



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Diego Corrêa Diniz


**Do vazio ao gozo:
intersecções entre o efeito estético e o prazer do leitor**

Rio de Janeiro

2014

Diego Corrêa Diniz

Do Vazio ao Gozo: intersecções entre o efeito estético e o prazer do leitor



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Orientador: Prof^a. Dra. Maria Antonieta Jordão de Oliveira Borba

Rio de Janeiro

2014

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

D585 Diniz, Diego Corrêa.
Do vazio ao gozo: intersecções entre o efeito estético e o prazer do leitor / Diego Corrêa Diniz. – 2014.
114 f.

Orientadora: Maria Antonieta Jordão de Oliveira Borba.
Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Iser, Wolfgang, 1926-2007 – Crítica e interpretação - Teses. 2. Barthes, Roland, 1915-1980 – Crítica e interpretação – Teses. 3. Iser, Wolfgang, 1926-2007. O ato de leitura: uma teoria do efeito estético – Teses. 4. Barthes, Roland, 1915-1980. O prazer do texto - Teses. 5. Prazer – Teses. 6. Gozo – Teses. 7. Literatura – Filosofia – Teses. I. Borba, Maria Antonieta Jordão de Oliveira. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 82.0

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação desde que citada a fonte

Assinatura

Data

Diego Corrêa Diniz

Do Vazio ao Gozo: intersecções entre o efeito estético e o prazer do leitor.

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Aprovada em 28 de março de 2014.

Banca Examinadora:

Prof.^a Dra. Maria Antonieta Jordão de Oliveira Borba (Orientadora)

Instituto de Letras - UERJ

Prof. Dr. Roberto Correa dos Santos

Instituto de Artes - UERJ

Prof. Dr. Alberto Pucheu da Silva

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2014

DEDICATÓRIA

A Maurício Fagundes, por caminhar comigo.

Aos meus amigos, pelo amor incondicional.

A minha família, por ser a base.

AGRADECIMENTOS

Tive a sorte de, ao longo dos lugares que frequentei, ter-me deparado sempre com pessoas que marcaram minha vida de forma profunda e pessoal. Meu curso de Mestrado foi igualmente feliz nesse quesito. Agradeço ao delicioso acaso que me trouxe a parceria e a amizade da Professora Maria Antonieta Jordão de Oliveira Borba, cujo apoio e direcionamento, sempre tão carinhosos e norteadores, foram essenciais ao sucesso desse trabalho. Nunca poderia ter esperado ser guiado com tamanha doçura e maestria como fui nesse difícil percurso acadêmico. Agradeço cada palavra de confiança inflada por ela no meu espírito, por vezes assustado com a grandeza do desafio que se lhe punha à frente.

Agradeço ao meu melhor amigo e companheiro na vida, Maurício Fagundes, que matiza a minha vida todos os dias num maravilhoso espectro de amor, apoio e carinho. Ter a certeza de não estar só é um conforto inalienável em qualquer momento: luz em toda escuridão, força indispensável para eu chegar até aqui.

Agradeço a todos os amigos que me ajudaram de alguma forma a superar meus medos, a continuar lutando e que acreditaram em mim. Agradeço em especial a Magda Goulart, a Marcela e Alejandro Saavedra, a Priscila Ribeiro, Laura Ataíde, André Diniz, Patrich Rodriguez, e muitos outros, pela fé inabalável nas minhas potencialidades, quando eu mesmo hesitei em acreditar nelas: por ouvirem minhas ideias, discuti-las, apreciá-las. Por serem os melhores amigos que alguém pode ter.

Agradeço a todos os professores e colegas que ao longo do curso, talvez sem nem mesmo saber, tenham enriquecido meu trabalho ou me ajudado ao indicar textos, novas visões, novas saídas. Dirijo um agradecimento muito especial aos Professores Roberto Corrêa dos Santos, Alberto Pucheu, Maria José Cardoso Lemos e Victor Hugo Adler Pereira, que aceitaram participar desta banca com imensa gentileza.

Agradeço com carinho marcante também às “Letícias”, tanto a Montenegro quanto a Trojan.

Ofereço minha especial gratidão a CAPES, pela oportunidade que me foi dada de me dedicar exclusivamente à concretização deste projeto.

E a minha família, por ser a base do que sou.

Todo escritor dirá então: louco não posso, são não me digno, neurótico sou.

Roland Barthes

RESUMO

DINIZ, Diego Corrêa. *Do vazio ao gozo: intersecções entre o efeito estético e o prazer do leitor*. 2014. 114 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

Este trabalho tem como objetivo propor um diálogo teórico entre as obras *O Ato de Leitura: uma teoria do efeito estético* (1996, 1999), de Wolfgang Iser, e *O Prazer do Texto* (2006), de Roland Barthes. Da primeira obra, interessa-nos particularmente a formulação teórica sobre o *vazio* que, a nosso ver, pode ser articulada a outras elaboradas por Barthes na sua referida obra, sobretudo à delicada distinção entre *gozo* e *prazer*. A partir do entretecimento de uma rede teórica fundamentada nesta inter-relação, poderemos propor um ponto de vista concatenador que permita observar o objeto literário simultaneamente sob algumas noções oriundas da *Teoria do efeito* e outras vindas do pensamento barthesiano. A nosso ver, é possível demonstrar que as noções barthesianas de *texto de prazer* e *textos de fruição* ou *gozo* podem se adequar à observação do texto literário, quando considerado em relação à forma e à abundância dos *vazios* que eclodem na sua relação dialética com o leitor.

Palavras-chave: Vazio. Gozo. Prazer. Iser. Barthes.

ABSTRACT

DINIZ, Diego Corrêa. *From empty spaces to enjoyment: intersections between the aesthetic response and the pleasure of readers*. 2014. 114 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

This research proposes a theoretical intersection between *The Act of Reading: a theory of aesthetic response* (1996, 1999), written by Wolfgang Iser, and *The Pleasure of the Text* (2006), by Roland Barthes. From the first book, our interests reside particularly at the concept of *empty spaces*, which can be articulated to another notional formulations conceived by Barthes, especially to the subtle distinction between *enjoyment* and *pleasure*. As from, we intend to interweave a theoretical net based upon this interrelation, a comprehensive point of view, which allows us to examine literature both under the notion of aesthetic response, and Barthes's deconstructionist ideas. We think it is possible to demonstrate that some Barthes's notions, such as *text of pleasure* and *text of bliss* can fit into the observation of literary texts, if we thought about them under the considerations of form and abundance of the empty spaces that emerge during the dialectic relation between the book and the reader.

Keywords: Empty Spaces. Pleasure. Enjoyment. Iser. Barthes.

RIASSUNTO

DINIZ, Diego Corrêa. *Dagli spazi bianchi al godimento: intersezione tra l'effetto estetico ed il piacere del lettore*. 2014. 114 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

Questo lavoro ha come obiettivo proporre un dialogo teorico tra le opere *L'atto della lettura: una teoria della risposta estetica* (1996, 1999), scritto da Wolfgang Iser, e *Il Piacere del Testo* (2006), dal francese Roland Barthes. Dalla prima opera, ci interessa in particolare la formulazione teorica sugli *spazi bianchi* che, secondo la nostra comprensione, può essere articolata ad altre formulazioni elaborate da Barthes nell'anzidetta opera, soprattutto alla sottile distinzione fra godimento e piacere. A partire dall'intreccio di una tela teorica fondata in questa interrelazione, potremo proporre un punto di vista che permetta osservare l'oggetto letterario simultaneamente su alcune nozioni oriunde dalla Teoria dell'effetto ed altre prese dal pensiero barthesiano. Crediamo di essere possibile comprovare che le nozioni barthesiane sul testo di piacere e testo di godimento si possono adeguare all'esame del testo letterario, quando considerato in relazione alla forma e l'abbondanza degli spazi bianchi che irrompono dalla relazione dialettica fra il testo e il lettore.

Parole-chiave: Spazi Bianchi. Piacere. Godimento. Iser. Barthes.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	10
1	O VAZIO	13
1.1	O texto é um acontecimento: fundamentos teóricos do vazio na Teoria do efeito	15
1.1.1	<u>O sentido imagético</u>	17
1.1.2	<u>O leitor implícito</u>	20
1.1.3	<u>A realidade (em aberto) da ficção</u>	23
1.1.4	<u>A imaginação produtiva do leitor</u>	31
1.2	O texto convidativo: os lugares vazios e as negações	36
1.2.1	<u>O lugar vazio como interrupção</u>	37
1.2.2	<u>O lugar vazio como estrutura comunicativa</u>	42
1.2.3	<u>O lugar vazio como procedimento negativo</u>	45
1.2.4	<u>Um lugar entre o “não mais” e o “ainda não”</u>	48
2	O PRAZER E O GOZO	54
2.1	Um Provável Barthes: aquele-que-se-move	55
2.2	Entre Eros e Thanatos: prazer e gozo no discurso psicanalítico	60
2.3	O paradigma rangente de Barthes: prazer, gozo e escritura	72
3	TECENDO A REDE: VAZIO, PRAZER E GOZO	85
3.1	Vazio, Prazer, Gozo: hipóteses iniciais de correlação teórica	87
3.2	A abundância e a natureza dos vazios nos textos de gozo e de prazer	94
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	108
	REFERÊNCIAS	111

INTRODUÇÃO

O trabalho que agora apresentamos tem como objetivo propor um diálogo teórico entre as obras *O Ato da Leitura: uma Teoria do efeito estético* (1996, 1999), de Wolfgang Iser, e *O Prazer do Texto* (2006), de Roland Barthes. Da primeira obra, interessa-nos particularmente a formulação teórica sobre o *vazio*, e as que lhe são adjacentes, como *efeito estético*, *sentido imagético*, *repertório*, *estratégias textuais* e *despragmatização*. Tais formulações, a nosso ver, podem ser articuladas a outras elaboradas por Barthes na sua referida obra, sobretudo à delicada distinção entre *gozo* e *prazer*, e entre os respectivos *texto de gozo* e *texto de prazer*. A partir do entretecimento de uma rede teórica fundamentada nesta inter-relação, poderemos propor um ponto de vista concatenador que permita observar o objeto literário simultaneamente sob algumas noções oriundas tanto da Teoria do efeito – cujas ideias estão de certa maneira ligadas ao construtivismo – quanto sob outras vindas do pensamento barthesiano, a esta altura já ligado à Desconstrução.

Um dado relevante desta pesquisa, portanto, refere-se à possibilidade de a formulação teórica nela desenvolvida oferecer uma ferramenta inovadora na compreensão de textos literários que se mostram fechados àquele tipo de interpretação que, como diz Iser, “pergunta pela intenção do autor, pela significação ou pela mensagem, assim como pelo valor estético enquanto interação harmônica das figuras, tropos e camadas da obra” (ISER, 1996, p.8). Tal inovação consistiria na possibilidade de oferecer, àqueles que se interessam por uma investigação do objeto literário em suas relações com o leitor, a viabilidade de se servirem tanto de contribuições teóricas da Desconstrução, quanto daquelas vindas da Teoria do efeito, sem ter de abandonar esta ou aquela, ainda que elas se estendam sob eixos filosóficos contrastantes. Esse abandono forçoso, a nosso ver, arrisca empobrecer a abrangência da interpretação. Trata-se, portanto, da possibilidade de compor um material que contribua efetivamente para o melhor entendimento das complexas relações entre literatura e leitor, e dos textos em que compreender tal complexidade seja essencial à atividade crítica.

A nosso ver, é possível demonstrar que as noções barthesianas de *texto de prazer* e *textos de fruição* ou *gozo* podem se adequar à observação do texto literário, quando considerado em relação à forma e à abundância dos *vazios* que eclodem na sua relação dialética com o leitor. Para Iser, o *vazio* é parte indispensável ao fenômeno da leitura dos textos literários, pois é condição à participação do receptor na obra e, portanto, elemento

primordial para que se dê o *efeito estético*. cremos, então, ser possível postular que, sendo este *vazio* um convite à aproximação e à união do leitor com o texto, conseqüente de sua relação com o corpo da escritura, tão mais clivada seja esta relação de tais apelos, tão mais sedutor o texto será, e tão mais potencialmente intenso se demonstrará o *efeito estético*. Para Barthes, o *gozo* não nasce nem do texto, nem do leitor, mas do espaço entre eles, que surge como “possibilidade de uma dialética do desejo” (2006, p. 9). Dessa maneira, tanto o *gozo*, quanto o *efeito estético* compartilham o caráter de serem experimentados pelo leitor como um acontecimento que demanda seu envolvimento legítimo.

Ambas as vertentes da Teoria da Literatura envolvidas em nossa pesquisa são consideradas propostas recentes de abordagem do discurso ficcional que, cada uma a sua maneira, rompem com os paradigmas que lhe antecederam na compreensão do objeto literário. Ao longo de sua história, a Teoria da Literatura já abordou seu objeto conforme uma variedade de práticas metodológicas reunidas sob o nome de diversas correntes. Até a década de 60 do século XX, a hermenêutica tradicional orbitava o texto com o crítico operando tal qual um arqueólogo, escavando sua estrutura, sua materialidade, sua *literariness*¹ criptografada, a fim de encontrar seu sentido referencial oculto. No texto, o crítico operava irreduzivelmente, portanto, uma busca: ou por um significado último, referencial, pretendido pelo autor, ou por uma orientação como valor de verdade, orientando-se por um escopo fortemente platônico, perpassado integralmente pela perquirição da essência das coisas. Apenas a partir das últimas décadas do século passado, houve condições favoráveis ao desenvolvimento de outros vieses reflexivos que procurassem dar conta do discurso ficcional sem considerá-lo como portador de um significado apriorístico imanente. A datação do surgimento destas novas ideias, obriga-se a uma revisão, e conseqüente transmutação, do conceito de sentido no campo da Teoria. A descentralização da análise do texto exclusivamente pelo que se encontrava em suas páginas abriu espaço para a reflexão sobre as relações do texto com os elementos que lhes são externos, sobretudo o leitor. Este é trazido, então, para o centro de importantes discussões a respeito da Literatura, elevado a componente ativo na construção do sentido, que se quer agora um jogo dinâmico, contingencial, em processo.

Iser inaugura com sua obra uma compreensão teórica do processo fenomenológico da leitura de textos literários, estabelecendo as condições de possibilidade para a realização de

¹ Termo em russo correspondente à *literariedade*, qualidade buscada no interior do texto pelos Formalistas Eslavos como parâmetro de distinção entre o literário e o não-literário.

uma *comunicação* efetiva entre leitor e obra, o que supõe a passagem por uma experiência vivida pelo receptor. O vocábulo *efeito*, presente na nomenclatura, já faz sentir esta mudança de foco, pois remete à ideia de reação de um sujeito àquilo com que entrou em contato, evidenciando a importância dada ao ato da leitura. Logo, se o que interessa é o movimento causado entre o leitor e determinada obra, são inúteis quaisquer esforços voltados para a busca de um sentido contido *dentro* dela. Em vez disso, para Iser, o texto literário possuiria um *sentido imagético*, cujo traço mais notório seria o de não ter um lugar em que se encontra, mas de ser formado pela imaginação do leitor ao interagir com as instruções fornecidas pelo texto. Este sentido imagético seria aproximável à imagem fílmica, intermitente, algo que se apresenta e rapidamente se dissipa, numa “encenação de aparecimento-desaparecimento”. (BARTHES, 2006, p.16).

A Teoria do efeito nos fornece, portanto, ferramentas metodológicas absolutamente profícuas à compreensão do texto, na medida em que descreve passo a passo os mecanismos e fases dessa comunicação estabelecida entre ele e o leitor. E embora Iser se refira à possibilidade de que o efeito estético varie num grau de intensidade, ele não fornece formas precisas de se referir ao diferentes tipos de texto, segundo seu potencial de efeito. É nessa lacuna – ou melhor, nesse *vazio* – que se estabelece uma dialética de desejo, apontada por nós, entre os textos de Iser e Barthes.

Optamos por estruturar o trabalho em três capítulos distintos. Os dois iniciais são de natureza predominantemente expositiva; debruçamo-nos separadamente sobre os conceitos de *vazio*, no primeiro, e de *prazer* e *gozo*, no segundo. Evitamos, neles, ir além da categorização destas noções basilares da nossa proposta. Somente no terceiro capítulo assumimos uma postura de fato especulativa e sugerimos uma série de hipóteses de entrecruzamentos entre as redes que constituem o pensamento dos dois autores nos quais sustentamos nossas considerações.

Tendo em vista o caráter preponderantemente teórico das nossas ideias, também somente no último capítulo optamos por ilustrar alguns tópicos com uma leitura de alguns fragmentos de textos literários. Obviamente, não pretendemos, com eles, defender nenhuma interpretação específica para este ou aquele texto; queremos tão somente melhor elucidar as concatenações teóricas realizadas e amenizar o elevado grau de abstração dos capítulos precedentes.

1 O VAZIO

O esforço unido de autor e leitor produz o objeto concreto e imaginário que é a obra do espírito. A arte existe unicamente para o outro e através do outro.

Jean Paul Sartre

Só quando o que é é passível de modificação, então o que é não é tudo.

Theodor Adorno

No percurso do nosso objetivo cumpre esclarecer primeiramente em que sentido tomaremos estes termos nas nossas considerações. Sendo assim, este primeiro capítulo se construirá como uma análise criteriosa do que se entende por *vazio*, categoria interna à complexidade conceitual elaborada por Wolfgang Iser em *O Ato da Leitura: uma teoria do efeito*² estético (1996; 1999). Nesta obra, o estudioso alemão desenvolve uma matriz teórica – a Teoria do efeito – que permite compreender a leitura por um viés fenomenológico e enunciar que um texto literário só produz seu efeito quando é lido. Por isso, para Iser, “o sentido não é mais algo a ser explicado, mas sim um efeito a ser experimentado.” (1996, p.34). Daí ser possível dizer que compreender o sentido de um texto implica entender o que sucede durante o ato da leitura. Durante esta interação, ocorre o processamento do texto, que então será elaborado na consciência do leitor a partir de atos de representação imaginativa. O *efeito estético* eclode, portanto, da interação diádica entre leitor e texto. Como o efeito é o produto desta interação, ele não deve coincidir inteiramente nem com o texto, nem com o leitor, justamente porque existe na dependência de ambos. A matéria verbal é vista, por conseguinte, somente como um potencial de efeito a ser estimulado durante a experiência de leitura; experiência esta que deverá culminar com o questionamento daí decorrente, e possível modificação, por parte do leitor, de suas próprias disposições individuais.

Sendo um processo interativo, na Teoria do efeito, o texto literário é visto pela premissa de ser uma forma de *comunicação*, isto é, como uma estrutura capaz de impulsionar uma sequência de estímulos e respostas entre ela e o leitor. Nesta posição já se faz notável a

² Desde já, devemos realizar algumas considerações quanto à tradução do termo *Wirkung* presente no título original de *Der Akt des Lesen: Theorie Ästhetischer Wirkung*. Este vocábulo pode ser traduzido em Língua Portuguesa tanto por *efeito*, quanto *resposta*. A diferença semântica entre estes termos é tênue, contudo relevante do ponto de vista teórico. O tradutor da obra para o português, Johannes Kretschmer, optou por traduzir *Wirkung* como *efeito*. Na esteira de Borba (2003, p.17), concordamos ser esta a tradução mais adequada de fato, na medida em que aponta para um fenômeno sensório-conceitual, ao contrário de *resposta*, que está mais ligada a um fenômeno discursivo.

ruptura da Teoria do efeito com aquelas normas de interpretação que viam no texto literário uma simples imitação do real.

