo obstáculo para,

então, adquirir uma nova experiência da realidade. A experiência da leitura logra libertá-lo das opressões dos dilemas de sua Práxis de vida, na medida em que o obriga a uma nova percepção das coisas.

Nestes termos, as obras de artes visuais - enquanto capazes de narrar e expandir o horizonte de expectativas do leitor - e os textos literários são uma prática libertadora e de autoconhecimento.

Em síntese, as obras visuais não só comunicam, como narram histórias complexas, que incorporam em si noções-ou, para manter o termo anterior, sugestões - de passagem de tempo, de acontecimentos passados, de consequências no presente e continuidades no futuro. Além disso, as narrativas imagéticas ampliam-se para além de suas molduras, incorporando em seu corpus fatores mobilizados por seu leitor, sejam a respeito do contexto de sua produção (movimento artístico e biografia do autor), da própria vivência de quem a vê ou da comparação com outras produções.

Com base nesses pressupostos, a seguir serão analisados três poemas de Paulo Leminski, observando-se como suas formas, disposições gráficas e simbologias constroem uma narrativa tanto verbal, quanto visual.

Ovisual nos textos "Até ela", "Lua na água" e "Girafas" de Paulo Leminski.

Paulo Leminski foi um poeta, contista, publicitário, cantor, grafiteiro, compositor, professor, jornalista e, como ele mesmo se definiu em um poema, um "cachorro louco" (Paulo Leminski, 1980). Muito provavelmente foi um dos poetas mais influentes de Curitiba, sendo amplamente reconhecido. Caetano Veloso, em um texto de quarta capa de *Caprichos & Relaxos* (2016), disse que Leminski era, entre os novos poetas, "um dos mais incríveis", enquanto Rodrigo Garcia Lopes (2018, p. 8) afirmou que ele era "um dos nomes mais importantes da literatura brasileira do século XX". Tendo escrito entre as décadas de 60-80, Leminski sempre causou incômodo em quem tentava o classificar. Seria ele parte dos "poetas marginais", "concretistas", "modernistas", "marginais" ou "geração mimeógrafo"? A verdade é que o escritor era um pouco de cada uma dessas inspirações e mais, como

bem diz Lopes (2018, p. 20) “não creio que ele possa ser limitado a nenhuma escola ou tendência exclusiva da poesia contemporânea”.

Entretanto, o que mais nos interessa é a passagem dele pelo movimento do concretismo. Seu interesse e admiração pelos irmãos Campos não era escondida, já que era amigo de ambos, com os quais trocava informações e ideias (Lopes, 2018). Vale comentar, brevemente, sobre o que foi este movimento. De acordo com Lidiane Alves do Nascimento e Solange Fiuza Cardoso Yokozawa (2011, p.2) o concretismo pode ser definido como um movimento

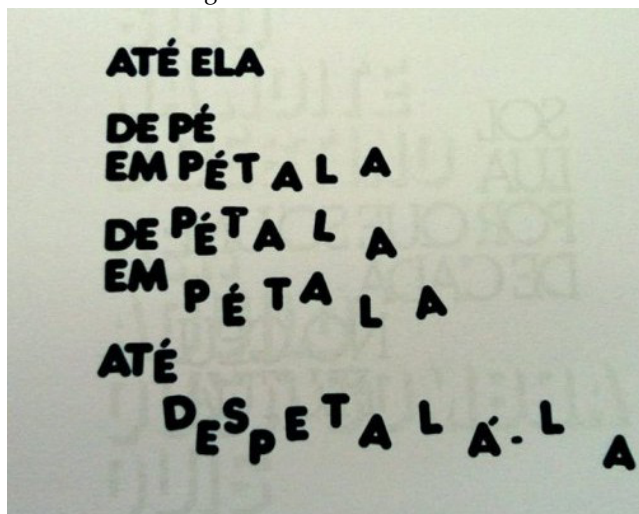
Orientado pelas experiências de Mallarmé, Pound, Apollinaire, Joyce, Cummings, para citar os poetas internacionais, e, ainda, de Oswald, João Cabral e Drummond, para citar os poetas brasileiros, os concretistas engendram uma poesia de interesse formal, pautada em recursos gráficos, tais como desenhos, figuras, fotomontagem, os quais aludem à proposta do poema visual apresentada pelo movimento

Simplificando, podemos assumir que esta vanguarda focava na construção de uma *simbiose* entre o visual e o verbal, quebrando com a estrutura versificada dos poemas tradicionais para “desenhar” com as formas e disposições dos poemas. Outro elemento relevante para a contracultura foi a comunicação publicitária e a *mass media*³, principalmente no uso do visual como forma de comunicar e prender a atenção do espectador.

Delimitados, ainda que de forma introdutória, alguns fundamentos da poesia concreta e das proposições de Alberto Manguel sobre a narrativa visual e de Robert Hans Jauss sobre horizonte de expectativas, podemos agora partir para a análise dos poemas de Paulo Leminski. Cada poema contempla diferentes aspectos, em maior ou menor grau, da teoria de Manguel e Jauss. No entanto, analisarei cada um com um foco principal, a fim de ilustrar mais claramente suas ocorrências. Assim, iniciarei com o poema “Até ela”, cuja estrutura gráfica encena uma progressão temporal e gestual. Em seguida, tratarei de “Lua na água”, que apresenta um jogo reflexivo e instável, e como atua no espaço delimitado do papel. Por fim, encerrarei com “Girafas africanas”, cuja organização vertical e simbólica exige do leitor um reconhecimento cultural e afetivo, projetando sentidos que dependem da memória visual e do repertório de quem lê.

O poema “até ela” nos traz um material rico para análise. Primeiro, vejamos o poema:

Figura 1 - Poema “Até ela”



Fonte: Acervo do autor

O poema, antes de mais nada, causa uma “ruptura” no mencionado “horizonte de expectativas” (Jauss,1994) de seu leitor. Isto é, supõe-se que o leitor leigo (que não conhece o concretismo ou o autor), por comprar um livro de poemas, espere encontrar versos metrificados, sequenciais e que respeitem as linhas e margens, como é parte da tradição. Mas, ao observar as palavras “desconstruídas”, ocorre um choque reacional. Tal quebra pode causar tanto a apreciação, por ser “inovadora” para o leitor, quanto rejeição, por não cumprirem a expectativa. Fato é, o poema busca pela novidade e experimentação da forma.

Passado o choque, o leitor irá encontrar-se com uma *simbiose*, como já mencionada, entre verbal e visual .O texto menciona uma pessoa, marcada pela palavra “ela” (sujeito e eu-lírico), comum objeto, as “pétalas” (substantivo) e o ato de “despetalá-la” (verbo). Por mais que não dito inteiramente, o poema sugere uma flor, já que cita as pétalas. Tal flor pode ser representada imageticamente como o leitor preferir, assim como o eu-lírico, compondo aqui a parte literária que deixa aberto o vazio para interpretação.

Mesmo assim, a forma como as palavras e letras são distribuídas pelos versos e a estrofe são fundamentais, pois constituem a parte visual, e não

devem ser ignoradas. A palavra pétala já evoca uma imagem, ao mesmo tempo em que a separação das letras mimetiza os espaços entre cada uma delas. A separação vai aumentando, em uma cadência que sugere ação, confirmadas pelo verbo despetalar, que, com espaçamento ainda maior, simula o próprio ato das pétalas sendo arrancadas e, quem sabe, largadas do alto para o chão.

Como já foi dito anteriormente, Manguel (2009) diz que o leitor amplia o limitado pela moldura, atribuindo antes e depois do momento definido. No caso, o antes sendo uma flor inteira, capturada por uma moça, e o depois as pétalas caídas ao chão, arrancadas e a flor destruída.

A imagem que se constrói é sugestiva: Enquanto o visual sugere a ação de despetalar pela decomposição das letras e sílabas, o verbal complementa os vazios, indicando quem (ela) e como (de pétala em pétala) a ação é feita. Além disso, os sons, ritmos, rimas e a escolha de palavras também complementam a imagem. Para Helenice Fragoso Santos (2011, p. 34):

A repetição da palavra pétala, que por sua vez comporta elementos constitutivos dos termos 'PÉ', 'ATÉ' e 'ELA', produz um efeito rítmico que sugere o compasso de uma caminhada, ampliando a compreensão da palavra, que agora é ela mesma desfeita e refeita pelo percurso do leitor e do poeta, em suas potencialidades sonoras e semânticas.

Há uma ideia de movimento, de cadência, de ação e temporalidade. Apenas o texto pode não entregar tudo, assim como uma análise estritamente visual deixaria passar vários sentidos. É necessário contemplar ambas as linguagens para entender o poema que, apesar da forma curta, carrega em sua síntese uma narrativa completa, que fala muito aos olhos atentos.

Por fim, vale destacar que cada verso do poema atua como uma pintura à parte ou um “enquadramento” específico, dispostos em sequência como parte de um “painel” expositivo. Se considerarmos a metáfora, é possível perceber que os versos, mesmo individualmente, possuem a capacidade de narrar, mas mostrando imagens bem delimitadas (1- a personagem/ eu-lírico; 2- a flor; 3 - as pétalas caindo pelo despetalar). Só quando dispostas na sequência do painel, é que a imagem ganha movimento, tal qual diz Manguel (2009, p. 24-25):

um único painel pintado poderia representar uma sequência narrativa, incorporando o fluxo do tempo nos limites de um quadro espacial, como ocorre nas modernas histórias em quadrinhos, com o mesmo personagem aparecendo várias vezes em uma paisagem unificadora.

Ou seja, a narrativa existe mesmo nos fragmentos isolados, mas congelada e sem movimentação (ou com pouca movimentação perceptível), ganhando movimento apenas com a sequência desenhada. Até a repetição da imagem, como descreve Manguel, para sugestão de tempo, acontece no poema por meio da pétala.

O segundo poema, “Lua na água”, talvez seja o poema-visual mais famoso de Leminski. Sua representação visual é mais extrema que a ocorrida em “Até ela”, saltando aos olhos desde o início. Vejamos:

Figura 2 - Poema “Lua na água”



Fonte: Acervo do autor

Ao olhar para o poema, além da já mencionada “quebra” com o horizonte de expectativas, o leitor, antes de ler o texto ou procurar o significado das palavras, visualiza os três pontos pretos no topo, que remetem à lua, e o “reflexo” produzido pelas palavras na água. Neste poema, a “moldura” é visível, pois há uma limitação clara de até onde o desenho vai, reforçada pelo “corte” na última das três luas.

A repetição de letras selecionadas, ao invés de todas, e a representação “espelhada” (invertida) delas, causa uma sensação de ondulação e turbidade, como se a água estivesse em movimento, impedindo o reflexo completo, ou como se a lua, que segue em seu ciclo ao redor da terra, brilhasse parcialmente na superfície espelhada. Aqui, os espaços em brancos são marcados. Tanto aciona o predisposto de Manguel (2009), sobre a progressão espaço-temporal, pois cada palavra é um eco que se repetem com pequenas mudanças, sugerindo um tempo instável e fragmentado.

Não menos significativa é a leitura de que o reflexo parcial das palavras, assim como a representação gráfica das três luas acima do texto, na qual a última está incompleta, representam o ciclo lunar. O tempo construído é, portanto, diferente do poema anterior, sendo não linear, quase que sugerindo uma repetição ou fragmentação. Afinal, ao termos apenas o recorte noturno da lua, o ciclo diurno é omitido, e o tempo parece saltar de uma fase a outra, de noite em noite, num intervalo descontínuo.

Tais leituras demandam maior capacidade de inferência do leitor, que evoca seu conhecimento de mundo e das fases da lua, uma vez que a representação é apenas sugestiva e implícita. A narrativa apenas se completa na memória do leitor, que reconstrói a cena, ou, como sugere Manguel (2009, p. 28) “[constrói a] narrativa por meio de ecos de outras narrativas, por meio da ilusão do auto-reflexo [...]”. O leitor vê a si mesmo ou seu mundo refletido na tela pintada da obra, apenas assim consegue construir e/ou completar uma narrativa.

Analisando ainda a forma como as letras são dispostas abaixo de outras, quase que compondo novos versos, parece que o desenho sugere, para além de um reflexo, um *escoamento* das letras, da tinta, das palavras e do próprio significado do texto para fora da forma, da linha, da margem e da moldura. Manguel (2009, p. 25) diz que as narrativas escritas “fluem constantemente para além dos limites da página”, fato consumado no poema, tanto no sentido da metáfora empregada na teoria dele, quanto de modo (quase) literal. Leminski testa os limites da representação gráfica e verbal, desafiando o tradicional e conhecido.

Jauss (1994, p. 31) define que “o horizonte de expectativas de uma obra [...] torna possível determinar seu caráter artístico a partir do modo e do grau segundo o qual ela produz seu efeito sobre um suposto público”.

Tanto será denominado por ele como “mudança de horizonte”, ou seja, a forma como obra que confronta o conhecido e, assim sendo, “inova” de alguma maneira, agrega a ela valor estético. Sobre tal ótica, Paulo Leminski consegue confrontar o “horizonte de expectativas”, direcionando o leitor para uma “mudança de horizonte”.

O último dos poemas, “Girafas”, carrega, como os demais, sentidos múltiplos que se pautam nos significados verbais e nas disposições visuais das palavras. Vejamos:

Figura 3 - Poema “Girafas”

girafas

africanas

como meus avós

quem me dera

ver o mundo

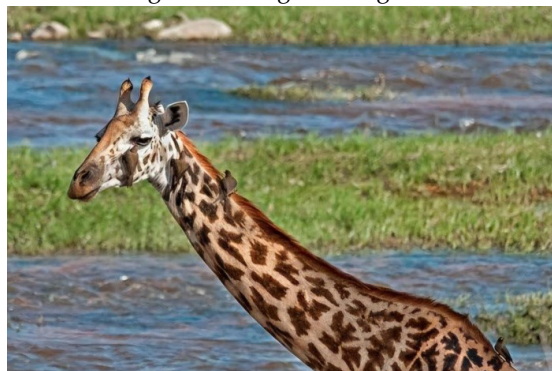
tão do alto

quanto vós

Fonte: Acervo do autor

A primeira palavra, em destaque, é a que ditará a imagem de todo o poema. Antes de lê-la, o espectador apenas nota uma certa verticalidade, mas sem desenho. Este poema, em comparação com os demais, é menos óbvio. O que não significa que não possua uma imagem sendo formada. Quando lemos “girafas/africanas”, a semântica da palavra evoca uma representação do animal, e ao desejo de “ver o mundo/tão do alto” direcionam a leitura para uma lembrança da altura do animal. Uma vez que tal lembrança é reconstruída na memória do leitor, fica visível que a forma segue os contornos de um pescoço de girafa. Observe:

Figura 4 - fotografia de girafa



Fonte: ÉPOCA

Assim sendo, a imagem demanda do leitor o conhecimento prévio da anatomia da girafa. O verso seguinte, “como meus avós”, parece, à primeira vista, deslocado e “nonsense”. Qual a relação entre o animal citado e a descendência do poeta? Porém, como definia Manguel (2009, p. 25) “com o correr do tempo, podemos ver mais ou menos coisas em uma imagem, sondar mais fundo e descobrir mais detalhes”, fato que se confirma também em Jauss (1994), que defende a experiência e conhecimento do leitor como fundamentais. A releitura do poema, mais atenta e carregada, possibilita compararmos a ideia de “girafas africanas” com “sabedoria ancestral”, e, por conseguinte, os avós passam a simbolizar o conhecimento desejado pelo eu-lírico, fato apoiado pelos versos restantes “quem me dera/ ver o mundo/ tão do alto/ quanto vós”.

O eu-lírico almeja atingir o mesmo estado de consciência dos avós e “ver o mundo” da mesma forma que eles. A imagem da girafa desprende-se da mera representação visual e passa para o simbólico. Um corpo que carrega a ancestralidade, a sabedoria, a altura como lugar de privilégio e experiência. A mesma verticalidade que desenha o pescoço da girafa, também remete visualmente a uma escada, mantendo a ideia de ascensão, escalada e vista do alto.

Como propõem Manguel (2009) e Jauss (1994), é o leitor quem completa esse percurso simbólico. Ao identificar a imagem, ativar memórias e reconstruir sentidos, ele transforma a leitura em um ato participativo. O poema, assim, exige da leitura mais do que decodificação: o leitor preenche vazios, cria associações, realiza comparações e testa hipóteses, construindo

partes da narrativa. Deste modo, podemos afirmar que o poema demonstra perfeitamente o diálogo entre as linguagens verbais e visuais e as teorias de Manguel e Jauss, principalmente no que diz respeito à recepção.

Conclusão

Ao longo deste artigo, busquei analisar como os poemas de Paulo Leminski aproveitam (e abusam) livremente dos espaços em branco, do formato das páginas, da distribuição de palavras e da expectativa do leitor para criar imagens ou sugestões visuais, muitas das vezes fundindo a linguagem verbal e não verbal no que podemos chamar de *simbiose*.

Com base nas ideias de Alberto Manguel sobre o poder narrativo das imagens, bem como na estética da recepção de Robert Hans Jauss, analisei três poemas do livro *Caprichos & Relaxos* — “Até ela”, “Lua na água” e “Girafas africanas” — com o intuito de compreender como suas formas gráficas e simbologias ampliam a leitura para além da palavra escrita.

Cada poema revelou uma faceta distinta da *simbiose* entre texto e imagem. “Até ela” encena uma narrativa gestual, quase coreografada, em que o movimento se dá pela decomposição das palavras. Já “Lua na água” propõe uma cena visual instável e cíclica, que testa os limites das margens (como um quadro emoldurado). Por fim, “Girafas” depende do reconhecimento e da inferência do leitor, ativando sua memória cultural e imaginação.

O intuito deste artigo não é esgotar o assunto, até porque um bom texto literário e uma boa obra visual sempre serão inesgotáveis (Calvino, 2016). Como Manguel (2009, p. 28 - 29) bem defendia “nenhuma narrativa suscitada por uma imagem é definitiva ou exclusiva [...] Quando tentamos ler uma pintura, ela pode nos parecer perdida em um abismo de incompreensão ou, se preferirmos, em um vasto abismo que é uma terra de ninguém, feito de interpretações múltiplas”. As leituras tanto do verbal, quanto do visual são infundáveis, e não cabe a um artigo encerrá-las.

Entretanto, as análises serviram como forma de olhar para os poemas concretos de Leminski, estipulando como ele confronta o horizonte de expectativas de seu leitor e defendendo sua qualidade estética e seu caráter inovador. A partir desses exemplos, torna-se evidente que a poesia visual de Leminski não apenas desafia a tradição da leitura linear, mas convida o leitor a um envolvimento ativo, quase performático, com o texto. Como

Jauss (1994) defendia, a obra artística possui potencial de transformação e de expansão da percepção humana, e as obras de Leminski, ao misturar imagens e poesia, tornam-se vias capazes de ampliar a percepção e o auto-conhecimento do leitor.

Notas

1. Simbiose é definida como “qualquer associação ou interação entre dois ou mais organismos de diferentes espécies. [...] Associação mutuamente benéfica entre seres vivos” (SIMBIOSE, 2025).
2. Alberto Manguel faz questão de afirmar e, aqui, reforço sua ressalva: Tal afirmação é válida apenas para aqueles que gozam da visão, ou que já possuíram a capacidade de ver.
3. De acordo com Brian Duignan (2019), *Mass media* é um conceito que refere-se a grande mídia produzida, tanto internacional quanto nacional. O termo engloba produções televisivas, jornalísticas, propagandas, livros best-sellers e os meios de comunicação via internet.

Referências

- CALVINO, Italo. Por que ler os clássicos. In: . Por que ler os clássicos. Trad. Nilson Moulin. 5. reimpr. São Paulo: Companhia de Bolso, 2016, p. 16.
- DUIGNAN, Brian. *massmedia*. 2019. Disponível em: <<https://www.britannica.com/topic/mass-media>> Acesso em: 12 jul. 2025.
- JAUSS, Robert Hans. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. São Paulo: Editora Ática, 1994
- LEMINSKI, Paulo. **Caprichos&Relaxos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- LOPES, Rodrigo Garcia. **Roteiro literário Paulo Leminski**. Curitiba: Biblioteca Pública do Paraná, 2018.
- MANGUEL, Alberto. O espectador comum: A imagem como narrativa. In: **Lendo imagens: Uma história de amor e ódio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p.14-33.
- NASCIMENTO, Lidiane Alves do; YOKOZAWA, Solange Fiuza Cardoso. **Paulo Leminski: Um concretista distraído**. Anais do SILEL, Uberlândia, v. 2, n. 2, 2011.
- PINKER, Steven. **Do que é feito o pensamento: A língua como janela para a natureza humana**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012
- SANTOS, Helenice Fragozo dos. **Moinho dos versos Leminskianos**. 2011. Disponível em: <<https://www.repositorio.ufal.br/bitstream/riufal/497/1/Moinho%20de%20versos%20leminskianos.pdf>>. Acesso em: 10 jul. 2025.
- SIMBIOSE. In: Michaelis On-Line. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2025. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/palavra/EZ5Xk/simbiose/>>. Acesso em: 6 jul. 2025.

A vertical blue textured bar is located on the left side of the page.

Um passeio por uma Curitiba de outrora, fúnebre e infecta através da obra O Mez da Grippe

Rafael Teixeira Silva

“Moça bonita, solteira. Morreu na gripe. Não resistiu a febre forte. Muito branca, alta, cabelo loiro bem comprido, morreu na gripe”. DONA LÚCIA – 1976 (Xavier, 1998, p. 75)

O presente artigo tem por objetivo central analisar a obra intitulada *O Mez da Gripe*, tendo-se como mote principal as contribuições do referencial teórico metodológico extraído da Teoria da Recepção, Hauss (1994); Jouve (1993), o debate proposto por Pavloski (2007, 2018) acerca da escrita jornalística, histórica e literária de Valêncio Xavier. Por fim, a discussão a respeito da função dos vazios no texto literário a partir de Iser (1997).

A obra *O Mez da Gripe* escrita por Valêncio Xavier e publicada primariamente no ano de 1981. No ano de 2020, o livro passou por um processo de reedição, devido ao momento pandêmico em que o mundo vivia, ocasionado pela disseminação da COVID-19. Tal pandemia modificou drasticamente a maneira de convivermos, observarmos e compreendermos a sociedade atual.

A obra de Valêncio debruça-se sobre uma Curitiba ainda do início do século XX, mais precisamente, dos meses finais de 1918. Uma Curitiba de outrora, que se encontra desolada e em estado de alerta devido a proliferação do vírus da Gripe Espanhola em seu território. A narrativa é complexa e desafia até mesmo os leitores mais experientes e atentos, por se tratar de um “romance-colagem, em que recortes de jornais, depoimentos reais e ficcionais se misturam” (Silva, 2020, n. p).

Pois na obra, a ficção se mistura com a realidade e vice-versa, através de suas páginas, já que: “manchetes de jornais dividem espaço com pronunciamentos oficiais de órgãos do governo, anúncios comerciais, fotografias, canções populares, versos poéticos e transcrições de depoimentos orais.” (Pavloski, 2018, p. 373). Com essa riqueza literária e potência criativa-imaginativa, o autor e sua criação obtiveram êxitos e premiações no mercado editorial brasileiro.

Valêncio Xavier não se propõe ser um historiador ou memorialista focado em recuperar ou analisar dados do passado da capital paranaense, mas sim, seu intuito pode ser visualizado como o de provocar o leitor, chamando a atenção para o que compõe a sua trama principal. Somos guiados pelas páginas através da incerteza ocasionada pelas vozes múltiplas, poli-

fônicas e dissonantes que caracterizam e enfatizam ainda mais a dificuldade de buscar encaixar essa obra em um gênero específico.

Ao contar com múltiplas fontes historiográficas, tais quais, excertos de dois jornais da época, sendo eles; *O Commercio do Paraná* e seu concorrente editorial, *Diário da Tarde*. Sendo que, ambos possuem posicionamentos adversos com relação à situação da população curitibana e a *Influenza Espanhola*. Observamos uma cidade sendo lida, escrita e interpretada de uma forma dinâmica, porém nem um pouco convencional.

Para além dos jornais que compõem e revelam a estrutura que demarcam a tessitura textual de Xavier, notamos outras fontes e conceitos históricos interessantes que são ressaltados e apontados pelo professor Evanir Paviloski (2007), o pesquisador nos demonstra que:

Em *O mez da gripe* podemos perceber seis formas diferenciadas de registro histórico: os textos jornalísticos, os relatórios governamentais, a estatística, a memória, a propaganda e a literatura. Esses seis modelos de preservação da história são colocados lado a lado e constantemente confrontados como forma de avaliar o grau de subjetivação e condicionamento discursivo a que estão sujeitos. (Pavloski, 2007, p. 26).

Com essa gama amplificada de fontes tão ricas e perspectivas tão controversias para se compor uma obra, Xavier revoga de uma estética tradicional para a confecção de *O Mez da Gripe*. Ao contar com elementos diversificados que enriquecem e chamam a atenção de seu público-alvo; o leitor. Portanto, nas palavras de Hans Robert Jauss (1994) acerca da caracterização ou mais precisamente, a definição de uma obra literária, notamos que:

A obra literária não é um objeto que exista por si só, oferecendo a cada observador em cada época um mesmo aspecto. Não se trata de um monumento a revelar monologicamente seu Ser Atemporal. Ela é, antes, como uma partitura voltada para a ressonância sempre renovada da leitura, libertando o texto da matéria das palavras e conferindo-lhe existência atual. (Jauss, 1994, p. 25)

Consequentemente, compreendemos que o papel vital da atualização de uma obra, se dá justamente pela leitura de distintas gerações e formações de leitores, que se encontram separados, longinquamente ou não, no tempo e no espaço. Ao evocarmos a ideia de que em cada momento histórico contamos com particularidades e especificidades dos mais diversos segmentos: sociais; culturais; psicológicos; sentimentais; econômicos, etc. Pode se incluir também os anseios e desejos que um leitor tem ao buscar ler uma obra.

Isso renova o viés analítico-crítico da literatura e propões novas interpretações, criações de escolas ou linhas de pensamento que alçam novas indagações através das obras literárias. Formação de conceitos, prismas e olhares que buscam observar o que compõe o interior e o exterior de uma narrativa ficcional. Sobretudo, ao se pensar historicamente que cada sociedade possui compreensões e visões de mundos plurais e diversificadas em relação a outras realidades históricas e sociológicas.

Os diálogos entre autor e leitor são importantes para compreendermos as teorias literárias que se desenvolveram no desenrolar do século XX. Sobre tudo, a denominada Estética da Recepção, que está preocupada não somente com caráter estético de uma obra literária, mas sim, busca dar enfoque às diversas camadas que formam uma obra. Partindo do processo de leitura e os diversos modos de interpretações textuais, perpassando a historicidade da leitura e suas transformações. Analisando em loco a literatura como uma comunicação que se expande continuamente e se renova constantemente.

Observa-se que a obra literária possui caráter dual de análise e compreensão, pois “A história de literatura é um processo de recepção e produção estética que se realiza na atualização dos textos literários por parte do leitor que os recebe, do escritor, que se faz novamente produtor, e do crítico que sobre eles reflete.” (Jauss, 1994, p. 25).

Sem romper com a uniformidade e o desenvolver dessa pesquisa, traçaremos uma breve biografia do autor Valêncio Xavier (1933 - 2008) um homem versado em múltiplas artes, pois além de escritor, foi cineasta, roteirista e diretor de televisão, ele foi altamente ligado à cultura nacional de sua época e nos deixou um grande legado de sua escrita, fossem através de suas obras literárias ou seus programas televisivos. Paulista de nascença, porém foi em Curitiba que obteve destaque nas telonas, oralidade e na grafia. De repórter policial a escritor, Xavier fez da sua vida um estandarte para a arte.

Ainda aos nos referirmos à composição de *O Mez da Gripe*, com toda a miscelânea textual que engloba a estética da obra, já que não há um narrador padrão, e sim, as páginas são preenchidas, ora com propagandas, ora com recortes de noticiários, sejam da contagem de mortos ocasionados pela Gripe Espanhola (1918), fosse pela instabilidade social que abalava o país com as notícias além-mar sobre A Grande Guerra (1914 – 198). Temos também poesias sádicas, supostamente escritas por um espécime de predador sexual e os relatos orais de Dona Lúcia e suas lembranças dessa Curitiba fúnebre e infecta.

Dentro desse arquétipo textual que favorece a quebra da linearidade da ação ou de cada unidade de ação, Valêncio distribui ao longo das setenta e nove páginas da obra diversos fragmentos narrativos, pertencentes a diversos enredos, que se alternam sob o pano de fundo de um ano particularmente conturbado, tanto nas divisas municipais e nacionais quanto nas trincheiras internacionais (PAVLOSKI, 2005, p. 50)

Os jornais dão uma configuração estética parecida a de uma hemeroteca à obra, estampando as principais notícias da época, sobretudo, os antagonistas *Commercio do Paraná* e o *Diário da Tarde*, entre alfinetadas jornalísticas, as gazetas buscam apresentar, ora o horror da gripe, ora uma espécie de consolo à população curitibana, isso sem citar as rusgas entre as imprensas que possuem visões um tanto quanto diferente da “*gran española*” (*Commercio do Paraná*, in: Xavier, 1998, p. 15), como satirizado pelos versos e cânticos do músico Jeca Rabecão.

De antemão, a Gripe Espanhola como nos é demonstrado no livro *A bailarina da morte – A Gripe Espanhola no Brasil* (2020), autoria da antropóloga Lilia Schwarcz em parceria com a historiadora Heloisa Starling, para as autoras a própria nomenclatura da obra se deve ao fato de que: “A moléstia foi chamada também de “bailarina” porque dançava e se disseminava em larga escala, e porque o vírus deslizava com facilidade para o interior das células do hospedeiro.” (Schwarcz et Starling, 2020, p. 25).

Algo a ser levado em consideração é a de que forma a bailarina da morte chegou a demarcar seus passos em território nacional e passou a assombrar os lares e repartições públicas de norte a sul do país.

A influenza desembarcou em território brasileiro no mês de setembro, por meio de navios que ancoraram em portos do nordeste e do Rio de Janeiro. No entanto, é difícil afirmar com precisão onde a pandemia se manifestou inicialmente, uma vez que os dados divulgados pelos jornais e pelos responsáveis pelo serviço de higiene nos diversos estados brasileiros são contraditórios, deixando mais dúvidas do que certezas. (Walger et Trevisan, 2022, p. 23).

Ao acompanhar os ritmos, os movimentos e os compassos fúnebres de tal dança macabra, adentramos à obra tida como referência principal para análise que nos propomos nesse artigo, o livro intitulado *O Mez da Grippe*, passearemos pelas multidões de corpos estendidos ou seguindo ao sepulcro, pelas avenidas e entre as ruas vazias de uma Curitiba de outrora. Através de uma obra contraditória, enigmática, inusitada e surpreendente, ao desvelar as intrigas jornalísticas das duas principais gazetas da capital paranaense, sobretudo, que concerne aos meses de outubro a dezembro, do ano de 1918.

Todavia, entre recortes e excertos de jornais contendo manchetes e artigos datados de 20 de outubro a 3 de dezembro, acompanhamos a aflição humana vivenciada na cidade que “*tem a imagem dum paraíso na terra*”¹. Esse paraíso é contraposto, pois durante a leitura encontramos histórias que convergem e se desencontram, simultaneamente.

Os destroços da guerra, a esperança do término da mesma. Os casos de polícia na capital paranaense. A morte de uma jovem loira alemã narrada através das memórias de uma personagem também contraditória, Dona Lúcia, que narra às suas visões e lembranças sobre uma época distante de sua narrativa atual, entrevistada no ano de 1976.

A memória de Dona Lúcia parece borrar os fatos, apresentando uma história ainda mais fragmentada, como colchas de retalhos que devem ser costuradas pelo próprio leitor, para a compreensão total da obra. Um depravado à solta, que abusa de jovens senhoritas que é lido e interpretado através de poemas que contém e denotam seus requintes de crueldades, mas narrados com rimas sofisticadas em sua escrita, que destoam de suas ações, tais quais os textos de Marquês de Sade.

1. Referência direta ao trecho do Hino de Curitiba, composto pelo poeta Ciro Silva e musicada pelo maestro Bento Mossurunga, em 1967.

[...] diante tantos eixos narrativos, com diferentes peculiaridades, faz bastante sentido em pensar no montador da obra, no lugar do narrador. Cada eixo narrativo apresenta seu narrador. A organização textual, normalmente é um dos encargos do narrador, aqui ganha um novo sentido: além da organização de cada narrativa, há a organização das narrativas em busca de uma obra coerente. Essa organização é a montagem realizada por Valêncio Xavier. (Zeni, 2013, p. 247)

Ao nos depararmos com a citação anterior, analisa-se que buscar compreender o texto de Xavier através de um narrador provindo-se do senso comum, no qual a história está escrita para ser desfrutada e não desconfiada ou analisada com atenção, leva-nos a uma consequência, a perda das metáforas e nuances propostas pelo autor, pois:

Valêncio Xavier monta todas as suas narrativas de modo a criar as mais diversas associações, ambiguidades e interpretações. As lacunas criadas pelo texto são várias, e a justaposição entre textos verbais e imagens geram poucas certezas, e as entre textos verbais tendem a ambiguidade. Desse modo, a obra se mostra propensa a muitas leituras e possibilidades interpretativas. Possibilidades essas, programadas pelo autor, para que o leitor possa interagir com o texto. (Zeni, 2013, p. 256)

Quando embarcamos nessa viagem de volta ao tempo, proposta pelas linhas de Xavier, a abertura da obra, se faz com uma epígrafe de Marquês de Sade, que nos diz: *“Vê-se um sepulcro cheio de cadáveres, sobre os quais podem observar todos os diferentes estados de dissolução, desde o instante da morte até a destruição total do indivíduo”* (Sade, in: Xavier, 1998, n.p). E assim iniciam-se as *Scenas Macabras* em Curitiba.