A literatura, conforme pensada por Iser, jamais resulta de uma simples cópia da realidade referencial. Mesmo quando uma obra de arte procura “simular sua realidade, esta não é finalidade em si, mas signo.” (ISER, 1999, p.124). A propósito, dirá Adorno que “a arte é de fato o mundo mais uma vez, tão igual a este quanto não-igual.” (ADORNO, 1970, p.499). O texto ficcional é o “mundo mais uma vez”, pois sua realidade simulada se origina, a princípio e inevitavelmente, da reação de seu autor ao mundo, em um processo de seleção da sua realidade referencial. Mas, ao contrário desta, o texto ficcional permite o rearranjo dos dados selecionados com notável liberdade de realização, transformando-os mutuamente, e revelando o que neles antes se encontrava absconso. A ficção:

não ganha sua função pelo cotejo nocivo com a realidade, mas pela transmissão de uma realidade que ela mesma organiza. Essa a razão por que a ficção mente e é mentira desde que seja definida a partir da realidade dada; no entanto, ela ilumina a realidade por ela fingida quando definida a partir de sua função comunicativa. (ISER, 1999, p.125).

A reação do leitor ao material verbal trazido pelo texto literário não se limita ao mero reconhecimento do que lhe é familiar; ao invés disso, é exatamente a partir das diferenças entre a forma como os elementos se apresentam no mundo e aquela em que se fundam no contexto ficcional, que o texto adquire seu caráter de acontecimento, e o sentido passa a ser consequência de uma relação dialógica. Isto porque o texto literário – compreendido na Teoria do efeito por uma dimensão pragmática – adquire sua funcionalidade comunicativa justamente pela *despragmatização* do familiar. Desse modo, Iser estipula que “o não-idêntico é a condição para o efeito que se realiza no leitor como a constituição do sentido do texto.” (ISER, 1996, p. 87). Só pela não coincidência entre as normas e os valores de organização do texto, de um lado; e as normas e os valores de orientação pragmática do leitor, de outro, é que pode se instaurar o *vazio* e efetivar-se a função comunicativa do texto.

Tal função comunicativa se realiza por meio de uma rede de orientações a serem atualizadas pelo receptor numa série de operações sensório-cognitivas. Os produtos destas operações são elaborados na consciência imaginativa do leitor e necessitam de *impulsos* para que se iniciem e desenvolvam. Estes *impulsos* são essenciais para que o texto adquira seu caráter comunicativo e têm na noção de *vazio* a categoria teórica que melhor os representa, e da qual deriva o sentido a que visamos nas considerações realizadas ao longo da nossa argumentação.

1.1 O texto é um acontecimento: fundamentos teóricos do *vazio* na Teoria do efeito

Desde a criação até a leitura, um texto literário passa por diversas etapas de elaboração. Em primeiro lugar, a reação do autor ao mundo, sendo de caráter seletivo e subjetivo, já rompe, por si mesma, com a objetividade da realidade empírica e com a fixidez de seus sistemas de sentido. Por retirar os dados da realidade de suas redes de relações subordinantes, a *seleção* realizada pelo autor confere dinamicidade aos dados selecionados, e com isso, o texto adquire *caráter de acontecimento*. Como escreve Iser, “toda transformação da referência é um acontecimento, porque agora os elementos da realidade de referência são retirados de sua subordinação” (1996, p.11).

Uma vez retirados de seu contexto referencial e reinscritos no discurso ficcional, os elementos da realidade se apresentam de tal forma conectados, que estabelecem entre si novas possibilidades relacionais, a serem concebidas pelo leitor ao longo de sua atividade de leitura. Por conseguinte, “a condição intrínseca à estrutura comunicativa da ficção implica que sua organização dê margem a múltiplas inter-relações, no que se refere a valores, normas, convenções.” (BORBA, 2003, p.105). À vista disso, a realidade de cada texto literário se singulariza, pois é uma reconstituição particular, pela ficção, de um conjunto de dados selecionados do mundo real, dessa vez sob uma ordem relacional ainda não-formulada. Conseqüentemente, o caráter de acontecimento do texto, que já havia sido encetado pela seleção do autor na referencialidade, se acentua pela combinação dos elementos selecionados. A *despragmatização* dos dados selecionados permite – e, inclusive, demanda – sua reorganização. Esta nova combinação entre os elementos debilita a rígida força de seus valores referenciais. No discurso ficcional ocorre, segundo Iser, um processo de *desterritorialização semântica* dos dados da realidade empírica, que são recombinaos no texto gerando, por sua vez, *oscilações semânticas*.

Desde sua elaboração na consciência do autor como reação ao mundo até a experimentação pelo leitor, torna-se claro que a obra literária é um *processo* que açambarca todas estas etapas, sem que coincida, todavia, com nenhuma delas. Portanto, o texto não se reduz:

[...] nem à reação do autor ao mundo, nem aos atos da seleção e da combinação, nem aos processos de formação de sentido que acontecem na elaboração e nem mesmo à experiência estética que se origina de seu caráter de acontecimento; ao contrário, o texto é o processo integral, que abrange desde a reação do autor ao mundo até sua

experiência pelo leitor. (ISER, 1996, p.13)

A obra literária possui, portanto, caráter interacional e sequencial, e se desenvolve como um processo entre dois polos. Para Iser, são eles o *polo estético* e o *polo artístico*. O *polo artístico* é o texto criado pelo autor, ao qual se vincula a estrutura textual; o *polo estético* é o conjunto de desdobramentos do texto na consciência receptiva do leitor, ao qual se vincula a estrutura de afeto³. “A obra literária se realiza então na convergência do texto com o leitor; e tem forçosamente um caráter virtual, pois não pode ser reduzida nem à realidade do texto, nem às disposições caracterizadoras do leitor.” (ISER, 1996, p.50). O que significa que tanto o surgimento quanto a possível ocupação do *vazio* se originam desse fluxo interacional. A análise desse processo não deve prescindir da observação de nenhum dos dois polos. Até porque as estruturas verbais do *polo artístico* possuem um caráter complexo: apesar de se encontrarem no texto, só realizam sua função quando estimulam um afeto no leitor.

Quase toda estrutura discernível em textos ficcionais mostra esse aspecto duplo: é ela estrutura verbal e estrutura afetiva ao mesmo tempo. O aspecto verbal dirige a reação e impede sua arbitrariedade; o aspecto afetivo é o cumprimento do que é preestruturado verbalmente pelo texto. (ISER, 1996, p. 51).

Se o texto ficcional engloba desde a seleção dos dados da realidade até a experiência da leitura, a concepção de *sentido* do texto literário, na Teoria do efeito, sofre profundas modificações. Ele agora é visto como um evento a ser experimentado pelo leitor em sua relação com o texto. A visão da obra literária como destituída de um *sentido a priori*, isto é, que preexista à relação com aquele que a lê, rompe nitidamente com a compreensão tradicional de texto literário, pois eleva o leitor a elemento ativo da criação deste sentido.

O jogo encenado do texto não se desdobra, portanto, como um espetáculo que o leitor meramente observa, mas é tanto um evento em processo como um acontecimento para o leitor, provocando seu envolvimento direto nos procedimentos e na encenação. Pois o jogo do texto pode ser cumprido individualmente por cada leitor, que, ao realizá-lo de seu modo, produz um "suplemento" individual, que considera ser o significado do texto. O significado é um "suplemento" porque prende o processo ininterrupto de transformação e é adicional ao texto, sem jamais ser autenticado por ele. (LIMA, 1979, p.116).

A atividade do leitor ultrapassa o caráter meramente observador e alcança um nível coparticipativo. Cada leitor pode participar do jogo a seu modo e, a partir da relativa

³ É importante discernir qual a semântica aqui pretendida na escolha do termo *afeto*: trata-se de algo que pode ser afetado, ou seja, estimulado a uma reação, não se confundindo, portanto, com o sentimento de afeição e simpatia que se pode ter por algo ou alguém.

imprevisibilidade dos lances de que se compõe o jogo, chegar ao seu próprio sentido. Apesar de possivelmente diferente daquele a que chegou outro leitor, cada sentido poderá ser igualmente verdadeiro.

1.1.1 O sentido imagético

Até a década de 60 do século passado, havia uma tendência de a crítica ver na interpretação das obras uma ferramenta para buscar nelas aquilo que seria sua significação oculta. Embora tal busca tenha se mostrado, até aquele momento da Teoria da Literatura, um processo natural, este posicionamento hermenêutico se comprovou historicamente condicionado, na medida em que não se mostrava capaz de dar conta das novas perguntas surgidas no âmago da Teoria, a respeito daqueles textos⁴ que se furtavam à redução a significados simplesmente contidos em suas camadas semânticas. As normas clássicas de interpretação⁵, voltadas para a revelação de uma significação oculta, compreendiam tal decifração como a solução de um enigma. Se na decifração do enigma há a *perda* de um mistério, então poderíamos dizer que o sentido poderia ser *subtraído* do texto e reificar-se, passando a existir distinta e independentemente do discurso ficcional que lhe deu origem. Uma vez esvaziado de seu sentido, o texto restaria tão somente como casca vazia. Para Iser, de acordo com estas normas de interpretação, compreender o sentido do texto coincidiria com a lúgubre e indesejada “consumptibilidade da literatura” (1996, p.25).

Por outro caminho se dará a conceituação de *sentido* e *significado* pela Teoria do

⁴ Para Iser, é a partir da estética romântica e, mais notadamente, da literatura moderna, que o texto literário não mais se compromete com a representação de uma totalidade e se converte em *arte parcial*. Para ele, “esse caráter parcial atinge a todas as formas da arte moderna que, ao se definirem como arte, são manifestações da realidade. Mas a realidade nunca mais se poderá apresentar nas artes parciais de maneira direta [...]” (ISER, 1996, p.38).

⁵ Iser se refere àquelas normas de interpretação “tradicionais” da Teoria da Literatura que, guiadas por pressupostos imanentistas e clássicos do seu objeto, postulavam que um texto literário deveria conter, obrigatoriamente, uma mensagem de ordem moral ou metafísica, uma filosofia, uma intenção geral, ou pelo menos um conjunto de características estilísticas portadoras de um sentido. Esta atividade crítica via a significação do texto como a denotação de normas da referencialidade. É bastante comum que, inclusive atualmente, haja ainda leitores e críticos que manifestem esta expectativa quanto ao texto: que se possa dizer dele: *a mensagem é esta*. Essa necessidade elementar de explicação da obra deriva do papel outrora atribuído ao crítico, que “tinha a importante função de mediar entre a obra e o público, à medida que interpretava o sentido da obra de arte para o seu público, como orientação para a vida.” (ISER, 1996, p. 27). A arte parcial, contudo, embora se desenvolva ainda e amiúde paralela à sobrevivência de tais normas, não mais se submete às concepções de totalidade harmônica de suas partes e no mínimo relativiza a preponderância histórica desses posicionamentos hermenêuticos. Para aprofundamento, ver “A Sobrevivência da Norma Clássica de Interpretação”, em ISER, 1996, p.34-48.

feito, na qual podemos observar que “a obra não oferece uma mensagem dela separável; o sentido não é redutível a um significado referencial e o significado não se deixa reduzir a uma coisa.” (1996, p.29). Neste ponto, Iser introduz uma inovadora concepção de *sentido* que é crucial para dar conta da explicação do processo de leitura e, por conseguinte, para a compreensão de como se dá a relação entre o *vazio* e o leitor. Iser postula que o *sentido* não se limitaria a possuir um carácter discursivo, mas seria, na verdade, de natureza *imagética*. No texto literário, as palavras seriam:

antes o modelo de indicações estruturadas para a imaginação do leitor; por isso, o sentido pode ser captado apenas como imagem. Na imagem sucede o preenchimento do que o modelo textual omite e ao mesmo tempo esboça por sua estrutura. Tal preenchimento apresenta-se como condição elementar para a comunicação. (Iser, 1996, p.32).

A imagem concretiza aquilo que não se manifesta verbalmente no texto, apesar de despertado por ele. Se o *sentido* for tomado como referencial, conforme entendiam as normas clássicas, então ele sempre será compreendido em relação a algo dado que anteceda a esse processo; mas, por outro lado, se tomado como sendo *imagético*, conforme proposto por Iser, o *sentido* não remeterá a um objeto que lhe preexista. Tampouco podemos dizer que ele nasce da acumulação harmônica de imagens sugeridas pelo texto em um simples trabalho de colagem de fragmentos pelo leitor. Ao invés disso, ele se origina exatamente da modificação recíproca entre os diferentes segmentos do texto e, por isso, não é igual nem a qualquer das suas partes isoladas, e nem mesmo a simples soma delas.

Nota-se que a diferença entre imagem⁶ e discursividade é crucial para que se compreenda a virada realizada na concepção de *sentido* pela *Teoria do efeito*. De um lado, o conhecimento discursivo se caracteriza pela divisão sujeito-objeto. Nele, o *sentido* é um objeto a que o sujeito se dirige, e que procura compreender por um quadro de referências e por procedimentos cognitivos previamente estabelecidos. O *sentido* assim criado se investiria de um carácter objetivo, aparentemente independente das interferências subjetivas do leitor; e, por isso mesmo, obteria *status* de verdade, podendo ser considerado como a “mensagem” da obra. Do outro lado, o *sentido* enquanto imagem, ao contrário, jamais poderá existir na ausência do sujeito. Ele é o *produto* da interação entre a complexidade dos signos textuais e os atos de imaginação do leitor. Sendo produto de uma interação, não tendo um *locus específico* no texto, o *sentido imagético* só existe na presença do leitor, e ele não pode mais se

⁶ Voltaremos à questão da imagem ainda neste capítulo, na subsecção “A imaginação produtiva do leitor”.

distanciar dessa interação. Os atos de imaginação que o leitor realiza geram nele uma situação em relação ao texto, que não é mais passível da mesma divisão sujeito-objeto da atividade discursiva. Assim, o *sentido imagético* se associa ao próprio efeito do texto sobre o leitor.

O sentido como efeito causa impacto, e tal impacto não é superado pela explicação, mas, ao contrário, a leva ao fracasso. O efeito depende da participação do leitor e sua leitura; contrariamente a explicação relaciona os textos à realidade dos quadros de referência e, em consequência, nivela com o mundo o que surgiu através do texto ficcional. (ISER, 1996, p.34).

Isto quer dizer que o sentido “deve ser visto como construção, em vez de processo de revelação de verdades instituídas” (BORBA, 2003, p.26). Não se trata, portanto, de desvelar o *sentido* do texto, mas de demonstrar as circunstâncias de sua criação. Dessa forma, a crítica literária não deve ter por objetivo explicar uma obra; em vez disso, deve revelar as condições de seus efeitos potenciais: afinal, explicar a obra seria tratá-la discursivamente sob o pressuposto de que o sentido está nela contido, para ser usurpado pelo crítico. Mas lembremos a afirmação de Iser de que o *sentido imagético* não se cristaliza em algo existente de forma independente, “pois se o efeito estético significa o que advém ao mundo por ele, então ele é o não-idêntico ao de antemão existente no mundo.” (ISER, 1996, p. 53).

Se nós, como leitores, atribuímos traços característicos ao não-idêntico, é para nivelá-lo ao familiar e ao compreensível e, assim, integrá-lo aos nossos próprios sistemas de sentido habituais. Mas, de acordo com Iser, quando isso sucede, o *efeito* se esvanece. Pois ele só permanece como *efeito* enquanto dura a experiência estética, ou seja, enquanto o *sentido* existe apenas como imagem, antes da interferência da linguagem referencial: “enquanto o que é significado por ele não se funda em nada, senão nele mesmo”. (ISER, 1996, p. 53). Após a experiência puramente estética, a tendência natural do receptor é de procurar explicar o *sentido* experimentado segundo uma referencialidade que lhe permita integrá-lo às suas próprias experiências habituais. Isto é, o *sentido enquanto efeito* possui caráter instável e tende logo a se transmutar em *significado discursivo*. Por isso, o *sentido* do texto ficcional tem caráter anfibólico: ora ele é *estético*, ora ele é *discursivo*.

As diferenças entre a natureza da *resposta discursiva* que se sucede ao *efeito imagético*, e a natureza deste efeito permitem estabelecer uma importante distinção entre *sentido* e *significado*⁷ na Teoria do efeito. Nela, estes dois conceitos assumem roupagens

⁷ Aqui é necessário realizar um esclarecimento importante sobre a diferença entre as traduções do par conceitual *meaning-significance* por Borba, recorrentemente citada neste trabalho, e por Johannes Kretschmer, tradutor de *Der Akt des Lesen* no Brasil. Ambos mantêm a fundamental distinção entre o caráter imagético do sentido –

conceituais diversificadas, apesar de intrinsecamente relacionadas. Para Iser, “o significado de um sentido se revela quando este estabelece uma relação com uma determinada referência; o significado traduz o sentido em um sistema de referências e o interpreta em vista de dados conhecidos.” (ISER, 1999, p.80-81).

Portanto, da passagem do sentido ao significado ocorre a transmutação do ato de efeito em ato cognitivo. “A transposição de um ato de efeito a um ato cognitivo remete o leitor para uma instância em que ele formula significações, sujeitas (...) às impregnações do mundo das intersubjetividades”. (BORBA, 2003, p.33). Enquanto o *sentido* é o próprio efeito estimulado pela rede de relações entre as referências evocadas pelo texto, o *significado* é o momento “em que o leitor absorve o *sentido* em sua própria existência. Quando o sentido e o significado agem juntos eles garantem a eficácia de uma experiência que nos permite constituirmos a nós mesmos constituindo uma realidade que nos era estranha.” (ISER, 1999, p.82). Se o *significado* nada mais é que a consequência cognitiva de uma sucessão de *efeitos de sentidos* – estimulados pelo texto, mas só realizados na consciência do leitor durante a leitura – então não há que se falar sobre *sentido* e *significado* como se preexistissem a esta interação diádica. O *leitor*, assim, é promovido a coautor da obra, e torna-se essencial compreender a que se refere Iser quando, em sua Teoria do efeito, remete a tal noção.

1.1.2 O leitor implícito

Como o sentido do texto só existe na sua confluência com o leitor, não se pode mais abordar o fenômeno da leitura sem integrar aquele que lê às considerações conceituais. Uma vez que o texto se estrutura por *vazios* que ele mesmo não deverá preencher, será o leitor quem se aventurará a realizar esta tarefa. Ele se converte desse modo em parte integrante de

originado de uma estrutura intersubjetiva – e o caráter discursivo – pelo qual a imagem experimentada é traduzida e incorporada à subjetividade do receptor. Mas enquanto Borba emprega os termos *significação* (resposta discursiva) do *significado* (efeito imagético), Kretschmer fala respectivamente sobre o *significado* do *sentido*. Dessa forma, *significado* ora é extensivo ao *efeito* e à *imagem* (para Borba) ora à *resposta* e ao *discurso* (para Kretschmer). A fim de evitar ambiguidades, optamos por nos referirmos ao par conceitual conforme a tradução oficial da obra, com *sentido* apontando para o caráter *imagético* da interação texto-leitor, e *significado*, para o discursivo. Observamos, contudo que, se o próprio Iser diz que o *sentido* possui caráter dual, cremos ser perfeitamente cabível falar sobre um *sentido discursivo* e um *sentido imagético*. Todavia, o emprego de termos distintos para as possibilidades distintas de caráter da experiência – *sentido* para o imagético, *significado* para o discursivo – é deveras mais eficaz na clareza das proposições realizadas.

um sistema do texto. É de se perguntar, contudo, quem é esse leitor capaz de interagir com o texto e penetrar os *vazios*: se seria ele uma construção apenas teórica ou se se fundaria num substrato empírico, ou seja, coincidiria com um leitor que existe no mundo. Para compreender de forma adequada a que Iser se refere como *leitor* em sua Teoria do efeito e sobre a que *leitor* aludimos quando nos referimos à penetração do vazio, devemos agora recorrer à caracterização do *leitor implícito*.

O *leitor implícito* de Iser relaciona as estruturas estimuladoras de efeito da estrutura verbal a um possível receptor. Trata-se de um constructo do texto, na medida em que não possui existência real independente, mas “materializa o conjunto das preorientações que um texto ficcional oferece, como condições de recepção, a seus leitores possíveis”. (ISER, 1996, p. 73). Dessa maneira, o *leitor implícito* não nasce da referencialidade empírica, e sim da estrutura do texto, e antecipa a presença de um receptor capaz de com ele estabelecer uma interação dialógica bem sucedida. Assim dirá Karlheinz Stierle:

A constituição do sentido pelo leitor é, para Iser, fundamentalmente, uma atividade criadora, que consiste no preenchimento dos *vazios* e das indeterminações produzidas pelo texto, das quais se apodera a capacidade imaginativa do leitor. À medida que o leitor atualiza a possibilidade de tais preenchimentos, em constelações sempre novas, toma-se envolvido na própria ficção e a experimenta como uma "realidade" peculiar. A experiência estética do texto ficcional é, para Iser, o processo de formação da ilusão e de quebra com a ilusão, em que se constituem e questionam figuras de sentido sempre novas, de modo que a produtividade constituinte do leitor, proveniente das indeterminações, se experimenta a si própria e, ao mesmo tempo, à resistência de uma realidade textual, que se mostra por perspectivas sempre novas e na história das diferenças destas perspectivas. (LIMA, 1979, p.148).

Se se espera do *leitor implícito* que seja capaz de penetrar os *vazios* do texto, por consequência, todo texto literário deverá oferecer indicações sobre os possíveis percursos a serem tomados pelo leitor, isto é, sobre o seu papel nesta interação. Tal papel têm dois aspectos centrais, extremamente ligados entre si: o papel do leitor como *estrutura textual* e como *ato estruturado*. Para entendê-los, devemos lembrar que cada texto literário, longe de copiar o mundo, cria outra realidade que com ele se comunica, pois “quando Iser nega a tradicional oposição entre ficção e realidade, é possível dizer que aí se encontra implícita uma determinada concepção de real, além de uma noção específica de realidade em literatura.” (BORBA, 2003, p.27). Considerando essa recriação da realidade no universo ficcional, não se pode considerar o texto como um simples recorte ou reflexo do real. Ao invés disso, ele deve

ser concebido como um complexo sistema de dados dispostos em *perspectivas*⁸.

Nenhuma dessas *perspectivas* traz, em si, o sentido do texto. Ao contrário, elas marcam diferentes orientações que devem ser relacionadas pelo leitor. No fluxo de leitura, as perspectivas do texto tendem a formar um sistema de perspectividade, que situa o leitor em determinados *pontos de vista*. Durante a leitura, não nos limitamos a um único ato de imaginação, mas realizamos uma sequência deles. O receptor tende a modificar as imagens formadas em relação ao texto quando as perspectivas trazem outras informações conflitantes, que denunciam a sua inadequação. Isto quer dizer que o *ponto de vista* do leitor se modifica constantemente. O *ponto de vista* do leitor, portanto, não é fixo, “mas deve ser ajustado pela sequência das imagens” (ISER, 1996, p. 75) e muda constantemente de posição ao longo da obra, por isso mesmo podendo ser chamado também de *ponto de vista movente* ou *nômade*.

Tal ponto de vista situa o leitor no texto; desse modo, ele consegue constituir o horizonte de sentido, ao qual é conduzido pelas perspectivas matizadas do texto. Mas como o horizonte de sentido nem copia algo dado do real, nem do hábito de um público intencionado, o leitor deve imaginá-lo. Apenas a imaginação é capaz de captar o não-dado, de modo que a estrutura do texto, ao estimular uma sequência de imagens, se traduz na consciência receptiva do leitor. [...] a concepção do leitor implícito descreve, portanto, um processo de transferência pelo qual as estruturas do texto se traduzem nas experiências do leitor através dos atos de imaginação. Como essa estrutura vale para a leitura de todos os textos ficcionais, ela assume um caráter transcendental. (ISER, 1996, p.79).

O leitor não pode assumir qualquer *ponto de vista*, pois seu direcionamento depende da perspectividade interna do texto. O *leitor implícito*, estando enraizado nas perspectivas textuais, só pode ler aquilo que por elas é indicado. Ele cumpre seu papel como *estrutura textual* quando ocupa seu lugar no sistema do texto e se desloca pelos *pontos de vista* esquematizados pelo polo artístico: só dessa maneira ele é capaz de apreender e relacionar as diferentes *perspectivas* trazidas pelo discurso ficcional em um *ponto de encontro*. Como se nota, este não se dá no próprio texto, mas sim na imaginação do leitor. Ao ativar atos de imaginação que elaborem a diversidade das representações e as reúnam num *ponto de encontro* – que se torna o horizonte do sentido do texto – o leitor desempenha sua função como *ato estruturado*. *Estrutura textual* e *ato estruturado* estão, pois, numa relação dialética entre impulso e resposta, convergindo na figura do *leitor implícito*.

Por isso mesmo, cabe ao leitor em implicitude fazer projeções sob a orientação das perspectivas do texto, sendo que tal atitude de preenchimento resulta na constituição

⁸ Adiante, na seção terciária “A imaginação produtiva do leitor”, será retomada e aprofundada a noção de *perspectiva textual*.

dos códigos atribuídos ao universo ficcional, já que eles se encontram fragmentados no texto [...] O resultado é a formação de um significado imagético. (BORBA, 2003, p.104-105).

Nesta atividade de preenchimento, o leitor em implicitude – embora lhe seja demandado deslocar-se ao longo do texto por *pontos de vista* previamente organizados – não age, contudo, de forma passiva em relação à obra. Os *vazios* da obra não são previamente dados para que o leitor os penetre de acordo com a vontade soberana do polo artístico. Ao contrário, os *vazios* são, eles mesmos, frutos da diferença necessária entre a realidade da obra e a realidade cotidiana do leitor, no que se refere à forma como configuram os dados que compõem seus respectivos mundos, suas realidades. Ainda que impulsionado pelo polo artístico, o sentido não é, desse modo, ditado por ele. Tampouco as instruções do texto se limitam a estimular no leitor um único caminho de realização possível, contendo-lhe as capacidades de representação; ao contrário, a suspensão da conectabilidade entre os segmentos do texto pelos *vazios* torna múltipla a possibilidade de correlacioná-los. Aqui, trata-se mais de uma relação de direcionamento do que de imposição, em que as possibilidades de escolha do leitor diante das perspectivas funcionam de modo semelhante, digamos assim, ao de alguém em uma sala circular com muitas portas, cada uma levando a outro cômodo circular, também com múltiplas portas. O local aonde esse leitor poderia chegar é praticamente imprevisível; ainda assim, não é um local *qualquer*: há um direcionamento, uma negação a um livre-arbítrio total rumo a um significado despojado de sensatez, totalmente desvinculado da orientação do polo artístico. Logo, não se deve ver na imprevisibilidade inerente ao jogo entre os signos do texto e o leitor uma ameaça de arbitrariedade de sentido, pois tal sentido, sendo um efeito, deverá ser encetado obrigatoriamente pelo *vazio* constitutivo da realidade aberta do discurso ficcional em contato com os sistemas de sentido fechados dos valores do receptor.

1.1.3 A realidade (*em aberto*) da ficção

Partindo da análise pragmática dos atos de fala cotidianos, Iser afirma que durante a comunicação entre dois interlocutores, surgem inevitavelmente indeterminações acarretadas

por carências de *situações referenciais* ou por indefinição prévia dos procedimentos aceitos⁹. Nesse caso, a comunicação toma impulso com a redução das indeterminações até que a intenção de um interlocutor possa ser compreendida pelo outro como um *sentido*. Daí se pode inferir que a comunicação não se impulsiona somente pelo o que é dito explicitamente, mas antes, e sobretudo, nos espaços entre o que foi dito e o que se intencionava dizer.

Como é impossível que o que se visa se confunda com o que se diz, surgem implicações inevitáveis na enunciação verbal. Essas implicações, enquanto o não-dito, constituem as condições básicas para que o receptor possa produzir o que visa. Desse modo, os “*vazios*” da fala formam o constituinte central da comunicação. (ISER, 1996, p.112).

A comunicação depende desses *vazios*, pois é na diminuição dessas indeterminações que ela se movimenta. Ou seja: embora os *vazios* tendam a ser preenchidos ao longo da comunicação para que o sentido pretendido por um interlocutor seja alcançado pelo outro, eles são imprescindíveis devido ao seu caráter de “impulso para interação dialógica.” (ISER, 1996, p.112). Perceba-se que não seria possível haver comunicação se aquilo que a fundamenta – o caráter indeterminado do *vazio* – estivesse previamente definido. Daí ser possível dizer que o *vazio*, enquanto o *não-dito* da comunicação, é condição da compreensão como efeito. Entendida assim, a própria compreensão se torna um processo produtivo.

A redução das indeterminações da fala cotidiana se opera mediante o ajuste gradativo entre convenções e procedimentos usados pelos falantes, que se encontram, nesse caso, em uma situação face a face. Além disso, as indeterminações também se atenuam tendo em vista o contexto situacional dos envolvidos. As convenções, procedimentos aceitos e a adequação situacional são a referência para que o ato de fala seja eficaz. O texto ficcional, visto pela Teoria do efeito pela premissa de ser ele mesmo uma forma de comunicação, também realiza, sob circunstâncias particulares, “modos” de ato de fala dos quais surgem espaços de indeterminações que devem ser reduzidos. Todavia, a referência que orienta a redução dessas indeterminações no texto ficcional não está dada, como no caso da comunicação cotidiana. Ao contrário, é o próprio texto que fornecerá ao leitor condições para a elaboração de uma referência orientadora. O discurso ficcional não é, portanto, desprovido de convenções e procedimentos; o que ocorre é que ele os organiza de maneira peculiar.

⁹ Neste ponto de sua Teoria do efeito, Iser se serve interdisciplinarmente dos “modelos de atos de fala” de John Langshaw Austin. É a partir da inclusão por Austin dos *atos ilocucionários* entre as enunciações performativas da fala, que Iser formulará uma concepção de texto ficcional diferenciando-o do pragmático. Como aqui nosso foco é a categoria do *vazio*, não nos aprofundaremos na diferenciação teórica entre os atos de fala. Para aprofundamento destas questões, ver ISER, 1996, p.103-115, e BORBA, 2003, p.113-129.

Sabemos que a comunicação é uma das formas mais essenciais de atuação do homem como ser social. A conduta do ser humano em sociedade e a comunicação, que a ela se liga diretamente, regem-se por uma rede hierárquica de “convenções e procedimentos aceitos”. Compreende-se esta rede como uma estrutura *verticalizada* de valores rigidamente organizados em uma hierarquia, conforme seu grau de aceitabilidade pelo grupo. A validade de uma convenção é consequência dessa estabilidade e de seu posicionamento na cadeia hierárquica de sistemas de sentido e normas de que se compõe a realidade referencial. No texto ficcional, diferentemente, os mais discrepantes valores e convenções do mundo histórico aparecem um ao lado do outro, em contato, sem que seja estabelecida previamente nenhuma ordenação hierárquica entre eles. Eles se organizam em um único conjunto peculiar – o sistema de sentido da obra – no qual, dispostos assim *horizontalmente*, veem ser abalada a validade que possuíam no contexto pragmático.

Por isso no discurso ficcional reconhecemos tantas convenções que exercem uma função reguladora em nossos ou noutros mundos sociais e culturais; graças a sua organização horizontal elas aparecem, no entanto, em combinações inesperadas e perdem assim sua estabilidade. Em consequência, uma convenção se revela enquanto tal, pois é separada de seus contextos funcionais de vivência. As convenções deixam de ter a função reguladora porque se tornam propriamente um tema. (ISER, 1996, p.114-115).

As convenções compõem um *repertório* que representa aquilo que há de familiar no texto. O *repertório* do texto é, portanto, aquilo que, de início, há de familiar entre texto e leitor. Somente através desta semelhança - mas sem que se chegue à coincidência total – é que é possível haver comunicação. Esse familiar pode se referir a textos de outras épocas, a normas sociais e históricas, ao contexto sociocultural no qual o texto emergiu etc. O repertório, enfim, “cobre aqueles elementos do texto que ultrapassam a imanência deste.” (ISER, 1996, p.115).

O repertório diz respeito às variadas referências textuais, que se podem apresentar sob a forma de normas sociais e históricas, alusões literárias, menções ao contexto cultural, enfim, todo tipo de realidade extratextual. No entanto, o texto literário refere-se às normas não para serem endossadas, mas para serem questionadas, e isso se faz pela relação entre o repertório e o modo como ele incorpora o sistema de mundo. (BORBA, 2003, p.40).

O que Borba quer dizer é que nessa reiteração das normas da realidade pragmática no discurso ficcional, algo lhes sucede. Elas se inscrevem em outro ambiente que lhes reveste de outras possibilidades relacionais. Separadas de seu contexto original, niveladas no repertório textual, podem assumir outras relações, sem que, contudo, se percam totalmente as suas

relações hierárquicas precedentes, que permanecem como um pano de fundo. Nesse sentido, o reconhecimento do familiar representado pelo repertório do texto literário não é o realmente intencionado. O intencionado, na verdade, encontra-se não-formulado. É nesse hiato que se evidencia o valor estético da obra. “O valor estético é uma qualidade negativa, que se mostra no que provoca; no repertório de um texto ficcional se evidenciam em princípio os efeitos que tal energia estruturante produz.” (ISER, 1996, p. 132).

Cabe ressaltar que a realidade de que se serve o repertório, já não é, ela mesma, apresentada em toda sua contingencialidade. Quando nos referimos a convenções e normas, já aludimos implicitamente a modelos de organização do real – a que viemos até aqui aludindo como sistemas de sentido – que visam dar conta da redução dessas contingências e da complexidade do mundo, oferecendo um conjunto relativamente estável de asserções e interpretações sobre os eventos. Cada época configura seus próprios sistemas de sentido, que se relacionam de forma hierárquica ou concorrente. Os sistemas de sentido da realidade já operam, eles mesmos, segundo uma lógica de seleção e combinação, na qual “se verifica uma certa redução daquele risco de frustração com que os elementos contingentes ameaçam as ações e a vida humanas.” (ISER, 1996, p. 133).

Assim, os sistemas de sentido são como um modelo da realidade, em que se percebe certa estrutura. As possibilidades de sentido de um sistema que se confirmam, passam a ser consideradas normas e funcionam como convenções da estrutura. Elas se situam em relação a um horizonte de outras normas virtualizadas¹⁰ pelos sistemas, mas negadas. Assim como os sistemas de sentido da realidade, o texto ficcional também constitui a si mesmo como um sistema; e, como eles, conhece possibilidades de sentido dominantes, e outras, virtualizadas e negadas.

Por se constituir de dados dos mais variados sistemas referenciais, o *repertório* de um texto literário não deve reproduzir inteira ou especificamente nenhum deles. Ao contrário, ele visa a despertar a atenção exatamente para aquilo que foi virtualizado e negado pelos sistemas da realidade. O texto literário não denota, portanto, o valor de um sistema, mas antes seu horizonte de possibilidades negadas; isto é: seu limite. Por isso, o texto é capaz de trazer ao

¹⁰ Devido à popularização do termo “virtual” no campo dos estudos da Informática, em que significa aquilo que, “por meios eletrônicos, constitui representação ou simulação de algo real”, torna-se necessário atentar para o sentido pretendido com este termo na tradução oficial de *O Ato da Leitura* em português. Na tradução de Kretschmer, “virtual” é o “que existe como potência, mas não realmente” e que tem apenas “a possibilidade de realizar-se”, conforme definição encontrada na 6ª edição do Dicionário Aurélio. (FERREIRA, 2006, p.819). cremos que, à época do lançamento das edições brasileiras, em 1996 e 1999, o termo ainda não se ligava ao campo da Informática de forma tão marcada, de maneira que a possível confusão não poderia ter sido prevista.

mundo mais do que a simples soma das convenções que incorpora e desempenhar uma função elementar.

É exatamente aos déficits dos sistemas de sentido que a literatura deseja referir-se. É por esse motivo que durante o século XVIII, por exemplo, o romance assumiu o papel de orientação para a vida, na medida em que procurava oferecer respostas aos problemas surgidos nos sistemas de sentido da época. O fato de que a literatura se refere mais aos déficits do sistema do que àquilo que neles se confirma e cristaliza permite compreender também por que é costume ver ficção literária e realidade como um par de opostos, já que em uma se contempla o que na outra se nega. Se a ficção diz algo que os sistemas de sentido excluem, ela não se opõe a esta, mas se lhe acrescenta.

A Literatura tem seu lugar nos limites dos sistemas de sentido. [...] Como a Literatura concretiza uma reação ao que a forma histórica do sistema de sentido deixara como problema, ela produz indícios importantes sobre a fraqueza dos respectivos sistemas [...]. Como articulação do que o sistema rejeita, o texto ficcional contacta com as possibilidades virtualizadas e negadas do sistema. Ele virtualiza e nega as possibilidades dominantes, isto é, aquelas que os respectivos sistemas de sentido realizaram. (ISER, 1996, p. 137-139).

Disto se origina o valor funcional do *repertório* na geração de *vazios*: precisamente ao abrir espaços de representação a partir da *despragmatização* do familiar. O texto se comunica ao leitor exatamente nesse ponto em que retoma as convenções que lhes são conhecidas, mas sob outras condições. Pela *horizontalização*, o discurso ficcional permite que as normas e valores se iluminem reciprocamente, colidam, amalgamem-se ou afastem-se. A literatura torna movediço o que a *verticalização* do real pretendia hierarquicamente petrificado¹¹.

A seleção dos elementos que compõem o *repertório* transforma o caráter que possuíam no contexto original e aponta para um sistema de sentido específico do texto. A suspensão da hierarquia original entre os elementos reiterados no repertório significa que eles não devem mais corresponder às disposições do leitor. Assim, o valor estético do texto, ao

¹¹ É claro que nem sempre a literatura se propõe a cumprir esse papel, quer seja historicamente, quer seja se considerarmos as produções escritas que coexistem na atualidade. Sempre houve e haverá textos que visam a preservar os sistemas dominantes e que formam seu repertório pela repetição daquilo que os sistemas de sentido tornaram como possibilidades dominantes. A literatura conforme compreendida por Iser – e também, por consequência, conforme compreendida neste trabalho – “no entanto, ganha sua função a partir das carências dos sistemas” (ISER, 1996, p.145), pois ela reage ao que os sistemas rejeitam. Se o repertório do texto ficcional permite ao leitor entrever o que se oculta na organização dos sistemas de sentido da realidade, ele permite, então que esse sujeito leitor transcenda a sua posição no mundo, já que agora ele pode ver o que antes estava limitado pelo seu ponto de observação. A literatura que não permite esta experiência é considerada por Iser como de importância menor, pois seu valor estético é questionável. Percebe-se daí que a relação entre texto e leitor pode variar bastante em graus de participação. “A participação é bem pequena quando o texto reproduz quase todas as normas comuns, e é bastante intensa quando a correspondência tende a zero.” (ISER, 1996, p.156). Quanto maior o grau de participação, maior será o efeito e, conseqüentemente, mais provável a experiência de gozo do leitor. Voltaremos a estas questões de maneira devidamente detalhada quando tratarmos das relações entre *vazio*, *prazer* e *gozo*, no Capítulo 3.

constituir como *vazio* o sistema de sentidos da obra, liga-se diretamente à premência da participação do leitor. Daí também ser possível inferir que, quanto mais um texto suspenda as disposições individuais do leitor, tanto maior será seu valor estético e o envolvimento entre ambos.

A realização de um sistema de sentido do texto que sirva como situação contextual da relação entre texto e leitor depende de uma orientação a ser dada por aquilo que Iser designou como *estratégias textuais*. As *estratégias* esboçam a relação entre os elementos do *repertório*, “ou seja, delineiam certas possibilidades de combinação de elementos que são necessárias para a produção de equivalências.” (ISER, 1996, p.159), fornecendo aquela base comum, que nos atos de fala são dadas pelos procedimentos aceitos, e que vão assegurar o êxito da comunicação entre o leitor e o repertório do texto.