Outro quesito a ser interpretado de antemão é a imagem que abre o livro junto com a frase citada anteriormente, um personagem bem trajado em vestes da época, terno paletó e gravata, em seu peito aparenta portar um broche da Cruz Mariana, ou mais precisamente, o símbolo extraído do latim intitulado *“memento mori”* – que seria uma expressão apreciada por filósofos da Antiguidade Clássica, da qual significa “lembre-se que você vai morrer” e por fim, de maneira inconsciente lembrando-nos não inten-

cionalmente, Nelsinho² com seu bigode viçoso, bem cuidado e seu cabelo bem penteado também.

Enquanto atrás desse homem anonimato, observamos uma construção que apresenta a arquitetura típica da década de vinte no Brasil, um grande prédio, fossem a partir de repartições públicas ou casas de pessoas que compunham a alta elite nacional. Por fim, uma nuvem ou um redemoinho de crânios e caveiras, dando a entoada da obra, uma visão fúnebre e lúgubre sobre a capital paranaense, no início do século XX, com a deflagração da guerra e o medo dos números de casos de infectados pela *Influenza Hispânica*.

Com relação ao passar do tempo nessa obra: “As páginas da narrativa são marcadas com a numeração de parte dos dias do período, a exemplo de um diário particular preenchido com diferentes recortes da época.” (Pavloski, 2018, p. 383). Esse palimpsesto de informações reflete a dinamicidade da obra e plurais maneiras de se interpretá-la através de múltiplas teorias possíveis e aplicáveis, seja no campo literário, histórico, ou até mesmo no viés jornalístico.

Correlacionando a questão de transcorrer dos dias dentro da trama ficcional de Xavier, importante lembrarmos a questão das divergências existentes entre as formas de se ler uma obra ao pensar somente em sua relação com a fruição e progressão. Para Vincent Jouve (1993), por exemplo:

Entre “progressão” e “compreensão” existem, claro, regimes intermediários: as duas variáveis podem se combinar em proporções muito diversas. Em todos os casos, contudo, a leitura solicita uma competência. O texto coloca em jogo um saber mínimo que o leitor deve possuir se quiser prosseguir a leitura. [...] O charme da leitura provém em grande parte das emoções que ela suscita [...] (Jouve, 1993, p. 19)

Em seguida, adentramos de fato na obra de Xavier, contando com essa miscelânea de gêneros literários que a integram e a consolidam como uma obra intensa para ser lida e apreciada, lhe dando uma elegância ainda maior. A obra inicia-se um calendário indicando a todos, o ano de 1918, com

2. Referência ao personagem principal da trama escrita por Dalton Trevisan, “O Vampiro de Curitiba”, homem obsessivo, manipulador que busca a todo gosto obter seu gozo de prazer, todavia, das formas mais animalescas possíveis.

a manchete que se encontra entrecortada com a seguinte frase: “A paz está interrompida” (Xavier, 1981, p.13)

A citação acima apresenta-se como uma espécie de prelúdio do que se tornaria Curitiba durante a propagação pandêmica da gripe. Prosseguindo, há uma nota retificada por Sr. Dr. Trajano Reis, diretor de Serviço Sanitário, apresentando-nos como ocorreu a vinda do “*gérmen do mal*” (Xavier, 1981, p.13) ao Estado do Paraná, através do trem que interliga as cidades de Antonina a Morretes, ocasionado inicialmente pelo contato que uma família que retornava de viagem de Paranaguá, encontraram-se com sírios advindos do Rio de Janeiro infectados e assim propagando-se até a Curitiba.

A conjunção de evento epidemiológico, ficções da peste e movimento coletivo convergem para que as barreiras entre a dicotomia realidade e ficção se tornem mais voláteis. Em meio a pandemia do coronavírus, a editora Arte e Letra apostou no relançamento da obra literária curitibana *O Mez da Grippe*, de Valêncio Xavier, publicada pela primeira vez em 1981. Sem um narrador ou uma narrativa formal, o livro, de caráter experimental. (Casagrande, 2022, n. p)

Pelo movimento e balançar incessante da Maria Fumaça sobre os trilhos, começa assim a dança da morte que iria entoar seus cânticos em terras paranaenses, o poema fúnebre que fecha a primeira página, dá uma tônica ainda maior a toda essa tragédia “*Um homem eu caminho sozinho nesta cidade sem gente as gentes estão nas casas - a gripe*” (Xavier, 1998, p. 13), como se um homem observasse à sombra toda desolação que os curitibanos passavam e ele passeava, como se houvesse normalidade em tudo.

Ainda com referência aos estudos correlacionados à disseminação da Gripe Espanhola, frisamos as ideias centrais do artigo *A influenza espanhola e a cidade planejada*, autoria de Anny Jackeline Torres Silveira, publicado em 2007, em que nos é apresentado com apoio à historiografia, como ocorreu a vinda da gripe hispânica até o território nacional e como há incongruências acerca de estimativas numéricas a respeito do vírus:

A influenza desembarcou em território brasileiro no mês de setembro, por meio de navios que ancoraram em portos do nordeste e do Rio de Janeiro. No entanto, é difícil afirmar

com precisão onde a pandemia se manifestou [...] (Silveira, 2007, p. 36).

A entrevistada que revela suas impressões acerca de uma Curitiba de outrora, apresenta-se como Dona Lúcia e em sua primeira observação, fala a respeito das passeatas que se faziam com os mortos até o Cemitério Municipal, sobretudo, narra as divergências sociais a respeito da concretização da despedida dos entes que partiam desse mundo.

- “E era a pé. Iam carregando o caixão e as gentes a pé acompanhando pela cidade inteira até o Cemitério Municipal. Tinha os muitos ricos que faziam enterro com carro, cavalos de penacho, pano preto, mas eram bem poucos. A maioria a pé, por muito tempo foi assim.” DONA LÚCIA – 1976. (Xavier, p. 1981, p. 15)

A citação acima encontra-se justamente sintonizada à imagem correspondente na página do livro, que nos apresenta uma série de cavalheiros carregando um caixão, enquanto uma multidão observa e “estuda” o fotógrafo responsável pelo clique, sem haver qualquer tipo de referencia a quem fez tal registro. Em uma sessão intitulada – Vida Social, o cronista do *Commercio do Paraná* crava “*Positivamente a vida humana não vale um caracol*” (Xavier, 1981, p.16).

Após sermos apresentados a uma notícia intrigante, datado de 22 de novembro, na qual uma mulher soluça em lágrimas ao ver pela última vez seu marido, que havia sido assassinado em frente a um botequim. Nota-se que não só dos espirros, intensas enxaquecas e dores no corpo, ocasionadas pela *influenza* as pessoas morriam nessa narrativa.

As imagens são extratos interessantes de serem analisadas também, pois para Alberto Manguel (2001) “As imagens, assim como as histórias nos informam.” (Manguel, 2001, p. 21), na obra de Valêncio Xavier, as imagens tomam formam como num caleidoscópio, reunindo textos em caixa alta, fotografias. A partir disso, lemos e interpretamos a obra a partir de tais elementos pictóricos que enriquecem e aguçam o prazer de se ler essa intertextualidade.

Quase nada fora dito até aqui acerca dos movimentos que levaram a Europa a entrarem em conflito, em decorrência do diante do embate

bélico entre duas forças antagonistas, de um lado, países formavam uma Aliança (Alemanha, Império Austro-Húngaro e Itália), do outro extremo, um grupo denominado *Entente* constituído por (França, Reino Unido, Rússia e EUA), durante 1914 a 1918, soldados defendendo suas respectivas bandeiras, ideias e ideais, marcharam e mancharam com tons avermelhados de sangue humano respingando e escorrendo por entre trincheiras, o solo do continente europeu.

Devido ao intenso número de baixas, esse conflito foi denominado por historiadores, sociólogos e antropólogos como a Grande Guerra. E demarca assim, uma nova era na sociedade do século XX. A cultura nessa circunstância passou a ser moldada, países europeus e ao redor do globo, contavam com seus artistas que tingiam telas, escreviam livros, compunham músicas para os grandes salões, num momento de efervescência cultural intitulada como *Belle Époque*, foi interrompida bruscamente com os barulhos e tormentos das armas, a carnificina foi instaurada, a luta que antes se dava corpo a corpo, numa guerra de movimento, transformou-se com a química e a tecnologia naquele momento, dando espaço às estratégias malignas disfarçadas em diplomacia.

Se o sangue dos mortos avermelhava as páginas do *Commercio do Paraná*, em outra coluna a censura era regra principal, no *Diário do Paraná*, uma manchete literalmente vazia intitulada – *Influenza*, datada de 15 de novembro, continha um artigo que foi retirado rapidamente antes de entrar em circulação. Com isso notamos que os vazios possuem muito a nos comunicar, expressando ideias e pensamentos.

Entre realidade e ficção, parece haver um pacto de Xavier em nos fazer analisar com cuidado os discursos jornalísticos das duas gazetas, como se um omitisse e outra demonstrasse com ferocidade os fatos acerca da espanhola que cruzou oceanos para atingir a terra das Araucárias. Sobretudo, essa omissão está coligada a uma palavra em específico, o vazio, pois nesse segundo jornal, vemos uma linha de pensamento quase de deslocamento com a realidade, se é que podemos analisar assim.

Para Wolfgang Iser (1997) os vazios nos textos literários podem ser interpretados como prismas relevantes para se visualizar a potencialidade a autenticidade de uma obra, portanto, servem de conceito basilar em suas conclusões:

Os vazios derivam da indeterminação do texto. [...] Usamos o termo menos para descrever uma lacuna na determinação do objeto intencional ou dos aspectos esquematizados, do que a ocupação, pela projeção do leitor, de um ponto determinado do sistema textual. Em vez de uma necessidade de preenchimento, ele mostra a necessidade de uma combinação. Apenas quando os esquemas do texto estão inter-relacionados é que o objeto imaginário começa a se formar. (Iser, 1997, p. 106 / grifos meus)

Os vazios propostos pela narrativa ficcional de Valêncio Xavier servem para apresentar ao leitor que “através da sua construção de enredo labiríntica e fragmentada, Xavier conseguiu reportar o leitor ao ambiente da época com um relato de epidemia tão ficcional quanto fidedigno” (Casa-grande, 2022, n. p)

A Europa entra em manchete, pois datado de 20 de novembro, num domingo, o *Commercio do Paraná* assinalava: “A Allemanha vae capitular” (*COMMERCIO DO PARANÁ*; Xavier, 1981, p. 14), ou seja, a Alemanha encontrava-se desgastada pela guerra e o armistício parecia ser a melhor saída. Se por um lado, as tropas germânicas apresentavam-se cansadas, por que não pensar em modificar as cortinas de sua casa com a propaganda da Loja – O Louvre? “Cortinas, Cortinados, Brize-Brizes, Estores”.

Tais vazios intensificam ainda mais a qualidade magnética da obra de Valêncio, pois há uma certa imersão ocorrendo através da leitura, ao visualizar através das propagandas inseridas no desenrolar do texto, os produtos utilizados pelos cidadãos comuns nessa época, que são oferecidos nos catálogos dos jornais. De cortinas à xaropes, de Creolina a classificados de empregos, de prestação de serviços ao convite de missas de sétimo dia, da crônica satírica às notícias acerca da gripe e da guerra. As imagens como ressaltadas por Alberto Manguel (2001) constroem um imaginário.

Outro conceito caro que nos é ressaltado através da narrativa ficcional de Valêncio Xavier, é o papel do discurso, já que no decorrer de suas páginas principais temos a disputa de diversas falas antagonistas, do jornal ao relato oral, às reflexões de Michel Foucault (1968) nos apresentam a seguinte síntese:

o discurso não é uma estreita superfície de contato, ou de confronto, entre uma realidade e uma língua, o intrincamento entre

um léxico e uma experiência; gostaria de mostrar, por meio de exemplos precisos, que, analisando os próprios discursos, vemos se desfazerem os laços aparentemente tão fortes entre as palavras e as coisas, e destacar-se um conjunto de regras, próprias da prática discursiva. (...) não mais tratar os discursos como conjunto de signos (elementos significantes que remetem a conteúdos ou a representações), mas como práticas que formam sistematicamente os objetos de que falam. Certamente os discursos são feitos de signos; mas o que fazem é mais que utilizar esses signos para designar coisas. (Foucault, 1986, p. 56)

O discurso de *Diário da Tarde* é o de quase exclusão da gripe, na edição do jornal que saiu no dia 23 de novembro uma nota intitulada *Musa Alegre* ao falar de um espetáculo de uma companhia europeia que faria suas apresentações em Curitiba, pois entoa Juca Viola o seguinte: “O Lauro Lopes já disse: Quem quiser ser forte e “são” Beba limão com cachaça Sem abusar do “limão” (Xavier, 1981, p. 19), como se risse daqueles que encontrassem adoecidos e dando soluções fáceis ao fim da gripe.

Por outro lado, seguindo novamente os passos do poeta/ eu-lírico lúgubre, a poesia fúnebre encontra suas rimas: “*Entro na casa a porta sem chavear alguém que saiu para voltar e não mais voltou entrou para sair e não mais saiu*” (Xavier, 1981, p. 18),

Não morreu ninguém, com essa mesma frase inicia a tiragem do dia seguinte, 24 de novembro, do jornal *Diário da Tarde*, seria omissão ou não havia contabilização? Em certo momento, páginas posteriores, Dona Lúcia se questiona “Como saber quantos morreram? O governo não ia dizer o número verdadeiro de mortos para não alarmar. Até hoje, ninguém sabe ao certo.” DONA LÚCIA - 1976 (Xavier, 1981, p. 39)

Enquanto nenhuma morte era contabilizada pelo *Diário da tarde*, lemos em seguida um decreto que saiu no mesmo dia, assinado pelo prefeito vigente de Curitiba, João Antonio Xavier, descrito pelo redator do *Commercio do Paraná*, informa a população do seguinte.

DECRETO Nº 132 - O PREFEITO MUNICIPAL DA CAPITAL, TENDO EM VISTA QUE AS DIRECTORIAS DE SERVIÇOS SANITARIOS DA CAPITAL DE SÃO PAULO E DESTE ESTADO, BEM COMO DA CAPITAL FEDERAL,

ACONSELHAM INSISTENTEMENTE QUE SE EVITE AGGLOMERAÇÃO, PRINCIPALMENTE Á NOITE, AFIM DE IMPEDIR A PROPAGAÇÃO DA “GRIPPE ESPANHOLA”, EPIDEMIA ORA REINANTE EM DIVERSAS CAPITAIS DO PAIZ.” (COMERCIO DO PARANÁ; Xavier, 1981, p. 21).

Enquanto Dona Lúcia ardia em febre, o mundo ainda ardia em batalhas, pois na página seguinte, lê-se a seguinte manchete “NA SÉRVIA NA BÉLGICA E NA FRANÇA OS ALLIADOS AVANÇAM VITORIOSOS” (Xavier, 1998, p. 25), possivelmente datado em 26 de outubro, pelo *Diário da Tarde*, do qual prossegue a edição contando com a propaganda do Xarope Bromil, do qual seu slogan é – cura todas as doenças do peito, pulmões e garganta, e a edição é finalizada com a nota de que não haverá culto numa igreja, devido à exigências dos agentes de saúde da época. Se o Xarope Bromil se vangloriava por curar todos os males,

Dona Lúcia apresenta sua versão à questão dos medicamentos, ao que concerne a falta dos mesmos: “Remédios não havia. Pro pessoal da fábrica eles distribuía garrafa com limonada. Havia o padre Miguel que ia nas casas levando folhas de eucalipto. Mas não tinha remédio que servisse. DONA LÚCIA – 1976.” (Xavier, 1981, p. 27)

Contando com uma estrutura polifônica, a narrativa d’*O Mez da Gripe* vai se elaborando através desses entraves, memórias, textos oficiais e redatoriais, como se a realidade passasse a ser revisitada constantemente, nesse pingue-pongue literário, se faz obrigatório o exercício de ler, reler, revisitando as páginas, para que a construção da história exposta por Valêncio, obtenha-se um sentido palpável.

Ao nono dia do mês, o *Diário do Paraná* abre-se com a seguinte frase: “*Só se falla da Epidemia*” (DIÁRIO DO PARANÁ; Xavier, 1998, p. 46). Se sofres de moléstias no peito, um remédio inovador apresentava-se no mercado, Xarope de Grindelia, com um slogan afirmativo – o Único que cura. No décimo segundo dia do mês o *Commercio do Paraná* apresentava-se novamente com letras garrafais o seguinte: “AS VICTIMAS AVOLUMAM-SE 21 ÓBITOS SENDO 16 DE GRIPPE” (DIÁRIO DO PARANÁ; Xavier, 1981, p. 51).

Enquanto na cidade dos mortos, o poeta que desnuda uma jovem indefesa relata com suas linhas diabólicas e sádicas, com rimas nada leves, demonstrando a visão de um possível deflorador.

A suave curva do ventre e meus dedos percorrem trêmulos a copa de seus pentelhos, sugo seu pescoço: uma mancha vermelha que depois será roxa, suas mãos os dedos se erguendo com meu forte apertar novamente a fonte do amor. (Xavier, 1998, p. 55).

O pedido dos jornais era de que a pessoas permanecessem firmes e voltadas para a razão. A guerra vai saindo do palco aos poucos, apesar das diversas notícias telegrafadas acerca da Grande Guerra serem mais tranquilizadoras que às que dão conta de apresentar os “fatos” sobre a gripe em Curitiba. Contando com o pacto ficcional, parece que Dona Lúcia conheceu entre tantas aspas, a moça que fora abusada no trecho anterior, mesmo sem haver uma descrição fidedigna, como em inquéritos policiais.

Encerra-se o mês de novembro com o número de mortes entre os dias 01 a 30, apontadas contraditoriamente, no jornal *Diário da Tarde*, são mais de aproximadamente 240 mortes oficialmente contabilizadas. Enquanto o encerramento da obra se dá através de uma *Scena Macabra*, pois, no segundo e terceiro dia temos, respectivamente, as seguintes notícias “*No Hospício de Alienados um louco mata quatro pessoas [...] Uma tragédia no Hospício Uma proeza macabra da “Hespanhola.* (DIÁRIO DA TARDE; Xavier, 1981, p. 73). Loucura, insensatez, mortes, doença, a obra encerra-se com uma áurea mística que sobrevoa a cidade dos mortos.

Todavia, após a finalização da apresentação da obra em si, feita em excertos e o que podemos extrair de si, tendo como base as interpretações apresentadas na disciplina Teoria e Horizontes Teóricos. Temos de ter em mente que, segundo o artigo intitulado: “Leitura e linguagem”, autoria de Flávio Carneiro, observamos as seguintes máximas no pensamento da linguagem, pois “*Tudo pode ser lido, mas há diferenças*” e também “*Decifra-me ou te devoro!*” (Carneiro, 2002, p. 64 e 65 / grifos meus).

A Curitiba apresentada por Xavier, as ruas de Curitiba são enfeitadas pelo vazio ou pela coloração avermelhada nas seções jornalísticas ou pelos quartos sujos dos enfermos, pela ausência de pessoas na rua, uma capital

com apresentações fúnebres. Mesmo que sua obra não busque debater a qualidade dos jornais, ela serve-se como apresentação de um panorama, tendo como princípio motor: a dúvida, a incerteza.

Outra esfera a ser analisada é a de que um autor jamais controla as críticas e à recepção de seu texto, de antemão, outro aspecto também a ser frisado é a de que há uma espécie de jogo entre o autor e o leitor, como se houvesse uma função bem delineada entre ambos, mas que ora escapa, nessa troca e intensa interação comunicativa é que somos capazes de acessar algumas perspectivas internas do texto.

E toda essa compreensão da obra, parte evidentemente da obtenção de um repertório cultural, pois para Umberto Eco (1997) a Semiótica é a “*disciplina que estuda tudo quanto possa ser usado para mentir.*” (Eco, 1997, p. 04).

Nesse sentido, a apropriação da suposta mentira faz com que a obra de Valêncio Xavier, apresente verdades sobre a gripe espanhola em Curitiba, e também demonstre a vitalidade e a potencialidade da Literatura para a construção de um novo tipo de visão de mundo, pois na visão de Umberto Eco (1997), o texto pode apresentar-se, ou melhor dizendo, representar um retículo de atos comunicativos, que objetivam solicitar respostas originais.

O leitor segue buscando a veracidade dos fatos, mas o descolamento da realidade, pois outro ônus da própria literatura é a criação da hiper codificação e assim criar um efeito estético que levará à uma reflexão mais aprofundada a respeito do uso da linguagem.

Por fim, nisso tudo habita o campo magnético que nos puxa tal qual um imã e atrai diretamente para a leitura dos diferentes gêneros textuais, temos o desejo de desvendar os mistérios e as incógnitas propostas para além da segunda página. Temos a mesma fome e a sede dos ogros das lendas, aos destrincharmos as personagens, enredos, questionamentos, e única maneira de saciar-nos completamente é pelo preenchimento das artes construídas pelos humanos, nisso mora o prazer de deparar-se com um bom livro.

Referências

- CARNEIRO, Flávio. *Leitura e Linguagens*. In: Eliana Yunes. (Org.). *Pensar a leitura: complexidades*. 1ed. Rio de Janeiro / São Paulo: PUC-Rio / Loyola, 2002.
- CASAGRANDE, Kristel Hemmer. *O mez da gripe, de Valêncio Xavier : um estudo viral da narrativa-kinema*. Florianópolis, SC : Universidade Federal de Santa Catarina, 2022. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/239304>. Acessado em 10/10/25.
- CURITIBA. Hino oficial de Curitiba. Letra de Cláudio Ribeiro e música de Bento Mossurunga. Disponível em: <https://www.curitiba.pr.gov.br/conteudo/hino-de-curitiba/316>. Acesso em: 09/10/25.
- ECO, Umberto. *Tratado geral de semiótica*. Tradução de Gilson Cesar Cardoso de Souza e Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- FOUCAULT, M. *A Arqueologia do saber* Rio de Janeiro: Forense, 1986.
- ISER, Wolfgang. A interação entre texto e leitor. In: *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Vol. 2. Rio de Janeiro: Editora 34, [1997].
- MANGUEL, Alberto. *Leitura de Imagens*. IN: *Uma história da leitura*. Trad. Pedro Maia Soares. 3ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- PAVLOSKI, Evanir. A desconstrução factual em *O Mez da Gripe* de Valêncio Xavier. *Revista das Faculdades Santa Cruz*, v. 6, p. 23-34, 2007.
- _____, Evanir. Linguagem, história, ficção e outros labirintos em *O mez da gripe* de Valêncio Xavier. *Revista de Letras*, n. 66, maio/ago. 2005, p. 45-60.
- _____, Evanir. O discurso jornalístico e as faces do fato em *O Mez da Gripe* de Valêncio Xavier. *Letras Escreve*. Macapá, v. 8, n. 1, 1º sem., 2018. Disponível in: <https://periodicos.unifap.br/index.php/letras>. Acessado em 04/10/25.
- SCHWARCZ, LM; Starling, HM. *A bailarina da morte: a gripe espanhola no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- SILVEIRA, Anny Jackeline Torres. *A influenza espanhola e a cidade planejada: Belo Horizonte, 1918*. 1. ed. Belo Horizonte: Argumentum, 2007.
- TREVISAN, Mariana Bonat; WALGER, Cristina do Rocio. 1918: A pandemia de gripe espanhola no Brasil. *Caderno Intersaberes*, Curitiba, v. 11, n. 33, p. 21-36, 2022. Disponível: <https://www.cadernosuninter.com/index.php/intersaberes/article/view/2276>. Acessado em 14/10/25.
- XAVIER, Valêncio. *O mez da gripe*. Curitiba: Arte & Letra, 2020. 76 p. (Edição relançada; publicação original: 1981).
- ZENI, Lielson. A montagem em *O mez da gripe*, de Valêncio Xavier. *Intersemiose-Revista Digital*, Recife, PE, 2013, ano, 2, 243-257.

A vertical blue textured bar is located on the left side of the page.

Carmen Dolores: olhares e reflexões a partir das teorias da recepção

Danielle Josiane Kozan

Introdução

O presente artigo tem por objetivo refletir criticamente acerca das possíveis leituras realizadas pelas leitoras¹ das crônicas de Emília Moncorvo Bandeira de Mello, assim como do contexto em que a obra analisada foi escrita – século XIX – e, por fim, da leitora da sociedade contemporânea. Para tanto, serão discutidos os respectivos contextos históricos; o potencial de atualização da obra; a leitora implícita da autora modelo; serão ponderados os horizontes de expectativas inerentes a cada período; serão percorridos os processos dessas leitoras ao interagirem junto a crônica em análise: preenchimentos de vazios, projeções e concretizações.

A autora do objeto dessa análise é a Emília Moncorvo Bandeira de Melo é uma brasileira do século XIX, a qual proveu a sua família escrevendo obras literárias, crônicas e críticas literárias para jornais do Rio de Janeiro. Porém, para isso, valeu-se de pseudônimos: Júlio de Castro, Mario Villar, Leonel Sampaio, Celia Marcia e Carmen Dolores, sendo este último pseudônimo, utilizado para assinar as 282 crônicas, inclusive, a crônica aquela que constitui o objeto do presente estudo *intitulada Conversando*. Essas crônicas foram publicadas praticamente todos os domingos (1905 – 1910), na coluna *A Semana*, do jornal *O Paiz*. Assinando enquanto Carmen Dolores também publicou pelo jornal *Correio da Manhã*, ambos sediados no Rio de Janeiro.

Esse pseudônimo foi inspirado por uma feminista brasileira, embora a escritora não se reconhecesse como uma ativista da causa. Segundo Zahidé Lupinacci Muzart, Dolores é a “Beauvoir tupiniquim que se antecipa em 16 anos à autora de *O segundo sexo*, publicado em 1949” (Muzart, 2003, p. 143).

Apesar das restrições impostas às mulheres, Emília Moncorvo Bandeira de Melo – por meio de suas penas, sob o nome Carmen Dolores – foi uma das autoras que “defendeu a causa divorcista, elaborou problematizações caras não apenas à vida das mulheres, mas também aos feminismos brasileiros” (Rocha, 2020, p. 16).

Segundo Rocha, ela frequentava os debates promovidos pelo Instituto da Ordem dos Advogados Brasileiros (IOAB), que tratavam do divórcio e de demais pautas feministas – encontros que contavam com a presença de

1. As análises ocorrerão à luz das seguintes teorias: leitor implícito preenchimentos de vazios, projeções, concretizações (Wolfgang Iser); atualização da obra (Hans Robert Jauss); dimensões da leitura (Vincent Jouve).

outras mulheres, inclusive da primeira advogada a exercer a profissão no Brasil, Myrtes de Campos.

O nascimento da crônica

Segundo Wellington Pereira (2015), o gênero crônica assumiu um formato tipicamente brasileiro, diferenciando-se das formas jornalísticas similares produzidas em outros países, chegando a ser definido como um “relato poético do real” (José Marques de Melo, 2002). Não obstante, apenas em meados do século XX é que os jornalistas dedicados a tecer esse gênero foram consagrados como escritores cronistas (Pereira, 2015, p. 1), como será discutido abordado adiante.

O vocábulo “crônica” deriva etimologicamente da palavra grega *Khronos* — tempo — que se referia à ordem cronológica relacionada aos feitos de um povo. Muitos foram os cronistas ao longo dos séculos. Na Antiguidade, o primeiro grande cronista foi Heródoto (484–425 a.C.), considerado o pai do estudo da História. Na sequência, Júlio César (100–44 a.C.), imperador de Roma, também escreveu notáveis crônicas de guerra. Já na Bíblia, o livro “Crônicas” trata da genealogia dos hebreus. Ainda vale destacar o primeiro cronista em língua portuguesa: Fernão Lopes (1380–1460). Por fim, no gênero “crônica de viagem”, Pero Vaz de Caminha (1450–1500) é uma referência.

No Brasil, Antonio de Freitas Simões (2009) afirma que a crônica nacional apresentou seus primeiros passos significativos em associação à imprensa nacional, que se firmou em meados do século XIX, quando houve a transferência da corte portuguesa para o Rio de Janeiro.

Nesse contexto, desenvolveu-se um jornalismo que seguia os moldes franceses, tendência que tem como exemplo a seção “feuilleton”, que passou a veicular os folhetins nos jornais brasileiros. Portanto, é por meio dos folhetins que a crônica “surge no jornalismo brasileiro” (Melo, 2002, p. 151). A princípio, os textos eram publicados no rodapé dos periódicos e eram veiculados com o principal objetivo de informar. Contudo, por também conterem algumas técnicas literárias, aos poucos, foram ganhando continuidade na próxima edição.

Desse modo, a passagem do texto crônica, originalmente publicado pelo jornal, para texto literário ocorreu de modo gradativo e regido por algumas modificações. Nesse sentido, Machado de Assis propicia a supe-

ração da característica primária da crônica, que seria a leveza que até então era inerente ao gênero, e passa a enriquecê-la, segundo Simões (2009), por temáticas mais apuradas e por “doses de humor” e, assim, “crava uma definição para a crônica brasileira que permanece cabível e relevante” (Simões, 2009, p. 51). Dessa forma, o célebre Machado de Assis foi também produto do gênero crônica, tal qual o próprio aperfeiçoamento proporcionado pelo autor à tessitura cronística.

Na virada do século XX, houve outros nomes de destaque, tal qual Paulo Barreto, que trouxe nuances literárias para o gênero. A partir de Rubem Braga, segundo Simões (2009), “as formas textuais para a crônica são quase ilimitadas” (Simões, 2009, p. 55). Fato esse que proporcionou à crônica brasileira vivenciar período de destaque. Houve outros expoentes, a saber: Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Raquel de Queiroz, dentre outros. Assim, a crônica se enriqueceu e se destacou dentro da sociedade brasileira.

Nesse primeiro momento, a seção do folhetim inicia a sua aparição de forma mais tímida, alocada no rodapé da página, e, aos poucos, passa a ter lugar de maior destaque dentro dos periódicos. Contudo, os textos já apresentavam a estrutura formal e retórica que atualmente reconhecemos no gênero crônica, ou seja, o texto literário mesclado ao jornalístico. Ainda, cabe destacar o fato de que a mudança na tessitura da escrita cronística deriva da Semana de Arte Moderna, de 1922, a qual projetou a literatura nacional, de forma a viabilizar a aproximação da linguagem dos textos à realidade dos brasileiros e, assim, os jornais e os escritores aderiram a uma linguagem coloquial para tecerem os seus textos.

Nesse sentido, Roberta Scheibe (2013) destaca que a mudança do folhetim para a crônica moderna brasileira ocorreu devido à transformação cultural impulsionada pelo processo de industrialização anterior a 1930 (Scheibe, 2013, p. 06).

É válido ainda mencionar que para o Antonio Candido (1992), a coluna “Ao correr da pena” marca o início das crônicas publicadas em jornal brasileiro, um espaço que estava sob a responsabilidade de José de Alencar, pelo período de 1854 a 1855, com publicações semanais preenchidas por textos despretensiosos e pessoais. Além de Alencar, há outros que se destacaram também como escritores-jornalistas, a exemplo de Manuel Antônio

de Almeida, Machado de Assis, Raul Pompeia, Coelho Neto e Humberto de Campos.

A partir de então, segundo Marlyse Meyer (1992), o folhetim de Porto Alegre, entre 1850 e 1900, desdobra-se em diferentes perspectivas:

do ponto de vista formal, pode ser um lugar físico, específico do jornal, em geral, o que denomina de res-do-chão, na página de rosto (considerando que, em geral os jornais do século passado tinham as dimensões da publicação hoje denominada standard [...]), ocupando espaço variável naquela página. Mas do ponto de vista do conteúdo, o folhetim variou consideravelmente: primeiro, trazia crítica teatral ou literária, constituindo às vezes o que contemporaneamente denominaríamos crônica. De qualquer modo [...], era, pois, um texto simultaneamente literário, por seu maior apuro estilístico, e jornalístico, por sua referencialidade a acontecimentos recentes (Meyer *apud* Hohfeldt, 2003, p. 18).

Para Meyer, a crônica revela a complexidade estrutural e funcional do folhetim como elemento híbrido na configuração dos jornais do século XIX e início do XX. Ao destacar sua localização física — o “rés-do-chão” da página de rosto — o gênero em ascensão evidencia a intencionalidade editorial em reservar um espaço fixo e visível para esse tipo de conteúdo, mesmo em publicações de grande formato. Desse modo, no plano discursivo, o folhetim é apresentado como um gênero fluido, que transita entre a crítica cultural e a crônica, articulando linguagem literária com referencialidade jornalística. Essa dualidade confere ao folhetim uma função singular: ser, ao mesmo tempo, veículo de informação e espaço de expressão estética.

De acordo com Scheibe (2008), o fato de os jornais precisarem ser mais atrativos e dinâmicos para, assim, despertarem o interesse do público contribuiu para que a crônica ganhasse destaque e:

[...] convertendo-se em porta-voz das mutações que aconteciam na sociedade brasileira. Ocuparam o cenário da crônica nacional Carlos Drummond de Andrade, Rubem Braga, Fernando Sabino e Paulo Campos, que consolidaram a continuação do gênero consolidado por Machado de Assis, Humberto de Campos [...],

entre muitos outros, na literatura e no jornalismo brasileiro (Scheibe, 2008, p. 20).

Assim, foi favorecido um modelo de crônica tal qual um simulacro, ou seja, um espelho da realidade da sociedade brasileira.

Diante do nascimento da crônica, é possível considerar que o folhetim desempenhou um papel estratégico na configuração dos jornais brasileiros entre os séculos XIX e XX, articulando forma e conteúdo de maneira singular. Sua localização física privilegiada nos periódicos e sua natureza híbrida — entre o literário e o jornalístico — revelam não apenas uma escolha editorial consciente, mas também uma abertura discursiva para a expressão estética e a reflexão crítica sobre o cotidiano. A ascensão da crônica como gênero dominante nesse espaço, impulsionada pela necessidade de tornar os jornais mais chamativos, consolidou sua função como mediadora das transformações sociais, convertendo-se em um verdadeiro simulacro da realidade brasileira. Autores como Machado de Assis, Rubem Braga e Carlos Drummond de Andrade contribuíram para essa consolidação, reafirmando a crônica como um espelho sensível e estilizado das mutações culturais e sociais do país.

O texto e o leitor: teoria da recepção

A proposta do presente artigo está fundamentada nas teorias da recepção. Assim, abordar-se-á a reflexão de Vincent Jouve e, principalmente, as reflexões dos teóricos Wolfgang Iser e Hans Robert Jauss.

Iser foi um expoente da teoria da recepção, cujos estudos se voltaram mais para o efeito do texto sobre o leitor implícito. O autor concebe o ato de ler como o despertar de uma experiência fundamentada pelo texto, o qual nomeia de teoria do efeito estético.

O teórico inicia sua abordagem falando das condições que presidem a interação — processo que se encontra dominado pela imprevisibilidade — chamada por ele de interação diática. Para o teórico alemão, o caráter de incerteza causa modificações nos planos de conduta, as quais atingem o nível da percepção interpessoal. Contudo, diferente da interação textual, a interação diática permite um contato imediato, próprio da comunicação.

Segundo Iser (2001), ao citar Lang, Philipson e Lee, na percepção interpessoal as reações recíprocas:

Não são apenas condicionadas pelo que cada parceiro deseja do outro, mas ainda pela imagem que se fez do parceiro a qual, em consequência, contribui decisivamente para as próprias reações. Estas imagens, contudo, não são mais qualificáveis como “puras” percepções; são o resultado de uma interpretação. Temos experiência do outro à medida que conhecemos a conduta do outro. Mas não temos experiência de como os outros nos experimentam (Iser, 2001, p. 85-86).

Ou seja, como não temos acesso à imagem que os outros formam de nós — assim como eles não têm acesso à imagem que formamos deles —, a contingência se revela não apenas como uma questão de projeção de imagens, mas como a imprevisibilidade do próprio plano de conduta do outro. Desse modo, essas se fundam neste espaço ao qual não temos acesso, o que Lang denomina de “no-thing” — “o espaço que está entre mim e o outro é o que não pode ser nomeado” (Iser, 2001, p. 86). Agimos como se soubéssemos a forma como nos veem — e vice-versa.

Na relação texto-leitor, não há a relação diádica, fato que favorece vazios e negações, os quais contribuem para o desenrolar do processo de interação, mas que, em conjunto, se revelam enquanto instâncias de controle. As negações, portanto, “provocam o leitor a situar-se perante o texto” (Iser, 2001, p. 91). Ainda, mesmo o que fora suprimido do texto permanece à vista e, assim, provoca modificações na atitude do leitor.

Nesse sentido, a dinâmica entre ausência e presença textual, conforme apontada por Iser, prepara o leitor implícito para a compreensão do texto, cuja atuação se dá justamente na atualização das marcas deixadas pela obra, favorecendo a interação com a escrita literária.

Para o autor, o leitor implícito é uma instância textual projetada pela própria estrutura da obra literária, que orienta e delimita as possibilidades de leitura e interpretação. Diferente do leitor empírico, o leitor implícito não é um sujeito real, mas sim uma figura construída pelo texto, que assume um papel ativo na atualização do sentido da obra. Essa instância é convocada a preencher lacunas, interpretar negações e responder às ambiguidades pre-

sentes na narrativa, participando do processo de construção de significado. Assim, o leitor implícito representa uma estratégia textual que viabiliza a interação entre obra e leitor, evidenciando o caráter dinâmico e participativo da leitura literária.

A partir da concepção de leitor implícito como instância textual que orienta a recepção e atualização do sentido da obra, torna-se possível ampliar a reflexão para os desdobramentos hermenêuticos propostos por Hans Robert Jauss. Ao considerar não apenas o papel do leitor idealizado, mas também a historicidade da leitura, Jauss insere a experiência estética em um horizonte temporal, no qual o texto é constantemente reinterpretado por leitores de diferentes épocas. Essa perspectiva complementa a abordagem de Iser ao enfatizar que o significado literário não é fixo, mas resulta de um processo contínuo de recepção e reconstrução histórica.

Quanto à hermenêutica literária, para Jauss (1979), a esta cabe:

de um lado aclarar o processo atual em que se concretizam o efeito e o significado do texto para o leitor contemporâneo e, de outro, reconstruir o processo histórico pelo qual o texto é sempre recebido e interpretado diferentemente, por leitores de tempos diversos (Jauss, 1979, p.46).

Assim, Jauss se ocupou do efeito do texto sobre os leitores de determinado contexto sócio-histórico, assim como, o do contexto contemporâneo.

Segundo nos indica Sirino & Fortes (2011), quanto ao paralelo entre os estudos propostos por Jauss e por Iser:

Jauss se dedica, em especial, ao estudo da recepção que ocorre por meio do diálogo entre o contexto do leitor e o contexto do autor ou da obra em si, enquanto Iser constrói uma teoria do efeito estético e sua consequente teorização do leitor implícito, o qual é uma estrutura textual, estando, portanto, presente no momento da criação da obra (Sirino & Fortes, 2011, p. 211).

Ou seja, mesmo que haja pontos distintos contemplados pelos teóricos citados, torna-se importante evidenciar que a figura do leitor ocupa lugar de destaque para ambos.

Jouve também atribui ao leitor um caráter de essencialidade diante do texto a ser lido. Segundo o autor, “o texto é apreendido pelo leitor” enquanto “objeto autônomo e fechado sobre si mesmo” (Jouve, 2002, p. 23). Dessa forma, a leitura é concebida enquanto um ato silencioso e solitário.

Ainda, quanto ao contato do leitor com os fatos e dados mencionados durante a tessitura feita pelo autor, Vianna (2008) destaca o seguinte:

A estética da recepção se propõe a elaborar a compreensão, que é a pré-condição para se estabelecer o que se poderia chamar de semântica histórica, pois determina o efeito capaz de suscitar nos leitores o seu horizonte de expectativas, ou seja, um processo de atualização, onde há a compreensão de fatos e dados citados pelo autor, no decorrer dos acontecimentos, que muitas vezes foram conhecidos ou identificados pelo leitor num processo de reconhecimento da situação ou do problema. (Vianna, 2008, p. 116).

Assim, torna-se evidente a importância de a crônica ser escrita de forma a espelhar os acontecimentos que integram o contexto sócio-histórico vivenciado pelo seu autor, os quais possivelmente poderão ser atualizados a partir da identificação do leitor junto ao fato descrito.

Diante das abordagens apresentadas, torna-se evidente que a figura do leitor ocupa papel central na construção do sentido textual, seja como instância projetada pelo texto, como propõe Iser; seja como sujeito solitário e ativo na apreensão da obra, conforme Jouve; ou ainda como agente de atualização histórica, segundo Vianna. A convergência entre essas perspectivas reforça a relevância da leitura como processo interpretativo dinâmico, no qual o leitor não apenas decodifica, mas também ressignifica os elementos narrativos a partir de seu horizonte de expectativas. Nesse contexto, a crônica se destaca como gênero capaz de refletir o tecido social e histórico do qual emerge, favorecendo o reconhecimento e a identificação do leitor com os fatos descritos, e consolidando-se como espaço privilegiado de interlocução entre texto, autor e sociedade.

Tecendo um olhar crítico analítico sobre os Séculos XIX - XXI

Ao longo da história, a figura feminina tem sido condicionada por uma lógica social que a posiciona como agente secundário, cuja realização pessoal estaria vinculada à concretização do matrimônio — ideal normativo que, mais do que promover estabilidade, colaborou como forma de controle e apagamento da mulher. Essa construção sociocultural reforçou sua dependência em relação à figura masculina, sobretudo no plano econômico — vale destacar o Código Civil de 1916 que proibia a mulher de controlar seus próprios bens — e contribuiu para a intensificação de práticas de violência, objetificação e submissão. Nesse contexto, Carmen Dolores se destacou como uma voz pioneira ao abordar, já no início do século XX, a temática dos limites impostos à mulher e ao denunciar a ausência de alternativas legítimas de emancipação — que só foi regulamentada no Brasil com a Lei nº 6.515, de 1977. Ainda assim, suas reflexões permanecem atuais, pois evidenciam a persistência de estruturas patriarcais que cerceiam a liberdade das mulheres e reafirmam a desigualdade de gênero como elemento constitutivo das relações sociais. Ao problematizar o papel da mulher e reivindicar o direito ao rompimento de vínculos opressivos, como o matrimônio, Dolores antecipou debates que ainda hoje mobilizam a sociedade em relação aos direitos femininos.

A escrita da autora propiciou constatações que requerem o entendimento de que, em cada contexto social, os mecanismos ideologicamente proferidos agem enquanto determinantes das condições de vida das pessoas, bem como do modo como enfrentam diferentes situações: amor, matrimônio e divórcio. Assim, o gênero foi sendo constituído enquanto categoria definidora de direitos fundamentais, os quais embasaram a desigualdade permanente vivenciada nas relações entre as figuras feminina e masculina.

Na época vivida por Emília Moncorvo Bandeira de Mello, não era tarefa fácil para uma mulher transpor as barreiras para adentrar o mundo masculino da escrita e da literatura. Segundo Hellmann (2015), a autora era rotulada por adjetivos positivos e negativos, como: máscula, corajosa e ousada entre os intelectuais do século XIX. Naquele contexto, apareciam as primeiras vozes do modernismo entre os intelectuais e literatos. O grupo de escritores — Mário de Andrade, Oswald de Andrade, entre outros —

formado, em sua maioria, por burgueses, os quais buscavam as aspirações para as crônicas que escreviam através da observação da mundanidade. Os temas eram variados, assim como o modo de abordá-los, o que também era percebido na literatura de Carmen Dolores. Porém, para uma mulher, não era fácil frequentar os chás, cafés, salões e conferências que os escritores frequentavam.

Essa distinção entre os espaços de sociabilidade frequentados por homens e mulheres evidencia as barreiras que delimitavam o acesso feminino à esfera pública e intelectual. Enquanto os escritores modernistas, como Mário de Andrade e Oswald de Andrade, circulavam livremente por ambientes que favoreciam o intercâmbio de ideias e a produção literária, as mulheres, como Carmen Dolores, viam-se restritas a espaços privados e socialmente controlados, como os chás *Five O'Clock*, que, embora fossem ambientes de troca, não ofereciam a mesma legitimidade cultural ou visibilidade pública.

Isso se dava, como se sabe, porque naquele contexto, as mulheres eram restritas ao espaço doméstico; o espaço público lhes era vedado; a educação era precária e de curta duração. A figura feminina era convenientemente mantida distante das atividades do intelecto, pois o controle sobre ela precisava ser mantido. Nesse sentido, assevera Floresta (2010):

Se cada homem, em particular, fosse obrigado a declarar o que sente a respeito do nosso sexo, encontraríamos todos de acordo em dizer que somos próprias, se não para procriar e nutrir nossos filhos na infância, reger uma casa, servir e obedecer e aprazer aos nossos amos, isto é, a eles homens [...]. Entretanto, eu não posso considerar esse raciocínio, senão como grandes palavras, expressões ridículas e empoladas, que é mais fácil dizer do que provar (Floresta, 2010, p. 81).

Segundo Rocha (2020), “o matrimônio era lugar do sexo permitido, pois tinha como finalidade a reprodução, fosse para cumprir os desígnios de Deus para a espécie humana, fosse para cumprir a sua função junto ao Estado de povoar a nação brasileira” (Rocha, 2020, p. 12). Além disso, o tema era referente a um assunto muito caro às mulheres, pois se referia ao destino delas. Porém, não podiam opinar sobre o assunto. Na realidade, tratava-se de um tema que até mesmo amedrontava a maioria delas. Todavia, as

discussões realizadas por homens da sociedade não foram suficientes para instituir a lei do divórcio, e o casamento permaneceu enquanto indissolúvel perante a Igreja Católica.

Torna-se essencial considerar “a expressão da visão conservadora de Carmen Dolores sobre algumas questões” (Rocha, 2020, p. 106), pois ela sabia ponderar o contexto em que vivia e o lugar de fala ao qual pertencia, bem como as suas ações políticas. Acertadamente, Dolores tinha consciência da importância do casamento para a mulher naquela sociedade e, por isso, defendia a chance de tentar um segundo matrimônio. Já que, para aquelas mentalidades masculinas, não era relevante pensar nas mulheres que destoavam da hegemonia, segundo Dolores (1910), na sua crônica intitulada “Irritante”, do livro *Ao esvoaçar da ideia*: “ora, como nos naufrágios, ninguém pensa nos cadáveres [...] estão ao fundo do mar! [...]” (Dolores, 1910, s/p). Foi a resposta que ela recebeu de um advogado quando o indagou a respeito do que a mulher poderia fazer caso fosse divorciada — algo que não era incomum entre as famílias.

A polêmica acerca do divórcio também despertou a ira de representantes do clero, a exemplo do Arcebispo Moeller, o qual, segundo Hellmann (2015), declarou publicamente que “a poligamia é preferível ao divórcio” (Hellmann, 2015, p. 416). Por motivos como esse, é que, algumas vezes, a Carmen Dolores foi atribuída uma postura anticlerical.

A postura de Carmen Dolores diante de temas controversos como o divórcio revela uma consciência crítica sobre o contexto social e os limites impostos às mulheres de sua época. Sua escrita evidencia o esforço de intervir nas normas sociais vigentes, mesmo quando isso implicava confrontar instituições como o clero ou desafiar mentalidades masculinas hegemônicas. Nesse sentido, a atuação literária de Dolores pode ser compreendida à luz de Jouve (2002), ao afirmar que a obra literária deve ser analisada pelo impacto que exerce sobre as normas sociais. A crônica, como espaço de comunicação e reflexão, torna-se, então, um instrumento de conflito entre o discurso dominante e a escrita que busca transformá-lo — como fez Dolores ao reivindicar, ainda que com cautela, o direito da mulher ao segundo matrimônio e à autonomia afetiva.

A partir da premissa referida por Jouve (2002), entende-se que:

[...] “a obra literária – e a obra de arte, em geral – só se impõe e sobrevive por meio de um público. A história literária, portanto, é monos história da obra do que a dos seus sucessivos leitores. A literatura, atividade de comunicação, deve ser analisada por seu impacto sobre as normas sociais” (Jouve, 2002, p. 14).

Sabe-se que a leitora que vivenciou o contexto de Carmen Dolores, que esteve naquele espaço de referência, a que protagonizou as situações abordadas pela autora, tem suas especificidades, as quais demonstram a complexidade da situação por ela vivenciada. Porém, contemporaneamente, ao efetuar a leitura, entende-se que “o texto apresenta-se para o leitor fora de sua situação de origem” (Jouve, 2002, p. 23). Assim, pela ótica atual, o texto pode ser interpretado de forma plural, pois resistiu por um longo tempo e se encontra sempre aberto para novas atualizações.

Desse modo, a leitura da obra de Carmen Dolores pelas mulheres do início do século XX carrega uma dimensão particular, marcada pela vivência direta das restrições sociais e afetivas que a autora abordava em suas crônicas. Essas leitoras, inseridas no mesmo contexto histórico e cultural, compartilhavam os dilemas da condição feminina – como a ausência de direitos civis, a dependência econômica e a impossibilidade legal do divórcio – e, por isso, atualizavam o texto a partir de uma experiência concreta e, muitas vezes, dolorosa. A figura da leitora da época, portanto, não apenas reconhecia os conflitos narrados, mas também os vivenciava, o que conferia à leitura um caráter de identificação.

Contemporaneamente, como aponta Jouve (2002), o texto se apresenta fora de sua situação de origem, permitindo múltiplas interpretações. Nesse sentido, a noção de leitor implícito, proposta por Iser, ajuda a compreender como a obra de Dolores permanece aberta à recepção de novos públicos que, mesmo distantes temporalmente, são convocados a preencher lacunas e atualizar sentidos.

Corroborando também os apontamentos realizados por Jouve, destaca-se abaixo o fragmento da crônica intitulada “Conversando”, publicada pelo jornal *Correio da Manhã*, do Rio de Janeiro, e republicada na obra *Ao esvoaçar da ideia*:

Outras vezes esse esposo é um louco internado ou um louco intermitente, epilético larvado, degenerado, vítima de atavismos fatais; ainda outras, é um perverso ou um vadio, que abandona a família sem recursos. E, em qualquer desses casos a separação de corpo e bens é autorizada pela nossa lei; mas a separada que ainda é nova e robusta, que alimenta em si justas aspirações de felicidade, que sofreu martírios e tem ainda direito às compensações da vida- essa infeliz há de ficar eternamente isolada, privada de apoio e alegria, porque um último grilhão subsiste, iníquo e ilusório, prendendo a sua liberdade individual a um contrato cujas condições não foram preenchidas? (Dolores, 1910, p. 8-9).

A produção de Dolores está totalmente vinculada às situações que vivenciou, tal qual a sua luta empreendida na ponta da pena contra o discurso dominante — o proferido pelo homem branco, hétero —, como no fragmento acima que aborda o tema do divórcio amplo, um assunto conflituoso para aquele contexto, o qual precisava ser defendido, e Dolores assim o fez. Deixou clara a sua opinião acerca da diferença que permeia as relações e as condutas sociais entre os gêneros. Os homens podiam não cumprir o contrato matrimonial e se expor a situações de humilhação e opressão — fato que a sociedade encarava como natural — e, ainda, em caso da separação de corpos, uma modalidade do divórcio restrito, a figura masculina tinha o direito de conduzir a própria vida da maneira que quisesse.

A autora ainda deixou clara a motivação da sua defesa, evidenciando o direito da mulher a não mais querer se submeter ao abandono, às privações financeiras e, acima disso, lutar pelo direito de exercer a liberdade para tentar um novo matrimônio.

Conversando: Entre Carmen Dolores e a estética de recepção

Cabe aqui iniciar a referida análise pelo título “Conversando”, o qual se trata de um vocábulo que permite a inferência de que a crônica aborda um diálogo ou até mesmo um assunto que merece uma troca de informações. Porém, ao ler o texto em análise, o leitor se depara com uma negação diante do significado real trazido pela crônica, o qual não condiz com o

título. Pois não há um diálogo acerca da situação feminina a que a mulher daquele contexto estava exposta, não há troca de opiniões acerca do divórcio, não são feitas perguntas. O que há é a exposição de uma situação já consolidada e vexatória, à qual a figura feminina estava submetida: a de mulher sem voz, sem direitos e como objeto de descaso, sem autonomia alguma sobre a própria vida.

Assim, essa leitora está regida pela negação e pelo vazio referido por Iser (2001), os quais não permitiram a concretização das expectativas até então suscitadas pelo título. Fato esse que, segundo Iser, “permite ao leitor corrigir as próprias projeções, e apenas assim é que se pode contatar algo que não estava em seu horizonte de expectativa” (Iser, 2001, p. 89).

Certamente, a leitora de outrora, a qual estava imersa nessa vivência e contexto opressores, sem perspectiva clara, apresentado pelo excerto mencionado na página anterior, talvez enfrentasse a referida situação, sofrendo pelo peso das imposições e privações impostas sobre si, sobre a sua própria vida e destino. Mas, ainda assim, ao ler o texto, não teria a consciência necessária para perceber quão drástica e abusiva era aquela vivência e, por isso, a encarava de forma naturalizada.

Essas constatações evidenciam o quanto a sociedade patriarcal estabelece categorias que se opõem, de forma a consolidar relações de poder que incidem nas dinâmicas sociais e, conseqüentemente, é delegado ao homem o poder de decisão sobre as mulheres. Assim, a figura da mulher é classificada de maneira naturalizada enquanto a Outra — aquela existência subordinada ao Sujeito, o qual ocupa o lugar de fala e de ação.

Nesse contexto, a teoria de Jauss sobre o horizonte de expectativa permite compreender como a recepção da obra por essa leitora se deu de forma alinhada ao seu repertório histórico e social, sem provocar ruptura ou estranhamento. Como afirma o autor: “a obra literária só logra seguir produzindo seu efeito na medida em que sua recepção se estenda pelas gerações futuras ou seja por elas retomada” (Jauss, 1994, p. 26), o que evidencia que, para a leitora do início do século XX, a leitura apenas reafirmava uma ordem já internalizada.

Ainda assim, é necessário considerar que muitas mulheres da época também se opunham ao divórcio, por convicções morais, religiosas ou por receio de romper com os papéis sociais que lhes eram impostos — o que

reforça a complexidade da recepção e a diversidade de posicionamentos dentro do próprio universo feminino.

Assim, o horizonte de expectativa do público leitor é constituído por normas, valores e experiências históricas que orientam a recepção da obra. Quando não há ruptura entre essas expectativas e o conteúdo literário, a leitura tende a confirmar a ordem vigente, funcionando como espelho da realidade social — e não como provocação ou transformação.

A crônica “Conversando”, como o título sugere, apresenta uma conversa sobre o casamento, a liberdade e os limites impostos às mulheres pela sociedade. Carmen Dolores não oferece uma conclusão explícita ou uma moral fechada; ao contrário, ela constrói o texto por meio de uma conversa fluida, marcada por ironia e ambiguidade. Essa estrutura dialógica e aberta cria vazios textuais — espaços não preenchidos que exigem do leitor uma interpretação ativa.

Segundo Iser, “abrem-se um número crescente de possibilidades, de modo que a combinação dos esquemas passa a exigir a decisão seletiva do leitor sobre os vazios no texto” (Iser, 2001, p. 112). Em “Conversando”, o leitor é convidado a refletir sobre o conteúdo do texto, a indicação do jurista Marcílio Teixeira de Lacerda, as contradições e os valores que sustentam as falas da autora. A ausência de uma voz narrativa autoritária ou de uma resolução clara faz com que o leitor tenha que decidir como interpretar o embate entre conformismo e a crítica social. Tal ausência evidencia a estética da recepção, pois desloca o sentido da obra para o ato de leitura, tornando o leitor responsável por construir o significado a partir de seu próprio horizonte de expectativa.

Assim, “Conversando” não apenas tematiza a condição da mulher na sociedade patriarcal, mas também exemplifica como o texto literário pode provocar o leitor a preencher lacunas, reinterpretar esquemas e atualizar sentidos — exatamente como propõe a teoria dos vazios de Iser.

Neste ponto, torna-se imprescindível abordar a questão da leitora atual, a qual está imersa num período caracterizado pelo questionamento em relação aos discursos ditos absolutos, aos saberes hegemônicos por estes trazidos.

As informações são divulgadas em meios diversos, que se renovam tal qual o mundo contemporâneo — ou seja, instável e exigente de atos

de leitura constantes. As mulheres que habitam essa frenética realidade se dividem em conflitos advindos das múltiplas funções e identidades que precisam aderir, as quais são inerentes e necessárias para sobreviver na instabilidade da caótica realidade inerente à sociedade contemporânea.

Para sobreviver em meio ao presente contexto social, torna-se mais adequada a mulher que exerce o seu direito de voz e de liberdade. Assim, a leitora contemporânea, em geral, caracteriza-se pelo maior nível de estudo, pela mais ampla bagagem cultural — a qual é devida ao maior acesso a informações, ao conhecimento e às leituras diversas. Portanto, essa certamente deverá apresentar maior nível de criticidade diante de textos como os de Carmen Dolores.

Algumas mulheres podem já ter a experiência oriunda do divórcio ou da restrição de liberdade, mas, mesmo que não tenham, todas têm acesso a informações. Então, certamente já tiveram contato com a opressão e diversos tipos de violência, mesmo sem ter necessariamente vivido tal situação. Portanto, essas questões trazidas na crônica em análise são, na maioria das vezes, percebidas enquanto não normais. Além do amparo legal prestado à figura feminina, ainda há a questão do direito ao divórcio e do segundo matrimônio, para as mulheres que assim o preferirem.

Ao refletir especificamente a respeito da leitora atual — a qual, ao interagir com o texto de Carmen Dolores, provavelmente apresentaria uma leitura distinta daquela realizada pela leitora oriunda de tempos remotos — a imagem que esta traz a respeito da situação da mulher nessa sociedade, dos seus direitos, além das informações às quais já teve acesso, suscitariam uma colisão entre a imagem de primeiro grau (a qual já preexiste na sua visão de mundo) e a imagem de segundo grau (aquela formada após a interação com a obra datada de tempos distantes do presente contexto social).

Segundo Iser, os vazios ora encontrados ao contatar o texto induzem e guiam a atividade do leitor, transformando-se em “projeções de efeitos recíprocos” (Iser, 2001, p. 124). Ou seja, aquilo que não é dito diretamente, mas sugerido ou deixado em aberto — desempenha um papel fundamental na construção do sentido da obra. Esses espaços não preenchidos exigem do leitor uma postura ativa, pois é ele quem deve decidir como combinar os elementos disponíveis e preencher as lacunas com base em seu repertório, experiência e expectativas. Ao fazer isso, o leitor projeta interpretações que

interagem com o texto, gerando o que Iser chama de “efeitos recíprocos”: o texto orienta a leitura, mas também é transformado por ela.

Essa dinâmica revela que o sentido da obra não está fixado, mas se atualiza continuamente a partir da interação entre leitor e texto, tornando a leitura um processo criativo e singular.

Pode-se observar, ainda, nessa análise da leitora da atualidade, o que fora referido por Jauss (1994), ao mencionar que o leitor tem um papel proeminente dentro do evento denominado texto literário, pois essa leitora é ativa, aquela que pensa de forma crítica na ponderação da construção de sentido diante da narrativa.

Considerações finais

Diante do exposto, observa-se que, nessa experiência o efeito estético do texto, para a leitora da atualidade é diferente do que fora suscitado na leitora do século XIX. A leitora atual, é capaz de dar ao mesmo texto que fora acessado pela leitora de outrora, uma visão totalmente diferenciada, bem distante do conformismo frente a ausência de voz e de direitos, diante do descaso a qual era exposta, pois, aquela tem uma percepção crítica acerca da sua própria vivência e do lugar que ocupa em meio a sociedade contemporânea.

Ainda, infere-se que, há o potencial de atualização da obra de Carmen Dolores, a qual data de tempos longínquos, mas que pode ser atualizada nesse contexto ao contatar a leitora contemporânea. Pois, as leituras realizadas pelas leitoras de ambos os contextos são distintas e passíveis de atualização.

A cronista torna evidente por meio da sua escrita a visão crítica acerca dos problemas que cerceavam a liberdade e a dignidade e que permeavam a vida da figura feminina, a qual, era convenientemente marginalizada diante da sociedade em que Dolores viveu e teceu as suas crônicas. Nesse sentido, Dolores foi ativa ao transgredir as normas hegemônicas; trouxe para discussão, por meio da imprensa, a desigualdade entre as figuras masculina e a feminina, além de pautar e lutar pelas questões que permeavam a vida das mulheres naquele contexto.

Referências

- CANDIDO, A (Org.). **Crônica**. São Paulo: Unicamp, 1992.
- DEL PRIORE, M. **Sobreviventes e guerreiras**: uma breve história da mulher no Brasil de 1500 a 2000. São Paulo: Planeta, 2020.
- DOLORES, C. **Ao esvoaçar da ideia**. Livraria Chardon, Porto, 1910. Biblioteca Virtual de Literatura. Disponível em: <http://www.biblio.com.br/conteudo/CarmenDoloresX/mol-duraobras.htm>. Acesso em: 21/12/2023, 09h23.
- FANGEURO, M. S. BNDIGITAL. Biografia de Carmen Dolores. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/dossies/periodicos-literatura/personagens-periodicos-literatura/carmem-dolores/#::~text=Em%C3%ADlia%20Moncorvo%20Bandeira%20de%20Melo,as%20quais%20A%20Vida%20Elegante>. Acessado em: 27/10/2025, 15h30.
- FLORESTA, N. *Direitos das mulheres e injustiça dos homens* São Paulo: Editora Cortez, 1989a.
- HELLMANN, R. M. **Carmen Dolores, escritora e cronista**: uma intelectual feminista da Belle Époque. (Tese Doutorado em Literatura) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/158424>. Acesso em: 20/11/2023, 09h05.
- ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor. In: Lima, Luiz Costa (org). **A literatura e o leitor**: textos da estética da recepção. 2 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- JAUSS, Hans Robert. **A estética da recepção**: colocações gerais. Seleção, coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. São Paulo: Ática, 1994.
- JOUE, Vincent. **A leitura**. Tradução de Brigitte Hervot. São Paulo: Editora Unesp, 2002.
- MELO, J. M. Crônica. In. Castro, G.; Galeno, A. **Jornalismo e literatura**. São Paulo: Escrituras, 2002.
- MEYER, M. Voláteis e versáteis. De variedades e folhetins se fez a chronica. In: Candido, A. **Crônica**. São Paulo: Unicamp, 1992.
- MUZART, Z. L. Resgates e Ressonâncias: uma Beauvoir tupiniquim. In: Brandão, I. e Muzart, Z. L. (orgs.) **Refazendo Nós**. Florianópolis: Mulheres, Santa Cruz do Sul. Edunisc, 2003b, p. 137-145.
- PEREIRA, W. **Crônica**: a arte do útil ou do fútil ensaio sobre a crônica no jornalismo impresso. Editora da UFPB, 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/31270>. Acesso em: 18/06/2025, 09h05.
- ROCHA, A.V.S.C. **Laços que pesam**: o divórcio na literatura e na imprensa feminina/ista brasileira (1989-1912). (Tese de Doutorado em História) - Universidade de Brasília, Brasília, 2020. Disponível em: https://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UNB_7e9a0e46db-f736ba6b37919faf8510dc. Acesso em: 29 nov. 2023, 10h23.
- SIRINO, Salete Maria Machado; FORTES, Rita das Graças Felix. **Jauss e Iser**: efeitos estéticos provocados pela leitura *Conversa de Bois* e *Campo Geral* de João Guimarães Rosa. Revista Científica FAP, v. 7, p. 209-228, 2011. Disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/revistacientifica/article/view/1536>. Acesso em: 23/06/2025, 12h23.

SCHEIBE, Roberta. **A crônica e seus diferentes estilos na obra de Humberto De Campos**. Imperatriz: Ética, 2008.

SCHEIBE, Roberta. **A recriação do real: a origem do gênero crônica no Brasil**. Universidade Federal do Amapá – UNIFAP. Trabalho apresentado XII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Norte – Manaus – AM, 2013. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/norte2013/resumos/R34-0215-2.pdf>. Acesso em: 16/06/2025, 09h23.

SCOTT, J.A. **A cidadã paradoxal: as feministas francesas e os direitos do homem**. Florianópolis: Mulheres, 2002.

SIMÕES, A. FREITAS. **A evolução da crônica como gênero nacional**. Universidade Estadual de Londrina. Revista Estação Literária. V. 4, N. 01, p. 49-61, 2009. Disponível em: <http://www.uel.br/pos/letras/EL>. Acesso em: 16/06/2025, 12h23.

TRAGINO, Arnon. **O leitor, a leitura, o livro e a literatura na estética da recepção e na história cultural**. Revista Mosaicum, n. 18, p. 24-34, 2013. Disponível em: <https://revmosaicum.org/mosaicum/article/view/219>. Acesso em: 18/06/2025, 09h35.

VIANNA, Márcia Aparecida Barbosa. **Crônicas de Raul Pompéia: Um olhar sobre o jornalismo literário do século XIX**. Tese apresentada para obtenção de título de Doutor em Letras. USP, São Paulo, 2008. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-05022010-104423/publico/MARCIA_APARECIDA_BARBOSA_VIANNA.pdf. Acesso em: 23/06/2025, 18h23.

A vertical blue textured bar is located on the left side of the page.

O leitor como experimentador:
uma análise do conto
O Coração Delator, de Edgar Allan Poe

Kassia Nicolly Montani de Lima

Introdução

Durante muitos anos a leitura foi considerada uma espécie de absorção passiva de conteúdos, centrada exclusivamente na obra e na figura do autor. Nesse modelo considerado mais tradicional, o leitor ocupava um lugar secundário dentro da narrativa, limitado apenas à função de receptor. Conforme ilustra Vincent Jouve (2002), foi apenas em 1970 que o leitor passou a ser visto de forma diferente pelos estudiosos da época, deixando de ser um mero destinatário para se tornar um sujeito ativo no ato da leitura.