Para explicar as estratégias do texto, Iser se serve do par conceitual *esquema e correção*, tomado da Psicologia da *Gestalt*¹². Inicialmente concebido para tratar da percepção visual, o *esquema* funciona como um filtro que permite agrupar os dados da percepção, e que se rege naturalmente pelos princípios de economia da visão e de *good continuation*. A economia da visão refere-se à “redução necessária da contingência de mundo” (ISER, 1996, p.168), que permite agrupar seus elementos constitutivos de maneira a compreendê-los. A *good continuation*, por sua vez, se liga à boa interação das formas que constituem o mesmo esquema. Sempre que algo não se conforma às expectativas do *esquema*, esse deve sofrer *correções*, a fim de incluir aquela diferença em seu sistema organizacional. A *correção* no texto seria, então, uma reformulação dos pontos do *esquema* elaborado pelo leitor entre os dados do *repertório*. Não é o próprio esquema que se configura como *objeto estético*; mas o seu potencial de ser repetidamente corrigido. Isso significa que o *objeto estético* é produzido na imaginação do leitor pela deformação constante dos esquemas que ele forma a partir das instruções do texto. As estratégias “esboçam os caminhos pelos quais é orientada a atividade de imaginação” do leitor. (ISER, 1996, p.170), para que ela não descambe em arbitrariedade.

A fim de compreender melhor o papel do par *esquema/correção* nas *estratégias textuais*, podemos considerar os esquemas como a percepção de um primeiro código do texto, a partir do qual se elaboraria um segundo código, responsivo, esse sim o *objeto estético* da obra. A organização entre os signos do texto funciona como uma rede de instruções para a formação de um código, o *esquema*. A *correção* constante deste código coincide com a

¹² Ver BORBA, 2003, p.66-85, para melhor compreensão das relações interdisciplinares entre a Psicologia da *Gestalt* e a Teoria do efeito.

produção do *objeto estético*. O segundo código é, portanto, a transformação do primeiro e não pode coincidir inteiramente com ele. Ele resulta da organização da apreensão engendrada pelo primeiro código, mas interage com o código sociocultural do leitor.

Aqui entra em jogo outro par conceitual. Aquilo que é incorporado ao *repertório* da obra é destacado de um sistema que passará a ser um campo de referência não realizado no texto. A seleção forma, então, uma relação entre *primeiro* e *segundo planos*¹³. O que foi escolhido fica no primeiro e aponta para o contexto em que antes se inseria; este contexto forma, por sua vez, o segundo plano. O elemento selecionado evoca seu contexto original marcando a diferença entre aquele, no qual é familiar, e este novo espaço. O primeiro e segundo planos nos textos ficcionais se modificam reciprocamente. Pois a seleção dos elementos dos sistemas da realidade aponta para estes sistemas, mas os situa sob um ponto de vista tal que o próprio sistema não poderia prever ou organizar.

Se nos lembramos que esse segundo plano tem apenas um caráter virtual, pois não se manifesta verbalmente no texto, ele não só aparece na seleção, como também é reestruturado em seus pontos significativos. Tal transformação, que afeta a referência contida no pano de fundo, deve refletir-se na avaliação dos elementos selecionados, que agora não se situam em referência a seu próprio pano de fundo, mas sim àquele que sua perspectiva modificou. A relação entre primeiro e segundo planos se torna dialética [...]. (ISER, 1996, p.175).

Compreender a relação entre os dois planos é indispensável à apreensão das *estratégias textuais*. A compreensão necessária à emergência do *objeto estético* depende da combinação entre os elementos do *repertório*. Como “a combinação visa à organização intratextual, então o texto representa um sistema perspectivístico.” (ISER, 1996, p. 179). Apenas um sistema poderia permitir que as diferentes *perspectivas*¹⁴ representadas por cada seleção do *repertório* se combinassem em uma estrutura complexa que tornasse o *objeto estético* representável, já que ele não é dado por nenhuma delas em particular. Dessa maneira,

¹³ O par *primeiro/segundo plano* associa-se, por sua vez, a um terceiro par, também oriundo da Psicologia da *Gestalt*, que é o de *figura/fundo*. Pelos conceitos de *figura* e *fundo*, a *Gestalt* descreve a organização das condições da percepção. Esta se daria pela seleção de certos dados da multiplicidade de impressões que registramos visualmente, destacando certos campos com um *contorno definido* em relação a um *fundo indefinido*. Aquilo que destacamos é a *figura*; o que permanece difuso, e onde se encerra a figura, é o *fundo*. Se um determinado campo do *fundo* pode passar a ser uma *figura*, isso se deve a nova forma assumida por seus contornos, da qual o observador não tinha consciência antes. O contorno é a fronteira entre a *figura* e o *fundo*, aquilo que compartilham; mas tal contorno só pode constituir uma nova forma em um dos polos, a saber, na figura, já que o fundo permanece tão difuso quanto antes. No texto literário, o fenômeno tende a se inverter: o contorno daquilo que é selecionado aponta mais para seu sistema de referência enquanto fundo, do que para a própria forma da figura focalizada.

¹⁴ Para Iser, são quatro as perspectivas principais: do narrador, do enredo, dos personagens e do leitor fictício. Voltaremos mais detalhadamente às perspectivas na próxima subsecção.

cada *perspectiva* interage com as demais para arquitetar a formação do *objeto estético*. Cada uma delas possibilita apenas uma visão parcial deste objeto e, ao mesmo tempo, modifica as demais; por isso não podem ser consideradas isoladamente.

O sistema de perspectividade interna do texto constitui um padrão de combinação dos elementos selecionados, e se regula por uma *estrutura de tema e horizonte*. Como as *perspectivas* são selecionadas dos mais variados sistemas, eles tendem a se relacionar de forma a gerar tensões. São necessárias, pois, certas operações que coordenem a organização da heterogeneidade de dados do texto. A *estrutura de tema e horizonte* cumpre essa função ao regular as atitudes de representação do leitor, que sucedem simultaneamente à leitura.

A arte literária possui, como se vê, uma peculiaridade na forma como se oferece ao seu receptor. Trata-se de um objeto que se acessa por partes. Isto ocorre porque o leitor o apreende em etapas sucessivas e por diversos *pontos de vista*, já que não é capaz de abarcar todas as *perspectivas* trazidas pelo *repertório* a um só tempo. Aquilo em que fixa a atenção em certo momento converte-se, então, em *tema*. Este *tema* sempre se põe perante um *horizonte* formado por todas as demais *perspectivas*. Isto quer dizer que o *horizonte* em que se insere o leitor não é arbitrário, pois se limita ao conjunto de *perspectivas* inter-relacionadas que até aquele ponto foram oferecidas pelo texto. Assim, certo *tema* sempre é condicionado pelas demais *perspectivas* apresentadas até aquele ponto, que compõem seu *horizonte*. “É assim que a *estrutura de tema e horizonte* organiza as reações do leitor, de modo que o texto pode ser constituído como um sistema de perspectividade. Tal estrutura constitui, portanto, a regra central para a combinação das *estratégias textuais*.” (ISER, 1996, p.181). Ao longo da leitura, o leitor é forçado a modificar constantemente seu *ponto de vista*: assim aquilo que era *tema* até agora, converte-se em *horizonte*.

Se essa estrutura revela as posições perspectivísticas perante o horizonte das outras, então a mudança das coordenações sempre produz pontos de vista, que se revelam como condições centrais para a síntese das perspectivas do texto. Se a relacionabilidade das perspectivas do texto é regulada dessa forma, o leitor não é mais livre para imaginar qualquer coisa; ao contrário, a mediação produzida por essa estrutura reduz bastante a arbitrariedade da compreensão do texto. (ISER, 1996, p.182)

A *estrutura de tema e horizonte* guia o leitor na atividade de penetração dos *vazios* que se vão abrindo. Isto porque só pela interatividade entre as *perspectivas* – regulada pela *estrutura de tema e horizonte* – é possível fazer surgir aquilo que estava oculto nas posições manifestas. É a interação entre as *perspectivas* que permite imaginar o que é excluído por elas mesmas, devido a sua determinação. Seus segmentos sempre se apresentam em uma relação

especular e revelam reciprocamente o que mantinham encoberto. Assim, cada segmento só ganha seu sentido na relação recíproca que desenvolve com os demais segmentos do texto. O *objeto estético*, portanto, não é algo dado, mas se constitui pela mudança recíproca e constante de posições do leitor. Por isso, “o objeto estético transcende tudo o que é determinado no texto”. (ISER, 1996, p.183) e só se completa na sequência de representações realizadas pelo leitor capaz de ocupar esse espaço em aberto do mundo texto e preenchê-los com sua imaginação produtiva.

1.1.4 A imaginação produtiva do leitor

Quando lemos um texto, estamos *dentro* dele: somos obrigados a percorrê-lo como um gigantesco quadro fragmentado a ser recomposto por nossa imaginação. Estamos *envolvidos* por suas perspectivas; logo, o texto nos transcende na leitura, pois é inapreensível como um todo. Ele é sempre mais do que o que vemos em certo momento da leitura, pois cada momento fornece apenas um aspecto parcial do *objeto estético*. Por isso, “o objeto do texto não é igual a nenhum de seus modos de realização no fluxo temporal da leitura, razão pela qual sua totalidade necessita de sínteses para poder se concretizar” (ISER, 1999, p.13).

As enunciações verbais do texto se traduzem à mente do leitor em uma sequência de *correlatos de sentença*, que possibilitam a formação de *sínteses* de sentido. As enunciações do texto se combinam de muitas formas. O complexo de enunciações tende a formar um *correlato intencional* do *objeto estético* que chegue próximo a uma totalidade¹⁵ a ser experimentada na mente do leitor.

O conteúdo semântico de uma enunciação aponta sempre para um efeito cumulativo das enunciações anteriores e, ao mesmo tempo, para um vir a ser. Quando o leitor se situa no meio do texto, ele é um vértice de protensões e retenções. Nele se organizam as sequências de enunciações dos textos, e abrem-se simultaneamente horizontes de expectativas sobre o que virá. Cada *correlato* projeta um horizonte, que logo se transmutará em pano de fundo para um

¹⁵ É necessário atentar para o substantivo *totalidade* em relação à obra literária. Aqui totalidade não significa harmonização das partes que a formam; significa concretizar uma rede de relações que permita entrever como se articulam as diferentes perspectivas do texto em uma coerência compreensiva, que não necessariamente é apaziguadora e nunca é dada pelo próprio texto enquanto signo verbal.

novo *correlato*.

A primeira possibilidade de desenvolvimento desse processo é a de que a expectativa projetada por um correlato seja satisfeita pelo correlato seguinte. Se isso ocorre, a leitura avança em progressiva comprovação de expectativas e consolidação de um objeto relativamente nítido. O leitor, nesse caso, mais o *remonta* como um quebra-cabeças, e o *percebe*, do que efetivamente o *cria*. A outra possibilidade é mais complexa. Isto porque, se a expectativa de um correlato não é satisfeita pelo correlato seguinte, obriga-se a uma revisão retroativa de tudo que foi lido até aquele momento. Por isso, o conteúdo retido na memória aparece volta e meia sob outra iluminação, num jogo de aparecimento-desaparecimento. Por consequência, durante a leitura “interagem incessantemente expectativas modificadas e lembranças novamente transformadas.” (ISER, 1999, p. 17).

Contudo, não é o texto que formula as modificações de expectativa; tampouco ele dita as relações entre o conteúdo lembrado e os novos horizontes abertos pela insatisfação das expectativas alteradas. Tudo ocorre na consciência do receptor. Cada momento da leitura é uma dialética entre memória e projeção: entre um horizonte de possibilidades não concretizadas – por isso ainda vazio – mas passível de ser preenchido; e um outro horizonte que lhe antecedeu, que pode ter sido ratificado ou retificado. O *ponto de vista em movimento* do leitor não para de abrir os dois horizontes, incessantemente, para voltar a fundi-los. Isso só é necessário, voltamos a repetir, pois não é possível captar o texto todo em um único momento de leitura.

As sequências de interações entre retenções e protensões de maneira alguma se pretendem harmoniosas. Não só são frequentes as mudanças inesperadas entre as enunciações do texto literário, como inclusive é exatamente isso que se espera delas. Surge daí, então, um *vazio* entre as diversas representações imaginativas elaboradas pelo leitor ao longo do texto. O hiato entre a sequência de representações do leitor representa, na verdade, um aspecto decisivo da interação.

Ressaltamos que em um texto literário cada uma das frases e das respectivas unidades que elas formarão são apresentadas por uma determinada *perspectiva*. Conforme já sinalizamos em nota anterior, para Iser, são quatro as principais *perspectivas textuais*: *narrador*, *personagens*, *enredo* e *leitor fictício*¹⁶. Por *perspectiva* compreende-se, portanto,

¹⁶ Devemos deixar claras as distinções entre as categorias *leitor fictício* e *leitor implícito*. O leitor fictício é, como o nome sugere, uma ficção criada pelo autor sobre o possível receptor da obra e que se presentifica no texto, a fim de relativizar as normas e valores dos quais ele pretende ora se aproximar, ora se afastar. No leitor

um *ponto de vista* pelo qual se aborda um objeto. O *ponto de vista em movimento* salta sempre entre segmentos perspectivísticos. A movimentação de ponto de vista lhe permite contemplar as *diferenças* entre as *perspectivas*.

Como o *ponto de vista* não se fixa de forma definitiva em nenhuma das *perspectivas*, o leitor só pode estabelecer o seu local a partir da combinação entre elas. Ao fixar uma *perspectiva*, mantemos como retenção a anterior, e elas se modificam mutuamente: tanto a atual é interpretada de acordo com o que foi lido nas que a antecederam; quanto as demais, retroativamente, são modificadas para adequarem-se ao novo horizonte de expectativas que surgiu. “O fluxo da leitura não se realiza em direção unilateral e irreversível; ao contrário, o que está sendo retido e presentificado possui um efeito retroativo, o presente modificando o passado.” (Iser, 1999, p.22). Cada momento da leitura é uma mudança de *ponto de vista* e, a todo instante, são combinadas *perspectivas textuais* diferentes, com suas expectativas vazias e horizontes modificados. É o *ponto de vista em movimento* que permite o desenrolar do texto em uma série de operações mentais sucessivas na consciência do receptor.

Mais importante contudo é o fato de que o ponto de vista em movimento possibilita ao leitor desenvolver a diversidade relacional das perspectivas textuais, as quais, como já observamos, se realçam cada vez que o ponto de vista salta de uma para outra. Daí advém uma rede de possibilidades de relacionamentos; estas se caracterizam não pela combinação de dados isolados de diferentes perspectivas textuais, mas porque estabelecem uma relação de observação recíproca entre as perspectivas estimulantes e estimuladas. Desse modo, o ponto de vista em movimento pode desenvolver uma rede de relações, a qual, nos momentos articulados da leitura, mantém potencialmente aberto e disponível todo o texto. Essa rede relacional [...] oferece a base para as decisões seletivas a serem tomadas durante o processo de leitura. (ISER, 1999, p.27).

Assim, o *ponto de vista em movimento* é a forma como o leitor acessa a realidade do texto e a transcodifica para a consciência. Saltando entre as *perspectivas*, a consciência se obriga a uma dialética ininterrupta entre retenção na memória e projeção de expectativas. O texto não é, todavia, nem memória, nem projeção. Na consciência do leitor, operam-se, pois, *sínteses* que permitem relacionar os signos do texto entre si. É por essas unidades interativas que o sentido pode ser experimentado enquanto *acontecimento* em que o leitor se vê

fictício se mostram, sobretudo, os aspectos históricos que exerciam influência sobre o autor no momento da produção de seu texto. Ele marca, assim, posições do leitor no texto, sem, contudo, definir o seu papel propriamente dito. Ou seja, a marcação de seu lugar no texto como perspectiva não se confunde com a atitude que se espera dele. O leitor fictício não se separa das outras perspectivas trazidas pelos sinais do texto, como as do narrador, as do personagem e as do enredo, mas é apenas uma delas, com as quais se relaciona e interage. Já o papel do leitor implícito, ao contrário, é resultado da interação entre as perspectivas, e surge de uma atividade desenvolvida durante a leitura. O leitor fictício é, portanto, apenas um “aspecto do papel do leitor [implícito]”. (ISER, 1996, p.72).

envolvido. Tais sínteses não “se manifestam na verbalidade do texto, tampouco são o puro fantasma da imaginação do leitor.” (ISER, 1999, p.55). As sínteses são a um só tempo, dirigidas pela estrutura verbal, mas se cumprem na consciência receptiva. Tais sínteses são chamadas por Iser de *passivas*, “pois se formam por baixo do limiar da conscientização, impedidas assim de se tornar objeto” (ISER, 1999, p.56). Elas não decorrem, portanto, de juízos e predicções conscientes do leitor, que as forma sem que se manifeste nele o desejo consciente de formá-las. Para Iser, o “elemento básico das sínteses passivas é a imagem.” (1999, p.56), pois ela é capaz de trazer à tona algo que não coincide com nenhum objeto empírico pré-concebido e está isenta da categorização discursiva e referencial. As representações da consciência são, afinal, elas mesmas, representações imagéticas.

A percepção pressupõe a existência de um objeto dado à apreensão. Assim, pode se falar em apreensão dos signos verbais do texto. Contudo, “a representação tem por condição constitutiva o fato de se referir a algo não-dado ou ausente” (ISER, 1999, p.58). Não significa, portanto, que o leitor deva apenas presentificar um objeto na sua imaginação de acordo com o conhecimento prévio que se tem dele. Ao contrário, ele deve produzir algo novo a respeito desse objeto, pois, conforme já dissemos antes, a representação literária acrescenta algo ao que já conhecemos.

Os signos verbais estimulam e dirigem a produção daquilo de que são apenas aspectos. Nenhum dos aspectos do objeto a ser produzido deve ser encarado como coincidente com o próprio objeto. O leitor precisa constituí-lo como algo que transcende a todos os aspectos determinados pelo texto, a partir do *ponto de vista movente*. O objeto vem à luz quando o leitor se orienta pelo sistema do texto, e cria suas representações. É verdadeira a afirmação de que o sentido do texto ficcional “não é idêntico aos aspectos formulados de seus esquemas; ele só se constitui na qualificação recíproca dos aspectos dados no texto. O que a linguagem diz é transcendido por aquilo que ela revela, e aquilo que é revelado representa o seu verdadeiro sentido.” (ISER, 1999, p.66). Desse modo, no texto literário há um silêncio que desvenda e que nos impele à representação.

A representação é capaz de combinar dados conhecidos e presentificá-los em uma imagem, não previamente existente enquanto objeto empírico. Só ela pode dar presença ao que não está lá, a partir das instruções do que efetivamente está. A representação é, portanto, a forma como o leitor penetra o texto. O leitor penetra o *vazio* com sua capacidade imaginativa, a capacidade elementar de responder com imagens mentais a estímulos de naturezas diferenciadas do texto. A propósito, dirá Sartre, em *O que é Literatura?*, que “nunca seremos

capazes de reduzir uma representação a seus elementos, pois uma representação, a exemplo de todas as sínteses psíquicas, é algo diferente e algo a mais do que a soma de seus elementos. O que aqui de fato conta é o novo sentido permeando o todo” (SARTRE, 1991, p.163).

Como a formação de representações se dá em sequência, entra em jogo a importância do eixo temporal da leitura. Os diversos objetos imaginários criados pela representação se reúnem em uma ordem sucessiva, com toda sua heterogeneidade. É a dimensão temporal da leitura que permite perceber “as diferenças, contrastes e oposições entre os objetos da representação, gerados durante o processo de leitura.” (ISER, 1999, p.76). Durante a sequência temporal da leitura, um objeto imaginário se apresenta em relação a um pano de fundo de muitos outros, que já pertencem ao passado. A confluência dos objetos imaginários no eixo temporal é o que torna tão difícil reduzir o sentido a uma das fases do processo. As *sínteses passivas* são a confluência das etapas subsequentes do texto na consciência receptiva do leitor, pois amalgamam todas as fases temporais do ato de leitura.

Cumprir dizer, por fim, que a formação de sínteses pelo leitor, para Iser, funciona de forma gestáltica. O texto é apreendido em agrupamentos de sentido. Na *Gestalt*, suspende-se a tensão entre os complexos de signos. Como se formam múltiplas *Gestalten* ao longo da leitura - e *Gestalten* incompletas geram situações de tensão que demandam outras relações de coerência integradora – abre-se aí um espaço de jogo: nas *Gestalten* de primeiro grau se esboçam diferentes possibilidades de fechamento, que servirão para articulá-las em uma coerência de segundo grau.