Nesse contexto, compreende-se que a literatura não se constitui como um fenômeno isolado ou autossuficiente. A leitura é um espaço de interação entre o texto, autor e leitor, ou seja, a construção do sentido da obra não se dá de maneira unilateral, não se trata, portanto, apenas do que está escrito no texto, mas do que se produz na relação com o leitor, que, por sua vez, assume o papel de preenchedor de lacunas e atribuidor de significados. O conto *O Coração Delator* ou *O Coração Denunciador* – como pode ser encontrado em algumas traduções –, do autor norte-americano, Edgar Allan Poe, oferece um exemplo significativo para refletirmos sobre o papel do leitor na construção do sentido literário.

A obra de Poe é marcada pela exploração dos limites da racionalidade e da psicologia humana, estabelecendo conexões entre o real e o fictício, construindo um pacto comunicativo que desloca o leitor do papel passivo, uma vez atribuído a ele, para uma posição ativa e envolvente. A escolha de palavras e suas repetições dão ênfase em pontos específicos, buscando manter o leitor conectado à obra, criando sinestésias que causam desconforto, tudo isso a fim de preparar o leitor para o que está adiante. O conto não narra apenas a história de um crime, mas a tentativa do narrador em justificar a sua sanidade mental diante de uma ação perversa. Essa construção convida o leitor a exercer múltiplos papéis na narrativa: testemunha – ao acompanhar atentamente cada plano e execução do crime; o de cúmplice – ao silenciar diante do ato cometido; e, por fim, o de juiz – ao avaliar aquilo que pode ou não ser insanidade do narrador.

Vale ressaltar que, de acordo com Tzvetan Todorov (2008), essa incerteza do que é ou deixa de ser real é uma característica marcante das narrativas fantásticas. O texto não oferece ao leitor respostas definitivas,

fazendo-o se questionar sobre o real e o fictício, pensando se essa linha pode ou não ser traçada.

Desta forma, o presente artigo parte do pressuposto de que a literatura não pode ser considerada uma entidade fechada em si mesma, mas sim um processo que se realiza durante o processo de leitura, como aponta Jouve (2002). O conto de Poe se configura, portanto, como um exemplo da interação com o leitor, cuja função é preencher os vazios deixados pelo autor, construir imagens mentais a partir da descrição do texto e lidar com o desconforto ético e afetivo gerado pela narrativa. Como objetivo específico, pretende-se descrever a relação de cumplicidade entre o narrador e o leitor por meio da análise e estudos das temáticas citadas anteriormente.

A leitura como experiência afetiva e cognitiva

A leitura tem sido moldada nos últimos anos, e a função do leitor tem se tornado cada vez mais importante para a criação de sentido da narrativa. De acordo com Vincent Jouve (2002), a leitura envolve cinco dimensões fundamentais: o processo neurofisiológico, o processo cognitivo, o processo afetivo, o processo argumentativo e o processo simbólico. Durante a análise do conto *O Coração Delator*, é possível identificar a presença desses processos, o que contribui para uma compreensão mais aprofundada do ato de leitura nesse conto em específico.

Para Jouve (2002),

O charme da leitura provém em grande parte das emoções que ela suscita. Se a recepção do texto recorre às capacidades reflexivas do leitor, influi igualmente – talvez, sobretudo – sobre sua afetividade. As emoções estão de fato na base do princípio de identificação, motor essencial da leitura de ficção. É porque elas provocam em nós admiração, piedade, riso ou simpatia que as personagens romanescas despertam o nosso interesse. (Jouve, 2002, p.19).

Com base nessa perspectiva, observa-se que Poe constrói uma narrativa que combina elementos de horror e vulnerabilidade, com o objetivo específico de envolver o leitor de maneira afetiva, constantemente o indagando sobre a possibilidade de loucura do narrador-personagem. Logo na

abertura do texto, nos deparamos com a seguinte introdução: “É verdade! Nervoso – muito nervoso, terrivelmente nervoso fui e sou; mas por que *dirá* que sou louco?” (Poe, 2017, p. 107).

Durante esse primeiro contato com o texto, percebe-se essa tentativa de aproximação do narrador com o leitor, uma vez que o nervosismo é uma emoção universalmente compreendida. O questionamento que vem logo a seguir desperta a curiosidade do leitor, levando-o a querer saber o motivo pelo qual ele indaga a sua loucura, ou pelo menos o motivo de negar isso; o leitor exige, de imediato, uma resposta para uma ação ainda indefinida pelo narrador. O uso da segunda pessoa convoca o leitor a participar de um jogo de persuasão, no qual o narrador tenta convencer de sua sanidade.

Segundo Jouve (2002), o processo argumentativo está presente em toda narrativa, uma vez que visa influenciar o leitor em sua interpretação. Utilizando a mesma linha de pensamento J. M. Adam (1985) afirma que “a narração visa levar o interpretador em potencial (caso da comunicação escrita) ou atual (caso da comunicação oral) a uma certa conclusão ou desviá-lo dela” (Adam *apud* Jouve, 2002, p.21). Desta forma, além do narrador tentar nos convencer de sua sanidade mental também pode-se observar como mecanismo de persuasão quando ele tenta mostrar-se empático com relação ao velho, antes mesmo de iniciar o seu relato dos fatos, o narrador deixa claro que contará a história “de modo são – com muita calma” (Poe, 2017, p.107) tentando apresentar-se ao leitor como alguém coerente, calmo e confiável.

O discurso racional e afetivo tem como objetivo construir uma imagem coerente e moralmente aceitável do narrador, mesmo diante de seu crime. Ao alegar que o feito não tinha nenhum motivo aparente e que seu único incômodo era o olho da vítima, o narrador busca apresentar seu ato como um evento isolado, quase inevitável. Essa estratégia sugere uma patologia, colocando a crueldade concretizada como resultado de um impulso ou de uma momentânea fuga da realidade, assim isentando-o da responsabilidade moral.

Essa tentativa de persuasão envolve o leitor, convocando-o a exercer o papel de juiz de seus atos. O uso constante de justificativas por parte do narrador sobre a sua inteligência e a astúcia com a qual conseguira esconder o corpo sem deixar uma só ponta solta, bem como a ausência de motivo

do assassinato, provoca no leitor questionamentos sobre a possível loucura do narrador.

Além dessas duas facetas da leitura, o conto também é rico em elementos simbólicos que podem variar de acordo com a vivência do leitor, isso se dá através do processo chamado por Jouve (2002) de processo simbólico.

O sentido que se tira da leitura (reagindo em face da história, dos argumentos propostos, do jogo entre os pontos de vista) vai se instalar imediatamente no contexto cultural onde cada leitor evolui. Toda leitura interage com a cultura e os esquemas dominantes de um meio e de uma época (Jouve, 2002, p. 22).

De acordo com Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, em seu Dicionário de Símbolos, as cores estão presentes em todos os lugares e adquirem significados diversos conforme as religiões, mitos e culturas.

Durante a narrativa, nos é posto que os ataques aconteciam sempre à meia-noite, envoltos pela escuridão. Essa ausência de luz, segundo Chevalier e Gheerbrant (2001), possui complexas simbologias. Na cultura egípcia, por exemplo, o preto pode simbolizar o “renascimento póstumo e de preservação eterna; a cor do betume que impregna a múmia”, sendo também a cor do deus Anúbis, que introduz os mortos no outro mundo. Já na “África negra”, o preto, que é conhecido por ser a cor da noite, é também associado às provas, ao sofrimento e ao mistério, podendo funcionar como o abrigo do adversário que espreita.

Ainda sobre as cores, afirmam os autores Chevalier e Gheerbrant (2001), que na tradição islâmica existe um simbolismo muito rico, especialmente na antítese entre preto e branco, que representam forças em lados contrários. A escuridão apresenta o mal, visto que os animais dessa cor podem estar associados à morte, doenças, feitiçaria. O branco, por sua vez, remete à luz, ao brilho e ao bom agouro: na cultura islâmica, é de costume que os noivos bebam leite para tornar sua vida a dois “branca”.

Sendo assim, podemos perceber que a luz e sua ausência no conto simbolizam o contraste entre o bem e o mal. Enquanto uma transmite a paz e a lucidez, a outra simboliza o nefasto, o perverso, o momento do desconhecido que está à espreita, representando a ruptura entre o racional e o irracional dentro da narrativa.

Outro símbolo significativo é o olho do velho, descrito pelo narrador como pálido, semelhante ao de um abutre, que, por sua vez, é um animal que se alimenta de restos mortais de outros animais em estado de decomposição. O olho, mesmo aparentemente inofensivo, desperta o horror no narrador, podendo ser interpretado como uma representação da consciência moral, um olhar que tudo vê, inclusive os desvios éticos do narrador. Isso se torna evidente quando o próprio narrador menciona que o olho do velho, mesmo em seu estado de deficiência, pode ver tudo, como notamos no seguinte trecho: “substitui as pranchas com tanta habilidade e astúcia que olho humano algum – nem mesmo o dele – poderia detectar algo fora do lugar” (Poe, 2017, p. 111). Sendo assim, a figura do olho passa a simbolizar o julgamento e a culpa.

Por fim, o coração, aquele que é pulsante e vital, simboliza a vida e a morte, representa a culpa e a impossibilidade de silenciar a verdade. Mesmo após a morte do indivíduo, o som continua a atormentar o narrador, simbolizando o peso da consciência moral que recai sobre ele.

Esses elementos simbólicos, por sua vez, podem gerar interpretações distintas, a depender do contexto social e cultural do leitor, sendo ampliado para além de um plano literal. Neste caso, a leitura torna-se única para cada leitor, o texto nos permite que tenhamos essa amplitude de significados. Essa multiplicidade simbólica enriquece o texto e reafirma o seu poder literário.

Sendo assim, a leitura, nesse sentido, se configura como uma experiência afetiva. O leitor está ativamente participando da construção narrativa, sentindo a tensão, desconforto e até mesmo o horror despertado pelos atos perversos do narrador. Assim, a leitura do conto *O Coração Delator* se revela um ato de envolvimento profundo, em que extrapola o sentido cognitivo e passa a ser um campo sensível, simbólico e também persuasivo, sob a perspectiva de Jouve.

Entre ditos e não-ditos

O ato da leitura é, como vimos, ativo. No entanto, para que isso se dê de maneira eficiente, é necessário apoiar-se no texto, pois ele busca apresentar ao leitor alguns pontos de ancoragem, como cita Wolfgang Iser (2002), o texto propõe alguns pontos de determinação e indeterminação que, para melhor compreensão, devem, na maioria das vezes, ser preenchidos pelo

leitor, retirando-o do papel passivo da leitura. Desta forma, é criado um diálogo entre o texto e o leitor. Iser (2002), cita que “a leitura une o processamento do texto ao efeito sobre o leitor. Esta influência recíproca é descrita como interação” (Iser, 2002, p. 83). Sendo assim, compreende-se que o leitor não apenas decodifica as palavras: ele as compreende, se emociona, julga, cria imagens mentais e completa os sentidos sugeridos pelo texto, tornando, assim, a leitura algo imprevisível.

Dessa maneira, nota-se que é estabelecido um pacto entre o leitor e o texto durante o processo de leitura, e nele podem surgir diferentes compreensões. Isso se dá pelo fato de que a forma como esse texto será recebido pelo leitor é imprevisível, já que esses “planos de conduta” são concebidos separadamente. É justamente essa imprevisibilidade que instiga e exige do leitor esforços interpretativos e estratégicos para construir sentidos.

Ainda de acordo com Iser (2002), o leitor é guiado pelo texto a fim de compreendê-lo. Como cada leitor possui sua subjetividade e experiência social, o texto não deve ser visto como fixo, abrindo-se, assim, um leque de outras leituras e interpretações para o mesmo texto, uma vez que, um único código pode ter diferentes representações como cita Umberto Eco (2004). Iser (2002), ao citar que o leitor nunca irá retirar do texto uma certeza explícita de que sua compreensão é correta, leva-nos a ponderar sobre os vazios e pontos de ancoragem fornecidos pelo texto analisado.

Durante a leitura do conto *O Coração Delator*, notamos a presença de alguns espaços vazios a serem preenchidos pelo leitor. Logo no início da narrativa o narrador pergunta “por que *dirá* que sou louco?” (Poe, 2017, p. 107), essa indagação deixa o leitor atento aos fatos que serão narrados a seguir. A partir desse ponto, o leitor passa a tentar compreender essa lacuna, questionando-se “o que fizera este homem para que a sua sanidade fosse colocada em dúvida? Teria ele sido considerado louco injustamente? De onde ele narra os fatos? De um manicômio?” A princípio, não sabemos nada sobre ele – sequer seu nome – e apenas tentamos preencher os vazios com algumas suposições.

Logo adiante, ainda no primeiro parágrafo, o narrador, além de questionar a opinião do leitor sobre o seu estado mental, menciona uma doença:

Verdade! Nervoso – muito, terrivelmente nervoso fui e sou;
mas por que *dirá* que sou louco? A doença apurou meus senti-

dos, não os destruiu, não os amorteceu. Acima de tudo, tornou aguda minha audição. Ouço qualquer coisa, no céu e na terra (Poe, 2017, p.107).

Mais uma vez, o leitor é convocado a participar da construção da narrativa. Uma doença é mencionada, mas não é dada nenhuma outra informação complementar sobre ela, apenas que sua audição ficou mais aguçada.

É somente ao final do segundo parágrafo que o leitor começa a compreender o que está de fato acontecendo. Essas novas informações mudam o rumo de toda a história e, com isso, a compreensão do leitor. De acordo com Iser (2002), quando há um aumento na dificuldade de compreensão, as representações anteriores do leitor devem ser abandonadas e reformuladas, formando, assim, um novo horizonte de experimentação, pois com mais dados textuais, torna-se possível revisar o que uma vez foi deixado para trás. Assim, o leitor passa a experimentar algo que lhe escapava em seu horizonte de expectativas.

No questionamento levantado pelo narrador logo no início – e que se repete ao longo da narrativa – podemos perceber uma insegurança do próprio narrador, Poe não afirma diretamente a insanidade de seu personagem, mas ao longo da narrativa é dado pistas para que o leitor tire suas próprias conclusões, assumindo o papel de juiz dentro da narrativa. Dessa forma, o leitor mantém-se ativo na leitura, passando a desconfiar dos fatos narrados.

Outro ponto que chama nossa atenção é a percepção do narrador ao afirmar que ainda ouve o coração bater sob o assoalho, mesmo após ter cometido o crime e garantido o êxito de sua ação.

Por fim, as batidas cessaram. O velho estava morto. Suspendi a cama e examinei o cadáver. Não havia sinal de batimentos cardíacos. Sim, estava morto, completamente morto. Pousei a mão sobre o seu coração e aguardei alguns instantes. Nenhum batimento cardíaco. Completamente morto. Seu olho nunca mais me incomodaria (Poe, 2017, p. 110-111).

Desse modo, nota-se um vazio a ser preenchido pelo leitor, há uma lacuna entre o real e o imaginário, levando-o a se questionar se o coração de fato está batendo ou se é apenas a culpa do narrador se manifestando

em forma de alucinação sonora. Este dado é o que Todorov (2008), define como fantástico – essa oscilação entre fruto da imaginação do narrador e a realidade do evento.

O fantástico ocorre nesta incerteza; ao escolher uma ou outra resposta, deixa-se o fantástico para se entrar num gênero vizi-nho, o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só reconhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural. (Todorov, 2008, p.31).

Assim, percebemos que o fantástico está diretamente ligado a uma escolha daquilo que é estranho, desconhecido para o leitor e à aceitação do fantástico na narrativa. Sendo assim, cabe ao leitor se posicionar diante daquilo que lhe é apresentado.

Portanto, ao analisar o conto *O Coração Delator*, notamos que o leitor é constantemente convocado a participar ativamente da construção da narrativa, e que esses espaços de determinação guiam o leitor para que ele possa compreender os espaços de indeterminação, que, por sua vez, atuam de modo a conquistar, provocar e prender o leitor na narrativa, despertando o prazer pela leitura e atribuindo-lhe um papel essencial na compreensão da obra.

Entre a imaginação e o texto

A imaginação desempenha um papel fundamental na leitura de textos literários, pois momentos descritivos exigem apoio visual para que se possa aproximar o leitor do texto. De acordo com Alberto Manguel (2011), a imagem não substitui o texto escrito; sua função é complementá-lo.

A leitura literária desperta no leitor a criação de imagens mentais que são construídas através das palavras, essa fusão entre texto e imaginação cativa o leitor, que se sente inserido na narrativa e impulsionado a participar ativamente da construção do enredo.

Em *O Coração Delator*, Poe faz uso desse recurso em diversos momentos desde o seu início. O narrador não nos é apresentado, nada sobre o seu aspecto físico é mencionado, o que leva o leitor a preencher a imagem desse

homem como base em sua imaginação. Essa ausência pode ser intencional, já que o foco da narrativa não é voltado para a aparência física do narrador, mas psíquica. Ainda assim, como mecanismo de compreensão, o leitor busca atribuir uma face ao narrador, e neste momento surgem reflexões, afinal, qual é o rosto do mal? Como ele se apresenta ao leitor real? Seria comum, angelical ou com alguma deformidade? Tal reflexão nos remete à ambiguidade da figura de Dorian Gray, uma aparência inocente, mas com a moral corrompida. Manguel (2011), cita que ler é um ato de imaginação visual, e nesse caso, cabe ao leitor atribuir uma aparência ao narrador.

Outro ponto em destaque, é a descrição do “olho de abutre”, causador de terror “de um azul pálido, como se embaçado por um filtro. Sempre que aquele olhar pousava sobre mim, enregelava-me o sangue” (Poe, 2017, p. 107). A imagem criada nos remete a um olho com catarata, que parece atravessar o narrador com seu olhar.

Manguel explica que essas imagens se constroem mentalmente através das referências adquiridas no cotidiano:

Estamos todos refletidos de algum modo nas numerosas e distintas imagens que nos rodeiam, uma vez que elas já são parte daquilo que somos: imagens que criamos e imagens que emoldurados; imagens que compomos fisicamente, à mão, e imagens que se formam espontaneamente na imaginação; imagens de rostos, árvores, prédios, nuvens, paisagens, instrumentos, água, fogo, e imagens daquelas imagens – pintadas, esculpidas, envernizadas, fotografadas, impressas, filmadas (Manguel, 2011, p. 20).

Assim, pode-se notar que a arte possui uma relação simbiótica com a vida real; todos os símbolos que lemos, de alguma forma, fazem parte do que conhecemos. Em concordância com Manguel, Jouve afirma que:

O texto não pode construir personagens absolutamente diferentes daquelas que o indivíduo coteja na vida cotidiana. Mesmo as mais fantásticas criaturas dos romances de ficção científica conservam, entre uns atributos mais ou menos insólitos, propriedades diretamente emprestadas dos indivíduos do mundo ‘real’ (Jouve, 2002, p. 62).

Dessa forma, retomamos o que já foi citado anteriormente: o texto, sozinho, não exerce o papel principal, ele precisa do leitor para que a leitura possa se realizar. E, para que isso seja possível, o texto se apoia em referências do mundo real.

Podemos notar que durante toda a narrativa as imagens se fazem presentes, despertando no leitor uma tensão crescente, o conto nos apresenta diversos elementos não apenas informativos, mas sensoriais, levando o leitor a ver, ouvir e sentir a cena narrada.

No decorrer do conto, observamos o narrador agir de maneira sorrateira, a descrição dos eventos nos faz presenciar cada ato; elas envolvem o leitor a ponto de ele se sentir inserido na narrativa. A criação das imagens e sons vai tornando a narrativa mais sombria e pavorosa, como podemos notar no seguinte excerto:

Movia-me devagar, bem, bem devagar para não perturbar o sono do velho. Levava uma hora para passar minha cabeça pela abertura, de modo que pudesse vê-lo deitado na cama. (...) Então, quando já tinha enfiado a cabeça inteira no aposento, abria o lampião com cuidado, com muitíssimo cuidado, com cuidado (pois as dobradiças rangiam) (Poe, 2017, p. 108).

Essa descrição transporta o leitor diretamente para o espaço da narrativa, a escuridão da meia-noite, o silêncio absoluto, os atos premeditados minuciosamente para que não haja erros e para que o narrador não seja descoberto. Em outra passagem, na oitava noite, o narrador-personagem compara a lentidão de seu gesto ao ponteiro de um relógio, reforçando a cautela para abrir a porta do quarto no qual descansava sua vítima. “O ponteiro de minutos de um relógio movia-se mais depressa do que eu movia a mão” (Poe, 2017, p. 108). Mais adiante, o narrador descreve a reação da vítima e como poderia estar se sentindo no momento em que percebeu que não estava sozinho: “Foi então que ouvi um gemido suave e logo soube que era um gemido de terror. Não era um som de dor ou de lamento – ah, não! Era um ruído cavernoso e sufocado, oriundo das profundezas da alma quando tomada pelo espanto.” (Poe, 2017, p. 109). A primeira descrição nos mostra a temporalidade dentro da narrativa, a qual se desloca vagarosamente, atribuindo um suspense ao conto e mantendo o leitor atento aos próximos

detalhes, já a segunda busca ilustrar ao leitor a forma como a vítima se sentia, tentando não deixar nenhuma dúvida quanto aos sentimentos de horror causados no velho.

Essas descrições ao longo do conto vão formando imagens mentais sobre cada ato, auxiliando na experiência do leitor. De acordo com Manguel (2011):

A imagem dá origem a uma história, que, por sua vez, dá origem a uma imagem. 'O consolo do discurso', disse o melancólico filósofo Soren Kierkegaard (e poderia ter acrescentado, 'e de criar imagens'), "é que ele me traduz para o universal." (Manguel, 2011, p. 24).

Desta forma, percebemos que toda a leitura foi embasada em uma imagem e que, conseqüentemente, gera outra imagem, podemos assim dizer que o simples ato de abrir uma porta ou soltar um gemido, inspirou uma escrita e que essa escrita, quando lida, cria uma outra imagem, não necessariamente igual à primeira, pois as leituras vão se modificando. Segundo Manguel (2011), "Ampliamos o que é limitado por uma moldura para um antes e um depois e, por meio da arte de narrar histórias (sejam de amor ou de ódio), conferimos à imagem imutável uma vida infinita e inesgotável" (Manguel, 2011, p. 27).

Orlandi (2009) cita:

O imaginário faz necessariamente parte do funcionamento da linguagem. Ele é eficaz. Ele não "brota" do nada: assenta-se no modo como as relações sociais se inscrevem na história e são regidas, em uma sociedade como a nossa, por relações de poder. A imagem que temos de um professor, por exemplo, não cai do céu. Ela se constitui nesse confronto simbólico com o político, em processos que ligam discursos e instituições (Orlandi, 2009, p.42).

Sendo assim, o discurso está constantemente vinculado às imagens. As representações que criamos no processo de leitura não são neutras, elas passam a carregar visões de mundo, valores morais, lugares, crenças, entre tantas outras coisas, e podem, por sua vez, passar a influenciar com-

portamentos e julgamentos, possuindo assim uma função argumentativa na leitura.

Durante o clímax do conto é possível perceber a aflição do narrador através da descrição dada, ao ouvir o “zumbido” – assim nos informado –, o incômodo sofrido nos é mostrado em cada jogo de palavras utilizado, deslocando das palavras para imagens mentais e depois para uma experiência sensorial para o leitor.

Sem dúvida, empalideci ainda mais – mas continuei falando sem parar, com um tom alguns decibéis mais alto. O som, porém, só aumentava. O que eu poderia fazer? Era um som *abafado e ligeiro – semelhante ao de um relógio envolto em algodão*. Eu estava sem fôlego, mas os policiais não pareciam escutar. Segui falando ainda mais depressa, com mais veemência; e o barulho ia aumentando, em uma cadência constante. Levantei-me e pus-me a debater sobre trivialidades falando alto e gesticulando de maneira extravagante, mas o barulho aumentava mais e mais. Por que não iam embora? Comecei a andar pelo quarto, de um canto ao outro, com passadas firmes, como se as observações deles tivessem me despertado uma cólera – e o barulho aumentava cada vez mais. Meu Deus! O que *eu poderia fazer*? Espumei! Bradei! Xinguei! Girei a cadeira onde estava sentado e arrastei pelo assoalho, mas o barulho predominava sobre os demais sons, subindo, sempre subindo (Poe, 2017, p. 112).

Neste momento específico, é possível notar a aflição do narrador, cada detalhe e a forma com que a cena é construída evidenciam a tensão do momento; a tentativa desesperada de abafar o som do coração, a inquietude de quem acredita estar prestes a ser descoberto, o nervosismo – já mencionado por ele logo no início do conto –, a forma com que os períodos foram construídos vão ilustrando com precisão tudo o que está sendo vivido.

As imagens mentais criadas ao longo desse trecho transferem ao leitor a intensidade da angústia vivida pelo narrador, podemos notar a insistência em destacar a altura do som que ele escuta, a indiferença dos policiais que não vão embora, e continuam a rir e conversar sobre trivialidades, como se ele não estivesse presente – e o som do coração que bate: “Mais e mais alto! “Mais e mais alto! “Mais e mais alto!” (Poe, 2017, p. 112). Nesse ponto,

percebemos uma verdadeira sinestesia, o som se materializa, ganhando um corpo: a ilustração da própria batida do coração, deixando a cena mais tensa e fazendo o próprio leitor se sentir aflito com tal inquietude.

Ao longo de todo o conto, a criação de imagens mentais criadas, não apenas acompanham o enredo – elas o ampliam, passam a potencializar o efeito estético da narrativa. O leitor passa a mais do que acompanhar o enredo; ele se vê imerso em um cenário de tensão crescente, no qual cada detalhe narrado contribui para a construção de uma atmosfera claustrofóbica e angustiante. O leitor deixa de ser apenas um espectador e passa a ocupar o papel de testemunha e juiz dos atos narrados, acompanhando de perto a forma como funciona a consciência do narrador em um momento de pura e profunda insanidade moral.

Considerações finais

Como pudemos notar ao longo deste trabalho sobre o papel do leitor na obra *O Coração Delator*, no conto analisado foi possível perceber a complexidade da leitura como experiência estética, afetiva e simbólica que constantemente convida o leitor a ser um coautor na construção de sentidos, preenchendo as lacunas deixadas pelo narrador, formulando hipóteses e tomando decisões interpretativas frente às ambiguidades do texto. Deixando, assim, de ser um leitor passivo a caminho de um papel ativo na leitura. Com a análise do conto pode-se compreender a leitura como um objeto não fechado, mas um processo de interação dinâmica entre o texto e o leitor, convidando-o a criar imagens mentais, ampliar seus horizontes de expectativas e preencher lacunas.

Ao longo de toda a narrativa, torna-se possível observar a criação de imagens mentais que buscam ilustrar ao leitor e fazer com que ele experimente cada cena narrada, para que a obra não seja apenas lida, mas também sentida em sua leitura. Essa preocupação em ilustrar os fatos se dá porque, segundo Iser (2002), “Temos experiência do outro à medida que conhecemos a conduta do outro” (Iser, 2002, p.86). Diante disso, o uso de descrições faz com que o leitor se coloque no lugar do narrador e experimente tudo o que é narrado, contribuindo assim, para as reações e julgamentos do leitor.

O conto desafia o leitor a tomar uma posição frente às informações que vão sendo dadas no decorrer da narrativa, levando-o a se tornar uma

espécie de juiz do crime cometido, abordando questões profundas sobre o psicológico humano e o papel do leitor frente às narrativas fantásticas. Para Todorov (2008), o fantástico abrange “acontecimentos que não são suscetíveis de acontecer na vida” (Todorov, 2008, p.40). Sendo assim, os eventos sobrenaturais abordados pelo conto analisado transformam a obra em uma narrativa fantástica, mas também provocam o leitor a questionar a loucura negada pelo narrador. Portanto, a constante hesitação do real e irreal, proposta pelo fantástico, transforma a leitura em um ato provocativo de tensão e descoberta não se fechando nas palavras do narrador ou autor, mas ganhando vida nas múltiplas interpretações do leitor.

Referências

“A interação do texto com o leitor” Iser, W. In: Lima, Luiz Costa (org). **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. 2 ed. São Paulo: Paz e terra, 2002. p.83-132.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de Símbolos, Mitos, Sonhos, Costumes, Formas, Figuras, Cores. Números**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2001.

JOUE, Vincent. **A leitura**. Trad. Brigitte Hervor. São Paulo; UNESP, 2002.

“O espectador comum: A imagem como narrativa” In: Manguel, Alberto. **Lendo imagens**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 15-32.

ORLANDI, Eni. **Análise de Discurso: princípios e procedimentos**. Campinas: Pontes, 2009.

POE, Edgar Allan. O Coração Delator. In: **Medo Clássico**. Trad. Marcia Heloisa. Rio de Janeiro: DarkSide, 2017. p. 107-112.

“Rumo a uma lógica da cultura” In: Eco, U. **Tratado geral de semiótica**. Trad. Antonio de Pádua Danesi e Gilson César Cardoso de Souza. Paulo Bezerra. 4. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 01-14.

TODOROV, Tzevetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

Zonas de comutação na ficção de
Mariana Enríquez:
um modelo textual-receptivo da
experiência fantástica

Felipe Teodoro da Silva

Introdução

Abordagens estruturalistas e temáticas, centrando-se na identificação de elementos sobrenaturais ou na tipologia de gêneros. Entretanto, essa perspectiva, muitas vezes, negligencia um aspecto fundamental: Como o efeito do fantástico se produz efetivamente na experiência de leitura. Enquanto análises tradicionais focam no “que” constitui o fantástico, trabalhos contemporâneos questionam o ‘como?’ esse efeito se materializa na dinâmica do texto (Roas, 2013).

Nosso artigo parte do pressuposto de que o efeito do fantástico não reside apenas na presença de elementos sobrenaturais no texto, mas em pontos estratégicos a partir dos quais a narrativa desestabiliza os códigos de realidade que organizam as experiências comuns dos leitores. Esta constatação nos conduz ao problema central desta pesquisa: Como mapear os mecanismos textuais que produzem o efeito fantástico no leitor? A urgência desta questão emergiu da análise preliminar de textos selecionados da obra de Mariana Enríquez, com foco específico no conto “A Casa de Adela”, que revelou uma série de padrões recorrentes de desestabilização textual. Embora o presente artigo se concentre na análise desse conto em particular, trata-se de um primeiro movimento investigativo, voltado à demonstração da operacionalidade da proposta metodológica, que será posteriormente aplicada a um corpus mais amplo da autora. Para responder nossa pergunta, propomos desenvolver uma metodologia de análise do efeito fantástico baseada na interação texto-leitor, com os objetivos específicos de identificar o que denominamos Zonas de Comutação e de analisar sua dinâmica receptiva. Este artigo, ao propor esse conceito como metodologia de análise, visa contribuir com mais uma alternativa de instrumento analítico para os estudos do fantástico, levando em consideração tanto a especificidade textual quanto a dinâmica receptiva que caracteriza a experiência contemporânea de leitura do fantástico.

O fantástico e a recepção

A fundamentação teórica da recepção, que compreende o leitor como agente ativo na construção do sentido, oferece instrumentos produtivos para essa abordagem metodológica. Ao destacar que a leitura é sempre um processo de atualização incompleta, em que os vazios textuais exigem

projeções ativas do leitor, Wolfgang Iser fornece o eixo fundamental para nossa proposta. Como afirma o autor, “as estruturas centrais de indeterminação no texto são os vazios e suas negações. Eles são as condições para a comunicação, pois acionam a interação entre texto e leitor e até certo nível a regulam” (Iser, 1979, p. 106). Nossa hipótese parte do princípio de que o fantástico opera como instância de desestabilização dos códigos de realidade e da lógica causal que orienta a experiência comum do leitor. O efeito do fantástico, portanto, não se prende apenas à presença de elementos sobrenaturais, mas também à produção de uma instabilidade ontológica que atinge o próprio estatuto da realidade textual e extratextual. Como observa Tzvetan Todorov (2014), o fantástico é “a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, em face de um acontecimento aparentemente sobrenatural” (Todorov, 2014, p. 16). O âmago do fantástico reside na produção, em um mundo semelhante ao nosso, de um “acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar” (Todorov, 2014, p. 15). Essa instabilidade é também central para Selma Rodrigues (1988), que destaca a simultaneidade de “duas posições intelectuais contrárias e simultâneas: o reconhecimento do sobrenatural comandando a natureza e o reconhecimento das leis naturais que excluem as do sobrenatural” (Rodrigues, 1988, p. 32). Para a autora, essa incoerência intelectual, que não impede a coerência ficcional, relaciona-se ao debate de ideias do século XVIII, quando o imaginário comunitário persistia em criar explicações para o mundo paralelamente às pesquisas eruditas. A ficção teria tomado essa contradição e a explorado, transformando-a em antítese cultivada pela fabulação (Rodrigues, 1988, p. 32).

A complexidade inerente ao fantástico tem gerado consideráveis desafios teóricos na sua definição. Irène Bessière (1974) identifica essa dificuldade na desconsideração do enraizamento cultural do relato, que se manifesta no modo como a narrativa é construída. A autora critica abordagens que veem o sobrenatural unicamente como construção da linguagem, argumentando que, em certos contextos culturais, ele pode ser um “fato objetivo” (Bessière, 1974, p. 9-10). Nessa perspectiva, Bessière (1974, p. 32) propõe que o fantástico se constitui como lógica narrativa, fundamentada na superposição de duas probabilidades externas: uma racional e empírica (abarcando leis físicas, sonhos, delírios e ilusões visuais), que remete à motivação realista,

e outra racional e meta-empírica (incluindo mitologia, teologia, milagres e ocultismo), que transcende a realidade para o plano sobrenatural.