Na formação de *gestalten* do plano da trama, há um elevado grau de intersubjetividade. A *Gestalt* primária é apreendida a partir de uma estrutura comum a todos os leitores e evoca outras *gestalten*, cujo grau de subjetividade quanto às possibilidades de fechamento tende a ser maior. Isto quer dizer que mesmo o plano da trama da obra já se dá como formação de *Gestalt* na consciência do leitor. Mas a formação do plano da trama não é a finalidade em si, e sim apenas uma etapa do processo de leitura. No plano do sentido são tomadas decisões seletivas mais subjetivas, contudo, não arbitrarias. Essas decisões seletivas precisam ser tomadas, pois uma *Gestalt* só se fecha quando diminui a tensão entre os signos que nela se agrupam. Para Iser, a formação de coerência se concretiza na sequência de *Gestalten* que se fecham permanentemente.

Toda *Gestalt* de sentido (secundária) leva possibilidades não realizadas consigo, já que as *Gestalten* primárias ofereciam múltiplas possibilidades de fechamento. As possibilidades irrealizadas continuam presentes de maneira virtual e permanecem não focalizadas. Essas

figuras não focalizadas causam perturbações às *Gestalten* já fechadas, que acabam se relativizando em face dessas outras possibilidades. Textos literários frequentemente montam suas estratégias de tal forma que essas possibilidades virtuais se fortaleçam e *Gestalten* já fechadas tendam a se abrir novamente, impulsionando o leitor a uma nova sequência de atividades representativas.

1.2 O texto convidativo: os *lugares vazios* e as *negações*

Há duas estruturas de indeterminação do discurso ficcional apontadas por Iser a que viemos aludindo indiferentemente como *vazio* neste trabalho. São elas os *lugares vazios* e as *negações*. Referimo-nos a ambas simplesmente como *vazio*, pois o que nos interessa propriamente é o fato de que as duas abrem espaços para a penetração pelo leitor no corpo textual, rompendo com a divisão sujeito-objeto na relação entre eles. Tais estruturas possuem, entre si, contudo, algumas diferenças funcionais. Seja como for, elas compartilham o traço essencial de que “põem em movimento e até certo ponto regulam a interação entre texto e leitor” (ISER, 1999, p.126).

Embora possa se manifestar de diferentes formas no discurso ficcional, o *lugar vazio* se caracteriza como a interrupção das relações entre os elementos do *repertório* do texto, bem como o *hiato* entre as múltiplas representações do leitor estimuladas pela ausência de conexões entre os dados selecionados dos sistemas de sentido da realidade. Trata-se em ambos os casos de ocupar por representações os espaços deixados pelo que não é revelado peça materialidade da obra.

Os *vazios* do texto não devem possuir nem um conteúdo predeterminado, uma representação imaginativa específica e pré-concebida que os preencha segundo critérios de certo e errado, nem um lugar em que se encontram no texto; tampouco devem eles mesmos realizar as conexões que neutralizam. Falta-lhes ainda por cima a possibilidade de serem descritos de forma objetiva, uma vez que “sendo ‘pausas do texto’, nada são; desse nada, entretanto, resulta um importante impulso da atividade constitutiva do leitor”. (ISER, 1999, p.144).

Sendo ele mesmo uma estrutura interacional, a descrição conceitual do *lugar vazio* coincide, na verdade, com a descrição da participação do leitor no acontecimento do texto.

Mesmo que assuma variadas possibilidades de eclosão, o que um *lugar vazio* aponta invariavelmente é um espaço de sedução do leitor, um chamado para penetrar este espaço com sua atividade imaginativa; ao mesmo tempo, o *lugar vazio* orienta o leitor quanto às possibilidades desta penetração.

Outro mecanismo de sedução do leitor – que, como dissemos, também foi aludido nesse trabalho simplesmente como *vazios* – são as inúmeras *negações* realizadas ao longo da leitura. Conforme já o dissemos quando descrevemos a formação do repertório e das estratégias da obra ficcional, no texto, os dados familiares são organizados de tal forma, que têm sua validade questionada. Entra em jogo nesse questionamento a função estimuladora da *negação*. A partir da *negação*, o familiar revela uma série de possibilidade que se mostravam esquivam e que prenunciam uma experiência estética para o leitor, ao ver relegadas ao segundo plano suas convicções habituais. Os *lugares vazios* e as *potências de negação* iniciam e dirigem a comunicação do leitor com o texto. Sendo pedras basilares da nossa argumentação, cumpre detalhá-los a seguir.

1.2.1 O lugar vazio como interrupção

A partir das considerações da Teoria do efeito, devemos considerar o *vazio* por seu caráter contingencial. A contingencialidade do *vazio* se liga à sua natureza inter-relacional. Desse modo, a gênese do *vazio* está na *assimetria* entre as normas dispostas *horizontalmente* no texto e as disposições habituais do leitor, dispostas *verticalmente*. O *vazio* é penetrado no movimento de redução da contingencialidade: ele não é um fato determinado, mas é na verdade um evento do texto. Só sua penetração o efetiva e concretiza. Isto significa que o *vazio* textual não preexiste à interação; ao contrário, surge dela.

Tendo conhecido os estudos psicanalíticos da comunicação, Iser se utiliza do conceito de metaperspectividade. Este conceito se refere à observação teórica segundo a qual a experiência de uma pessoa em outra é invisível para ela: apenas é possível formar uma imagem fictícia sobre como os outros a veem, e é por essa ficção que ela orienta suas atitudes comunicativas. Em outras palavras, na interação comunicativa, oferecemos ao outro aquilo que imaginamos que ele demanda de nós. Há um espaço invisível entre os envolvidos em uma relação diádica. Essa invisibilidade interativa é chamada no interior da Psicanálise da

Comunicação de *no-thing*, conceito que se relaciona intrinsecamente à noção de *vazio*. A relação interpessoal é uma constante revisão dessa lacuna inerente à experiência comunicativa. A interação ganha vida nessa impossibilidade, pois se fosse pré-determinado o fundamento das relações, não nos comunicaríamos, já que o objetivo da comunicação estaria cumprido *a priori*.

Há uma diferença importantíssima entre a interação interpessoal e a relação entre texto e leitor: é que nesta última não há a situação face a face que existe naquela. Os interagentes na comunicação face a face podem fazer perguntas um ao outro sobre as intenções comunicativas, delimitar a contingencialidade e desfazer as falsas compreensões. Já o texto jamais garantirá ao leitor a certeza de sua interpretação correta.

Mas é justamente nesse espaço que se tem o impulso da relação, tanto na situação comunicativa cotidiana, quanto na relação texto-leitor. A partir do que é dito no texto literário, ou seja, a partir da referência explícita do signo verbal, o leitor é impulsionado a projetar aquilo que não foi dito como o sentido visado. Eis um processo dinâmico, pois o dito ganha seu sentido somente quando remete ao que oculta. Mas, ao se revelar o que está implícito no dito, o próprio dito agora significa contra um pano de fundo que o faz ser percebido diferentemente do que se supunha até agora.

[...] o processo de comunicação se põe em movimento e se regula não por causa de um código, mas mediante a dialética de mostrar e ocultar. O não dito estimula os atos de constituição, mas ao mesmo tempo essa atividade é controlada pelo dito e este por sua vez deve se modificar quando por fim vem à luz aquilo a que se referia. (ISER, 1999, p.106).

Como o texto é um sistema de relações combinatórias, deve haver um lugar para a entrada daquele que elaborará tais combinações. O lugar sistêmico do texto é dado pelos *lugares vazios*, lacunas que marcam enclaves no texto e demandam à imaginação do leitor uma atividade de criação. Com efeito, os *lugares vazios* de um sistema se caracterizam pelo fato de que não devem ser ocupados pelo próprio sistema, mas por uma alteridade. Quando isso acontece, inicia-se a atividade de constituição do leitor, razão pela qual esses enclaves representam um relé importante onde se articula a interação entre texto e leitor. Os *lugares vazios* regulam a formação de representações no leitor, sob as condições estabelecidas pelo texto. “A assimetria de texto e leitor estimula uma atividade de constituição e esta atividade ganha uma determinada estrutura graças aos *lugares vazios* e às *negações* do texto, ajustando o processo interativo.” (ISER, 1999, p.108).

O *lugar vazio* indica, assim, a possibilidade de o leitor ocupar um espaço no sistema

de sentido do texto como coordenador de seus aspectos determinados em redes de relações possíveis, para dar vida ao objeto imaginário. Os *lugares vazios* não indicam, portanto, uma necessidade de complemento do texto, como uma lacuna num exame escolar: o que eles demandam é a atividade representativa do leitor, capaz de combinar os elementos apresentados, trazendo à tona seus aspectos encobertos e não-familiares. Só a representação do leitor pode ocupar este espaço, que tem nos *lugares vazios* a sua possibilidade de existência, o seu vir-ao-mundo: eles funcionam, portanto, como circuitos de ligação potencial entre os segmentos perspectivísticos do texto.

Os *lugares vazios* decorrem da interrupção da conectabilidade entre as perspectivas do texto e, simultaneamente, impulsionam a realização das conexões pelo leitor. Por intermédio deles, torna-se nítida a diferença entre os atos de fala da comunicação pragmática e os de textos literários: aquilo que é previamente dado na fala – a conexão coerente entre as enunciações – no texto ficcional, deve ser antes produzido.

Dessa maneira, a coerência no uso pragmático da fala cresce e se solidifica na presença de elementos que inexitem na relação entre texto e leitor: uma situação contextual que valha para todos, o compartilhamento de um quadro de referências em comum previamente constituído e uma intenção comunicativa verificável por critérios referenciais. Todos esses elementos, não sendo dados pelo texto, devem ser produzidos pelo leitor. Sendo assim, por ser a suspensão da conectabilidade entre as perspectivas, os *lugares vazios* poderiam ser tomados erroneamente por defeitos do texto. É exatamente o contrário: só por eles o texto pode ser realmente experimentado.

O *lugar vazio* é, inicialmente, do repertório textual e nasce do fato de as alusões literárias, as normas e os valores transcodificados no texto ficcional perderem sua contextualidade referencial. “Sua despragmatização é marcada no texto como *lugar vazio* que, quando muito, sugere possibilidades de conexão”. (ISER, 1999, p.128). A partir dessa despragmatização, podem ser vistos os elementos apresentados no repertório fora de sua integração familiar, e torna-se possível revelar aspectos encobertos desses valores e a motivação de sua organização tal qual se apresenta na realidade. Como a hierarquia entre as normas e convenções se dá pela *validade da relação* que estabelecem entre si, a suspensão da conexão coincide com a suspensão da hierarquia entre os elementos.

Entra em jogo, a partir daí, o *lugar vazio* engendrado, desta vez, pelas estratégias textuais. O texto, como sistema perspectivístico “demanda a inter-relação incessante de suas perspectivas” (ISER, 1999, p.129). Como essas perspectivas são apresentadas na obra de

maneira fragmentária – quer dizer, como as perspectivas do narrador, leitor fictício, enredo e personagens apresentam-se entrelaçadas – o leitor se vê obrigado a constantemente relacionar os segmentos de uma mesma perspectiva, e, por sua vez, de relacionar as perspectivas diferentes entre si. O fato de que esses segmentos perspectívicos encontram-se inarticulados convidam o leitor à sua articulação durante a leitura. As estratégias textuais funcionam, pois, como um mecanismo de criação de *lugares vazios*, já que tal articulação só se dará mediante a representação imaginativa do leitor, ao recompor a ligação que elas suspendem, no momento em que é obrigado a modificar seu ponto de vista.

A conectabilidade entre os segmentos do texto possui também relevância psicológica, surgida de suas relações com o conceito de *good continuation*, conforme cunhado pela Psicologia da *Gestalt*. Ressaltamos que tal conceito se refere ao fato de os dados da recepção se agruparem em unidades de sentido capazes de diminuir a tensão resultante entre a multiplicidade de suas naturezas, resultando em uma *unidade perceptiva*. Como os *lugares vazios* interrompem as conexões entre os segmentos, a formação das Gestalten só pode ocorrer na imaginação do leitor.

No texto literário, no entanto, os esquemas textuais obedecem bem menos ao princípio de *good continuation* do que ocorre na percepção cotidiana. “O princípio da economia válido para toda percepção [...] é antes abandonado do que adotado pelos textos ficcionais.” (ISER, 1999, p.131). A suspensão das conexões entre os segmentos – arquitetada pelos *lugares vazios* – faz com que as perspectivas se choquem, rompendo com a expectativa da economia perceptiva. Esse rompimento intensifica a formação de representações no leitor, que procura superar a ausência de conexões em uma *Gestalt* integradora. Dessa forma, a *good continuation*, tendo sido *descontinuada* pelos *lugares vazios*, faz o leitor intensificar sua atividade combinatória. Mesmo não cumprindo, às vezes, a expectativa da “boa continuidade”, o leitor deve “combinar normas e segmentos numa sequência contrafactual, opositória, telescópica ou fragmentada. Quanto maior o número de *lugares vazios*, tanto maior a afluência das representações.” (ISER, 1999, p.131).

Em sua obra, Iser ressalta que, para a formação de uma nova representação, a anterior deve ser abandonada. De fato, reagimos a uma representação construindo uma nova. Suspendendo a *good continuation*, os *lugares vazios* tanto fazem colidir as representações, “como dificultam a sua formação, e é nessa atuação que adquirem relevância estética.” (ISER, 1999, p.133). Por isso, pode-se dizer que o *lugar vazio* estimula a formação de representações de dois tipos: as de primeiro e as de segundo grau. As representações de segundo grau são

aquelas com as quais reagimos às de primeiro: elas “emergem sempre que a expectativa estimulada pela representação de primeiro grau não se cumpre.” (ISER, 1999, p.132).

Neste ponto, para melhor explicitar a função desempenhada pelos *lugares vazios* na suspensão do princípio de *good continuation*, Iser retoma e questiona um critério avaliativo dos formalistas russos: o de que a arte dificultaria a percepção do objeto artístico. Para os formalistas, a arte era um processo que protelaria a percepção, tornando a ocupação do sujeito com ele mais longa, pois a percepção teria um fim em si mesma. Todavia, Iser se distancia dos formalistas, pois, para ele, o texto ficcional não possui objetos previamente dados a serem transferidos para a percepção do leitor.

No texto literário, segundo a Teoria do efeito, a suspensão da *good continuation* pelos *lugares vazios*, em vez de dificultar a percepção, dificultaria a *representação* do objeto imaginário pelo leitor. Para Iser, o embaraço à *representação* é, por dois motivos, mais profícuo à compreensão do potencial estético dos textos ficcionais do que a dificuldade à percepção pensada pelos formalistas. Em primeiro lugar, o adiamento da percepção, em algum momento, chega a seu fim. Já a dificuldade da formação de representações permite a formação de variados caminhos que impedem a consumptibilidade do texto, pois sempre vai haver possibilidades não realizadas que relativizam a que foi tomada efetivamente como *sentido*. Em segundo lugar, a formação de representações nos obriga a abandonar representações anteriores, nos levando a ocupar uma posição contrária àquilo que nós mesmos havíamos produzido. Criamos, assim, representações que não poderíamos criar caso nossas disposições individuais ainda fossem dominantes no ato da leitura e estivéssemos limitados à atividade de percepção do objeto estético. Graças à colisão entre representações, experimentamos um crescente distanciamento de nossas próprias produções, que a dificuldade da percepção dificilmente seria capaz de proporcionar.

A representação de primeiro grau cria um objeto imaginário a partir da ativação de um conhecimento evocado no leitor por um elemento do repertório. Embora essa primeira representação se ligue intimamente a dados previamente dados, ela é “em larga medida livre no que diz respeito ao objeto de representação.” (ISER, 1999, p.135). Essa liberdade resulta do fato de que o conhecimento evocado é passível de modificações – algumas vezes profundas – para que ele possa fazer emergir o objeto de representação. A colisão entre as representações proporcionada pelos *lugares vazios* permite ao leitor transformar o conhecimento evocado, que antes apresentava uma forma definitiva. O leitor se vê, então, obrigado a abandonar a representação com que se ocupava, e na qual tal conhecimento se

mostrava insuficiente, para formular outra. Mas nesse processo, “ele próprio ativa uma estranha interação de suas representações que é governada pelo texto.” (ISER, 1999, p.135). A dificuldade das representações potencializa o efeito estético do texto, pois nos obriga a reagir a nossos próprios produtos e a representar o que, no conhecimento que possuíamos, estava encoberto. A colisão entre as representações permite ao leitor se separar de suas disposições familiares, e produzir um objeto que seria inimaginável em face da rigidez que dominava seus padrões até aquele momento.

Trata-se, então, da possibilidade de se observar à distância a sequência de representações que realizamos e tentar compreender o que nos guiava enquanto as produzíamos no contexto de ação ou no plano pragmático. De fato, para Iser, interagir com um texto ficcional é procurar entender o que a sequência de representações por ele estimulada quer dizer, e essa sequência é tão mais heterogênea, quanto maior for a quantidade de *lugares vazios*. “Os *lugares vazios* suspendem a *good continuation* e acionam a colisão das representações, o que significa que a vivacidade de nossa representação aumenta proporcionalmente ao número de *lugares vazios*”. (ISER, 1999, p.136). Obviamente, também produzimos representações ali onde a *good continuation* impera: mas nesse caso, a conformidade entre as representações não permite o distanciamento crescente e necessário das próprias disposições, condição essencial à experiência estética literária. Desse modo, o leitor experimenta mais uma sensação de empobrecimento do que de vivacidade e não goza a autonomia proporcionada pelo estímulo constante de representações com conteúdos diferentes.

1.2.2 O lugar vazio como estrutura comunicativa

Até este ponto, foi apontada como principal função do *lugar vazio* a sua capacidade de interrupção de conexões pré-estabelecidas, liberando as perspectivas para inter-relação na consciência receptiva do leitor. Apontamos agora em que medida o *lugar vazio* funciona também como *estrutura comunicativa*, ultrapassando assim sua função meramente interruptiva.

Conforme expusemos anteriormente, no fluxo temporal da leitura, os segmentos de perspectivas são enfocados “no contraste com segmentos precedentes” (ISER, 1999, p.148).

Ou seja, os segmentos são apresentados como espaços que se projetam uns sobre os outros, porque o conhecimento evocado por cada um deles só pode ser compreendido na sua relação com os conhecimentos evocados pelos demais. Eis aqui a importância do papel do *lugar vazio* como *estrutura comunicativa*. Como ele indica a necessidade de relacionar dois segmentos perspectivísticos, ele reorganiza o ponto de vista do leitor como um *campo*. Os segmentos de um mesmo *campo* se modificam reciprocamente. Um campo sempre se forma quando pelo menos duas perspectivas se interligam. Gurwitsch, psicólogo da *Gestalt*, nos informa que “o campo é a unidade organizadora mínima de todo processo de compreensão.” (1984, p.148). Para Gurwitsch, a percepção humana sempre organiza os dados do mundo em *campos*, criando as condições para sua compreensão. A qualidade estrutural do *lugar vazio* como comunicação reside, portanto, na sua capacidade de organizar um *campo de espelhamento recíproco de perspectivas divergentes*, a partir da liberação das relações que ele mesmo cancela.

A projeção mútua dos segmentos circunscritos em um mesmo campo produz diferenças e afinidades, que geram uma tensão a ser superada, a fim de que ele se configure como uma unidade de sentido. A tensão se descarrega na formação de um *padrão comum*, uma terceira dimensão, que permita relacionar as diferenças e afinidades produzidas pela inscrição conjunta daqueles segmentos. Ocorre, todavia, que o próprio padrão comum redutor da tensão é, também, um *lugar vazio*, pois não é dado, e necessita da ocupação pela representação do leitor. Observa-se aí uma mudança de posição do *lugar vazio*: antes ele era organizador de segmentos em campos; agora, é o espaço em aberto que demanda ser penetrado por atos representativos do leitor, capazes de dar conta de um padrão comum entre os segmentos. “Daí se pode inferir que a ‘mudança de posição’ do *lugar vazio* no interior do campo controla as operações que se realizam no ponto de vista do leitor.” (ISER, 1999, p.149).

Embora o leitor goze de ampla liberdade na associação dos segmentos, tal processo não é livre de autorregulação. Quando dois segmentos se encontram em um mesmo campo, não significa que eles sejam focalizados pelo leitor ao mesmo tempo. Lembramos que o ponto de vista do leitor sempre salta de um segmento perspectivístico para outro. Aquilo que está sendo focalizado pelo leitor é, para ele, um tema. Quando um segmento é tematizado, o outro que com ele forma o campo, não pode ser tema também. Todavia, ele não desaparece. Afasta-se para um lugar marginal, e assume a função de um horizonte. Nesse afastamento, deixa um *lugar vazio*. O segmento tematizado não é, assim, percebido isoladamente, mas em relação a

um horizonte formado por aquele segmento marginal, e essa interação é condição inalienável de sua compreensão. Ou seja, o *lugar vazio* deixado pelo afastamento do segmento não tematizado:

cumpra a importante função de orientar o ato de compreensão. Pois quando em cada momento da leitura é focalizado o segmento que virou tema, é ocupado ao mesmo tempo o horizonte que fora instaurado pela relevância temática vazia do outro segmento. Desse modo, as operações empreendidas pelo ponto de vista do leitor perdem seu caráter arbitrário; a apreensão de um tema é controlada pela ocupação necessária de um horizonte previamente dado. (ISER, 1999, p.150).

Se uma posição é tema, e ao afastar-se para dar lugar a uma nova, abre um *lugar vazio*, então todo tema se acopla a um *lugar vazio* necessariamente, já que todo segmento perspectivístico, para ser focalizado, obriga a afastar aquele com que nos ocupávamos até sua apresentação. É nessa relação de espelhamento que se dão as transformações dos segmentos. Assim, um tema é sempre focalizado acoplado ao *lugar vazio* dos temas que lhe antecederam e que formam o horizonte de seu campo temático. O *lugar vazio* abre o texto para a criatividade do leitor, e, simultaneamente, modera a arbitrariedade da subjetividade receptiva, por condicionar a apreensão de um tema sempre em um horizonte finito.

Compreende-se, então, a relevância da estrutura de tema e horizonte para a transformação recíproca entre os segmentos que nela se inscrevem e para a compreensão da função do *vazio* enquanto autorregulação da comunicação. É pela conscrição de segmentos na estrutura de tema e horizonte que os segmentos são transformados pelo leitor, de maneira que o produto deles resultante possa assumir uma variedade de formas. É por tal transformação recíproca dos segmentos que se constituirá o objeto estético da obra de arte literária.

Tal concepção estrutural do *lugar vazio* permite compreender que as diferentes interpretações possíveis de uma obra não se fundam em diferentes estruturas de comunicação, mas no conteúdo variável das representações que preenchem estes espaços abertos, seja pela suspensão da conectabilidade dos segmentos, seja pelo afastamento para o horizonte de um segmento há pouco tematizado. A estrutura só é destruída caso o leitor se recuse a ocupar os *lugares vazios* abertos pela mudança de seu ponto de vista cambiante: caso ele não se sinta seduzido pelo texto, impelido a suspender a cisão entre si mesmo e o *polo artístico*, e daí entrar em *implicitude*. O *lugar vazio* é, portanto – independente da forma que ele assuma – aquilo que induz o leitor a agir no texto. A propósito, sintetiza Iser:

Suspendendo as conexões de segmentos textuais dados, o lugar vazio indica a necessidade de produzir uma equivalência de segmentos heterogêneos. A conexão não-formulada transforma os respectivos segmentos em projeções mútuas; desse

modo, o ponto de vista do leitor se constitui enquanto campo, onde a tensão das perspectivas é superada pela interação de tema e horizonte. Tal relação produz e ao mesmo tempo regula a transformação dos segmentos. Ela resulta de uma latente desigualdade dos pontos de vista, na medida em que um segmento se torna tema, ao passo que outro perde sua relevância temática e vira lugar vazio; aqui, o lugar vazio representa o horizonte, permitindo que o leitor focalize o segmento temático. O ponto de vista do leitor ganha daí a sua peculiar qualidade estereoscópica, sendo capaz de observar algo em que está envolvido. O que para ele é tema, se encontra portanto diante de um horizonte e este abre a possibilidade de compreensão quanto à posição que virara tema. A posição de horizonte do segmento que perdera sua relevância de tema no momento da leitura afeta retroativamente o tema do ponto de vista do leitor, revestindo-o de determinadas atitudes seletivas. No fluxo da leitura, não cessam de surgir efeitos retroativos nas mudanças de perspectivas, de modo que o tema apreendido faz com que o outro que é vazio seja passível de interpretação. (ISER, 1999, p.156-7).

Por isso, o *lugar vazio* permite que o leitor realize os acontecimentos do texto, por sua capacidade de conscrever os segmentos em um espaço transformacional. Pelo *lugar vazio*, compreende-se como o leitor não simplesmente incorpora as normas apresentadas pelo texto, mas age sobre elas. Ao leitor cabe uma imensa atuação: coordenar, inter-relacionar de maneira perspectivística e interpretar os segmentos perspectivizados. O *lugar vazio* imprime dinamicidade ao texto, na proporção que deixa lacunas que só podem ser fechadas pelas realizações imaginativas do leitor. E, para Iser, é exatamente “neste processo que a estrutura ganha sua função.” (ISER, 1999, p.158).

1.2.3 O lugar vazio como procedimento negativo

O estímulo à participação efetiva do leitor na representação do objeto estético variou bastante historicamente. Na literatura moderna, a interação entre texto e leitor se torna cada vez mais intensa. Nela, o número de *lugares vazios* cresceu consideravelmente e “tem-se a impressão de uma crescente desorientação do leitor em face da complexidade dos textos.” (ISER, 1999, p.163).

Nos textos da modernidade, a título de exemplo de como se dá essa crescente desorientação do leitor, podemos citar um fenômeno crescente de desvalorização das orientações do narrador. Isso decorre de uma série de procedimentos narrativos, pelos quais somos impedidos de identificar claramente na voz do narrador onisciente, as instruções sobre o lugar perspectivístico para onde poderiam convergir os diversos segmentos. Nesse caso, trata-se mais da frustração da expectativa do leitor por uma orientação vinda do narrador, do

que da perda efetiva deste, já que, via de regra, ele permanece como uma voz na obra. O que ele parece não fazer mais é se posicionar como uma orientação hierarquicamente superior às demais. Por conseguinte, o leitor começa a descobrir que não possui algo que antes esperava que fosse dado pela voz do narrador. Essa expectativa do leitor – não atendida – permanece como pano de fundo diante do entrelaçamento crescente dos segmentos. A não-realização do procedimento narrativo orientador implica sua realização negativa, pelo leitor. “Ela cria um *lugar vazio* indicando a falta de expectativas básicas que o romance tradicional ainda cumpria.” (ISER, 1999, p.164).

A reação do leitor aqui é de elaborar pela representação o *procedimento negativo* que frustrou suas expectativas. Nota-se aí o fato de que a obra moderna evoca o procedimento tradicional para instaurá-lo como *lugar vazio*, já que não o cumpre. Isso ocorre quando o texto perverte a função daquele procedimento tal qual se apresentava na literatura tradicional.

A perspectiva do narrador perde a orientação esperada e assim um possível ponto de partida para a avaliação de protagonistas e trama; a perspectiva dos personagens não mais dispõe da trama narrada, que, como ação, podia esclarecer as normas e valores incorporados pelos personagens; na perspectiva do leitor fictício, por fim, são eliminadas as tradicionais atitudes com a intenção de empurrar o próprio leitor para fora do texto. Sendo assim, pode-se medir a modernidade de um texto de acordo com seu emprego dos “procedimentos negativos”. (ISER, 1999, p.165).

Tais estratégias eliminam os procedimentos tradicionais da obra para transformá-los em *lugares vazios* que se instauram como pano de fundo da apreensão daqueles procedimentos que *de fato* ocorrem na obra. Denuncia-se aí um modo peculiar de comunicação desses textos: só a representação do leitor será capaz de evocar as técnicas eliminadas como pano de fundo com o qual contrastará o rol de procedimentos efetivamente praticados. Contra esse pano de fundo, os procedimentos praticados ganham um novo contorno.

O pano de fundo dos procedimentos realizados, formado pelos procedimentos não-realizados, é um *lugar vazio* que aumenta a desordem dos segmentos textuais focalizados pelo leitor. Cada frase, por vezes, é um segmento que contrasta com o anterior. Os segmentos colidem entre si e avultam profusamente os *lugares vazios*. Na perspectiva do narrador, por exemplo, Iser aponta que “no lugar de um único modo narrativo, existe um caleidoscópio, onde se entrecruzam constantemente o monólogo interior, o estilo indireto livre, o estilo direto, o relato na primeira pessoa, a perspectiva autoral” (1999, p.167).

Os procedimentos cancelados estimulam no leitor uma crescente produtividade. Cada relação produzida gera uma série de possibilidades de realização, pois um determinado

sentido elaborado estimula uma série de outros sentidos. Se no ponto de vista do leitor há uma variedade de conexões possíveis, toda realização individual se inscreve num horizonte de realizações igualmente possíveis. Nesse caso, “o ponto de vista do leitor oscila sem cessar durante a leitura e atualiza o sentido em diferentes direções, pois as relações, uma vez estabelecidas, dificilmente podem ser mantidas”. (ISER, 1999, p.167).

Por isso, muitas vezes textos desse tipo são considerados caóticos, destrutivos ou herméticos, pois obrigam o leitor a repetidas vezes destruir as relações que ele mesmo criara entre os segmentos, a mudar “constantemente a direção da atividade de estruturação”. As orientações estabelecidas pelo leitor precisam ser constantemente abandonadas, pois cada escolha implica outros caminhos de realização. O texto não aponta mais para “a descoberta de um virtual ponto de convergência onde confluiriam todas as realizações” (ISER, 1999, p.168) elaboradas pelo leitor ao longo da leitura. Ao contrário, as realizações se furtam à integração em uma estrutura. Nessas obras, “o *lugar vazio* ganha sua plena função enquanto pano de fundo cancelado” (ISER, 1999, p.168). Por negar os procedimentos esperados, vira uma matriz para a produtividade imaginativa despertada no leitor.

Isto não quer dizer que essa matriz funcione para o leitor como pressuposto de recriação dos mesmos procedimentos excluídos, que permitiriam avaliar de forma uniforme e definitiva os acontecimentos do texto. A consequência disto é que se o leitor tentar ignorar essas limitações – e dizer sobre esse tipo de texto: “é isso” – este “é isso” seria abstruso e sempre transitório, pois dependeria de uma avaliação só viável em face daqueles mesmos procedimentos que o texto acabou de cancelar.

Logo, esse *lugar vazio* enceta uma produtividade mais fecunda, mas ao mesmo tempo reveste qualquer decisão seletiva do leitor de um caráter provisório e experimental, pois cada seleção evoca uma miríade de possibilidades. As relações produzidas são quase sempre passíveis de reorientação. A transformação constante das relações previamente estabelecidas pelo leitor age sobre seu código, transformando-o simultaneamente. Surge um modo de comunicação pelo qual a abertura do mundo, transcodificado em segmentos do repertório em organização caleidoscópica, se traduz como abertura à representação imaginativa do leitor.

1.2.4 Um lugar entre o “não mais” e o “ainda não”

Como foi exposto, o *lugar vazio* é capaz de estimular a movimentação entre temas e horizontes. Os segmentos tornam-se oscilantes, pois podem ser vistos ora como temas, ora como horizonte, e expõem outras facetas não-familiares. Os *lugares vazios* regulam as conexões e as projeções recíprocas entre os segmentos pela mudança de posição do ponto de vista do leitor. Descritos assim, podemos dizer que os *lugares vazios* “organizam o eixo sintagmático da leitura”. (ISER, 1999, p.170).

Contudo, cada segmento perspectivístico evoca, é claro, certo conteúdo semântico. Com as mudanças de perspectiva, esses conteúdos também são lançados em um jogo de tema e horizonte. Daí Iser querer questionar se “há *lugares vazios* também no eixo paradigmático da leitura e, se for o caso, qual seria a função que desempenham” (ISER, 1999, p.170). Para responder a esta questão, devemos voltar uma última vez ao repertório do texto.

O repertório textual possui duas funções: é por ele que são incorporados segmentos da realidade extratextual à realidade do texto; e é por ele que é evocado, no leitor, um determinado conhecimento sedimentado. O material familiar que reaparece no repertório, quando repetido, é modificado, pois é retirado de seu contexto original e inserido em uma nova rede de relações. Despragmatizadas, as normas que compõem esse material podem ser então tematizadas. Quando tematizamos as normas socioculturais que regulam de forma automática nossa realidade cotidiana, podemos adquirir consciência daquilo em que estamos envolvidos. A consciência se torna ainda maior e mais crítica se a validade da norma apresentada é, em princípio, negada. “Pois o que é familiar ao leitor, é agora transgredido e se desloca ao ‘passado’; o leitor ocupa assim uma posição posterior ao que lhe é familiar.” (ISER, 1999, p.171).

A *negação* é o fenômeno de geração de *vazios* no eixo paradigmático da leitura, uma vez que suspende a validade das normas do repertório. Ela marca um *vazio* na norma negada, e daí a necessidade de que o leitor elabore o que ela deseja indicar sem que, contudo, tenha formulado. Assim, “a *negação* atribui ao leitor um lugar entre o ‘não mais’ e o ‘ainda não’”. (ISER, 1999, p.171). A *negação* também mobiliza a participação do leitor, e ao cancelar as expectativas familiares, faz com que ele aja contra suas próprias disposições, permitindo uma diferenciação de suas atitudes. Essa diferenciação permitirá ao leitor compreender o que o conhecimento efetivamente evocado pelo texto deseja estimular.

A *negação* de uma norma não deve ser necessariamente total. As negações parciais destacam um aspecto da norma considerado problemático, abrindo uma nova forma de interpretação da norma, sem negá-la de todo. “A *negação* parcial, em geral, visa ao ponto nevrálgico da norma, mas a retém como pano de fundo, diante do qual o sentido de sua reorientação é estimulado.” (ISER, 1999, p.172).

Se a *negação* parcial é possível, então a *negação* não significa destruição total, nem se quer necessariamente violenta. Ela abre caminho para outra forma de compreensão da norma que dê conta daquilo que se mostra problemático, não do ponto de vista de sua formulação teórica, mas de sua funcionalidade no mundo cotidiano. A *negação* assinala para o leitor uma necessidade de atenção redobrada, pois cancela as expectativas relativas ao conhecimento previamente sedimentado em seu espírito. Por isso, “a *negação* intencionada produz a perspectivização de posições unidimensionais, ou seja, uma visão nova do que parecia garantido.” (ISER, 1999, p.174). As normas parcialmente negadas são tiradas de seus sistemas de sentido, nos quais confortavelmente operam, e são desafiadas a encontrar um novo fundamento e comprovar sua capacidade no mundo, o que ocorrerá na consciência imaginativa do leitor. Tal processo encontra apoio na afirmação de Sartre de que “o ato negativo é constitutivo para a representação.” (1991, p.284).

Esse o motivo pelo qual a *negação* é um impulso importantíssimo da participação do leitor no texto. Ela estimula o leitor a constituir o tema não-dado a partir do afastamento parcial da norma para o horizonte e, por isso, é crucial para a constituição do objeto imaginário. Os *vazios* abertos pelas negações esboçam o contorno do objeto estético a ser produzido pelo leitor durante a leitura, transformando-o em forma vazia a ser preenchida pelas representações.

A *negação* parcial não tem, como se pode ver, caráter obrigatoriamente opositório. Logo, não se trata de substituir a norma cancelada por outra diametralmente oposta, mas de se elaborar um novo sistema de referências – achar uma relação entre *norma* e *mundo*, transformados agora em polos de uma interação conflituosa – já que a *negação* tende a apontar uma *falha da norma* em seu *funcionamento no mundo* cotidiano. A *negação* sempre abre na posição dos elementos da interação um *vazio*. Penetrar este *vazio* é relacionar os dois polos, *norma* e *mundo*, de forma a constituir o sistema de referências capaz de diminuir a tensão entre eles; em suma, é experimentar o sentido da obra.

Os dois eixos em que se desenrola a leitura – paradigmático e sintagmático – não existem separadamente, mas interagem e se modificam. No eixo sintagmático, os *lugares*

vazios marcam relações não-formuladas entre os segmentos. Além disso, marcam também a perda da relevância temática de um segmento afastado para o horizonte. Esse eixo é chamado *sintagmático*, exatamente porque seus *lugares vazios* regulam as mudanças de perspectivas sem, contudo, “dizer nada sobre as modificações a que os conteúdos das posições são necessariamente submetidos nessa interação.” (ISER, 1999, p.175).

O que se percebe, então, é que, de início, os *lugares vazios* são do texto – quando ocorrem no eixo sintagmático – e depois apontam para um conteúdo que está ausente nele e que deve ser produzido pela representação do leitor – no eixo paradigmático. Os *vazios* possuem relevância, portanto, tanto para o polo estético quando para o polo artístico, e suas funções são indivisíveis. Os *vazios* surgidos das negações – ao criarem uma forma oca como contorno do sentido – possibilitam uma experiência peculiar ao receptor do texto literário: a de transformação dirigida dos conhecimentos. A *negação* ganha sua força produtiva na criação desses *vazios*.

Por isso, a *negação* abre no texto espaços para o leitor. Ao desativar a validade do familiar, ela gera sempre um *vazio* em relação à norma desativada. O processo gradual dessa formulação engloba o leitor na tessitura da obra e o contrapõe às suas disposições habituais. Nessa relação dual, se o leitor se atém exclusivamente a seus hábitos, perde aquilo que poderia formular ao longo da leitura; mas se assume a posição de suas formulações estimuladas pelo texto, então pode observar objetivamente enquanto tema seu próprio conjunto de disposições individuais. Instaura-se uma tensão “que só pode ser superada pela emergência de uma terceira dimensão percebida como (...) sentido do texto”. (ISER, 1999, p.180).

Para Iser, é na literatura moderna que as negações atingem sua “plena floração” (ISER, 1999, p.181). Para explicar sua afirmação, ele observa que, quando o leitor interage com o *vazio* aberto pela negação de um elemento do repertório, ele, posteriormente, deverá realizar uma negação secundária, como resolução da tensão entre o que ele formulou a partir das negações, e suas próprias disposições, agora elevadas a tema. Nesse caso, há duas hipóteses de desdobramento. Se a negação cancela um elemento do repertório sem, contudo, necessariamente, transcender as disposições do leitor, então não há negações secundárias e pouco se afeta a disposição do receptor da obra. Negações secundárias seriam, portanto, essas negações produzidas não pelo texto, mas pela interação conflituosa das *Gestalten* de sentido produzidas pelo leitor. As negações secundárias geram *vazios* que resistem bem mais duramente à penetração na proporção, pois vão diretamente de encontro às expectativas

habituais do receptor. A relevância das negações secundárias se difere, assim, da das negações primárias.

As negações primárias marcam um tema virtual que se origina do próprio ato de negação. Por isso, elas se referem, sobretudo, ao repertório incorporado ao texto e extraído da realidade extratextual. Sua relevância é portanto temática. As negações secundárias se referem à conexão entre, de um lado, as *Gestalten* de sentido que emergiram na leitura e, de outro, os hábitos do leitor. Elas ganham sua eficácia pelo fato de que modelam a constituição do sentido do texto em oposição às orientações do hábito, e estas devem ser frequentemente corrigidas se a experiência estranha quer ser entendida. Sua relevância é, portanto, funcional. (ISER, 1999, p.183-4).

Estes dois tipos de negações não podem ser dissociados, pois são de natureza intimamente compartilhada. O texto esboça seu tema virtual mediante as negações primárias. Tal tema estimula modificações nos hábitos do leitor, transformando-se assim em experiência.