Remo Ceserani, influenciado pelos estudos de Bessière, propõe a compreensão do fantástico como modalidade literária. Para Ceserani (2006, p. 12), essa modalidade de narrar consolidou-se como “a estrutura fundamental da representação [...] para transmitir de maneira forte e original experiências inquietantes à mente do leitor”. David Roas (2013), por sua vez, não identifica o surgimento de um novo gênero literário, mas a renovação do gênero tradicional, que ele denomina fantástico contemporâneo. Sob essa ótica, observa-se uma reconfiguração do conceito de real e de indivíduo, a partir da qual o sobrenatural é inserido no cotidiano para espelhar uma realidade instável e inexplicável. O estudioso aponta que o fantástico contemporâneo difere do tradicional em virtude do desenvolvimento socio-cultural, mas ressalta que a essência do modo de narrar permanece: “por em dúvida nossa percepção do real” (Roas, 2013, p. 51).

É aqui que algumas das teorias da recepção oferecem um caminho metodológico produtivo. Ao deslocar o foco do texto em si para a dinâmica texto-leitor, autores como Umberto Eco e Vincent Jouve fornecem instrumentos teóricos para compreender como os «vazios» textuais programam diferentes tipos de participação. De acordo com Eco (1988), o texto está carregado de espaços em brancos, de interstícios a serem preenchidos e funciona como um «mecanismo preguiçoso (ou econômico) que depende da valorização do sentido que o destinatário introduziu» (Eco, 1988, p. 37). Esse mecanismo pressupõe um Leitor-Modelo capaz de reconstruir interpretativamente os movimentos geradores do texto, ou seja, “o texto é um produto cujo destino interpretativo deve fazer parte do próprio mecanismo gerativo” (Eco, 1988, p. 39). Vincent Jouve, por sua vez, em seu livro *A Leitura* (2002) amplia essa compreensão sobre a leitura, partindo de uma síntese de Gilles Thérien (1990), que vê na leitura um processo multifacetado, englobando processos cognitivos, afetivos, argumentativos e simbólicos. Para Jouve, a leitura não se restringe à mera compreensão, mas ativa as emoções do leitor (“processo afetivo”), sua capacidade de engajamento com os pontos de vista do texto (“processo argumentativo”), e a interação com seu próprio contexto sociocultural (“processo simbólico”). A perspectiva de Jouve se alinha perfeitamente à nossa proposta ao reconhecer que o texto programa a recepção em diversas camadas da experiência leitora.

A partir da análise sistemática dos contos de Mariana Enríquez, observamos que a produção do efeito fantástico em sua obra não se limita à presença de elementos sobrenaturais, mas opera através de pontos estratégicos de instabilidade textual que seguem padrões identificáveis. Esses padrões, articulados com o referencial teórico da recepção, conduziram-nos à formulação do conceito de Zonas de Comutação, uma ferramenta analítica que permite mapear os pontos de instabilidade textual que mobilizam a experiência fantástica do leitor. Inspirado por Iser, que aponta que os vazios funcionam como um “comutador central da interação do texto com o leitor” (Iser, 1987, p. 91), as Zonas de Comutação são pontos estratégicos de instabilidade textual onde o fantástico ‘comuta’ entre diferentes registros da experiência leitora – afetivo, cognitivo, ontológico e simbólico –, criando um sistema dinâmico de perturbações que se potencializam mutuamente. O termo “comutação” designa precisamente essa capacidade de redirecionamento: assim como um comutador alterna circuitos elétricos sem interromper a corrente, essas zonas alternam os “circuitos interpretativos” do leitor sem romper o fluxo narrativo, mantendo o sentido em movimento constante entre diferentes registros da experiência.

Cabe esclarecer que o conceito de Zonas de Comutação emerge da convergência entre dois movimentos investigativos: de um lado, a análise detalhada dos mecanismos narrativos empregados por Mariana Enríquez em seus contos fantásticos; de outro, o diálogo com o referencial da Teoria da recepção. Essa convergência permitiu identificar padrões específicos de desestabilização textual que, articulados teoricamente, configuram uma metodologia de análise aplicável à literatura fantástica. Como aponta David Roas o fantástico se produzirá sempre que os códigos de realidade do mundo que habitamos estiverem sob suspeita. Mais do que evocar um sobrenatural fora da experiência, os textos fantásticos de Enríquez revelam a própria estranheza do mundo cotidiano, desestabilizando as normas que naturalizamos e causando um efeito específico durante o processo de leitura “a transgressão que o fantástico provoca, a ameaça que ele supõe para a estabilidade do nosso mundo, gera inevitavelmente uma impressão aterrorizante tanto nos personagens quanto no leitor” (Roas, 2013, p. 106).

Diferencial metodológico: As Zonas de Comutação e o Efeito Espiralado

Nossa proposta distingue-se por três características fundamentais. Primeiro, é metodológica, não conceitual. O foco não é definir o que é o fantástico, mas fornecer uma ferramenta para analisar como ele opera na experiência de leitura, reconhecendo que “um texto outra coisa não é senão a estratégia que constitui o universo das suas interpretações legítimas” (Eco, 1988, p. 44). Em segundo lugar, é processual: trata-se de observar as Zonas de Comutação que produzem o efeito do fantástico em sua dinâmica textual e receptiva. Finalmente, é sensível à historicidade, uma vez que entendemos, assim como Roas, que “as histórias fantásticas vieram progressivamente se instalando na simples e prosaica vida cotidiana, para impressionar um leitor que, com o passar do tempo, foi se tornando cada vez mais cético diante do sobrenatural” (Roas, 2013, p. 115).

É importante ressaltar que esta proposta metodológica não surge exclusivamente da teoria pura, mas da necessidade de instrumentos analíticos adequados para compreender a especificidade do fantástico contemporâneo, tal como se manifesta na obra de Mariana Enríquez. A articulação entre análise textual concreta e fundamentação teórica permitiu a emergência de uma metodologia que responde tanto às demandas do *corpus* quanto aos avanços teóricos da área. Ainda que os meios mudem, permanece a função essencial do fantástico: “transgredir nossa percepção do real” (Roas, 2013, p. 128). O efeito do fantástico, portanto, não se resume a um jogo textual, mas engloba também a mobilização de uma experiência ontológica de instabilidade que nos força a questionar a realidade e até mesmo a integridade do nosso eu – e “diante disso não resta nenhuma outra reação a não ser o medo” (Roas, 2013, p. 61). A análise dos contos de Mariana Enríquez revelou quatro zonas fundamentais de comutação que operam recorrentemente na produção do efeito fantástico em sua obra, permitindo-nos sistematizar nossa metodologia:

Zona de Inquietude (Dimensão Afetiva): Corresponde às formas narrativas de inquietação afetiva, de antecipação do estranho. Aqui, a ameaça do fantástico ainda não se consolidou, mas perturba as expectativas do leitor. Esta zona se manifesta através de descrições, pressentimentos dos

personagens e marcadores textuais que sinalizam a iminência de uma ruptura na normalidade.

Zona de Transgressão (Dimensão Ontológica): Marca a entrada de uma disfunção no tecido da realidade textual. ou seja, um fenômeno inexplicável, um objeto fora do lugar, um evento que contraria a lógica causal. Esta zona opera através de contradições lógicas, impossibilidades físicas e rupturas causais que desafiam a coerência do mundo narrado.

Zona de Hesitação (Dimensão Cognitiva): Constitui o estado de ambiguidade interpretativa que o texto sustenta deliberadamente, impedindo o leitor de optar por uma explicação definitiva para a transgressão ocorrida. Esta dimensão operacionaliza o que Eco define como “inúmeras possibilidades interpretativas” ao ponto que “uma ecoe a outra, de modo que não se excluam, mas antes, se reforcem mutuamente” (Eco, 1988, p. 42). A hesitação força o leitor a sustentar a tensão interpretativa como condição permanente de leitura — uma tensão que, como aponta Todorov (2012), “leva uma vida cheia de perigos e pode se desvanecer a qualquer instante” (p. 24).

Zona de Contágio (Dimensão Simbólica): Refere-se à persistência do efeito fantástico após o fechamento do enredo. Os signos, objetos ou atmosferas se mantêm operando em seu valor simbólico, afetando o campo da interpretação mesmo depois da resolução narrativa. Aqui, o fantástico afeta o leitor com a impressão de que algo essencial foi desestabilizado. Como afirma Roas (2013), essas narrativas “atuam sempre como contraponto, como contraste de fenômenos cuja presença impossível problematiza a ordem precária ou a desordem em que fingimos viver mais ou menos tranquilos” (p. 108). A Zona de Contágio explora como o social é refletido no texto e no leitor.

Essas zonas não operam isoladamente, mas interagem de modo dinâmico através do que denominamos Efeito Espiralado. Essa dinâmica consiste na intensificação mútua entre zonas, em que a inquietude afetiva mobiliza a dúvida cognitiva, que por sua vez ativa a percepção de uma transgressão ontológica, contaminando o campo simbólico do texto. Essa espiral não apenas organiza a progressão da narrativa, mas molda a experiência do leitor como um campo de tensão crescente.

Para a demonstração da operacionalidade das Zonas de Comutação, selecionamos “A Casa de Adela”, conto publicado na obra *Às Coisas Que*

Perdemos com o Fogo (2017) como estudo de caso paradigmático por três razões: (1) o conto apresenta, de forma exemplar, as quatro zonas propostas — Inquietude, Transgressão, Hesitação e Contágio — em sua tessitura narrativa; (2) sua arquitetura interna permite visualizar com clareza a dinâmica do Efeito Espiralado, evidenciando a interdependência entre as zonas; e (3) o texto condensa elementos centrais da poética fantástica de Enríquez, funcionando como representação sintética de seus procedimentos narrativos mais recorrentes. A escolha, portanto, visa testar e explicitar a aplicabilidade da metodologia proposta, funcionando como um estudo-piloto que norteará aplicações futuras em um corpus expandido.

A arquitetura do fantástico em “A Casa de Adela”

A narrativa de A Casa de Adela conta a história de uma amizade infantil marcada pelo sobrenatural e pela tragédia. A protagonista relembra sua infância ao lado do irmão Pablo e de Adela, uma menina rica do subúrbio que nasceu sem o braço esquerdo e que se destacava por sua personalidade desafiadora e suas versões contraditórias sobre a origem de sua deficiência. O enredo se desenvolve em torno da obsessão dos três amigos por uma casa abandonada no bairro, onde viveram dois idosos falecidos. Impulsionados pela curiosidade mórbida despertada pelos filmes de terror que assistiam, Pablo e Adela decidem explorar a misteriosa residência, cujas janelas foram tapadas com tijolos e cujo jardim permanece inexplicavelmente ressecado. Durante a invasão noturna, Adela desaparece misteriosamente dentro da casa, que se revela um espaço impossível, repleto de objetos macabros como coleções de unhas e dentes humanos. Apesar das investigações policiais, o paradeiro de Adela nunca é descoberto e a experiência traumática marca permanentemente os irmãos: Pablo, consumido pela culpa e por pesadelos recorrentes, comete suicídio anos depois, enquanto a narradora continua assombrada pelas memórias e ainda visita a casa, onde pichações sugerem que Adela permanece habitando o local.

Uma análise aprofundada de sua construção revela uma arquitetura de efeitos meticulosamente planejada, revelando que a potência do conto emana da convergência sistemática dessas zonas em pontos-chave da narrativa. Sustentamos que, através de um Efeito Espiralado de mútua amplificação, essa fusão de zonas leva personagens e leitores a um clímax de

ruptura e a um estado de assombração permanente, caracterizando o efeito fantástico da narrativa. É a partir da figura de Adela que o conto organiza a convergência progressiva das quatro zonas, posicionando-a como eixo simbólico e estrutural da narrativa fantástica.

Para uma melhor organização da análise da narrativa, dividiremos o conto em cinco movimentos, cobrindo assim, toda sua extensão. A escolha de segmentar a análise em cinco movimentos não é arbitrária, mas busca espelhar a própria arquitetura dramática do conto de Mariana Enríquez. A narrativa avança através de inflexões e escaladas de tensão bem definidas, que correspondem a fases distintas na jornada dos personagens rumo ao horror. O termo “movimento”, em vez de “parte” ou “ato”, foi adotado para sublinhar a cadência e a intensificação progressiva da perturbação, em perfeito alinhamento com o conceito de “Efeito Espiralado” que constitui o eixo deste trabalho. Assim, a estrutura da análise serve como um mapa que acompanha o desdobramento calculado do fantástico no texto.

O primeiro movimento diz respeito ao parágrafo de abertura que é quase inteiramente dedicado a construir a Zona de Inquietude. O texto introduz o leitor a um estado de opressão psicológica através do tom obsessivo estabelecido pela frase “todos os dias penso em Adela” (ENRÍQUEZ, 2017, p. 61), que marca a narrativa como fixação traumática. A descrição física perturbadora — “dentes amarelos”, “cabelo fino demais” e “o coto junto ao ombro” — evita a idealização e introduz o horror corporal, instaurando a ideia de falta desde o início. A invasão do inconsciente pelos sonhos recorrentes garante que não haja escapatória do trauma, enquanto o cenário de presságio (chuva, casa abandonada, policiais) estabelece uma atmosfera de segredo e impotência. Na abertura do conto a Zona de Hesitação atua sutilmente, criando “vazios” que forçam perguntas cruciais: O que aconteceu com Adela? Qual a relação dos irmãos com o evento? A posição passiva das crianças — “parados diante da casa abandonada, com capas amarelas, observando” (Enríquez, 2017, p. 61) — as coloca em uma espécie de limbo interpretativo, tornando o leitor co-participante na construção da tensão. A Zona de Contágio pulsa sob a superfície, evocando, no contexto argentino contemporâneo, os ecos dos desaparecimentos políticos. O trauma sugere ser um sintoma de um trauma coletivo maior, uma semente que insinua o transbordamento do horror para a realidade social.

Importante destacar o quanto a caracterização de Adela aprofunda o mistério por meio da consciência de classe: ela é “princesa de subúrbio” em seu “chalé inglês”, contrastando com os “servos em nossas casas quadradas de cimento” (Enríquez, 2017, p. 61). A amizade não nasce apenas da afinidade, mas de um campo de forças que é atravessado pelo poder e pelo desejo. A construção social do “monstro” é explícita nas reações das crianças: “monstrinha, aberração, bicho incompleto” (Enríquez, 2017, p. 61). A Zona de Contágio se manifesta na criação e marginalização do “outro”. Crucialmente, Adela se apropria do estigma como arma de poder, usando o coto para humilhar: “esfregar-lhe o cotoco na cara” (Enríquez, 2017, p. 61) e inverte a dinâmica de poder, transformando sua suposta fraqueza em ferramenta de controle.

A Zona de Inquietude se desloca para o corpo e a psicologia de Adela. A descrição clínica do coto — “pequena protuberância de carne que se movia, com um fragmento de músculo” (Enríquez, 2017, p. 61) — desumaniza, enquanto seu sadismo psicológico ao roçar o braço do outro com seu apêndice inútil, até que a pessoa estivesse humilhada, revela uma crueldade mais perturbadora que a própria deficiência.

A Zona de Hesitação intensifica-se através de três narrativas irreconciliáveis sobre o braço de Adela: a idelização na versão da mãe, na qual Adela é “valente e forte, um exemplo; a versão oficial dos pais (“defeito congênito”) e as versões míticas de Adela, como a história do cão Inferno, permeada por detalhes cinematográficos e grotescos.

Nesses momentos, a narradora se posiciona como receptora — “E eu só escutava” (Enríquez, 2017, p. 62) — espelhando no leitor sua vulnerabilidade. Assim, Zona de Hesitação é alimentada pela Zona de Inquietude através dos relatos de Adela. Seus relatos são verdadeiros contos de terror, com escolhas deliberadamente horríveis, como o nome do cão “Inferno” e a descrição visceral do ataque. Adela demonstra ser não apenas mentirosa, mas também uma talentosa criadora de horrores, cheia de imaginação. Ao longo dessa primeira etapa, as zonas se alimentam mutuamente, criando o que chamamos de Efeito Espiralado. A inquietação afetiva deflagrada pelo corpo de Adela abre espaço para a hesitação cognitiva sobre sua origem e seu caráter, o que, por sua vez, amplia o contágio simbólico, ao vincular o medo individual a tensões coletivas. É essa dinâmica espiral que faz com que o medo não se restrinja a um detalhe corporal ou a um boato, mas se

expanda para uma suspeita difusa sobre o mundo. Como Eco (1988, p. 42) destaca, textos literários programam inúmeras possibilidades interpretativas que “não se excluem, mas se reforçam mutuamente”, caracterizando precisamente o que vemos aqui: cada nova faceta de Adela não dissipa o mistério, antes o aprofunda, até converter sua mera presença em sinal de ameaça latente. A conclusão do movimento já antecipa a próxima inflexão narrativa — e a próxima zona — ao declarar “até que meu irmão e Adela descobriram os filmes de terror e tudo mudou para sempre” (Enríquez, 2017, p. 62). A frase age como prenúncio do irromper da Zona de Transgressão, prometendo que o horror, até então restrito a rumores e sensações, encontrará vias mais explícitas para se manifestar. Assim, o primeiro movimento do conto exemplifica com clareza como Enríquez constrói o fantástico não apenas pela introdução de elementos sobrenaturais, mas pela orquestração progressiva de perturbações afetivas, cognitivas e simbólicas que se retroalimentam, engendrando uma experiência leitora simultaneamente seduzida e ameaçada pelo abismo do inexplicável.

O segundo movimento marca a primeira manifestação explícita da Zona de Transgressão através das sombras que surgem durante as narrativas de Adela: “o jardim da casa se enchia de sombras, que corriam, que saudavam, brincalhonas” (Enríquez, 2017, p. 64). A narradora confirma: “Eu as via” (Enríquez, 2017, p. 64), estabelecendo um pacto de percepção que sugere o poder de conjuração do horror através da narrativa.

O clímax da transgressão ocorre na morte do irmão. O elemento crucial é “aquele braço esquerdo no meio dos trilhos” (Enríquez, 2017, p. 64), cuja simetria com o braço faltante de Adela constitui uma suposta coincidência perturbadora. A narradora verbaliza a natureza anômala: “não parecia produto do acidente [...] parecia que alguém o levava até o meio dos trilhos para exibi-lo” (Enríquez, 2017, p. 64). O braço surge como “pagamento” sobrenatural, transformando a morte em ato ritualístico.

A violência gráfica - “aquelas costelas expostas, aquele crânio destroçado” (Enríquez, 2017, p. 64) - força o confronto com a brutalidade, transformando o corpo mutilado em hieróglifo de horror, a Zona de Hesitação agora envolve vida, morte e sanidade “continuo chamando de acidente o seu suicídio” (Enríquez, 2017, p. 64), revelando um trauma profundo e um mecanismo de negação. A Zona de Contágio conecta a tragédia a estruturas sociais maiores. A fala paterna “Porque é homem!” (Enríquez, 2017, p. 64)

soa como sentença de morte, sugerindo que o privilégio masculino de acesso ao horror foi precisamente o que levou à destruição de Pablo.

O segundo movimento evidencia com nitidez a operação do Efeito Espiralado, pois cada zona ativa e intensifica as demais em um circuito narrativo de amplificação mútua. A Zona de Inquietude, inaugurada pelas sombras visíveis durante a narração de Adela, mobiliza a percepção sensorial e afetiva da narradora, preparando o terreno para a ruptura ontológica encarnada na Zona de Transgressão — especialmente na cena da morte de Pablo e no surgimento ritualístico do braço esquerdo, como se fosse uma oferenda ou mensagem sobrenatural. A estranheza do evento, contudo, não se estabiliza em uma explicação definitiva, sustentando a Zona de Hesitação. A narradora insiste em chamar de acidente o que sabe ser suicídio, revelando um estado psíquico de negação e ambiguidade. Por fim, a fala do pai reativa a Zona de Contágio, expandindo o trauma individual para o plano social e simbólico, revelando como o gênero, o acesso à experiência do horror e o lugar do sujeito nas estruturas familiares moldam a exposição ao inominável. A espiral entre afetividade, ruptura, dúvida e reverberação simbólica conduz a narrativa a uma zona de tensão que não se resolve, apenas se adensa, preparando o desdobramento fantasmático dos movimentos seguintes.

O terceiro movimento opera em dois tempos. No presente, a narradora desenvolve uma fobia paralisante de filmes de terror, com a memória central do trauma, “Adela sentada no sofá, com os olhos quietos e sem o braço, enquanto meu irmão a olhava com adoração” (Enríquez, 2017, p. 64). No passado, a descoberta da casa é um crescendo de inquietude iniciado pela mãe. “Essa casa me dá medo” (Enríquez, 2017, p. 65). A casa revela sua natureza anômala através de detalhes como janelas emparedadas, porta cor de “sangue seco” e grama “queimada” e “curta” em pleno inverno - violações sutis das leis naturais.

A confirmação vem através dos sentidos: “a casa zumbia, zumbia como um mosquito rouco [...] Vibrava” (Enríquez, 2017, p. 67). A casa está viva, transformando-se de cenário em personagem consciente. A hesitação se estabelece entre explicação racional (disputa de herança) versus percepção sobrenatural (fantasmas), com a narradora admitindo não conseguir “diferenciar os filmes das invenções de Adela” (Enríquez, 2017, p. 65). A conclusão é a aceitação plena do fantástico: “aquela casa é má e nela não se

escondem ladrões, se esconde um bicho que treme, [...] algo que não pode sair” (Enríquez, 2017, p. 67). Esta progressão em três etapas redefine completamente a ameaça:

1. “aquela casa é má”: Declaração ontológica - a casa possui agência maligna
2. “não se escondem ladrões”: Rejeição consciente da explicação racional
3. “um bicho que treme, [...] algo que não pode sair”: Confirmação de entidade não-humana, aprisionada, gerando nova hesitação sobre sua natureza (predador ou vítima?)

No terceiro movimento, o Efeito Espiralado se intensifica ao articular de forma progressiva os diferentes registros da experiência leitora. A Zona de Inquietude ressurgue na ambiência sensorial da casa — zumbido, grama morta e frio inesperado — e nos traumas persistentes da narradora, cujas memórias se corporificam em sintomas como a fobia a filmes de terror. Esses sinais sensoriais e psíquicos antecipam a Zona de Transgressão, na medida em que a casa deixa de ser um espaço passivo e passa a exercer agência. A partir desse ponto da narrativa, a casa vibra, respira, comunica-se e, finalmente, revela-se como uma entidade viva e má. A tensão entre o verossímil e o impossível sustenta a Zona de Hesitação, especialmente na oscilação entre a explicação racional (herança, abandono, decadência) e a percepção do sobrenatural como única forma de dar conta do inexplicável. Por fim, a Zona de Contágio começa a irradiar seus efeitos ao conectar a figura da casa à formação simbólica do horror, por que a casa passa a funcionar como metáfora viva do inominável, de um mal enraizado tanto na paisagem quanto na subjetividade. Assim, o Efeito Espiralado organiza o movimento como uma aceleração gradual da perturbação interpretativa, transformando o espaço doméstico em núcleo simbólico do horror e consolidando a sensação de que a realidade está sendo engolida por uma presença informe e irreversível.

No quarto movimento a concepção de que a casa é uma entidade maligna produz a escalada mais significativa na Zona de Transgressão. A casa se torna um agente comunicador através da revelação chocante de Adela e Pablo: “A casa nos conta as histórias. Você não escuta?” (Enríquez, 2017, p. 69). A transgressão aqui é a violação da barreira entre sujeito e objeto, entre consciência e matéria. As histórias que a casa “conta” são

fragmentos de horror surreal: a mulher sem pupilas que vê, o homem que queima livros de medicina, os buracos no quintal, a torneira que goteja para “o que vivia na casa”. Esses detalhes constroem uma lógica interna sobrenatural, confirmando que a entidade tem necessidades e história. A inquietude se manifesta como obsessão febril e impotência paralisante. A narrativa revela que a casa seduziu o irmão. A frase “Não entendo, nunca pude entender o que a casa lhe fez, o que o atraiu assim” (Enríquez, 2017, p. 68) expressa o horror da narradora ao ver o irmão consumido por uma força incompreensível. O fervor dele é “muito estranho”, quase religioso. A linha “Ou vai ver que a casa não me deixava falar. Não queria que eu os salvasse” (Enríquez, 2017, p. 69) revela uma inteligência estratégica e malevolente que ativamente impede tentativas de resgate.

O comportamento dos personagens se torna ritualístico: vigílias silenciosas, tentativas de abrir a porta “com a mente”, escolhendo “No último dia do verão” para a invasão. O horror está na transformação de uma aventura infantil em cerimônia sombria. A investigação no bairro aprofunda o mistério dos filhos dos velhinhos, que “se é que existiam, eram um mistério” (Enríquez, 2017, p. 68). A falta de explicação humana deixa o campo aberto para a explicação sobrenatural. A dinâmica entre Pablo e Adela se inverte: ele, antes cético, agora é o obcecado que “agarrava-a pelo único braço” (Enríquez, 2017, p. 68); ela, antes transgressora, agora “parecia ter medo”. Essa inversão gera nova hesitação: por que Adela, antes confortável com o horror, agora recua? O texto ativa a Zona de Contágio diretamente: “E ele contagiou Adela” (Enríquez, 2017, p. 68). A obsessão é tratada como vírus psíquico que infecta, inicialmente, o mais suscetível e depois se espalha. O bullying “Seu irmão sai com a monstra” (Enríquez, 2017, p. 68) perde efeito. A obsessão compartilhada cria uma espécie de “seita” unida por um segredo terrível, o que os torna imunes às normas sociais porque operam dentro de uma realidade paralela ditada pela casa e a narradora, excluída da comunicação direta com a residência, torna-se representante dos leitores. Sua decisão de entrar com eles não é por curiosidade, mas por amor protetor fadado ao fracasso. Ela sabe que eles “não podiam entrar sozinhos na escuridão” (Enríquez, 2017, p. 68), selando seu próprio destino como testemunha final da catástrofe iminente.

Então o Efeito Espiralado atinge sua inflexão mais perversa, pois já não se trata apenas de alternância ou superposição entre as zonas, mas de

um colapso total das fronteiras entre elas. A Inquietude inicial, que emerge nos fragmentos das histórias contadas pela casa, aciona a Transgressão como violação ontológica: a casa se comunica, pensa e manipula. A Hesitação, por sua vez, não atua mais entre o crível e o incrível, mas entre o sensato e o insuportável: por que Pablo é tragado? Por que Adela, antes aliada do horror, agora hesita? A dúvida já não busca resolução, mas evidencia a falência da razão. A Contaminação, agora literal, torna-se eixo de propagação narrativa: O horror se espalha como epidemia afetiva, dissolvendo subjetividades em uma lógica ritualística que imita o funcionamento de um culto ou seita. O Efeito Espiralado, aqui, deixa de ser apenas uma dinâmica perceptiva e assume o estatuto de estrutura dramática do conto, reorganizando afetos, ações e linguagem segundo uma lógica interna da própria entidade que habita a casa. Tudo gira em torno dela — inclusive o olhar da narradora, que, mesmo na posição de resistência, é capturada e orbitada pela força gravitacional do horror.

Por fim chegamos ao clímax, o quinto movimento de A Casa de Adela é também o ponto de saturação da transgressão, não apenas porque os limites da realidade são ultrapassados, mas porque a própria noção de limite se dissolve. A casa, agora completamente instaurada como entidade ativa, não apenas infringe regras físicas e/ou perceptivas, mas também reconfigura o espaço, o tempo e o corpo segundo uma lógica própria, que prescinde da validação externa. Quando os personagens entram, descobrem um ambiente iluminado apesar da ausência de lâmpadas, com temperatura gelada no auge do verão e cheiro de desinfetante em uma estrutura que deveria estar abandonada. Essa atmosfera deslocada inaugura uma transgressão atmosférica que prepara a escalada das violações seguintes. O espaço, por sua vez, adquire elasticidade ontológica. A casa “se mostrava maior do que parecia por fora”, mas essa ampliação não obedece a nenhuma arquitetura lógica. Em vez disso, ela introduz uma sensação de desorientação espacial que culmina na sala de paredes invisíveis, onde a lanterna já não alcança as bordas e o cômodo parece se estender infinitamente. Esse alargamento do espaço externo para além daquilo que é perceptível marca a ruptura definitiva entre experiência vivida e realidade mensurável. Dentro da casa, o horror já não é narrado: ele é ambientado, absorvido pelos sentidos, infiltrado no ar e na luz.

A descoberta das prateleiras com unhas e dentes introduz a transgressão mais íntima: a do corpo. Diferente das imagens clássicas do grotesco ou do *splatter*, aqui o horror é concentrado em restos humanos minúsculos, organizados com meticulosidade clínica. São evidências de uma violência repetida, serial, que ultrapassa o evento isolado para sugerir um ritual contínuo, uma outra história. O corpo, antes integridade biológica, transforma-se em objeto classificável, fragmentável, um item de museu.

O gesto de Adela ao entrar em definitivo na casa, atravessando a porta que depois não existe, é o selo final dessa metamorfose: ela se entrega não à morte, mas à incorporação no mecanismo da casa, tornando-se talvez parte do acervo, parte da engrenagem. Nesse ponto, a Zona de Hesitação atinge sua forma mais devastadora: o conflito entre duas realidades mutuamente excludentes — a vivida pelas crianças (com móveis, luz, adornos) e a encontrada pelos adultos (uma casca vazia, sem divisões internas). Cabe prestar atenção no uso dos vocábulos, a diferença entre “casca” e “máscara” não é apenas semântica; ela implica um abismo epistemológico. A casca sugere abandono, oco, ruína. A máscara, por sua vez, implica encobrimento deliberado, ocultação estratégica. O mundo adulto, com sua necessidade de verificação, aceita a casca. A narradora, que experimentou outra coisa (o que está atrás da máscara), vacila entre nomear ou calar. Nesse gesto, a hesitação se eterniza: não como indecisão transitória, mas como uma ferida permanente.

A postura de Adela imediatamente antes do desaparecimento — “tranquila, iluminada. Conectada.” — desafia as expectativas do papel de vítima. Sua entrega não é forçada, mas ritualizada, como se ela soubesse que seu destino era cumprir uma função que os outros não compreendem. Isso amplia ainda mais a hesitação do leitor: trata-se de um sacrifício? De uma abdução? De uma fusão com a casa? Nada é dito, mas tudo é sentido. A ausência de corpo, de bilhete, de explicação, transforma o luto em suspensão: “Nunca a encontraram. Nem viva nem morta.” E o que resta não é ausência, mas um excesso de sentidos que não se completam. A ferida, por isso, não cicatriza, ela pulsa.

A narrativa circular que se impõe a partir desse momento não é apenas um artifício estilístico, mas o reflexo de uma estrutura traumática: o retorno compulsivo ao lugar da perda. A casa, agora abandonada e vandalizada, espelha a ruína do bairro, do qual se diz que “agora é pobre e perigoso”. A

decadência social funciona como exteriorização da ruína psíquica dos personagens, sugerindo que a casa — com sua fome, sua lógica, sua linguagem — não era exceção, mas sintoma. O horror não veio de fora; ele nasceu de dentro da comunidade, cultivado no silêncio, protegido pelas convenções, pela cegueira dos adultos, pela arquitetura do medo.

Em sua última estratégia de defesa, a sociedade transforma o acontecimento em lenda urbana: o nome de Adela pintado nos muros, o ritual diante do espelho, os avisos pichados (“Aqui vive Adela, cuidado!”) funcionam como tentativas coletivas de domesticar a experiência, convertendo o abismo em folclore. Mas essa transformação é também uma forma de apagamento, já que a dor da narradora é reciclada como mito, sua vivência é negada pela linguagem consensual, e o trauma individual é capturado por um imaginário público que já não lhe pertence. Ela não se torna heroína nem mártir, apenas uma sobrevivente fora de lugar. É nesse desfecho que o Efeito Espiralado atinge seu contorno mais desesperador. A Inquietude se transmuta em ansiedade crônica, marcada pelo retorno recorrente da narradora à casa, mesmo sem coragem para entrar. A Transgressão, já naturalizada, infiltra-se no cotidiano: não há mais ruptura, porque a quebra do real se estabilizou como nova regra. A Hesitação não busca mais resposta, ela se tornou o próprio conteúdo da memória. E o Contágio, finalmente, se afirma não como transmissão intersubjetiva, mas como condição de leitura: somos levados a compartilhar a impossibilidade de síntese, a carregar a dúvida, a experimentar a opacidade da experiência como verdade última.

O Efeito Espiralado, neste movimento final, já não gira: ele enreda, captura e fixa. A casa vence, não apenas por desaparecer com Adela, destruir Pablo e paralisar a narradora, mas por impor uma linguagem que torna a experiência incomunicável, exceto através da literatura.