A literatura moderna tende a por as negações primárias em função das negações secundárias. O texto ficcional dificulta inclusive as negações primárias, razão pela qual a representação do leitor se intensifica. O leitor está consciente desse aumento da intensidade porque se sente incapaz de consolidar suas representações, as quais, devido à frustração sofrida, se tornam elas mesmas objeto de sua atenção.

O fato de que o leitor se sente desorientado por não conseguir elaborar uma significação denuncia uma expectativa historicamente condicionada que alimentamos a respeito do texto literário, a de que “o sentido, em última instância, deve apaziguar aquelas perturbações e conflitos que o texto provocara.” (ISER, 1999, p.187). Isso poderia encontrar acordo no texto até a estética clássica – em que os procedimentos de harmonia entre as camadas da obra deveriam mesmo fazer coincidir o sentido com a ordem. A literatura da Modernidade, no entanto, deixa claro que o sentido enquanto alívio não é de forma alguma uma regra. “A densidade das negações traz à luz a historicidade de uma expectativa de sentido e revela o caráter defensivo de tal expectativa tradicional, segundo a qual o sentido resolve as interferências, conflitos e a contingência do mundo.” (ISER, 1999, p.188).

O leitor experimenta constantemente a revogação daquilo que o dito poderia significar pelas negações primárias e abre espaço para a suas representações. As negações primárias ocorrem no plano da denotação. Mas como o texto literário não denota objetos reais, toda a construção se transfere para a consciência do leitor. Mesmo que aqui esteja à disposição o conhecimento oferecido ou evocado pelo texto através de seus esquemas, a última lacuna a ser fechada pela representação pode ser superada somente por um elemento fictício. Pois tirar algo não-dado de sua ausência e dar-lhe presença representa a capacidade da ficção. Por isso,

ela é parte decisiva da representação. (ISER, 1999, p.190).

Os *lugares vazios* e as negações provocam uma peculiar condensação em textos ficcionais, pois a omissão e a suspensão indicam que praticamente todas as formulações do texto se referem a um horizonte não-formulado. Daí se segue que o texto formulado é duplicado pelo que não está sendo formulado. Chamamos tal duplicação de negatividade de textos ficcionais [...]. (ISER, 1999, p.191).

A *negatividade* difere da *negação*, pois não nega o texto, nem se consome na concretização de uma possibilidade. Ela é a complexidade não-formulada, mas pré-estruturada pelas negações, isto é, o não-dito do texto. Uma vez que o que é dito é constantemente modificado pelo não-dito, a *negatividade* expande as formulações do texto e intensifica o que é significado.

As posições textuais ganham seu sentido na sua inter-relação com as outras posições. Tal inter-relação não vem preconizada como signo do texto, mas é indicada pelos *lugares vazios* e pelas *negações*. A ligação não é manifesta no texto; ao contrário, é abstrata. Nesse sentido, a ligação tem caráter diverso daquilo que ela relaciona. O que ela relaciona existe no texto, mas ela, enquanto ligação, é um elemento abstrato que não existe em nenhum local a não ser na consciência do leitor. A ligação não pode ser dada, pois o que é dado deve funcionar como elemento relacionável. Mesmo uma relação dada pelo texto torna-se mera posição a ser relacionada a outras. A *negatividade* “é o nada entre as posições” (ISER, 1999, p.192) que torna possível o relacionamento entre elas e a possibilidade de compreendê-las. A partir da relação entre as posições, elas se modificam reciprocamente e se tornam comunicáveis. A *negatividade* dá contorno ao não-dado. Ao passo que “as negações do texto cancelam o conhecimento representado pelo repertório, o põem entre parênteses, o neutralizam ou o retransformam num conhecimento apenas potencial”. (ISER, 1999, p.192).

A *negação* atinge seu efeito se aponta um defeito no conhecimento familiar do leitor. Consequentemente, são problematizadas as normas do repertório, as atitudes dos personagens, os fatos do enredo etc. Eis aí um aspecto duplo do discurso ficcional. Ao desmentir uma convenção, ele desperta a atenção do leitor para investigar a causa não-formulada da anulação. Isto porque a deformação do elemento negado não tem fim em si, mas possui valor simbólico. Por consequência, todo ato de apreensão é duplicado, pois cada percepção de um aspecto deformado aponta para a investigação da causa virtual dessas deformações. A *negatividade* transforma as posições deformadas em um impulso em direção à causa, e essa causa passa então a tema no objeto imaginário representado pelo leitor. Ela energiza os atos de formulação das origens das deformações e forma, por isso, uma infraestrutura do texto

ficcional. Como o texto tende a deformar as normas, os críticos que tomarem a *mimesis* ao pé da letra pensarão ser a arte a cópia de um mundo depravado. No entanto, se considerarmos a “depravação” apenas “uma causa oculta a ser presenciada na consciência de representações, então a negatividade ganha sua relevância funcional básica para a literatura.” (ISER, 1999, 194). O que a deformação apresenta é a questão básica pela qual o texto dialoga com a realidade. Por isso a *negatividade* se refere tanto ao impulso não formulado do texto quanto à sua resposta: “ela é a condição para que o texto ficcional possa ser constituído por seus leitores, segundo o princípio da lógica de pergunta e resposta.” (ISER, 1999, p.195).

É nesse contexto que pode ser compreendida a peculiaridade do sentido dos textos ficcionais. Ele não se compromete a fornecer uma solução virtual para as problematizações manifestas do texto. O sentido é a exploração de uma causa virtual das problematizações e a modificação consequente do que acontece. O mundo apresentado pelo texto aparece de forma não-familiar e essa não-familiaridade indica uma existência potencial de sentido. Como o sentido não está contido em uma posição manifesta do texto, ele só pode emergir pela problematização dessas posições e sua transformação recíproca. Tudo isso corrobora o caráter de evento do texto.

Além disso, outro aspecto da *negatividade* se refere ao fato de que “a ficção se determina como comunicação, pois graças a ela vem algo à luz do mundo que não está aí.” (ISER, 1999, p.195). Mas, para isso, é necessário que o que está aí, ou seja - “as condições que valem para o que é familiar” – seja esvaziado. O que emerge na ficção depende, pois, do “esvaziamento do conteúdo de realidade daquelas normas extratextuais que foram incorporadas ao repertório.” (ISER, 1999, p.195-6). No polo do texto, a *negatividade* é o “foco virtual”, a partir do qual se cancelará a realidade manifestada no repertório. Como o não-formulado, ela é fantasmática o bastante para ser um nada, “o *vazio* constitutivo do texto”. No polo estético, a *negatividade* assume a forma do “ainda não-compreendido”. (ISER, 1999, p.196). Deve-se levar em conta, contudo, que o “não compreendido não é uma oposição binária e tampouco a transformação do mundo do texto.” (ISER, 1999, p.196), pois, se assim o fosse, a negatividade realizaria aquilo que ela apenas possibilita.

2 O PRAZER E O GOZO

Já dissemos sobre ele o suficiente para que saibam que o gozo é o tonel das Danaides, e que uma vez que ali se entra não se sabe aonde isso vai dar. Começa com as cócegas e termina com a labareda de gasolina. Tudo isso é, sempre, o gozo.

Jacques Lacan

O prazer do texto é esse momento em que meu corpo vai seguir suas próprias ideias – pois meu corpo não tem as mesmas ideias que eu.

Roland Barthes

Neste capítulo, nosso intuito é reunir uma série de considerações que permitam especificar adequadamente no que consistem as noções de *prazer* e *gozo*, conforme pretendemos neste trabalho. A base das distinções que realizamos se fixam em dois campos distintos, porém intrinsecamente relacionados em muitas de suas investigações, que são a Teoria da Literatura e a Psicanálise.

Rigorosamente, o objetivo de nossa investigação neste capítulo se inscreve no campo da Teoria da Literatura, isto é, nosso olhar deseja perscrutar atentamente o discurso de Barthes em *O Prazer do Texto* (2006), obra na qual, dentre outras ideias, ele propõe a distinção entre *texto de fruição* e *texto de prazer*. Todavia, dois motivos nos fazem crer ser necessário dedicar um espaço específico para expor um breve resumo dos fundamentos psicanalíticos essenciais que permitem distinguir *prazer* e *gozo*, antes de passarmos a mesma distinção em relação à escritura.

Em primeiro lugar, a mesma ambiguidade perpassa a relação *prazer/gozo* tanto em Barthes quanto na Psicanálise. Tanto lá, quanto cá, os limites entre um e outro são de difícil, quiçá impossível demarcação. Não há uma fronteira concreta entre *prazer* e *gozo*. Se tomarmos, em uma de suas conceituações possíveis, como veremos a seguir, o *gozo* como uma intensificação do *prazer* até um ponto perigoso, que tenda a uma curva para a morte, não poderemos, ainda assim, delimitar em termos precisos que ponto é esse. A própria natureza do *gozo*, de ser algo, como dirá Lacan, da ordem do real, que se furta à simbolização pelo ser falante, mantém rangente o paradigma que permite discerni-lo do *prazer*. É possível, contudo, estabelecer algumas considerações de ordem diferenciadora.

Em segundo lugar, Barthes possui um traço peculiar na maneira como escreve seus ensaios. É sabido que dele não se pode dizer que haja um “quem como unidade”, mas “apenas fugas, rasuras, dispersão. Um provável eu: aquele-que-se-move”, como diz Roberto Corrêa

dos Santos (1999, p.94). Daí que vemos, na *superfície* de seu discurso sobre o *prazer* e o *gozo*, as impressões da psicanálise, mas não o vemos – e ele era mesmo contra isso – aprofundar teoricamente os fundamentos dessas impressões. “Não há uma teoria tal qual – há teorias”. (SANTOS, 1999, p.95). Por conseguinte, cremos ser importante procurar sistematizar, respeitando a flexibilidade das considerações barthesianas, algumas considerações a que ele alude de forma às vezes bastante sutil, outras mais claramente, mas raramente justificadas de forma objetiva.

Diante disso, optamos por levar a cabo este capítulo em três momentos distintos de exposição. Começamos por um pequeno comentário exatamente sobre esse caráter disperso da escritura barthesiana, a fim de justificar algumas modificações entre a forma de nosso próprio discurso entre este capítulo e o anterior, evitando assim, que se julgue erroneamente tratar-se de um caso de incoerência de forma. Num segundo momento, passamos à exposição de um resumo das ideias de Sigmund Freud e Jacques Lacan referentes ao *gozo* e ao *prazer*. Obviamente, seria possível escrever dezenas de páginas sobre o papel essencial que estes dois termos desempenham no corpo das ideias psicanalíticas. Mantivemos o foco, entretanto, naquelas noções mais imprescindíveis às considerações a serem realizadas no terceiro momento. Neste, iremos comentar o discurso barthesiano procurando compreender o que vem a ser, de acordo com suas considerações, o *gozo* e o *prazer* na experiência estética literária.

2.1 Um Provável Barthes: aquele-que-se-move

Se, por um lado, procuramos conferir certa meticulosidade teórica e encadeamento sequencial lógico à exposição sobre o *vazio*, levada a cabo no capítulo anterior, isso se deveu, sobretudo, à presença dessas mesmas características no texto-fonte iseriano de que nos servimos para compô-lo. Por motivos análogos, uma postura diversa se nos impõe se quisermos lograr êxito na realização da proposta desse segundo capítulo, a saber: expor uma série de considerações sobre o *gozo* e o *prazer* do leitor em relação ao texto literário, tendo por base o discurso barthesiano em *O Prazer do Texto*. O desafio se apresenta no fato de que teorizar sobre Barthes demanda extrema delicadeza quanto ao ordenamento das ideias que desejamos pormenorizar. Põe-se diante de nós a perigosa tarefa de manter o equilíbrio sobre um fino gume: no limiar entre a assertividade solicitada pelo caráter científico do trabalho

acadêmico que aqui se concretiza, e a necessidade de abordar um discurso filosófico como o de Barthes, sujeito incerto e impuro, tal qual ele mesmo se define na sua aula inaugural no *College de France*. Um perseguidor, constante em sua inconstância, por assim dizer, de um espaço em branco, de um neutro capaz de abalar, levar ao grau zero, exatamente aquela objetividade da linguagem que aqui é imprescindivelmente requerida.

A ênfase com que iniciamos essa secção, recaída sobre o caráter desafiador de realizar uma apresentação teórica sobre Barthes, visa justificar um possível reflexo, na forma com que foi elaborado este capítulo, dessas mesmas forças descentralizadoras que operam na escrita muitas vezes circular de Roland Barthes. Encontramos um apontamento semelhante realizado por Roberto Corrêa dos Santos, no pequeno e belíssimo ensaio “Barthes, a Força, a Brandura”, em que ele diz se tratar, na atividade de teorizar sobre o semiólogo francês, de engendrar “uma apresentação limitada, por um lado, em razão dos recursos e, por outro, em razão do modelo” (SANTOS, 1999, p.93).

Comentemos um pouco mais essas limitações que são, afinal, nossas também. Ao ler Barthes, é inegável que vemos tornar-se prática aquilo mesmo que ele comenta: que sobre a ciência das fruições “só há um tratado, a própria escritura” (BARTHES, 2006, p.11). Com isso, o semiólogo queria dizer que sobre um texto literário só se pode falar com a liberdade de que a própria escritura dispõe no cerne de seu jogo; isto é, só é possível discursar sobre o jogo *entrando no jogo*. Não surpreende, pois, que sua produção tenha sido toda realizada sob a forma de ensaios, apontados por ele como sendo esse gênero limítrofe em que a escritura rivaliza com a análise.

Eis nossa encruzilhada metodológica: se estendemos a compreensão de que sobre a escritura só se pode falar com outra escritura, então somos obrigados a presumir que deveríamos, nós mesmos, entrar no jogo da linguagem, assumir a prática de uma escrita, a nossa, pois seria essa a única forma de falar sobre a *escritura* barthesiana. Assumir isso *totalmente* é um atrevimento. Implica um risco para o discurso acadêmico: o de que, renunciando à assertividade, obedecendo apenas ao jogo, não afirmemos nada, quando sabemos que o pressuposto básico deste tipo de discurso é que o que se diz deve afirmar exatamente – ou pelo menos *o mais exatamente possível* – aquilo mesmo que se desejava dizer. Mas, por outro lado, abandonar o jogo de um todo, desmontá-lo e sistematizá-lo, ou seja, explicá-lo socraticamente em uma sequência de peças lógicas absolutamente coerentes é simplesmente impossível. Até porque isto seria procurar conferir à estrutura rangente e dinâmica da escritura barthesiana – verdadeiro pensamento em puro devir durante a leitura,

apto a tomar diversas formas em sua flexibilidade – o caráter rígido e estático de uma teoria científica unificada e positivista, o que certamente ela não possui. De que serviria paralisar o movimento da própria estrutura em suas multiplicidades, em suas variadas ligações e curtos-circuitos; isto é, de que serviria privar a máquina-pensamento barthesiana exatamente daquela energia que a mantém ligada? Isto também somente nos afastaria de qualquer sucesso visado. Se aprendemos algo com Barthes, e com o pensamento desconstrucionista a que ele se relaciona nesse momento de *O Prazer do Texto*, suspeitaremos haver a possibilidade de se explorar, por assim dizer, uma terceira opção, para além dessa dicotomia, situar-se entre as margens. Deve haver, pois, uma forma de se escrever sobre Barthes academicamente, ou seja, afirmando alguns valores sem, contudo, abandonar a exigência de manter flexível, vibrando num grau mínimo de assertividade, aquilo que aberto e flexível ele deixou. Em suma, foi-nos imposto buscar uma forma nova de atender a duas demandas, encontrar nossa própria forma de teorizar sobre Barthes: de *bartheorizar*, se quisermos dizer já entrando no jogo. *Bartheorizar* será para nós ao longo desse capítulo, e do próximo também, a busca desse mesmo “entre” que Barthes ocupou para enunciar seus ensaios, este lugar utópico entre o discurso científico e o texto literário.

Dissemos que *O Prazer do Texto* foi escrito por um Barthes já associado ao pensamento da *Desconstrução*. Deste “já associado”, pressupõem-se um deslocamento da associação entre Barthes com alguma outra coisa anterior ao pensamento desconstrucionista. De fato, fazendo jus ao seu caráter sempre cético, sendo “aquele-que-se-move” nos textos e nos intertextos, Barthes passa de um dos maiores representantes do movimento estruturalista à posição de destaque nas relações entre Teoria da Literatura e o pensamento filosófico da *Desconstrução*.

Originalmente, o termo *Déconstruction* foi proposto pelo filósofo francês Jacques Derrida, em meados da década de sessenta do século passado, para designar uma nova forma de posicionamento crítico cujo objetivo seria examinar os postulados centrais da metafísica ocidental e seu notável *logocentrismo*. A partir daí, serão trazidos ao centro do questionamento filosófico conceitos tão solidificados e basilares que compreendemos rapidamente as intenções de Derrida ao sugerir a palavra *Desconstrução* para designar este novo momento teórico. No influxo das ondas sísmicas do pensamento derridiano serão enfraquecidas velhas muralhas conceituais tidas como eternamente estáveis – tais como *significado, estrutura, verdade, origem, centro, transcendentalidade* – e em cujo interior se abrigou e prosperou, por longas e resistentes eras, quase toda a vastidão do pensamento

filosófico ocidental.

Quando a Teoria da Literatura se vê, à mesma época, às voltas com um objeto que amiúde se furta à interpretação sob aqueles mesmos termos-muralha que a *Desconstrução* virá abalar, ela percebe, então, o quanto poderia fazer afluir dessa torrente para irrigar o próprio campo do saber literário. A partir daí, surgirão cada vez mais formas de compreender o texto literário em relação a valores novos, mais afinados ao caráter dinâmico do signo linguístico e das significações; dentre eles, podemos citar as considerações sobre *sujeito, jogo, força, escritura, diferença, descentramento*.

É simples perceber que *significado, estrutura, verdade* são termos que podem ser corretamente associados ao pensamento estruturalista. De fato, a *Desconstrução* surge a princípio como uma crítica de Derrida a esse movimento. É possível dizer que é na medida em que o pensamento estruturalista, no que concerne à Teoria da Literatura, visava à construção de um sistema lógico de relações aplicáveis a todos os textos, que a *Desconstrução* se lhe opunha. De fato, a própria compreensão da *Desconstrução* como sendo um modelo de análise textual nunca foi reconhecida pelo filósofo francês que a inaugurou. Ainda assim, é inegável que ela tenha se tornado efetivamente uma fonte de noções que obrigaram a revisão dos valores que guiavam a leitura do objeto literário.

Mas o que seria ler um texto por um viés desconstrucionista, e o que Barthes tem a ver com isso? Em outras palavras, o que seria desconstruir um texto? Podemos dizer que desconstruir um texto seria fazer com que seus significantes revelassem suas múltiplas faces possíveis alienadas sob o gesso do estereótipo, movimentá-las abundantemente, revelando até mesmo, para um único significante, sentidos paradoxais; em suma: conhecer o jogo, as flutuações e multiplicidades próprias da linguagem. Pela relativização da noção de significado transcendental e de verdade, a literatura pode deixar de ser vista como portadora de uma mensagem a ser escavada nas profundidades do seu discurso; pelo viés da *Desconstrução*, a escritura é vista como um jogo entregue à própria infinitude de suas relações. Desconstruir um texto, portanto, jamais é procurar *O* seu sentido, mas seguir os caminhos e descaminhos pelos quais a escritura transgride o próprio poder da linguagem, reencenando-a e dando luz às diferenças, ao novo.