Considerações Finais

A análise de *A Casa de Adela* permitiu verificar a operacionalidade da metodologia das Zonas de Comutação como instrumento analítico para o estudo do fantástico contemporâneo. Ao mapear as Zonas de Inquietude, Transgressão, Hesitação e Contágio em sua dinâmica textual, foi possível demonstrar como essas instâncias operam de forma articulada na construção

do efeito fantástico, especialmente em narrativas ambíguas e ontologicamente instáveis como as de Mariana Enríquez.

A proposta metodológica aqui apresentada desloca o foco da definição de traços genéricos para os efeitos de desestabilização que a narrativa promove na experiência de leitura. Mais do que descrever o irreal, o fantástico de Enríquez convoca o leitor a experimentar a erosão dos limites entre realidade e delírio, memória e invenção, corpo e espaço. O conceito de Efeito Espiralado revelou-se produtivo para compreender como essas zonas se intensificam mutuamente, criando uma experiência de leitura que não apenas representa o horror, mas o performa na própria estrutura narrativa.

Este capítulo constitui um movimento de uma investigação mais ampla sobre os mecanismos textuais do fantástico na obra de Mariana Enríquez. Os desenvolvimentos subsequentes desta pesquisa incluem o refinamento conceitual das Zonas de Comutação mediante a expansão da fundamentação teórica de cada zona; a ampliação do corpus para um conjunto mais extenso de textos da autora; o desenvolvimento sistemático do conceito de Efeito Espiralado; o confronto crítico com outras metodologias de análise do fantástico; e a investigação empírica da recepção leitora.

Ao propor as Zonas de Comutação como metodologia de análise, este trabalho busca contribuir com os estudos do fantástico contemporâneo, oferecendo instrumentos analíticos adequados tanto à complexidade das narrativas fantásticas atuais quanto às demandas teóricas do campo. A literatura fantástica de autoras como Mariana Enríquez exige abordagens que considerem não apenas o que é narrado, mas como a narrativa programa e desestabiliza a experiência leitora, transformando o ato de ler em uma forma de habitar provisoriamente o território do inominável.

Referências

BESSIÈRE, Irène. **Le récit fantastique**: la poétique de l'incertain. Paris: Larousse, 1974.

CESERANI, Remo. **O fantástico**. Tradução de Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: Editora UFPR, 2006.

ECO, Umberto. **Lector in fabula**: a cooperação interpretativa nos textos narrativos. Tradução de Atílio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 1988.

ENRÍQUEZ, Mariana. A Casa de Adela. In: ENRÍQUEZ, Mariana. **As coisas que perdemos no fogo**. Tradução de José Geraldo Couto. São Paulo: Intrínseca, 2017. p. 61-74.

ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor. In: LIMA, Luiz Costa (Coord.). **A literatura e o leitor**: textos de estética da recepção. Tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 83-132.

JOUVE, Vincent. **A leitura**. Tradução de Brigitte Hervot. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

ROAS, David. **A ameaça do fantástico**: aproximações teóricas. Tradução de Julián Fuks. São Paulo: Editora UNESP, 2013.

RODRIGUES, Selma Calasans. **O fantástico**. São Paulo: Ática, 1988. (Série Princípios).

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução de Maria Clara Correa Castello. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

A vertical blue textured bar is located on the left side of the page.

Entre murmúrios e vozes:
a experiência estética de Eva Lopo
em A Costa dos Murmúrios

Fatima Ruvinski Kuzma

Introdução

Escrever é uma forma de não esquecer. Em *A Costa dos Murmúrios*, de Lídia Jorge, a personagem Eva Lopo inicia sua narrativa não por ter algo resolvido, mas porque leu algo que a desestabilizou. A leitura do relato do jornalista Álvaro Sabino, intitulado *Os Gafanhotos*, não apenas lhe desperta memórias traumáticas da guerra colonial, como também aciona nela o desejo, quase uma urgência, de reescrever o passado. Eva Lopo não é só personagem, uma vez que atua, também, como leitora e escritora de si. Sua leitura crítica une-se a sua performance subjetiva. Ao reler o relato do outro, ela se relê. E ao escrever sua versão, preenche os espaços de incerteza da história com seus próprios afetos, lembranças e lacunas.

É sob essa perspectiva que o ato de leitura e escrita de Eva pode ser compreendido à luz da Estética da Recepção, formulada por Hans Robert Jauss (2002). Para o autor, a leitura constitui uma experiência estética que transforma o leitor, à medida que este é afetado pelo texto e o reconstrói em sua própria experiência. Nessa mesma linha, Iser (2002) entende que o texto literário não é completo em si, pois demanda a participação ativa do leitor para a construção do sentido. Jouve (2002), por sua vez, amplia essa concepção ao destacar que ler é mais do que decodificar signos: é sentir, imaginar, interpretar e se colocar em cena como parte da própria obra.

É por esse fio tênue entre leitura e vida que me deixo conduzir para pensar a experiência estética de Eva Lopo, essa mulher que lê e, ao ler, se revê, se desloca e se (re)escreve. Essa personagem é, antes de tudo, uma leitora de si. E é justamente no incômodo provocado pela leitura de *Os Gafanhotos*, que algo nela se agita. Ao encarar aquelas palavras, a narradora se vê na empreitada de responder, não com negação, mas com criação. Escreve porque leu. E o que leu, doeu: doeu pela verdade que se disse, e pela outra, que ficou oculta, murmurando nas entrelinhas.

É no entrelaçamento entre silêncio e criação que esta análise se inscreve: pretendo compreender de que modo a experiência estética da leitura e da escrita, tal como se desenha na narrativa, opera como dispositivo de elaboração subjetiva, permitindo à personagem reescrever não apenas o passado colonial que a atravessa, mas também a si.

Estética da recepção: fundamentos teóricos

Reconheço que a Estética da Recepção constitui um campo teórico vasto, atravessado por diferentes abordagens e autores. No entanto, para a leitura que proponho de *A Costa dos Murmúrios*, opto por concentrar-me em três vozes que, a meu ver, oferecem caminhos férteis para pensar a leitura como experiência que nos atravessa e nos transforma: Hans Robert Jauss (2002), Wolfgang Iser (2002) e Vincent Jouve (2002).

Jauss (2002) nos lembra que a literatura não existe isolada: ela ganha corpo e sentido à medida que é lida. É o leitor, com seu olhar sempre situado, que traz concretude ao texto, relacionando-o com seu horizonte de expectativas. A leitura, nesse caso, não é um fim em si, mas um processo que pode provocar prazer, deslocamento, desconforto. Já Iser (2002) nos convida a prestar atenção nas frestas, nas lacunas do texto, pois aquilo que não é dito exige do leitor um gesto ativo. É nesses espaços de silêncio que projetamos nossas memórias, afetos e suposições. Ler, na perspectiva desse autor, é entrar em um jogo no qual o texto não é algo fechado, rígido, mas um território em aberto que convida o leitor a completar.

Para Vincent Jouve (2002) a leitura vai além da razão. Assim, ler é também sentir. A leitura é, antes de tudo, um processo que envolve várias facetas: o neurofisiológico, o cognitivo, o afetivo, o argumentativo e o simbólico, mobilizando quem lê de forma complexa e íntima. Trata-se de “(...) uma atividade complexa, plural, que se desenvolve em várias direções” (Jouve, 2002, p. 17), em que ler é imaginar, interpretar, preencher, construir pontes entre o texto e o mundo, entre o texto e quem somos.

Essas três vozes, embora distintas, se encontram em um ponto essencial: o sentido do texto não está dado, ele nasce da relação que se estabelece entre obra e leitor. É nesse espaço relacional que emerge a experiência estética, atravessada não apenas por memória, tempo e afeto, mas também por lacunas, interpretação e transformação. Uma movimentação sutil, nem sempre visível, mas profundamente formadora. Nesse sentido, Jauss, Iser e Jouve caminham na mesma direção ao afirmar que o texto só adquire corpo e sentido no ato da leitura. Para os três, o leitor não é um elemento secundário, mas componente essencial da obra. Ler, nesse contexto, é participar de um movimento criativo, é um gesto que completa, tensiona e ressignifica o

que se lê. O texto oferece pistas, sinais, silêncios e cabe ao leitor preencher os vazios, imaginar o que ficou por dizer, sentir o que escapa da superfície.

De todo modo, apesar dessa sintonia no essencial, há nuances que os diferenciam. Jauss (2002), por exemplo, está preocupado com o impacto que uma obra causa no tempo em que nasce. Ele nos convida a pensar o que uma leitura significou para o seu primeiro público, a partir dos valores e expectativas daquela época. Iser (2002), por outro lado, olha para dentro do texto e propõe a figura do leitor implícito, alguém que não existe no mundo real, mas que é convocado pelo próprio texto a colaborar na construção de sentido, especialmente quando o texto silencia ou deixa espaços abertos. Já Jouve (2002) coloca o leitor como um sujeito vivo, afetado e atravessado por sua cultura, seus desejos, sua experiência do mundo.

Essas vozes, mesmo distintas, se entrelaçam naquilo que me importa aqui: a ideia de que toda leitura é uma experiência estética, única e irrepetível, feita de encontros, descompassos, afetos e perguntas. E é por esse viés que leio Eva Lopo: como uma personagem que leu e, ao ler, foi atravessada e precisou escrever para sobreviver ao que o texto provocou.

A escrita de Eva Lopo como resposta estética ao texto estético

A experiência estética de Eva Lopo em *A Costa dos Murmúrios* se inaugura no instante em que ela confronta o texto de *Os Gafanhotos* a partir de sua própria subjetividade. Como apontam Jauss (2002), Iser (2002) e Jouve (2002), a leitura não é um ato passivo de recepção, mas um processo ativo de interação, no qual o sentido emerge da relação entre leitor e obra. Eva lê como alguém que escuta e responde, e é nesse movimento, em que leitura e vida se entrelaçam, delineando sua experiência estética.

O relato do jornalista, escrito em terceira pessoa, apresenta uma linguagem marcada por uma elegância formal, capaz de atenuar, mas não apagar, a brutalidade do passado colonial, que se manifesta tanto na violência contra os nativos quanto na violência dos esposos contra suas mulheres:

(...) a mulher do capitão colocava a mão agora no ponto em que a cicatriz terminava (...) os outros pares tentavam imitá-los, mas era difícil imitar, e as bofetadas não conseguiam ter aquele

mesmo impacto violento e estético que havia sido obtido pelo capitão do noivo (...) uma mulher (...) sob o impacto da mão fechada do marido, e bateu fortemente no gradeamento e quase saltava pela borda fora (...), mas se saltasse não morreria, apesar de estar no décimo primeiro piso do *Stella*. Por que morreria? De qualquer modo o marido amparou-a com um golpe de judo. (JORGE, 2004, p. 17)

A escolha cuidadosa da linguagem, em que o uso estético não oculta a violência, mas a transforma em imagem, permite que o horror se infiltre pelas frestas do discurso, manifestando nas entrelinhas, em uma presença silenciosa, mas insistente, que murmura sob a superfície do texto. A fim de preencher as lacunas que percebe nesse texto com o qual se depara, Eva constrói sua própria narrativa, instaurando um contraponto crítico e sensível à versão anterior. O que a narradora realiza é um movimento duplo de recepção e criação, em que a leitura de *Os Gafanhotos* produz um impacto que vai além da interpretação, pois ela desestabiliza ao mesmo tempo em que impele a narradora à escrita:

Esse é um relato encantador. Li-o com cuidado e concluí que nele tudo é exacto e verdadeiro, sobretudo em matéria de cheiro e de som - disse Eva Lopo. Para o escrever desse modo, deve ter feito uma viagem trabalhosa a um tempo onde qualquer outro teria dificuldade em regressar. Pelo que me diz respeito, o seu relato foi uma espécie de lamparina de álcool que iluminou, durante esta tarde, um local que escurece de semana a semana, dia a dia, à velocidade dos anos. Além disso, o que pretendeu clarificar clarifica, e o que pretendeu esconder ficou imerso. (JORGE, 2004, p. 41)

Há, nessa leitura, uma compreensão da força estética do texto de Álvaro Sabino, um reconhecimento sensorial, quase tátil, daquilo que foi narrado. Eva não elogia apenas o conteúdo, mas a forma como o relato conseguiu acionar nela memórias adormecidas e sensações esquecidas, aquilo que só o cheiro e o som podem evocar. Ela compreende que, para escrever daquele modo, Sabino precisou “fazer uma viagem trabalhosa a um tempo onde qualquer outro teria dificuldade em regressar”, ou seja, acessar aquilo que dói, aquilo que o tempo tenta soterrar.

A trajetória de Eva configura, à luz das categorias formuladas por Jauss (2002), uma experiência estética plena. A leitura do texto de Sabino não a deixa indiferente uma vez que convoca dela uma resposta. Como propõe Jauss (2002), a experiência estética realiza-se em três momentos interligados:

Para consciência produtora, pela criação do mundo como sua própria obra (*poiesis*); para a consciência receptora, pela possibilidade de renovar a sua percepção, tanto na realidade externa, quanto da interna (*aisthesis*); e, por fim, para que a experiência subjetiva se transforma em inter-subjetiva, pela anuência ao juízo exigido pela obra, ou pela identificação com normas de ação predeterminadas e a serem explicitadas. (Jauss, 2002, p. 81)

O gesto de Eva pode ser compreendido como o impulso de criar uma nova narrativa, na qual ela se torna matéria e autora de um passado reconfigurado. O texto, tanto o que lê quanto o que escreve, a atravessa sensivelmente, despertando odores, sons e fragmentos de dor soterrados pelo tempo. A leitura transforma-se em resposta; a subjetividade, em interpeção. O essencial é a atitude da narradora que, ao ser afetada pela leitura, responde com um gesto criador, refaz o percurso e reinscreve-se como sujeito. Seu texto não busca apagar o anterior, mas tensioná-lo, habitar suas brechas e interrogar seus silêncios, é nesse entre lugar, onde o já dito não basta, que outras verdades podem emergir.

A leitura, aqui, vai além da interpretação: é uma resposta ao que foi silenciado ou, para Eva, mal representado. Sua intervenção ocorre nas zonas em que o discurso de *Os Gafanhotos* se mostra instável. Os “espaços de incerteza”, como define Michel Otten, citado por Jouve (2002), em contraste com os “espaços de certeza”, mais explícitos e ancorados na narrativa..

Orientada pelo contrato de leitura que firma diante do relato do jornalista, Eva Lopo se apoia nos pontos de ancoragem para, a partir deles, criar sua própria narrativa. Ou seja, sua recepção está programada pelas convenções que moldam o gênero e o estilo do texto lido. Como afirma Jouve:

(...) o pacto de leitura está determinado pela submissão da obra a certo número de normas, mais ou menos evidentes, que vão codificar a recepção. Todo texto, de fato, inscreve-se numa lin-

guagem, uma poética, e um estilo, que são, para o leitor, sinais em seu trabalho de deciframento. (JOUVE, 2002, p. 69)

É a partir desse trabalho de deciframento, guiado pelas marcas do texto e pelas lacunas por ele deixadas, que a narradora atua como leitora e escritora. Sua intervenção ocorre nos espaços de incerteza, justamente entre o que é dito e o que permanece não dito. Ao ocupar as brechas da primeira narrativa, ela reinscreve ali outras verdades possíveis e necessárias, revelando que o sentido nunca está totalmente fechado, mas se constrói no intervalo entre a leitura e a reescrita. Assim, nesse espaço de deslocamento, Eva confronta a narrativa de Sabino, onde encontra uma versão harmonizada da guerra colonial, cuidadosamente emoldurada por uma festa de casamento. Ainda que reconheça a força estética do texto, a narradora evidencia sua limitação ética e histórica: “a verdade deve estar unida e infragmentada, enquanto o real pode ser – tem de ser – disperso” (JORGE, 2004, p. 91). A oposição entre verdade e real, formulada com acento irônico, denuncia o esforço de apagamento de experiências que escapam à lógica da unidade e da linearidade. Eva, ao romper com esse pacto de totalidade, afirma um real fragmentado, que só pode ser recuperado parcialmente pelas zonas de incerteza onde a escrita se torna, também, resposta.

Logo, Eva aponta para a necessidade de recriar o real a partir de uma outra perspectiva: a sua. Ela se posiciona como leitora crítica que repensa os espaços de certeza propostos pela narrativa e decide preencher as lacunas que encontra com suas próprias lembranças e inquietações:

Reparo, porém, que no seu relato o terraço tem muito mais importância do que o hall, o que me espanta, porque o jornalista nunca esteve no terraço. Ele conheceu o *Stella* a partir do hall, mas presumo que tenha imaginado o terraço até por ser, de todo o hotel, o sítio mais perto dos cometas, Sim, lembrando-me do terraço, acho que todas as noites passava pelo céu a cabeleira de um cometa. Nascia a ocidente e punha-se a oriente, ao contrário da Lua e do Sol, e por isso é inútil perguntar-me se esse hotel era importante nas nossas vidas. (JORGE, 2004, p. 24).

A figura do cometa, que surge repetidamente associada ao hotel, simboliza a travessia e o esfacelamento: atravessa o céu em direção contrária

à do sol e da lua, invertendo referências estáveis de tempo, espaço e orientação. Trata-se, portanto, de um signo de deslocamento, que ilumina por instantes e anuncia a queda da estrela, do império e das certezas. Sua recorrência ao longo da narrativa, mencionada onze vezes, evidencia como o texto constrói um campo de expectativas que mobiliza o leitor num exercício ativo de atribuição de sentido. Nesse processo, conforme propõem Jauss e Iser (2002), o texto literário se realiza na interação com o leitor, que o atualiza a partir de seu horizonte de expectativas e é chamado a preencher suas lacunas e ambiguidades. Para Iser (2002, p. 91):

O texto é um sistema de tais combinações e assim também deve haver um lugar dentro do sistema para aquele a quem cabe realizar a combinação. Esse lugar é dado pelos vazios (*Leerstellen*) no texto, que assim se oferecem para a ocupação do leitor. Como eles não podem ser preenchidos pelo próprio sistema, só o podem ser por outro sistema.

Essa perspectiva revela que, em *A Costa dos Murmúrios*, a personagem-leitora vive um duplo movimento: é simultaneamente objeto da narrativa e agente interpretativo. Ao ler o espaço, os corpos celestes e os vestígios do império, ela convida o leitor a partilhar desse gesto de leitura. A recorrência de termos como *firmamento*, *céu*, *planeta*, *cometa* e *buraco negro*, associados ao *Stella Maris*, amplia a dimensão metafórica da obra e compõe um léxico sideral que liga a experiência colonial ao colapso de uma ordem simbólica. Esses signos, disseminados no texto, abrem vazios que demandam a intervenção interpretativa, da personagem e do leitor..

É nesse processo de leitura ativa, que ocupa lacunas e ressignifica espaços, que se inscreve a construção subjetiva de Eva. Conforme sugere Iser (2002), o texto literário não está acabado em si mesmo: ele depende de um leitor que atue sobre suas zonas de indeterminação para que o sentido se realize. Ao assumir esse lugar, a personagem não apenas lê, mas reinscreve o mundo a partir da experiência de quem retorna, de quem se lembra e, sobretudo, de quem escolhe o que dizer e o que silenciar. É com esse olhar que a escritora-leitora vislumbra o *Stella Maris*:

Claro que era importante. Teria bastado esse belo nome de evocação marítima, brilhando acima das palmeiras, para que tivesse

a sua importância. No entanto, como sabe, o *Stella Maris* era importante por outras razões e fez muito bem não ter desalumiado a verdade intrínseca do terraço, com o que sabia sobre o edifício inteiro. Omitiu, fez bem. Não esqueci, porém, como o *Stella* mantinha o fragor dum hotel decadente transformado em messe de belíssimo hall. (JORGE, 2004, p. 25)

Esse fragmento explicita a tensão entre o que se mostra e o que se preserva no não dito. Quem narra reconhece a importância do lugar, que, outrora símbolo de distinção, torna-se ruína e messe, e revela como o espaço, embora degradado, ainda carrega a potência de significar. O nome *Stella Maris*, inscrito “acima das palmeiras”, opera como signo luminoso de uma memória colonial que resiste à dissolução, mesmo diante da decadência e do apagamento.

A omissão, longe de ser uma falha, é aqui um gesto ético e estético. Conforme aponta Vincent Jouve (2002), é na relação singular entre o leitor e o texto que se inscrevem a afetividade, o imaginário e a história. Eva, enquanto personagem-leitora, inscreve-se nesse jogo ao escolher o que contar e como contar e sua leitura é sempre situada, marcada por uma subjetividade que se reconhece também como construção. Não se trata de mentir ou inventar, mas de dizer a partir de uma determinada perspectiva. Nesse sentido, sua narrativa reflete o que Jauss (2002) entende como transformação do horizonte de expectativas, já que, ao ocupar as lacunas deixadas pelo texto do jornalista, Eva reinscreve o *Stella Maris* não como ruína apenas física, mas como ruína simbólica, um espaço em que memória, silêncio e linguagem se entrelaçam.

Assim, nesse processo de rememoração e ressignificação, a personagem vai se (re)construindo como sujeito da leitura, pois é na sua relação com o espaço e com os vestígios da linguagem que ela reelabora o passado e se situa no presente. Como aponta Jouve (2002, p. 71), “é o leitor quem se constrói como sujeito através da leitura, pela relação singular que estabelece com o texto, no qual se inscrevem seu imaginário, sua afetividade, sua história”. Nesse sentido, o *Stella Maris* não é apenas cenário, pois trata-se de um texto a ser decifrado, superfície de manifestação de uma subjetividade em movimento, em que a memória individual se entrelaça às camadas de um tempo histórico em ruínas.

O hotel, então, é uma estrela que já não brilha como antes, mas cuja memória ainda pulsa na escrita e na leitura: “(...) o *Stella Maris* mergulhou no silêncio. A partir daí, não o vejo mais por fora, mas ainda o ouço por dentro. Não, ainda não racha, as empenas ainda não se dobram para a terra, e as paredes exteriores ainda não esboroam de salitre.” (JORGE, 2004, p. 147). A imagem reforça a ideia de um passado que resiste a desaparecer, mesmo quando suas estruturas visíveis já não sustentam o esplendor de outrora.

Esse movimento de questionar o real como verdade carrega uma ironia crítica que desestabiliza qualquer confiança na transparência da linguagem ou na estabilidade do discurso. A literatura, nesse sentido, não entrega uma verdade pronta já que tensiona o que se entende por verdade, abrindo espaço para o leitor participar da construção de sentidos. Para Iser (2002, p. 105):

O texto ficcional é igual ao mundo à medida que projeta um mundo concorrente. Mas difere das ideias existentes do mundo por não poder ser deduzido dos conceitos vigentes de realidade. Se a ficção e a realidade forem medidas por seu caráter de objeto, constatar-se-á na ficção apenas o traço objetivo da perda. Sob este aspecto, ela se mostra um meio deficiente, mesmo como uma mentira, porque não possui os critérios da realidade, embora pareça simulá-los. Se tivéssemos de classificar a ficção apenas pelas características de objeto, que são válidas para determinação da realidade, torna-se impossível tornar a realidade comunicável pela ficção. O texto ficcional adquire sua função, não pela comparação ruínosa com a realidade, mas sim pela mediação de uma realidade; mas oferece caminhos de entrada para a realidade que finge, quando a julgamos do ponto de vista de sua função: ou seja, comunicar.

Vincent Jouve acrescenta que essa verdade literária se constitui como um efeito, ou seja, é algo que o texto faz emergir no leitor, muitas vezes por meio de sua relação afetiva com o que lê. Eva, portanto, reescreve para instaurar outra forma de ver e sentir, não como quem explica, mas como quem expõe o que foi silenciado, permitindo que o real fragmentado encontre novos modos de significação.

Assim, ao afirmar que a verdade deve ser unida e não fragmentada, a narradora reconhece a verdade como um efeito estético, algo que só pode ser sustentado no interior do texto, e não na realidade objetiva. O real, por sua vez, por ser disperso, escapa à captura, deslizando para o que poderíamos chamar de “local nenhum”. Assim, ao narrar o *Stella Maris*, a personagem não apenas descreve um lugar, mas instaura, ali, um campo de forças, entre verdade e ruína, memória e apagamento, corpo e cosmos. A separação entre verdade e real, portanto, não é uma negação do mundo, mas uma crítica à pretensão de apreendê-lo por inteiro.

O gesto da narradora, ao dizer que suas lembranças seriam inúteis se não revelassem “a verdade deslumbrante d’*Os Gafanhotos*”, implica o leitor num trabalho de escuta, reconstrução e sensibilidade. Aqui, reconhecemos também o pensamento de Iser (2002), para quem a incompletude estrutural do texto demanda um leitor ativo, capaz de interpretar e preencher os vazios deixados pela narrativa. Assim como Eva lê e reinscreve o mundo a partir das frestas deixadas por Sabino, o leitor é interpelado a fazer o mesmo, a reconstruir, entre ruínas, outras possibilidades de verdade.

Em outro momento, a narradora questiona a exclusão de um episódio real e desconfortável: “Quem iria acreditar que um oficial falasse durante hora e meia da eternidade de Portugal d’Aquém e d’Além mar? Injuriariam o seu relato por atentado à verdade.” (JORGE, 2004, p. 237), e denuncia o silenciamento como escolha narrativa. Seu gesto é, portanto, o de preencher lacunas e salvar memórias: “provoca-me na alma um sonho salvado” (p. 91). Ao recusar o encerramento proposto por Sabino: “Não, não utilize a narração de Álvaro Sabino para pôr fim à sua narrativa verdadeira” (JORGE, 2004, p. 276), a personagem problematiza o gesto de calar-se diante do que deveria ser dito por Sabino, uma vez que este deixa de fora uma cena incômoda demais para o pacto de leitura dominante.

Eva, portanto, não apenas preenche as lacunas de *Os Gafanhotos*, mas também convida o leitor de *A Costa dos Murmúrios* a revisitar a História a partir de outros pontos de vista e a fazer o que ela faz ao “(...) exercer uma conduta de prazer estético, que é ao mesmo tempo liberação *de* e liberação *para* realizar-se” (Jauss, 2002, p. 81) através das três categorias básicas da experiência estética. É assim que a personagem, ao mesmo tempo em que cria e percebe, também sofre ao reler seu passado; por outro lado, é justamente esse sofrimento que a impele à escrita diante do que observa.

Eva Lopo representa, assim, um sujeito em processo, atravessado por memórias, culpas e pertencimentos ambíguos. Sua posição é liminar: é colonizadora e colonizada, observadora e cúmplice, leitora e narradora. Nas palavras de Jouve (2002), a leitura é simbólica porque transforma a subjetividade do leitor ao fazê-lo entrar em contato com sentidos múltiplos, plurais, por vezes contraditórios. Eva transita entre esses sentidos com desconforto e ironia, mas, ao fim, assume a tarefa de narrar o que fora deixado à margem. Sua escrita é uma tentativa de fazer justiça ao vivido e também ao que não pôde ser vivido. Trata-se de uma leitura estética no sentido mais profundo, que transforma o sujeito e o impele à ação criadora.

Considerações finais

Diante do exposto, compreendo que *A Costa dos Murmúrios* constrói uma narrativa que dialoga profundamente com os pressupostos da Estética da Recepção. Leio a trajetória de Eva Lopo como a de uma mulher que, ao se deparar com o texto de Álvaro Sabino, não apenas o assimila, mas o confronta e, nesse gesto, vivencia uma experiência estética que transforma sua relação com o passado, com a memória e com a própria identidade. A leitura, para ela, torna-se *poiesis*, *aísthesis* e *katharsis*, em um movimento que não reconhece centros nem margens. Ao preencher as lacunas deixadas pela narrativa de Sabino, Eva se configura como uma leitora ativa e sensível, nos termos de Iser (2002) e Jouve (2002), que possibilitam pensar essa personagem como alguém que responde à linguagem com corpo, pensamento e afeto.

Mas mais do que reiterar a potência política da leitura, considero que o romance propõe uma ética do olhar ao não substituir uma verdade por outra, isto é, *A Costa dos Murmúrios* abre espaço para as múltiplas vozes que, por tanto tempo, foram silenciadas. Assim, a narradora escreve não para apagar, mas para tensionar; não para negar, mas para ampliar.

Pensar a experiência estética de Eva Lopo é também pensar o lugar do leitor, não como mero destinatário de um discurso pronto, mas como sujeito implicado na tessitura do sentido. Eva Lopo lê, sofre, responde e, sobretudo, transforma. E ao acompanhar seu percurso, o leitor não lê apenas um romance, lê a si nas entrelinhas, desconfia das certezas e refaz, uma

e outra vez, seus próprios pactos com a linguagem, com a memória e com o modo como narra.

Referências

ISER, Wolfgang. **A interação do texto com o leitor**. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002. p. 83–103.

JAUSS, Hans Robert. **O prazer estético e as experiências fundamentais da *Poiesis*, *Aisthesis* e *Katharsis***. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002. p. 63–82.

JORGE, Lúcia. **A costa dos murmúrios**. São Paulo: Record, 2004.

JOUE, Vincent. **A leitura**. Tradução: Brigitte Hervor. São Paulo: Editora UNESP, 2002. p. 11–101.

A vertical bar on the left side of the page with a blue, textured, marbled appearance.

A leitura do entretenimento em Graça Infinita de David Foster Wallace

Camila Martins Ferreira

Publicado em 1996, o romance de mais de mil páginas *Graça Infinita* do americano David Foster Wallace, compreende uma multiplicidade de temáticas que se entrelaçam em uma narrativa nuclear que se fragmenta em muitas outras histórias, abdicando de uma linearidade temporal e contendo centenas de personagens, ainda que alguns de maior protagonismo que outros, que endossam a complexidade da obra. Além disso, o texto conta com notas de rodapé que não funcionam apenas como complemento ou explicação para alguma terminologia pouco usual, mas que contém elementos substanciais para a compreensão da narrativa como um todo.

Por essa breve descrição estrutural, infere-se que é o tipo de romance que demanda uma maior participação do leitor para que o processo de leitura se desenvolva e alguma concretização diante do texto seja possível. Faz-se pertinente notar que essa exigência proposta pela vai na contramão da principal narrativa do romance: na ficção de Wallace, existe um filme denominado “*Graça Infinita*” que desencadeia o mais alto grau de passividade do espectador, visto que seu perfeito potencial de prazer inibe qualquer desejo de atividade que não seja assistir ao filme, levando, consequentemente, a morte de quem está em frente a tela.

Nesta perspectiva, o presente texto se propõe a analisar essa produção fílmica do universo ficcional de Wallace bem como a estruturação social que potencialmente o irá consumir. A partir disso, será realizada uma discussão quanto ao papel interacional do leitor conforme as particularidades de determinadas obras, sem dissociar o texto imagético do escrito. Então, será discutido o conceito de Indústria Cultural, tendo como base primária a obra *Dialética do Esclarecimento* (1944) de Theodor Adorno e Max Horkheimer, porém expandindo e atualizando as reflexões da Escola de Frankfurt visando uma maior aproximação com os delineamentos culturais na pós-modernidade, principalmente no que tange ao comportamento social cada vez mais atraído por produções que proporcionam, exclusivamente, o maior grau de um cômodo entretenimento.

Finalmente, será apresentada a análise da obra propriamente dita, considerando os aspectos sociais daquele mundo ficcional e algumas das características encontradas na obra sobre o filme “*Graça Infinita*” bem como os aspectos que efetivam seu teor letal.

Com tais discussões, objetiva-se, portanto, uma análise literária que considera as reflexões sobre os delineamentos sociais como matéria estrutural de determinada obra literária, posição esta defendida por Antonio Candido em *Literatura e Sociedade* (1995)

Quando fazemos uma análise deste tipo, podemos dizer que levamos em conta o elemento social, não exteriormente, como referência que permite identificar, na matéria do livro, a expressão de uma certa época ou de uma sociedade determinada; nem como enquadramento, que permite situá-lo historicamente; mas como fator da própria construção artística, estudado no nível explicativo e não ilustrativo. (Candido 2006, p. 15 - 16)

Logo, as discussões sobre o teor da obra ficcional serão articuladas com avaliações do mundo empírico, considerando as possibilidades presentes na realidade concreta que podem fornecer subsídios para a construção de um mundo ficcional.

Desenvolvimento

Considerando as perspectivas apontadas por Vincent Jouve em *A Leitura* (2002), compreende-se a leitura como atividade interativa entre texto e receptor, implicando, portanto, em algum grau de atividade e participação de quem lê para a efetividade da prática. Nesse sentido, no capítulo *A interação do texto com o leitor* (1979), Wolfgang Iser discorre sobre esta dinâmica interacional entre texto e leitor, atribuindo ao último não somente a tarefa de realizar uma atualização recorrente das projeções que partem do texto literário, mas também o papel de preencher o que não está verbalmente explicitado no texto - os espaços vazios - demonstrando que a leitura é uma relação dialógica que requer um processo ativo do leitor para que se concretize.

O processo de comunicação assim se realiza não através de um código, mas sim através da dialética movida e regulada pelo que se mostra e o que se cala. O que se cala, impulsiona o ato de constituição, ao mesmo tempo que este estímulo para a produ-

tividade é controlado pelo que foi dito, que muda, de sua parte, quando se revela o que fora calado. (Iser, 1979, p. 90)

No ensaio *The Reading Process: A Phenomenological Approach* (1972), Iser chama a atenção para como as propriedades do texto literário exercem influência nesta atividade do leitor. Para o autor, toda a literatura apresenta algum grau de distanciamento da realidade, visto que parte do processo da leitura é a de constituição de expectativas.

Porém, o teórico aponta que há certas configurações textuais que atendem a essas expectativas de modo recorrente, corroborando para uma postura mais contemplativa do leitor visto que o texto não proporciona nenhum tipo de desafio frente ao que foi ideado tampouco exige algum tipo de esforço intelectual que demandem procedimentos mais participativos frente ao texto.

É claro, há um elemento de “escapismo” em toda a literatura, resultando dessa própria criação de ilusão, mas há alguns textos que não oferecem nada além de um mundo harmonioso, purificado de toda a contradição e deliberadamente excluindo qualquer coisa que possa perturbar a ilusão uma vez estabelecida, e esses são os textos que geralmente não gostamos de classificar como literários. Revistas femininas e as formas mais simplórias de histórias de detetives podem ser citadas como exemplos. (Iser, 1972, p. 289, tradução nossa)¹

Os exemplos apontados por Iser, parecem remeter a produções provenientes do conceito de Indústria Cultural, desenvolvido por Adorno e Horkheimer. Na obra *A Dialética do Esclarecimento* (1985), os autores apontam para essa estrutura previsível e padronizada dos produtos culturais como parte de uma esquematização que corrobora o estabelecimento de uma sociedade alienada frente a sua própria

1. Of course, there is an element of “escapism” in all literature, resulting from this very creation of illusion, but there are some texts which offer nothing but a harmonious world, purified of all contradiction and deliberately excluding anything that might disturb the illusion once established, and these are the texts that we generally do not like to classify as literary. Women’s magazines and the brasher forms of detective story might be cited as examples.

dominação, visto que o esforço intelectual para a sua compreensão é reduzido significativamente

Os detalhes tornam-se fungíveis. A breve sequência de intervalos, fácil de memorizar, como mostrou a canção de sucesso; o fracasso temporário do herói, que ele sabe suportar como *good sport* que é; a boa palmada que a namorada recebe da mão forte do astro; sua rude reserva em face da herdeira mimada são, como todos os detalhes, clichês prontos para serem empregados arbitrariamente aqui e ali e completamente definidos pela finalidade que lhes cabe no esquema. (Adorno, Horkheimer, 1985, p.103)

Ainda de acordo com Adorno e Horkheimer, a difusão deste conteúdo proporciona um tipo imediato de prazer e conforto, que atende prontamente ao anseio por lazer de um indivíduo exaurido pela rotina de trabalho. Logo, é suprimido também, qualquer tipo de reflexão mais profunda do indivíduo quanto a sua própria condição.

Visando uma aproximação mais consistente com o objeto central deste estudo, faz-se pertinente uma atualização quanto aos delineamentos sociais na modernidade bem como da condição da cultura e os efeitos gerados nos indivíduos por esse contexto. Adorno e Horkheimer conferiam à cultura um aspecto alienante frente a lógica de exploração do capitalismo, uma vez que a problemática se figurava mais na tentativa de superar um esquema fordista enquanto sociedade, buscando abdicar radicalmente da cultura conivente com esse modelo.

Porém, é relevante atentar para o fato de que autores como Roland Barthes, em *O Prazer do Texto* (1987), propõe uma retomada da possibilidade de deleite a partir do objeto estético, não mais entendendo o lazer como extensão da prática industrial, mas, considerando o prazer para além de fins instrumentalizadores de uma classe dominante. Embora o autor apresente uma dicotomia entre *prazer* e *fruição*, delegando ao primeiro as sensações provenientes de uma produção compatível com as expectativas do leitor e ao segundo à experiências mais desafiadoras, tece críticas a ideia de oposição entre as duas perspectivas

Toda uma pequena mitologia tende a nos fazer acreditar que o prazer (e singularmente o prazer do texto) é uma ideia de direita. A direita, expede-se para a esquerda, com um mesmo movimento, tudo o que é abstrato, aborrecido, político, e as pessoas guardam para si o prazer: sejam bem-vindos entre nós, vocês que chegam enfim ao prazer da literatura! E à esquerda, por moral (esquecendo-se os charutos de Marx e Brecht), suspeita-se, desdenha-se qualquer “resíduo de hedonismo”. (Barthes, 1987, p.37)

Hans Robert Jauss, em *A literatura e o leitor: textos da estética da recepção* (1979), comenta sobre o texto de Barthes, assumindo as colocações do autor francês como um contraponto às ideias de Adorno e sugerindo que cabe ao leitor “participar do ‘profundo hedonismo de toda cultura’ ou de contraditá-lo: ele frui da consistência de se eu (é seu prazer) e busca sua perda (é seu deleite)”. (Jauss, 1979, p. 94)

Contudo, a problemática a ser discutida reside justamente nesse aspecto de seleção atribuído ao indivíduo. Em sua obra *Realismo Capitalista* (2020), Mark Fisher, tratando de suas observações frente a um grupo de estudantes britânicos, sugere uma definição aplicável à sociedade pós-moderna: a hedonia depressiva.

A depressão é habitualmente caracterizada como um estado não-hedônico, mas a condição a qual me refiro aqui é constituída não tanto por uma incapacidade em se obter prazer e mais pela incapacidade de fazer qualquer outra coisa senão buscar prazer. (Fisher, 2020, p.44)

Para o teórico, os frequentes estímulos provenientes dos avanços tecnológicos tornam indivíduos demasiadamente conectados e imersos em recursos hipermídias, o que os tornaria incapazes de desenvolver algum tipo de interesse em atividades que o afastem do prazer imediato proporcionado por esse meio. Logo, práticas que demandam maior esforço intelectual, são dispensadas sob justificativas de serem entediantes justamente por se afastarem desta dinâmica constante e irrefletida de satisfação.

Stephen J Burn, em *David Foster Wallace's Infinite Jest: A Reader's Guide* (2012), menciona que, segundo o próprio Wallace, a era na qual *Graça Infi-*

nita se originou, diz respeito a um tempo dos Estados Unidos no qual a valorização da liberdade individual e a busca pelo prazer se tornaram princípios basilares da sociedade.

Dentre as múltiplas narrativas que compõe o romance, toma-se como temática central os conflitos advindos da distribuição de um filme cujo o perfeito potencial de entretenimento torna o espectador absolutamente devoto à produção exibida, o qual, dado ao grau de torpor e inatividade, encontra a morte em frente a tela. Wallace figura uma sociedade ficcional na qual um contínuo de prazer pelo entretenimento é possível, mesmo que issocuste a vida de quem o consome.

A passagem a seguir narra os eventos que envolvem a primeira vítima que se tem referência na obra: o adido médico,. Observa-se a qualidade magnética do que está sendo exibido, visto que a cena descreve a personagem já falecida frente a tela e dá indícios de quem seria a próxima vítima, alcançando esse efeito hipnotizante a qualquer um que se exponha a tela

E um pouco antes de 01:45h do dia 2 de abril do AFGD, a esposa dele voltou para casa, descobriu o cabelo, entrou, viu o adido médico do Oriente Próximo, o rosto dele, a bandeja, os olhos, a posição da poltrona reclinável especial, e correu para junto do marido gritando seu nome, tocando na cabeça dele, tentando obter alguma reação, não conseguindo nenhuma reação a ela, com ele ainda olhando direto para a frente; por fim e naturalmente ela — percebendo que a expressão de ricto no rosto do marido entretanto parecia bastante positiva, em êxtase, até, dava para dizer — ela por fim e naturalmente virou a cabeça e seguiu a linha de visão dele até o visor de cartuchos. (Wallace, 2014, p. 84)

O enredo desenvolve-se em uma nova configuração mundial: Estados Unidos, potência idealizadora, México e Canadá formam a supernação Organização das Nações da América do Norte (O.N.A.N). Nessa ordenação, foi reservado ao Canadá um território altamente tóxico, depósito de dejetos dos EUA, o que, naturalmente, gerou revolta na população canadense, especialmente do Quebec, que passa a reunir diversas células terroristas de viés separatista.

Essa contextualização faz-se particularmente pertinente para as discussões sobre a estruturação social do universo ficcional de *Graça Infinita*, evidenciando as razões pelas quais o filme letal seria uma arma efetiva de destruição em massa.

Nesse viés, os diálogos entre dois personagens em específico contribuem para o delineamento desta configuração: Hugh Steeply, agente americano e Rémy Marathe, terrorista quebequense que está supostamente traindo o seu grupo e trabalhando para os Estados Unidos por conta de uma motivação pessoal. Visto que ambas as partes estão em busca da cópia máster do filme, seja com o intuito de barrar ou de disseminar a produção, as conversas entre Steeply e Marathe são substanciais para a compreensão do leitor do filme “*Graça Infinita*”.

Em um dos encontros entre os personagens, Hugh Steeply explicita os valores da sociedade americana para Rémy, ressaltando como imprescindíveis as questões de liberdade individual e direito de escolha

É isso que permite que a gente evite a opressão e a tirania. Até aquela tirania tipo malta-enfurecida da democracia grega. Os Estados Unidos: uma comunidade de indivíduos sagrados que reverencia a sacralidade da escolha individual. O direito do indivíduo de perseguir sua própria visão da melhor relação entre prazer e dor: totalmente sacrossanto. Defendido com unhas e dentes pontudos por toda a nossa história. (Wallace, 2014, p. 435)

Além disso, as qualidades apontadas no discurso de Hugh parecem distanciar os EUA das sociedades de controle características de distopias clássicas², por exemplo, na qual uma figura central de autoridade, profere e emprega os preceitos de um discurso homogeneizador, que visa suprimir e controlar a individualidade em prol de uma sociedade ordenada aos princípios estabelecidos pelo poder vigente. Essa estrutura tradicional conta com uma estruturação governamental e mecanismos de controle que tornam a população parte desse engendramento visto que, um povo passivo, além de não responder com violência, coopera para a eficiência do sistema.

2. Compreende-se por esta terminologia os romances distópicos publicados até a metade do século XX.

À título de exemplificação, Evanir Pavloski aborda esta questão em seu estudo *Admirável mundo novo e A ilha: entre o pesadelo e o idílio utópico* (2012)

Nas distopias, o idílio da sociedade perfeita assume os contornos de um pesadelo totalitário, no qual um ideal organicista justifica a supressão da individualidade e a imposição de padrões fixos de conduta e de pensamento condizentes com a estrutura que se busca consolidar. A homogeneização dos indivíduos a partir de um discurso utópico monolítico corresponde a um dos elementos mais criticados por pensadores sociais nos três últimos séculos. (Pavloski, 2012, p. 37 - 38)

No entanto, a partir das réplicas de Marathe, nota-se que esta liberdade de escolha fundamentada no prazer, é, justamente, o caráter de controle social apresentado em *Graça Infinita*. Há nesse modelo um tipo de domínio, ainda que não explicitado, mas que condiciona, a partir de uma oferta ilusória de liberdade, um comportamento padronizado e igualmente cooperativo com um sistema danoso.

Essa horda de indivíduos pacíficos dialoga com o conceito de sociedade disciplinar de Michel Foucault em *Vigiar e Punir* (1999), no qual, há uma rearticulação da ideia de poder, segunda a qual não somente este é imposto, mas isso é feito de modo que o próprio sujeito coopere para o estabelecimento dessas ordenações. Nesse sentido, pode-se compreender a Indústria Cultural como um dos dispositivos que colaboram para a efetividade desse sistema

O corpo humano entra numa maquinaria de poder que o esquadrinha, o desarticula e o recompõe. Uma “anatomia política”, que é também igualmente uma “mecânica do poder”, está nascendo; ela define como se pode ter domínio sobre o corpo dos outros, não simplesmente para que façam o que se quer, mas para que operem como se quer, com as técnicas, segundo a rapidez e a eficácia que se determina. A disciplina fabrica assim corpos submissos e exercitados, corpos “dóceis”. (Foucault, 1999, p. 110)

Além disso, a aflição do governo americano em barrar o filme *Entretenimento*, assim também intitulado na obra, reside diretamente nos princípios que regem sua ideologia, visto que, se circulasse um produto de perfeito potencial de prazer, ainda que letal, os cidadãos espontaneamente escolheriam assisti-lo e iriam realizar, por conta própria, o plano de extermínio idealizado pelas canadenses. Retoma-se aqui então, o conceito de “hedonismo depressivo” proposto por Fisher, que propõe uma pulsão inerente ao indivíduo de buscar prazer a qualquer custo.

O trecho a seguir, trata-se de uma passagem do romance que evidencia, através de Remy Marathe, um ímpeto voluntário que direcionaria a população da O.N.A.N. a consumir o filme.

Marathe deu de ombros. “Nós, nós não vamos forçar nada nas pessoas EUA dentro de seus lares quentinhos a elas. Nós vamos só tornar disponível. Entretenimento. Vai haver então algumas escolhas, de entrar na dança ou escolher não.” Alisando levemente o cobertor no colo. “Como vão os EUAs escolher? Quem foi que lhes ensinou a escolher com cuidado? Como vão seus Escritórios e Agências proteger essas pessoas? Com leis? Matando québécois?” Marathe se ergueu, mas muito pouco. “Como vocês estavam matando colombianos e bolivianos para proteger os cidadãos EUA que desejam os narcóticos deles? Como foi que isso funcionou para suas Agências e Escritórios, a matança? Quanto tempo levou para os brasileiros tomarem o lugar dos mortos da Colômbia? (Wallace, 2014, p.328)

Um dos diversos aspectos intrigantes propostos por *Graça Infinita*, é que não há uma descrição da totalidade do conteúdo do filme. No entanto, antes de analisar os fragmentos e detalhes possíveis que se espalham ao longo da narrativa, faz-se pertinente tecer alguns comentários sobre a mente criativa por trás da produção: James O. Incandenza.

Embora existam muitos aspectos a serem aprofundados sobre esse personagem, o foco será direcionado para aspectos que se referem ao caráter vicioso do filme, dado o recorte da pesquisa.

O primeiro ponto a ser mencionado é que Jim, já morto no ano que se inicia narrativa, era, além de cineasta, também doutor em física óptica e contribuiu para o desenvolvimento de uma tecnologia denominada “fusão

anular”, responsável por gerar, a partir de resíduos, um alto nível de desenvolvimento tecnológico para os EUA, mas que também produziu uma grande quantidade de lixo radioativo para a região canadense.

Para além das explicações técnicas sobre essa ciência, chama-se a atenção para a simbologia da fusão anular discutida por Esteban Meneses em sua tese *The Man who Put his Head in a Microwave Oven: A Look at James Incandenza from Infinite Jest* (2018). A ideia de recorrência proposta pela fusão - descarte, reciclagem e novo descarte - é um dos exemplos de figura anular ilustrados na obra que se assemelham ao caráter cíclico de uma condição aditiva presente não apenas no filme letal, mas que se expande para o aspecto viciante, circular de produtos concomitantemente danosos e prazerosos

Há muitas referências à fusão anular e a outros termos e frases derivados da anulação (formação de um anel) cuja a mais básica função no romance é enfatizar um aspecto da sociedade de um futuro próximo imaginada por Wallace, ou seja, a recorrência de ciclos viciosos. Nós vemos isso na dramatização da inabilidade uma sociedade viciada de se libertar de produtos drogas que dão ao usuário uma falsa sensação de sentido. (Meneses, 2018, p. 38 - 39, tradução nossa)

There are many references to annular fusion and to other terms and phrases derived from annulation (the formation of a ring), whose most basic function in the novel is to emphasize an aspect of Wallace’s imagined near-future society, that is, the recurrence of vicious cycles. We see this in the dramatization of the inability of an addicted society to break free of the products and drugs that give the user a false appearance of meaningfulness. (Meneses, 2018, p. 38 - 39)³

No próprio filme de Jim, há um reforço a essa simbologia. As poucas descrições das cenas do filme, podem ser encontradas através da fala de Joelle Van Dyne, a atriz principal de “Graça Infinita”. Em um interrogatório

3. There are many references to annular fusion and to other terms and phrases derived from annulation (the formation of a ring), whose most basic function in the novel is to emphasize an aspect of Wallace’s imagined near-future society, that is, the recurrence of vicious cycles. We see this in the dramatization of the inability of an addicted society to break free of the products and drugs that give the user a false appearance of meaningfulness. (Meneses, 2018, p. 38 - 39)

providenciado por Hugh Steeply, Joelle descreve duas cenas e, logo na primeira, é possível identificar a presença dessa representação da ciclicidade.

Na primeira cena eu estou passando por uma porta giratória. Sabe como é, rodando numa porta giratória de vidro, e rodando pra sair enquanto eu rodo pra entrar está alguém que eu conheço mas que aparentemente não vejo há muito tempo, porque o reconhecimento provoca uma cara de espanto, e a pessoa me vê e faz uma cara igualmente espantada — nós parece que fomos muito próximos e agora não nos vemos faz um tempão, e o encontro é uma coisa aleatória. Em vez de entrar eu fico rodando na porta para sair atrás da pessoa, pessoa esta que ainda também está girando na porta pra entrar atrás de mim, e a gente rodopia na porta desse jeito várias vezes.” (Wallace, 2014, p. 959)

Já a segunda cena comentada por Joelle, descreve uma figura materna que se desculpa repetidas vezes diretamente para o espectador, que, dado ao posicionamento da câmera, tem a perspectiva de uma criança dentro do berço

“A outra era com a câmera presa dentro de um carrinho de bebê ou de um moisés. Eu estava com um vestido branco incrível até o chão de algum tipo de tecido com um caimento incrível e eu me inclinava em cima da câmera do berço e simplesmente pedia desculpas.”

“P.”

“Pedia desculpas. Tipo as minhas falas eram vários pedidos de desculpa. ‘Eu sinto muito. Eu sinto muito mesmo. Por favor me desculpe. Por favor saiba que eu sinto muito, muito mesmo.’ Por um tempão. Duvido que ele tenha chegado a usar tudo, duvido muito que ele tenha chegado a usar tudo, mas eram pelo menos vinte minutos de permutações de ‘Sinto muito’.” (Wallace, 2014, p. 959)

Essa representação da visão infantil, sugere o grau tranquilizador e potencialmente aditivo do filme. Se considerarmos um dos aspectos da

adição como a busca pela supressão de algum mal originado na infância, os repetidos pedidos de desculpa somados ao plano cinematográfico para mimetizar um olhar infantil podem propiciar um tipo de abrandamento singular para este tipo de angústia.

A propósito, a temática que diz respeito a famílias disfuncionais e traumas infantis é também recorrente em *Graça Infinita*. Logo, essa qualidade no filme de Jim poderia ser mais um fator que contribui para o magnetismo da obra. A título de exemplificação, a cena a seguir descreve parte de um processo terapêutico para pessoas em uma reunião de Narcóticos Anônimos que encoraja os pacientes a agirem como bebês como parte de um dos processos de recuperação dos vícios

A voz de Kevin está abafada pela mão atrás da qual ele se esconde. “Eu estou sentindo os problemas de abandono e profundas privações do meu Bebê Interior, Harv”, ele diz, puxando fôlegos trêmulos. Os ombros bordô do seu suéter se sacodem. “Eu estou sentindo o meu Bebê Interior de pé agarrado nas barras do berço e olhando pelo meio das barras... das barras do berço e chorando pedindo pra Mamãe e o Papai virem pra ele ganhar um abraço e um pouco de carinho.” Kevin soluça duas vezes de um jeito apneico. Um braço está segurando tão forte o ursinho que ele tem no colo que Hal acha que está vendo um pouco do recheio começar a sair pela boca do bicho em volta da língua, e uma estalactite daquele muco claro e fininho tipo de choro está pendurada no nariz de Kevin a apenas uns mm da cabeça do urso esganado. “E ninguém está vindo!”, ele soluça. “Ninguém está vindo. Eu estou me sentindo sozinho com o meu ursinho, o meu móbile de aviãozinho e o meu mordedor de borracha.” (Wallace, 2014, p. 729)

Além disso, há uma outra qualidade que se pode relacionar a um comportamento infantil e que está mais relacionado a aspectos previamente discutidos sobre o delineamento social os quais se encontram justamente nesse senso auto centrado e inconsequente da busca por diversão.

Essa analogia aparece nos diálogos entre Marathe e Steeply, nos quais o próprio americano, embora de modo irônico, chega às próprias

conclusões inferidas por Marathe a partir de uma simples anedota proposta pelo quebequense.

O terrorista questiona Steeply se um pai que sob pretexto de liberdade, permite que seus filhos se alimentem apenas de doces, mesmo que isto eventualmente debilitasse a saúde das crianças, ainda seria um bom pai

“Ah, sim, mas aí você diz: Não?”, Steeply disse. “Não? você diz, não são crianças? Você diz: E qual é a diferença, por favor, se você cria um prazer gravado tão divertido e interessante que é letal pras pessoas, você acha uma cópia copiável, copia o Entretenimento e dissemina pra nós escolhermos ver ou desligar, e se nós não conseguimos escolher resistir a ele, ao prazer, e não conseguimos escolher viver? Você diz o que o seu Fortierzinho acha, que nós somos crianças, não adultos humanos como os nobres quebequenses, nós somos crianças, valentões mas ainda criancinhas por dentro, e nós vamos nos matar para vocês se vocês puserem a balinha ao alcance da mão.” Marathe tentou tornar seu rosto expressivo de raiva, o que lhe era difícil. “Isso é o que acontece: você imagina as coisas que eu vou dizer, aí diz as coisas para mim e aí fica bravo comigo. Sem minha boca, ela nunca abre. Você fala sozinho, inventando lados. Isso já é o hábito das crianças: preguiçosas, sozinhas, auto. Eu nem estou aqui, pode ser, para ouvir.” (Wallace, 2014, p.295)

Como previamente pontuado, a própria obra não proporciona detalhes minuciosos sobre o que faz com que “Graça Infinita” seja fatalmente magnético aqueles que entram em contato com a produção. Meneses sumariza as potenciais qualidades para tal, retomando a ideia de que o filme fictício é capaz de simular a satisfação de um tipo de desejo do indivíduo moderno que jamais será correspondido na realidade. Em outros termos, um escapismo eterno para aliviar um desejo inquietante e também infinito

Se olharmos para ‘Graça Infinita’, então, como uma simulação de realização de um desejo humano fundamental que na realidade nunca pode ser completamente satisfeito, emerge a natureza recursiva do continuum de desejo - satisfação - desejo - satisfação parcial - mais desejo - frustração - e desejo aumen-

tado, ajudando a explicar a dependência do filme. (Meneses, 2018, p. 81, tradução nossa)⁴

Além das questões levantadas pela análise, há subsídios no romance de Wallace que proporcionam muitas outras perspectivas possíveis. Diferente da passividade extrema impulsionada pelo filme presente na ficção, *Graça Infinita* requer de seu leitor uma recorrente atividade, também cíclica. As notas de rodapé e a estrutura fragmentária da narrativa são elementos que, em si, sugerem a ideia de circularidade, uma vez que, considerando uma concretização de leitura mais abrangente, instigam no leitor um movimento de releitura e regressão.

Ademais, os desvelamentos deste processo somados ao final aberto e inconclusivo, impulsionam para um retorno ao início do livro: ao final da leitura, compreende-se que o capítulo inicial, *in media res*, é resultado de uma sucessão de desdobramentos que estruturam toda a narrativa subsequente. Este reconhecimento, então, provocaria um ímpeto a novas leituras, repetindo o processo na busca por demais possibilidades que preencheriam os vazios do texto. Deste modo, pode-se sugerir que este ato de leitura aproxima-se da ciclicidade de um comportamento viciante - um *looping* comportamental que objetiva, compulsivamente, uma inatingível satisfação.

Considerações Finais

As análises provenientes desta pesquisa objetivaram trazer perspectivas frente a leituras possíveis do filme presente no mundo ficcional de *Graça Infinita*, de David Foster Wallace. A principal característica desta produção fictícia é gerar um entretenimento tão perfeito que o espectador, literalmente, torna-se incapaz de fazer outra coisa senão assisti-lo, fato que, naturalmente, leva a pessoa à morte. Portanto, questões quanto à passividade frente a determinadas produções culturais, bem como as qualidades do corpo social que são instigadas por esse tipo de consumo, foram levantadas no intuito de proporcionar um diálogo entre o mundo ficcional e

4. If we look at 'Infinite Jest,' then, as a simulation of the fulfillment of a fundamental human desire that in reality cannot ever be completely satisfied, the recursive nature of the continuum of desire – satisfaction – desire – partial-satisfaction – more desire – frustration – and augmented desire emerges and helps to explain the addictiveness of the movie. (Meneses, 2018, p. 81)

empírico. Considerando o volume da obra e a variedade de temas por ela proporcionados, espera-se que a pesquisa contribua para uma expansão de estudos referentes não somente ao *Graça Infinita*, mas para demais questões que possam surgir a partir das proposições elencadas.

Referências

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

BARTHES, R. **O prazer do texto**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BURN, S. **David Foster Wallace's Infinite Jest: A Reader's Guide**. 2º edition. New York: Continuum, 2012.

CANDIDO, A. **Literatura e sociedade**. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

FISHER, M. **Realismo capitalista: é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo?** Tradução de Daniel Benad. São Paulo: Autonomia Literária, 2020

FOUCAULT, M. **Vigiar e Punir: Nascimento da Prisão**. 20ª ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1999.

ISER, W. **The reading process: a phenomenological approach**. New Literary History, v. 3, n. 2, p. 279-299, 1972. Tradução: Camila Martins Ferreira. Disponível em: https://ctlsites.uga.edu/eberle/wp-content/uploads/sites/78/2017/08/iser_readingProcess.pdf. Acesso em: 27 jun 2024

ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor. In: JAUSS, Hans Robert et al. **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. Tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

JAUSS, Hans Robert et al. **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. Tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

JOUBE, V. **A leitura**. Tradução de Marina Appenzeller. 1. ed. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

MENESES, Esteban. **The Man who Put his Head in a Microwave Oven: A Look at James Incandenza from Infinite Jest**, 2018. Tradução: Camila Martins Ferreira. Master of Liberal Studies Theses. Disponível em: <https://scholarship.rollins.edu/mls/83>. Acesso em: 27 jun 2024

PAVLOSKI, Evanir. **Admirável mundo novo e A ilha : entre o pesadelo e o idílio utópico**. 2012. Tese (Doutorado em Estudos Literários) - Universidade Federal do Paraná, 2012. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/29051>. Acesso em: 27 jun. 2024.

WALLACE, D. F. **Graça infinita**. Tradução de Caetano W. Galindo. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014

A vertical bar on the left side of the page with a blue, textured, marbled appearance.

O esvaziamento da capacidade intelectual como produto da indústria do entretenimento em Graça Infinita, de David Foster Wallace

Midori Nancy Arasaki Chang

Introdução

Graça infinita, extenso romance publicado em 1996, do autor estado-unidense David Foster Wallace (2014), é um exaustivo e preciso diagnóstico da nossa atual situação pós-moderna. Depois de quase trinta anos de sua aparição pública, esta narrativa descreve a condição do esvaziamento do sentimento de humanidade, uma terrível desconexão nos nossos relacionamentos, por meio de diversos assuntos abordados em sua representação literária.

Em sua temática é exposta, por meio dos dramas e enredos de seus personagens, a problemática atual que conforma o vasto universo dos transtornos mentais, sendo alguns destes depressão, anedonia, esquizofrenia, paranoia, vícios variados como dependência química, entretenimento, sexo, alimentação entre outros.

Nosso artigo se centraliza no vício em entretenimento, assunto que consideramos articulador da essência de *Graça infinita*, representado artisticamente no cartucho de entretenimento, ou seja, um filme sem identificação, cujo conteúdo é misterioso e altamente perigoso com poder para matar seus espectadores. Uma diversão, aparentemente inocente, que extermina prazerosamente.

Os principais núcleos narrativos do romance: a Academia de Tênis Enfield – ATE e a Casa Ennet – Centro de recuperação da dependência química, estão entrelaçados com o elemento do cartucho de entretenimento, para conformar o universo de *Graça infinita*, no qual a família Incandenza possui protagonismo no enredo emaranhado da narrativa, nos dramas de seus membros: os irmãos Orin, Mario e Hal, e os pais Jim e Avril, vidas que se entrecruzam com o personagem emblemático da Casa Ennet, Donald Gately.

No centro da discussão que abrange o vício do entretenimento, o livro envolve seus leitores no diálogo entre os personagens Rémy Marathe e Hugh Steeply, conversa que constitui uma profunda reflexão sobre a perfeição e plenitude na realização dos prazeres humanos, que conduz à prática do hedonismo refletido no Entretenimento Perfeito, que em *Graça infinita*, é Letal, precisamente porque se busca a satisfação sem limites, por meio do exercício exacerbado da liberdade individual de seus personagens, e por

consequência, conduzindo ao hábito dos vícios, não se limitando ao do entretenimento.

Tendo em conta a representação literária daquilo que nos é mais caro enquanto geração pós-moderna – nos referimos ao desejo humano de ficarmos constantemente entretidos por algo ou por alguém, nosso artigo se propõe a dispor para seus leitores uma reflexão acerca do que acreditamos é uma das mais sérias consequências desta busca desenfreada e que conduz a uma quase morte em vida, ou seja, o esvaziamento da capacidade intelectual como resultado do consumo exagerado da produção da indústria do entretenimento. Tudo isto tendo como derradeiro efeito o tédio.

Para esta finalidade, o ensaio publicado em 1947, “A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas”, dos autores Theodor Adorno e Max Horkheimer (1985, p. 99-138), servirá de suporte às nossas reflexões. Em *Graça infinita*, centramos nossa atenção nos personagens o adido médico – vítima do entretenimento pós-moderno, James Incandenza – especificamente em sua produção acadêmica e fílmica, e, finalmente, referenciamos muito brevemente parte da exposição filosófica no diálogo entre Marathe e Steeply.

Para auxiliar nossa reflexão, articulamos ao diálogo o ensaio de Wallace (2012, p. 103-228), intitulado “Uma coisa supostamente divertida que eu nunca mais vou fazer” e, trazemos, a modo de contraponto ao objeto artístico cartucho de entretenimento de Wallace, o objeto representado no conto “O livro de areia”, de Jorge Luis Borges (2009, p. 100-105), com vistas a enriquecer nossa discussão.

Destacamos que, pelo espaço disponível neste trabalho, não será possível esgotar as articulações aqui propostas, tão somente lançamos as bases para ampliar e enriquecer futuramente as reflexões planteadas, seja da nossa parte ou de nossos leitores, na expectativa de que a nossa discussão seja proveitosa.

Em *Graça infinita*, o Entretenimento Perfeito é Letal

Entretenimento significa o ato de distrair-se ou de passar o tempo em algo que nos proporciona a satisfação de nossos anseios, que são variadíssimos, gostos divergentes de acordo aos grupos sociais, culturais e econômicos aos quais pertencemos.

No contexto da produção e comercialização de produtos e serviços para o entretenimento, a perfeição representada em *Graça infinita* é radicalmente contraditória, pois a plenitude no prazer alcançado na diversão produz a morte de seus consumidores ao assistirem o cartucho de entretenimento misterioso, cujo conteúdo permanece em sigilo, apontando, segundo entendemos, para os variados matizes de preferências humanas quanto a realização de seus desejos.

Focamos, para fins deste tópico, no episódio emblemático do adido médico, pois, por meio deste, o livro introduz a temática da produção industrial do Entretenimento Perfeito que é Letal. Consideramos que o adido médico é um personagem secundário no romance, no entanto, bastante significativo por representar o esvaziamento da nossa capacidade intelectual provocada pelo consumo excessivo de produtos e serviços destinados a nos entreter. Nosso intuito é traçar um perfil do personagem em articulação analógica com o ser humano pós-moderno, com o fim de refletir nossa própria condição cognitiva e psicológica.

Destacamos que o personagem possui uma das profissões mais prestigiosas desde a antiguidade até os nossos dias pós-modernos, sem embargo, sua posição intelectual e sua prática médica não o impediram de ser dizimado pela exposição e consumo do cartucho misterioso em *Graça infinita*.

Neste pequeno relato do adido médico que aparece em breves fragmentos inseridos entre outros vários episódios nas primeiras cem páginas do livro, o personagem que além de possuir nobre ocupação, também pertence a elite dos grupos sociais mais favorecidos, pois é posicionado como “otorrinolaringologista auxiliar do clínico pessoal do Príncipe Q_____, ministro saudita do Entretenimento Doméstico” (Wallace, 2014, p. 37).

O jovem personagem de 37 anos é descrito como

Um verdadeiro artista, dotado de uma habilidade ímpar com cotonetes e seringas de esgotamento, o adido médico é conhecido nas classes mais altas, e cada vez menores, das nações petroárabes como o DeBakey das leveduras maxilofaciais, e sua atordoante escala de preços como integralmente *ad valorem* (Wallace, 2014, p. 38).

Pese a sua habilidade médica tendendo ao artístico – o que lhe concede um nível intelectual de prestígio, sua condição financeira bastante favorável e sua juventude, nosso personagem não é poupado de representar o típico homem pós-moderno, tanto em *Graça infinita*, quanto o da nossa vida real.

[...] no fim do dia, ele precisa desesperadamente relaxar. [...] o adido médico não consome kief nem álcoois destilados e tem que relaxar sem auxílio químico. Quando chega em casa depois das orações vespertinas, o que quer é ver um jantarzinho picante e 100% *shari'a-halal* pelando de quente, arrumadinho e fumegando gostosamente na bandeja encaixável, ele quer o teleputador da sala ligado e aquecido e os cartuchos de entretenimento daquela noite já selecionados, dispostos e alinhados no deck prontos para a inserção remota no drive do monitor (Wallace, 2014, p. 38).

Ou seja, o adido médico representa e aponta para o adulto infantilizado de nossos dias, aquele que precisa desesperadamente ser entretido e mimado ao extremo, para evitar a dependência química. Assistir os cartuchos de entretenimento são objeto de toda a atenção do personagem, sendo exageradamente servido e refletindo assim os nossos costumes atuais: “comendo e assistindo”, seja nos smartphones, nos aparelhos de televisão ou nos espetaculares sistemas de cinema em casa.

Ele reclina diante do monitor em sua cadeira reclinável eletrônica especial, e sua esposa velada de negro e etnicamente árabe o serve sem dizer palavra, afrouxando qualquer peça mais opressiva de roupa dele, ajustando a iluminação da sala, passando a bandeja do jantar complexamente convoluta acima da cabeça dele, de modo que os ombros sustentem a bandeja e permitam que ela se projete no espaço logo abaixo do queixo, para que ele possa saborear seu jantarzinho quente sem nem tirar os olhos do entretenimento que esteja passando. Ele tem uma barbicha estreita estilo império de que sua esposa também cuida e que ela mantém livre de detritos da bandeja logo abaixo. O adido médico fica sentado assistindo, comendo e assistindo, relaxando em graus visíveis, até que os ângulos do seu corpo na cadeira e da cabeça no pescoço indicam que ele já passou

para o sono, [...] o adido médico ganha o direito de passar sem nenhum esforço da condição de espectador relaxado para a de quem dorme uma noite de sono de total relaxamento, ainda ali na cadeira reclinável horizontalizada, com o TP [teleputador] programado para a repetição infinita de um som suave de ondas do mar e de uma chuva leve sobre enormes folhas verdes (Wallace, 2014, p. 38-39).

O entretenimento dos atuais dias está sendo produzido pela indústria de modo a que seus consumidores usufruam do divertimento que lhes agrade sem nenhum esforço ou com o mínimo possível dele, quase da mesma maneira do que é representado em *Graça infinita*, extraindo os exageros da criação literária, que, no entanto, nos fazem refletir sobre nossa atual condição de espectadores e consumidores de entretenimento.

Com relação ao objeto do entretenimento: o cartucho que possui algum conteúdo fílmico misterioso, este episódio apresenta o adido médico num dia em que a esposa não está para servi-lo depois de horas de extenuante e árduo trabalho:

As opções de relaxamento do adido médico estão portanto seriamente reduzidas. O exuberante TP da sala de estar recebe também as disseminações espontâneas da rede de pulsos da InterLace por assinatura, mas os procedimentos de solicitação dos pulsos espontâneos específicos do serviço são tão complexos que o médico sempre deixou isso tudo para a esposa. [...] Procurando algo com que relaxar, o adido médico rasga os diversos envelopes acolchoados ao longo das linhas pontilhadas indicadas. [...] Há um cartucho todo marrom e irritantemente desprovido de título num envelope de cartuchos estofado padrão Primeira Classe para envio em três dias dos EUA [...] tem um carimbo da grande Phoenix no Arizona, EUA, e o remetente traz só a expressão “HAPPY ANNIVERSARY!”, com um rostinho tosco desenhado, sorrindo, com esferográfica, em vez de um endereço ou uma logomarca empresarial. [...] O adido médico está intrigado com o críptico envelope, com o rosto, com o estojo e com o entretenimento desprovido de etiquetas, e preliminarmente irritado com o tempo que já precisou gastar de pé diante do aparador cuidando da correspondência, o

que não é tarefa sua. A única razão para que ele não jogue o cartucho desprovido de etiquetas na lata de lixo ou o ponha de lado para que sua esposa o examine previamente para verificar sua relevância é o fato de haver uma falta tão grande de possibilidades de entretenimento na irritante e americanizada noite [...] O adido vai colocar o cartucho e dar só uma olhadinha no conteúdo para determinar se é algo irritante ou de natureza irrelevante que não seja nem divertido nem cativante. [...] dar uma olhadinha nos primeiros momentos do cartucho de entretenimento intrigante e/ou irritante ou possivelmente misteriosamente vazio primeiro, depois relaxar com o resumo das notícias, [...] Quando ele se acomoda com a bandeja [de jantar] e o cartucho, o mostrador digital do monitor do TP indica 1927h [do dia 1 de abril no AFGD – Ano da Fralda Geriátrica Depend¹] (Wallace, 2014, p. 40-41).

É óbvio para nós, indivíduos no ano de 2025, que a caracterização do personagem adido médico em *Graça infinita*, está apontando em direção a uma esclarecedora analogia do ser humano pós-moderno, como uma antecipação do nosso atual contexto.

A localização geográfica no romance de Wallace (2014) nos remete ao contexto dos Estados Unidos da América, terra natal do autor, porém, acreditamos que este preciso diagnóstico do comportamento pós-moderno se estende a maior parte do globo terrestre, inclusive o Brasil, devido a relevante influência que o país norte-americano exerce.

Destacamos a seguir algumas características do episódio referenciado para fins de discutirmos o que este romance nos permite: o esvaziamento da capacidade intelectual causado pelo consumo exagerado de produtos para o entretenimento.

A busca incessante por diversas possibilidades de entretenimento, com a finalidade de relaxar ou se divertir depois de uma longa e cansativa jornada de trabalho, e, o constante estado de irritação por ter que dedicar tempo e esforço, mesmo que seja mínimo, a trabalhos domésticos considerados insignificantes, já que, como é costume do personagem e também do

1. Em *Graça infinita*, os anos não se apresentam numericamente como os conhecemos, pois cada ano é vendido a uma empresa patrocinadora, por isso possuem um nome que alude a um produto e uma marca comercial dos Estados Unidos da América.

ser humano pós-moderno, buscamos ser mimados ao extremo, pensamento que Wallace (2012) expressa em seu ensaio “Uma coisa supostamente divertida que eu nunca mais vou fazer”, publicado em 1995, no qual descreve sua experiência num cruzeiro pelo Caribe.

[...] no interior da Cabine 1009, na cama, quase o tempo inteiro olhando pela vigia imaculada, com bandejas e cascas variadas ao meu redor, me sentindo talvez um pouco vidrado mas em geral muito bem – bem por estar a bordo do Nadir e bem por estar prestes a desembarcar, bem por ter sobrevivido (de certo modo) a ser mimado até a morte (de certo modo) – e assim fiquei na cama (Wallace, 2012, p. 228).

No episódio destacado parágrafos acima, o adido médico cai na armadilha da curiosidade em seu afã por entretenimento, sendo atraído pelo cartucho sem etiqueta, o que, ironicamente, em busca de conteúdo o conduzirá ao vazio. Sentimento que Wallace (2012, p. 228) expõe no mesmo ensaio: “[...] o reingresso subsequente nas exigências adultas da vida real em terra firme não foi nem um pouco tão ruim quanto uma semana inteira de Absolutamente Nada tinha me levado a temer”.

O ato de fazer absolutamente nada, tal como se representa no adido médico, levaram o personagem a sua morte de fato, pois diferente de seu autor, ele preferia ser mimado até a morte – literalmente.

E um pouco antes de 0145h do dia 2 de abril do AFGD, a esposa dele voltou para casa, descobriu o cabelo, entrou, viu o adido médico do Oriente Próximo, o rosto dele, a bandeja, os olhos, a posição da poltrona reclinável especial, e correu para junto do marido gritando seu nome, tocando na cabeça dele, tentando obter alguma reação, não conseguindo nenhuma reação a ela, com ele ainda olhando direto para a frente; por fim e naturalmente ela – percebendo que a expressão de ricto no rosto do marido entretanto parecia bastante positiva, em êxtase, até, dava para dizer – ela por fim e naturalmente virou a cabeça e seguiu a linha de visão dele até o visor de cartuchos (Wallace, 2014, p. 84).

Ou seja, em aproximadamente 6 horas de entretenimento, o adido médico foi morto pela letalidade do cartucho sem conteúdo, sem rótulo e nem indicações, o que nos indica simbolicamente que no vazio da existência humana qualquer divertimento ou passatempo é válido, conduzindo o indivíduo a ser vítima de seu desejo insaciável pelo tipo de prazer que lhe agrada, chegando ao extremo da prática hedonista, tal qual um adulto infantilizado, assim descrito pelo Wallace (2012, p. 182, grifos do autor), ainda no ensaio sobre o cruzeiro *Nadir*:

[...] a mentira que se esconde no coração trevoso da brochura da Celebrity [dona do *Nadir*]. Pois esta – a promessa de saciar aquela minha porção que sempre e apenas QUER – é a fantasia central vendida pela brochura. É preciso notar que a verdadeira fantasia por aqui não é a de que essa promessa será cumprida, mas que é possível cumprir tal promessa. É das grandes, essa mentira [a Grande Mentira]. E eu, claro, quero acreditar nela – pau no cu do Buda – quero acreditar que talvez essas Supremas Férias de Luxo ofereçam mimos *suficientes*, que desta vez o luxo e o prazer serão administrados de forma tão completa e impecável que minha porção Infantil ficará saciada. Mas minha porção Infantil é insaciável – na verdade, toda a sua essência, *dasein* ou coisa que o valha repousa nessa insaciabilidade *a priori*. Em resposta a qualquer ambiente de mimos e gratificações extraordinários, minha porção Criança Insaciável simplesmente reajustará as expectativas até que alcancem novamente uma homeostase de insatisfação feroz.

Insaciabilidade do adulto infantilizado que, em *Graça infinita*, provoca a morte pelo gigantesco desejo por prazer. No entanto, cabe questionar-nos o seguinte: o que causaria tamanha letalidade, seja esta de fato ou simbólica? E o que faria com que, não só uma pessoa, mas um grupo – ou um grande número, sofram com o efeito da mortalidade causada pelo entretenimento? Como acontece no romance com os curiosos que foram averiguar o desaparecimento do adido médico.

No meio da tarde do dia 2 de abril do AFGD: [...] todos estavam assistindo ao loop recursivo que o adido médico tinha progra-

mado no monitor do TP na noite anterior, sentados e de pé ali muito imóveis, muito atentos, sem nenhum ar de incômodo ou sombra de desprazer, muito embora a sala já cheirasse bem mal (Wallace, 2014, p. 92).

Acreditamos que a exposição e usufruto do entretenimento, recriados literariamente no episódio do adido médico e particularmente no objeto do cartucho sem etiqueta, produz o esvaziamento da nossa capacidade intelectual, perigo que encontramos advertido em outro grande expoente da pós-modernidade, o literato argentino Jorge Luis Borges, e que ao mesmo tempo resume num de seus objetos artísticos, o livro de areia, as características até aqui elencadas do cartucho de entretenimento de David Foster Wallace, numa relação de brevíssima analogia.

No conto “O livro de areia”, de Borges (2009), publicado em 1975, o mencionado objeto é tão infinito quanto o prazer que proporciona o cartucho de entretenimento em Wallace; é misterioso em seu conteúdo e, o personagem-narrador, diferente do adido médico em *Graça infinita*, percebe que tinha caído numa armadilha do vendedor de bíblias: “Assombrou-me que não regateasse. Só mais tarde eu compreenderia que entrara em minha casa com a intenção de vender o livro. Não contou as notas, e guardou-as” (Borges, 2009, p. 104).

A advertência que encontramos em Borges talvez seja uma possibilidade de escape dos perigos de cairmos na armadilha da indústria do entretenimento, refletida na atitude do personagem-narrador, quem percebe seu excessivo deleite pelo livro de areia:

Não mostrei a ninguém meu tesouro. À felicidade de possuí-lo veio somar-se o temor de que o roubassem, e depois o receio de que não fosse verdadeiramente infinito. Essas duas inquietações agravaram minha já velha misantropia. Restavam-me uns amigos; deixei de vê-los. Prisioneiro do livro, quase não saía à rua [...] De noite, nos escassos intervalos que a insônia me concedia, sonhava com o livro (Borges, 2009, p. 104).

O sentimento do personagem de Borges é semelhante ao de Wallace em seu ensaio sobre sua experiência real no cruzeiro *Nadir*:

O verão declinava, e compreendi que o livro era monstruoso. De nada me adiantou considerar que não menos monstruoso era eu, que o percebia com olhos e o apalpava com dez dedos com unhas. Senti que ele era um objeto de pesadelo, uma coisa obscena que infamava e corrompia a realidade (Borges, 2009, p. 105).

Um objeto que corrompe a realidade, assim como o cartucho de entretenimento, merece ser perdido e esquecido ao invés de assistido infinitamente até a morte ou o esvaziamento da nossa humanidade:

Lembrei-me de ter lido que o melhor lugar para esconder uma folha é um bosque. Antes de me aposentar, trabalhava na Biblioteca Nacional, que guarda novecentos mil livros; sei que à direita do vestíbulo uma escada curva se afunda no porão, onde estão os periódicos e os mapas. Aproveitei um descuido dos empregados para perder *O livro de areia* numa das úmidas prateleiras. Procurei não me fixar a que altura nem a que distância da porta. Sinto um pouco de alívio, mas não quero nem passar pela rua México (Borges, 2009, p. 105, grifos do autor).

O sentimento de alívio do personagem fictício em Borges é o mesmo da experiência real em Wallace (2012), descrita em seu ensaio no qual declara o alívio de voltar as exigências da vida adulta e deixar o *Absolutamente Nada* do luxuoso ser mimado até a morte no cruzeiro *Nadir*, experiência supostamente divertida que nunca mais fará. Muito diferente do que acontece com seu personagem o adido médico, que cai na armadilha do cartucho de entretenimento.

A alusão à Biblioteca Nacional em Borges nos serve de introdução ao nosso seguinte tópico, no qual trataremos do esvaziamento da nossa capacidade intelectual como produto da indústria do entretenimento recriada na literatura de Wallace (2014), no Entretenimento Perfeito que é Letal em *Graça infinita*.

O esvaziamento da capacidade intelectual na busca do Entretenimento Perfeito

O Entretenimento Perfeito em *Graça infinita* sugere a busca pela plenitude do prazer, mas cabe questionar-nos sobre qual é a visão pós-moderna do prazer? O personagem de Wallace, o adido médico, representa bem esta visão: há uma separação marcante entre o prazer e o trabalho. Pensamento que o teórico Hans Robert Jauss (1979) desenvolve em seu ensaio “O prazer estético e as experiências fundamentais da poiesis, aisthesis e katharsis”.

Jauss (1979, p. 74, grifos do autor) se questiona: “Como a função estética do prazer se relaciona com outras funções do mundo cotidiano?” O adido médico de Wallace reflete perfeitamente a resposta do teórico alemão: “[...] o *prazer* tanto se opõe ao trabalho, quanto se afasta do *conhecimento* e da *ação*”.

A oposição prazer e trabalho datam desde a antiguidade, segundo Jauss (1979), no entanto, é a partir do século XIX que houve uma cisão entre a função cognitiva e o prazer estético com o processo que ele chama de “autonomização progressiva da arte”, processo que entendemos como a industrialização da cultura e neste grande grupo inclui-se o entretenimento como parte da busca do prazer do indivíduo pós-moderno.

Graça infinita, ao representar um Entretenimento Perfeito, como se não pudesse conter toda sua arte no objeto em si, tornando-se irresistivelmente mortal para seus espectadores, lança nas mãos de seus leitores uma advertência, que colocamos na forma de questionamento reflexivo: quais seriam os limites nesta busca desenfreada por entretenimento? Será que estamos como os que desembarcam do cruzeiro *Nadir*, segundo Wallace (2012, p. 121, grifo nosso) descreve em sua experiência: “[...] e todos emanam *um olhar vidrado e alheio* que segundo assevera a senhora de Chicago é o olhar que denuncia a *Paz Interior* pós-7NC”?

Um olhar desse tipo pode estar denunciando algum transtorno mental, assunto que *Graça infinita* também aborda, no entanto, neste momento nos deteremos no que consideramos um dos resultados do usufruto do excesso de entretenimento e outros prazeres: o esvaziamento da nossa capacidade intelectual, que, claro, tem relação com transtornos mentais, no entanto, o vácuo ao que nos referimos aponta para seres humanos do nosso cotidiano,

o homem ou a mulher comum, que pode ser um de nós – embora os transtornos mentais já se tornaram habituais.

Adorno e Horkheimer (1985), em seu ensaio “A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas” afirmam que somos formados pela indústria cultural abordando especificamente, entre outros produtos, o resultado do cinema:

O mundo inteiro é forçado a passar pelo filtro da indústria cultural. A velha experiência do espectador de cinema, que percebe a rua como um prolongamento do filme que acabou de ver, porque este pretende ele próprio reproduzir rigorosamente o mundo da percepção quotidiana, tornou-se a norma da produção. Quanto maior a perfeição com que suas técnicas duplicam os objetos empíricos, mais fácil se torna hoje obter a ilusão de que o mundo exterior é o prolongamento sem ruptura do mundo que se descobre no filme (Adorno e Horkheimer, 1985, p. 104).

Esta ilusão que molda o ser humano é recriada em *Graça infinita* por meio de seu personagem James Incandenza, produtor cinematográfico que possui uma extensa filmografia (Wallace, 2014, p. 1006-1018), da qual destacamos para nossa análise o filme *A piada*, o qual, ao mesmo tempo em que dramatiza a produção da indústria cultural, aponta também para o próprio livro em sua adjetivação de infinito.

O filme consiste na projeção da plateia na tela, por meio de duas câmeras que captam sua imagem: “a plateia do cinema assistindo a si própria se assistindo enquanto entende a óbvia ‘piada’ e fica cada vez mais autoconsciente, desconfortável e hostil, resume o convoluto fluxo ‘antinarrativo’ do filme” (Wallace, 2014, p. 1011).

A ilusão do prolongamento do mundo exterior no filme é retratada no *A piada* do romance, causando o desconforto autoconsciente de quem sente seu vácuo intelectual de estar assistindo à repetição de si mesmo, pois, segundo Adorno e Horkheimer (1985), “[...] o filme adentra o espectador entregue a ele para se identificar imediatamente com a realidade” resultando no esvaziamento da capacidade intelectual pelo próprio mecanismo programado em sua produção.

Atualmente, a atrofia da imaginação e da espontaneidade do consumidor cultural não precisa ser reduzida a mecanismos psicológicos. Os próprios produtos – e entre eles em primeiro lugar o mais característico, o filme sonoro – paralisam essas capacidades em virtude de sua própria constituição objetiva. São feitos de tal forma que sua apreensão adequada exige, é verdade, presteza, dom de observação, conhecimentos específicos, mas também de tal sorte que *proíbem a atividade intelectual do espectador*, se ele não quiser perder os fatos que desfilam velozmente diante de seus olhos (Adorno e Horkheimer, 1985, p. 104-105, grifo nosso).

Tudo tende ao vazio que é também morte intelectual refletida no tédio que se menciona na sinopse de *A piada*: “O primeiro projeto realmente controverso de Incandenza; Sperber, da Kultura de Filmes e Kartushos, atribuiu ao filme o mérito de ter ‘sem querer’, decretado a morte do cinema pós-estrutural em termos de puro tédio” (Wallace, 2014, p. 1011).

A mesmice decorrente do consumo da indústria do entretenimento está em sua própria produção que busca mecanizar tudo, segundo Adorno e Horkheimer (1985, p. 111), o que entendemos, provoca a incapacidade intelectual de assimilação de novos conhecimentos e de criação artística autêntica.

O que é novo na fase da cultura de massas em comparação com a fase do liberalismo avançado é a exclusão do novo. A máquina gira sem sair do lugar. Ao mesmo tempo que já determina o consumo, ela descarta o que ainda não foi experimentado porque é um risco. É com desconfiança que os cineastas consideram todo manuscrito que não se baseie, para tranquilidade sua, em um *best-seller*. Por isso é que se fala continuamente em *idea*, *novelty* e *surprise*, em algo que seria ao mesmo tempo familiar a todos sem ter jamais ocorrido. A seu serviço estão o ritmo e a dinâmica. Nada deve ficar como era, tudo deve estar em constante movimento. Pois só a vitória universal do ritmo da produção e reprodução mecânica é a garantia de que nada mudará, de que nada novo surgirá que não se adapte. O menor acréscimo ao inventário cultural comprovado é um risco excessivo. [...] As ideias estão inscritas no céu cultural, onde já haviam sido

enumeradas por Platão e onde, números elas próprias, estavam encerradas sem possibilidade de aumento ou transformação.

Essa mecanização ou industrialização de tudo, dentre eles o entretenimento, está refletido literariamente em *Graça infinita* na teoria do acadêmico e cineasta Jim Incandenza, em sua teoria da piada articulada ao *Drama achado*, que é ao mesmo tempo uma série de filmes não lançados com a única sinopse “conceituais, conceitualmente infilmáveis” (Wallace, 2014, p. 1012-1013); e, um novo gênero inventado pelo personagem como uma pegadinha para se vingar de seus críticos.

[...] não tinha nenhum cartucho o peça de Drama Achado. A piada era essa. O que era era só você e uns chapinhas tipo o Leith ou o Duquette que pegavam uma lista telefônica da Grande Boton, arrancavam uma página aleatoriamente, pregavam na parede com tachinha e aí a Cegonha [Jim] jogava um dardo lá do outro lado da sala. Na página. E o nome que o dardo acertasse virava o tema do Drama Achado. E tudo que acontecer com o protagonista com o nome que você acertou com o dardo durante tipo a próxima hora e meia é o Drama. [...] A teoria da piada é que não tem plateia, não tem diretor e não tem palco nem cenário porque, a Cegonha Demente e os camaradinhas defendiam, na Vida Real essas coisas não existem. E o protagonista não sabe que é o protagonista de um Drama Achado porque na Vida Real ninguém acha que está em algum tipo de Drama. [...] Absolutamente não, não, nada era gravado ou filmado. [...] Ninguém nem sabia o que o cara da lista telefônica andava fazendo, ninguém sabia qual tinha sido o Drama. (Wallace, 2014, p. 1064-1065).

Ítalo Calvino, em sua obra *As cidades invisíveis*, publicada em 1972, já retratava esta mecanização do entretenimento que desemboca no tédio, de modo semelhante ao que David Foster Wallace o faria em 1996. Retrato que aparece no breve relato “As cidades e as trocas 3”.

[...] as suas vidas se renovam de mudança em mudança, através de cidades que pela exposição ou pela pendência ou pelos cursos de água ou pelos ventos apresentam-se com alguma dife-

rença entre si. [...] Desse modo a cidade repete uma vida idêntica deslocando-se para cima e para baixo em seu tabuleiro vazio. Os habitantes voltam a recitar as mesmas cenas com atores diferentes, contam as mesmas anedotas com diferentes combinações de palavras; escancaram as bocas alternadamente com bocejos iguais. Única entre todas as cidades do império, Eutrópia permanece idêntica a si mesma (Calvino, 1990, p. 62-63).

A máquina gira sem sair do lugar, pois é sempre o mesmo, nada se faz de novo, tudo está em constante movimento tedioso, ou seja, uma plateia que é filmada e projetada na tela sentindo desconforto de si mesma, de seu autoconsciente vácuo intelectual, no entanto, resignada com certo contentamento a ser ator e espectador simultânea e infinitamente. Eis o esvaziamento da nossa capacidade intelectual como produto do usufruto exagerado da indústria do entretenimento, vácuo que conduz ao tédio existencial.

Adorno e Horkheimer (1985, p. 115) esclarecem nossa colocação na seguinte afirmação:

A indústria cultural não cessa de lograr seus consumidores quanto àquilo que está continuamente a lhes prometer. A promessa sobre o prazer, emitida pelo enredo e pela encenação, é prorrogada indefinidamente: maldosamente, a promessa a que afinal se reduz o espetáculo significa que jamais chegaremos à coisa mesma, que o convidado deve se contentar com a leitura do cardápio. Ao desejo, excitado por nomes e imagens cheios de brilho, o que enfim se serve é o simples encômio do cotidiano cinzento ao qual ele queria escapar.

Perante a formação do ser humano pela indústria do entretenimento, nos resta um caminho para evitarmos o absoluto esvaziamento da nossa capacidade intelectual e, em consequência, o tédio. O caminho é trilhar pelas veredas do exercício da nossa liberdade de escolha, para não cairmos naquilo que os personagens Marathe e Steeply apontam em seu diálogo no topo de uma montanha, no deserto de Tucson – a morte:

[...] se você cria um prazer gravado tão divertido e interessante que é letal para as pessoas, você acha uma cópia copiável, copia o Entretenimento e o dissemina pra nós escolhermos ver ou

desligar, e se nós não conseguimos escolher resistir a ele, ao prazer, e não conseguimos escolher viver? [...] e nós vamos nos matar para vocês se vocês puserem a balinha ao alcance da mão. (Wallace, 2014, p. 331).

A escolha pela diversão industrializada que colocam ao alcance de nossas mãos resulta no esvaziamento do nosso intelecto, que é um tipo de letalidade decorrente na morte em vida, que é o tédio, o sem sentido de tudo, o fazer absolutamente nada, no entanto, divertidamente, pois como apontam Adorno e Horkheimer (1985, p. 113, 119, grifo nosso):

Eis aí a doença incurável de toda diversão. O prazer acaba por se congelar no aborrecimento, porquanto, para continuar a ser um prazer, não deve mais exigir esforço e, por isso, tem de se mover rigorosamente nos trilhos gastos das associações habituais. [...] *Toda ligação lógica que pressuponha um esforço intelectual é escrupulosamente evitada.* [...] Divertir significa sempre: não ter que pensar nisso, esquecer o sofrimento até mesmo onde ele é mostrado. A impotência é a sua própria base.

O autor de *Graça infinita* nos fala de configurações padrões que regem nossa vida, configurações que, como discutimos neste artigo, são produzidas pela indústria cultura do nosso século. Convém ainda, neste último instante de nosso diálogo, citar Wallace (2012, p. 274), em seu discurso de paraninfo proferido em 2005 e publicado no ensaio “Isto é água”.

E o suposto ‘mundo real’ nunca desencorajará vocês de operarem nas configurações padrão, porque o suposto ‘mundo real’ dos homens, do dinheiro, e do poder avança tranquilamente movido pelo medo, pelo desprezo, pela frustração, pela ânsia e pela veneração do ego. Nossa cultura atual canalizou essas forças de modo a produzir doses extraordinárias de riqueza, conforto e liberdade pessoal. A liberdade de sermos senhores de reinos minúsculos, do tamanho dos nossos crânios, sozinhos no centro de toda a criação. Esse tipo de liberdade tem seus méritos. Mas é óbvio que há liberdades dos mais variados tipos, e no vasto mundo lá fora, onde o que importa é vencer, conquistar e se exibir, vocês não ouvirão falar muito do tipo mais precioso de

todos. O tipo realmente importante de liberdade requer atenção, consciência, disciplina, esforço e a capacidade de se importar genuinamente com os outros e de se sacrificar por eles inúmeras vezes, todos os dias, numa miríade de formas corriqueiras e pouco excitantes. A alternativa é a inconsciência, a configuração padrão, a ‘corrida de ratos’ – a sensação permanente e corrosiva de ter possuído e perdido alguma coisa infinita.

Encerramos nossa discussão com o convite de Wallace em seu discurso de paraninfo, o qual se reflete em sua obra ficcional, particularmente em *Graça infinita*: escolhamos por sair daquilo que nos é dado pronto para mecanicamente reproduzir padrões que favorecem à indústria, tenhamos uma vida realmente adulta e consciente com todo o esforço que isto envolve.

Referências

ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

BORGES, Jorge Luis. **O livro de areia**. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis**. Tradução de Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

JAUSS, Hans Robert. O prazer estético e as experiências fundamentais da poiesis, aisthesis e katharsis. In: LIMA, Luiz Costa. **A literatura e o leitor**: textos de estética da recepção. Tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 63-82.

WALLACE, David Foster. **Ficando longe do fato de já estar meio que longe de tudo**. Tradução de Daniel Galera e Daniel Pellizzari. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

WALLACE, David Foster. **Graça infinita**. Tradução de Caetano W. Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

SOBRE OS AUTORES

Bruna Retixen Pedroso - Graduada em Jornalismo (2020), pela Faculdade SECAL. Atualmente cursa Licenciatura em Pedagogia, na Universidade Estadual de Ponta Grossa Flerta com o estudo acadêmico de Literatura há certo tempo. Seus interesses de pesquisa envolvem as fanfictions como gênero literário, homoerotismo e intertextualidade.

E-mail para contato: 24026953@uepg.com

Camila Martins Ferreira - É graduada em Letras Português-Inglês e suas respectivas Literaturas pela Universidade Estadual de Ponta Grossa. Atualmente é mestranda no Programa de Pós Graduação em Estudos da Linguagem (UEPG), na área de Estudos Literários, com pesquisa voltada para as Figurações utópicas e distópicas nas literaturas em língua inglesa.

E-mail para contato: 250400400006@uepg.br

Danielle Josiane Kozan - É graduada em Letras Português Espanhol pela Universidade Estadual de Ponta Grossa. É Mestre em Letras pela Unicentro (2024). Atualmente é doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem (UEPG), na linha de Estudos Literários, com pesquisa sobre Carmen Dolores e Simone de Beauvoir: Obras e vidas em meio à hegemonia.

E-mail para contato: daniellejkozan@gmail.com.

Evanir Pavloski - É professor associado no Departamento de Estudos da Linguagem, da Universidade Estadual de Ponta Grossa. É docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, nos cursos de Mestrado e Doutorado. Desenvolve pesquisas nas áreas de Literatura e figurações utópicas/distópicas, o fantástico na literatura e teorias da recepção.

E-mail para contato: epavloski@uepg.br

Fatima Ruvinski Kuzma - Graduada em Letras/Português - Inglês e suas respectivas Literaturas (2020) e Mestre em Estudos da Linguagem (2022) pela Universidade Estadual de Ponta Grossa. Atualmente é doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem (UEPG), na linha de Estudos Literários, com pesquisa financiada pela CAPES sobre as relações entre espaço e subjetividade em romances lusófonos contemporâneos.

E-mail para contato: 240311202021@uepg.br.

Felipe Teodoro da Silva - É graduado em Letras Português-Inglês e suas respectivas Literaturas (2014) e Mestre em Estudos da Linguagem (2019) pela Universidade Estadual de Ponta Grossa. Atualmente é doutorando no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem (UEPH), na linha de Estudos Literários, com pesquisa financiada pela CAPES sobre o Fantástico Contemporâneo Latino-americano.

E-mail para contato: felipets9@hotmail.com

Gláucia Marília Hass - Graduada em Letras Português/Francês (2006) pela Universidade Estadual de Ponta Grossa onde também obteve o título de Mestre em Educação (2011). Atualmente é doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, pesquisando sobre as relações entre a Literatura e outras semioses.

E-mail para contato: glauciahass@gmail.com

Kassia Nicolly Montani de Lima - É licenciada em Letras Português-Espanhol (2017), pela Universidade Estadual de Ponta Grossa. Atualmente é mestranda no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem (UEPG). Pesquisa com ênfase questões de raça, gênero e identidade, sobretudo, a análise da obra literária *A Cor Púrpura*, de Alice Walker.

E-mail para contato: kassialima029@gmail.com

Midori Nancy Arasaki Chang - É graduada em Letras Português-Espanhol (2018), pela Universidade Estadual de Ponta Grossa. Atualmente é doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem (UEPG), com pesquisa sobre a obra literária de David Foster Wallace e a teoria do romance polifônico de Mikhail Bakhtin.

E-mail para contato: midoriarasaki@hotmail.com.

Pedro Vinícius de Abreu - Graduado em Letras Português, Inglês e suas respectivas literaturas (2024) pela Universidade Estadual de Ponta Grossa.. Atualmente é professor do ensino fundamental na rede estadual e mestrando no programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem (UEPG), na linha de Estudos Literários. Pesquisa com ênfase na Literatura no Paraná e na obra de Paulo Leminski.

E-mail para contato: abreupedro20@hotmail.com

Rafael Teixeira Silva - É licenciado em História (2019), pela Universidade Estadual de Ponta Grossa. Atualmente é mestrando no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, (UEPG). Pesquisa com ênfase a Ficção Científica e a Distopia na Literatura do século XX, sobretudo, a análise da obra literária de Philip. K. Dick, intitulado: *Androides Sonham com Ovelhas Elétricas?*

E-mail para contato: rafasilva.historia@gmail.com.

CONSELHO EDITORIAL

Dr^a. Larissa de Cássia Antunes Ribeiro (Unicentro)

Dr. Fábio Augusto Steyer (UEPG)

Dr^a. Silvana Oliveira (UEPG)

Dr. Anderson Pedro Laurindo (UTFPR)

Dr^a. Marly Catarina Soares (UEPG)

Dr^a. Naira de Almeida Nascimento (UTFPR)

Dr^a Letícia Fraga (UEPG)

Dr^a. Anna Stegh Camati (UNIANDRADE)

Dr. Evanir Pavloski (UEPG)

Dr^a. Eunice de Moraes (UEPG)

Dr^a. Joice Beatriz da Costa (UFFS)

Dr^a. Luana Teixeira Porto (URI)

Dr. César Augusto Queirós (UFAM)

Dr. Valdir Prigol (UFFS)

Dr^a. Clarisse Ismério (URCAMP)

Dr. Nei Alberto Salles Filho (UEPG)

Dr^a Ana Flávia Braun Vieira (UEPG)

Dr. Marcos Pereira dos Santos (UTFPR)