É desse fervilhar filosófico que vêm se desprender textos barthesianos que consolidam no campo da Teoria da Literatura muitas das ideias a princípio derridianas, como o artigo “A Morte do Autor”, de 1968; e as obras *S/Z*, de 1970, e, a mais importante para nós, objeto específico de análise nesse capítulo, *Le Plaisir du Texte*, no original, publicado pela primeira

vez em 1973. Nessas obras, Barthes assume uma posição desconstrucionista na medida em que considera que a leitura crítica de um texto não deve ter por meta desvendar um sentido nele contido, mas sim catalisar a pluralidade infinita de interação entre os signos que o compõem. É assim que Barthes passa a querer fazer ouvir aquilo que no texto está dissimulado e impronunciado, a realizar um trabalho de exploração de suas fendas e buracos, de seus jogos semânticos mais sutis: fazer rodar as engrenagens da reflexividade infinita da linguagem. Por esses caminhos, um texto pode ter significações muito diferentes daquela que a princípio poderia lhe ser atribuída, além de também permitir a coexistência dessas múltiplas significações, tendo em vista que cada uma poderia ser tida como uma face verdadeira do jogo textual, dada a inexistência de uma verdade transcendental.

Para Barthes, portanto, o sentido não está contido no texto: ele é resultado de um jogo. Jogo e sentido coexistem – muitas vezes coincidem – o que impede amiúde o soerguimento de uma significação referencial, pois: como dizer o jogo? Tampouco importa qualquer intenção do autor quanto a sua obra. Se o autor está morto, como Barthes o diz, bem o é porque sua intenção se diluiu inevitavelmente nas teias da escritura. Por essa perspectiva, o que veremos nessa fase de Barthes e, sobretudo, em *O Prazer do Texto* é que interessa muito mais compreender *como* um texto significa, do que *o que* ele significa. Trata-se de assumir uma postura semiótica no lugar da hermenêutica. O caminho então se inverte: que se possa abandonar o desejo de cimentar um sentido do texto na história, mas antes abalar qualquer tentativa dessa imposição, vista agora como castradora.

Apesar de nosso aparente giro *ex-cêntrico* – de Barthes até sua inscrição no pensamento desconstrucionista – podemos dizer que não saímos em nenhum momento deste mesmo ponto que com o suposto desvio expositivo só pretendíamos reforçar: que sobre a escritura só se pode escrever entrando no jogo. E é isso que faz todo pensador que, tendo vindo do estruturalismo, dele se destaca para rasurá-lo, para se inscrever nesse outro lugar filosófico, o da *Desconstrução*, como, além de Barthes, o fez o próprio Derrida. Não é por acaso, pois, que se acusa não raramente certo hermetismo da retórica de seus discursos, permeados de engenhosas construções da linguagem e alegóricos conceitos.

Aqui regredimos um pouco aos pressupostos teóricos de que se serve a Desconstrução, para compreendermos que suas estratégias nocionais, como diz Borba, “só puderam ser desenvolvidas em função dos cortes que se operam, quando três outros pensadores irrompem na modernidade: Nietzsche, Freud e Marx” (2003, p.179). Unidos pelo fato de negarem, cada um a sua maneira, a *profundidade do discurso*, e assim, por consequência, a *relevância da*

origem, para estes pensadores o abismo da palavra, suas escavação, já não é mais um caminho para a verdade, e a própria verdade passa a ser uma suposição rejeitada.

Em *O Prazer do Texto*, Barthes faz ecoar essa mesma negação à origem, dessa vez incidindo seu olhar sobre outros aspectos do fenômeno da leitura. Nessa obra, ele quer compreender como o vibrar infinito dos símbolos no discurso ficcional literário – como essa suspensão do valor definitivo do significante e essa permanência à deriva do sentido – se relacionam com as noções de *prazer* e *gozo* do leitor.

Se é verdade que nas considerações barthesianas esses dois termos assumem funções específicas, ligadas à Teoria da Literatura – ou seja, se Barthes se serve deles para caracterizar especificamente a relação texto-leitor – não pode ser tomado como coincidência que, como já dissemos, esse mesmo par desempenhe uma função essencial nos estudos psicanalíticos. Soma-se ainda a esta consideração, o fato de as considerações lacanianas sobre *prazer* e *gozo* terem sido realizadas em um período que pode ser apontado como quase simultâneo àquele em que foram feitas as considerações barthesianas de *O Prazer do Texto*. Seja como for, não se trata apenas de inferência nossa, pois o próprio Barthes aponta a natureza psicanalítica de suas considerações explicitamente, num ponto, para nós, deveras importante: “Temos, aliás, oriundo da psicanálise, um meio indireto de fundamentar a oposição do texto de *prazer* e do texto de *fruição*: o *prazer* é dizível, a *fruição* não o é. A *fruição* é in-dizível, é inter-dita. Remeto a Lacan (...).” (2006, p.28). Assim sendo, cremos ser justificada, e diríamos até imprescindível, a realização de uma excursão transdisciplinar aos terrenos igualmente paradoxais em que se situam as noções de *prazer* e *gozo* na Psicanálise. Antes de passarmos à aplicação destes termos ao texto literário, “o monumento psicanalítico tem de ser atravessado, não contornado, como as vias admiráveis de uma grande cidade, vias através das quais se pode brincar, sonhar etc.: é uma ficção”. (BARTHES, 2006, p.69).

2.2 Entre Eros e Thanatos: *prazer* e o *gozo* no discurso psicanalítico

Nesta secção do trabalho, adentramos um terreno no qual devemos caminhar com redobrada parcimônia. Isto porque, se a própria transdisciplinaridade entre Teoria da Literatura e Psicanálise já nos incute certa necessidade de cautela, dada à diferença entre seus objetos de interpretação, o recorte que necessitamos empreender no corpo do material

psicanalítico intensifica ainda mais a destreza que nos é requerida. Neste imenso corpo em que tateamos, desejamos tocar, ainda que levemente, sua espinha dorsal: as noções de *prazer* e *gozo*. Afinal, é possível afirmar que todo discurso psicanalítico se relaciona direta ou indiretamente a estas ideias. Em nossa pesquisa ao longo de diversos textos de Sigmund Freud e Jacques Lacan – dois dos nomes mais fundamentais da Psicanálise, e fontes principais de nossa investigação nessa área – deparamo-nos com alguma referência a um desses termos em praticamente todas as páginas. Por conseguinte, diante dessa abundância de informações, antecipamos que nosso discurso não poderia deixar de ser lamentavelmente condensador, pois não podemos evitar um trabalho de compressão daquilo que recolhemos, a fim de dar forma a uma exposição teórica que caiba no espaço de que dispomos.

Começamos nossa excursão interdisciplinar pelas bases do pensamento freudiano, espaço seminal no que tange à noção de *prazer*. Em sua primeira sistematização do aparelho psíquico, Freud, ainda no século XIX, em *Publicações Pré-Psicanalíticas e Esboços Inéditos*, enuncia que ele é formado pelo *inconsciente*, o *consciente* e o *pré-consciente*. Cabe ressaltar que por “aparelho”, Freud compreendia uma rede de instâncias psíquicas com funções específicas, mas não uma localização anatomicamente verificável no sistema nervoso humano. Esta caracterização do aparelho psíquico ficou conhecida formalmente como sua *primeira tópica*. Compreendamos mais detalhadamente no que consiste, nesse primeiro momento, cada uma dessas instâncias psíquicas, pois é a partir da movimentação da energia nelas e entre elas que deverão se desdobrar as sensações de *prazer* e *gozo*.

Creemos ser possível dizer que sem o conceito de *inconsciente*, não haveria Psicanálise. Se não se trata do mais fundamental, ele é, no mínimo, o mais complexo e enigmático. Somos informados, desde as primeiras publicações freudianas, que nele se inscreve toda sorte de experiências da realidade, mas também, além disso, todo um riquíssimo acervo de sentimentos, emoções e memórias que estão além de nossa percepção e controle. Caixa de Pandora aberta no interior de cada um de nós, o inconsciente pulsa e insufla todas as esferas da vida humana.

Nele residem as *pulsões*¹⁷, forças incessantes que se movimentam em nosso interior e

¹⁷ Na língua alemã existem dois termos pelos quais é possível referir-se aos impulsos incompreensíveis da mente: *Instinkt* (instinto) e *Trieb* (pulsão). O termo *Trieb*, de uso muito antigo, conserva sempre a noção de impulso, enfatizando o caráter irreprimível da pressão exercida pela pulsão, sem dar tanto relevo à fixidez de uma meta ou um objeto específico para este impulso. Já o termo *Instinkt* se refere mais a um impulso biológico com objeto definido, ou seja, àquilo que é expresso da mesma forma em todos os indivíduos da mesma espécie, a fixidez da meta. A tradução do termo *Trieb* nas *Obras Completas* de Freud dá-se, entretanto, por “instinto” e

nos conduzem ao longo da vida por desconhecidas e sinuosas direções; além disso, estaria também lá depositado tudo aquilo que, dentre os nossos sentimentos, memórias e ideias, foi considerado desprazeroso e, por isso, passou por um processo de recalçamento. O conceito de recalçamento na teoria freudiana é marcante, pois a partir daí o que se verificará é que o conteúdo recalçado influencia todos os processos mentais de forma inquestionável¹⁸. Isto porque o recalçamento não pode impedir que as representações recalçadas sigam se movimentando no inconsciente, findando por se relacionarem das mais variadas formas, criando derivados de seus conteúdos e forçando insistentemente seu retorno à consciência.

A *consciência*, para Freud, é a esfera psíquica responsável por receber as excitações, tanto as provenientes de fora do indivíduo, quanto aquelas advindas do interior do próprio aparelho. Seriam estas excitações que poderiam ser registradas por nós qualitativamente, como sendo *prazerosas* ou *desprazerosas*.

A *pré-consciência*, por fim, fora a princípio concebida como uma espécie de filtro, que decidiria, dentre aquilo que provém da inconsciência, o que poderia ou não aceder à esfera consciente. Daí ser possível afirmar que, embora a maior parte das funções perceptivas, cognitivas e motoras do sujeito se processe conscientemente, elas estão profundamente enraizadas no inconsciente.

Ao longo de suas investigações e descobertas, Freud irá se distanciar dessa primeira tríade caracterizadora do aparelho psíquico para chegar à formulação de sua *segunda tópica*, em que não considera mais estes três conceitos propriamente como sistemas, isto é, segundo seu valor substantivo. No lugar de um aparelho composto por consciente, pré-consciente e inconsciente, Freud passa a considerar a psiquê como sendo uma relação entre *Id*, *ego* e *superego*, termos hoje em dia deveras corriqueiros, mesmo fora do campo psicanalítico. Nesse segundo momento, os termos consciente, inconsciente e pré-consciente passam a desempenhar funções adjetivas, na medida em que se relacionam a fenômenos presentes tanto no *Id*, quanto, em larga escala, também no *ego* e no *superego*.

O *Id* da segunda tópica coincide em vários pontos com o inconsciente da primeira. As pulsões estão, também aqui, em constante dissonância, originando um movimento de forças

muito já se criticou quanto a esta inadequação. Utilizamos sempre como equivalente a *Trieb*, ao invés disso, o termo *pulsão*.

¹⁸ É indispensável frisar que de forma alguma se deve tomar essa influência como necessariamente patológica. “O retorno do recalçado pode consistir em uma simples ‘escapada’ do processo de recalçamento, válvula de escape funcional e útil (sonho, fantasias), ou em uma forma às vezes já menos anódina (lapsos, atos falhos), ou, ainda, em manifestações francamente patológicas de fracasso real do recalçamento (sintomas).” (BERGERET, 2006, p.47).

infinito. Depósito de memórias e emoções, habitat eterno das pulsões, ele não é capaz de demonstrar ao *ego* nem ódio, nem amor, pois nele não há uma vontade unificada: ele apenas pulsa.

O *ego* – *das Ich*, na forma original alemã – é um termo ambíguo no conjunto da obra freudiana. Parece ser possível verificar duas acepções principais. Uma em que o termo segue as vias da alteridade, isto é, distingue o “eu” de uma pessoa como um todo do “eu” das outras pessoas. Num outro sentido, o termo *ego* designa uma parte bastante específica da mente. Trata-se de uma organização coerente de processos mentais à que se liga a consciência. Ele também atua na regulação da motilidade, isto é, na supervisão da descarga das excitações para o mundo externo. Em suma, o *ego* representa o que pode ser chamado de razão e senso comum, ao passo que o *Id* seria o local em que residem as paixões. É neste sentido que Freud mais emprega tais termos em suas considerações.

Em seu artigo “Sobre o narcisismo”, de 1914, o médico alemão sugere que o narcisismo da primeira infância, marcado pelo autoerotismo da criança que busca a satisfação de seus desejos em seu próprio corpo, tende a ser substituído por um *ideal do ego*, a que o *ego* propriamente dito se volta como modelo. Nesse momento, ele indica a possibilidade de haver uma instância psíquica especializada, responsável por vigiar o *ego real* e medi-lo em relação ao *ideal do ego*: “não nos surpreenderíamos se encontrássemos um agente psíquico especial que realizasse a tarefa de assegurar a satisfação narcisista proveniente do ideal do ego, e que, com essa finalidade em vista, observasse constantemente o ego real, medindo-o por aquele ideal.” (FREUD, 1996, 14v, pág.58). A esta instância ele atribui algumas funções, como a censura dos sonhos e a consciência propriamente dita. Com o tempo, a separação entre a instância controladora e o *ideal do ego* desaparece nas nomenclaturas freudianas, e o termo passa a designar a própria instância psíquica. É como equivalente a esta expressão que surge pela primeira vez o *das Uber-Ich*, o *superego*. Posteriormente, serão desenvolvidas e destacadas suas características compulivas, proibitivas e punitivas, e ele será caracterizado como o herdeiro do complexo de Édipo e a internalização dos padrões morais da humanidade, transmitidos inicialmente pelos pais.

Apesar das importantíssimas alterações entre a primeira e a segunda tópicas, há algo que se mantém praticamente inalterado em ambas: a noção de que o aparelho psíquico humano é um sistema energético que visa à homeostase, isto é, que se “esforça por manter a quantidade de excitação nele presente tão baixa quanto possível, ou, pelo menos, por mantê-la constante.” (FREUD, 1976, p.5). É deste contexto que nasce a ideia de *princípio de prazer*,

considerado por Freud como um regulador do aparelho psíquico, pelo qual o sujeito estaria sempre em busca da redução dos níveis de energia – o que seria sentido como *prazer* – e procurando evitar a dor, que seria um aumento no nível da tensão, vivenciada como *desprazer*. No interior dessa metáfora energética, percebe-se, que o tempo do *prazer* ou do *gozo* é o tempo da diferença entre um ponto maior e um ponto menor de tensão. Mas não se trata de uma diferença mensurável, não há uma medida do *prazer*. Como escreve Leclaire, “para produzir *prazer* é preciso que alguma coisa apareça como fenda sensível, que um intervalo, uma diferença, um nada seja aberto para poder oferecer por um instante um reflexo vazio do absoluto do *gozo*, um tempo de anulação de tensão” (1977, p.58).

Embora o *princípio de prazer* seja fundamental para o funcionamento dos processos psíquicos, não se deve ver nele um aspecto de dominância propriamente dita.

Se tal dominância existisse, a imensa maioria de nossos processos mentais teria de ser acompanhada pelo *prazer* ou conduzir a ele, ao passo que a experiência geral contradiz completamente uma conclusão desse tipo. O máximo que se pode dizer, portanto, é que existe na mente uma forte *tendência* no sentido do *princípio de prazer*, embora essa tendência seja contrariada por certas outras forças ou circunstâncias, de maneira que o resultado final talvez nem sempre se mostre em harmonia com a tendência no sentido do *prazer*. (FREUD, 1976, p.6).

É em “Além do Princípio de *Prazer*” que Freud elaborará pela primeira vez que “outras forças ou circunstâncias” seriam estas que poderiam perturbar o funcionamento da tendência representada pelo *princípio de prazer*. Partindo da observação de seu neto lançando um brinquedo fora das vistas, só para depois gozar da cessação de sua ausência, Freud se verá forçado a formular que há realmente algo que nos impulsiona - como sugere o próprio título do referido texto – para *além do princípio de prazer*. Freud interpreta o jogo da criança da seguinte forma: naquele momento, o bebê já teria renunciado anteriormente à satisfação pulsional de ter a mãe por perto, sendo capaz de aceitar a ausência temporária dela sem protestar. Aparentemente – Freud avança – o bebê estaria se compensando disso com a encenação aparecimento-desaparecimento comandada, dessa vez, por ele mesmo. O que espanta é que, levando em consideração que a criança não pode ter sentido a ausência da mãe da primeira vez como algo agradável, como conciliar a repetição desse jogo aflitivo com o *princípio de prazer*? Poder-se-ia dizer que o desaparecimento seria apenas uma necessidade preliminar ao júbilo do retorno, verdadeiro propósito da criança. Mas Freud adverte que contra isso se apresenta o fato de que o desaparecimento parecia ter todo um sabor em si mesmo e se repetia mais do que todo o episódio na íntegra. Trata-se do reconhecimento oficial de que deve haver uma outra força que, coadunada ao *princípio de prazer*, parece

eclodir das profundezas da nossa mente para nos atirar repetidas vezes em direção ao *desprazer* ou, por assim dizer, a uma zona perigosa do *prazer*.

É neste ponto que se faz necessário detalhar mais pormenorizadamente o que Freud denomina pulsão. Para ele, as pulsões seriam forças, situadas no limiar entre o corpo e a mente, semelhantes aos instintos dos outros animais, e que se movem continuamente pelo inconsciente. As pulsões se dualizam em forças distintas, apesar de intrínseca e inseparavelmente relacionadas: a *pulsão de vida* e a *pulsão de morte*. Dadas as suas características, à *pulsão de vida* vem associar-se a imagem do deus grego Eros¹⁹, o deus do amor. É a ela que se ligam diretamente os impulsos sexuais e de autopreservação. Hesíodo, em sua *Teogonia*, de fato atribui a Eros um papel conciliador de elementos dissonantes, como um intermediador da passagem do *caos*, em que tudo é puramente diferença, ao *cosmos*, com seus engates harmoniosos. Isto é, Eros é aquele que reduz a distância entre quem deseja e seu objeto de satisfação, o provedor de ligações, que visam tornar as coisas diferentes em unidades cada vez mais globalizantes. Já à *pulsão de morte* serve brilhantemente a imagem de Thanatos, o deus da morte, no contraponto mitológico em que ele vem se situar. Nessa personificação se insinua a natureza da força que, no nosso interior, parece tender à destruição e à agressividade. A *pulsão de morte* traz a marca da *compulsão à repetição*: um irresistível lançar-se ao desprazer, tal qual Freud observara no jogo do desaparecimento-aparecimento que vira o neto realizar. Embora, até certo ponto, sejam concepções obviamente antagônicas, a *pulsão de vida* e a *pulsão de morte*, como já foi dito, estão fundamentalmente conectadas e são, de fato, indissociáveis. Lacan, sobre isso, diz sublimemente que “a vida só pensa em morrer – *morrer, dormir, sonhar talvez*” (1985, p. 293, grifo do autor).

Como dissemos, o *princípio de prazer* visa conservar o montante de energia no interior do sistema psíquico o mais próximo possível a zero. Somos levados a crer que, se a tendência desse princípio se realizar completamente tenderá, de fato, a atingir zero. Isto é, com as noções de *pulsão de morte* e a *compulsão à repetição*, Freud deseja enunciar que

¹⁹ Aprofundemos rapidamente aqui alguns dados mitológicos por demais curiosos para permanecerem não-ditos. Segundo algumas versões populares do mito de *Eros*, ele se casou com *Psiquê*, a Alma, cujo nome, bem sabemos, vem dar origem aos atuais *Psicologia* e *Psicanálise*. Com *Psiquê*, *Eros* teve uma filha: *Hedonê*, o Prazer, por vezes considerada como a própria personificação do desejo sexual e a cujo nome vem ligar-se o termo *hedonismo*. É espantosa a congruência entre os postulados da Psicanálise e a ideia de que do Amor e da Alma brote o desejo sexual. Afinal, a pulsão de vida está na raiz da libido humana. Acrescenta-se a isso o fato de que à *Hedonê*, opunha-se *Algos* ou *Algea*, um grupo de divindades femininas que traziam tristezas e sofrimentos aos homens. Ora, o que se revela é que poderíamos representar de forma razoavelmente satisfatória a relação *prazer/desprazer*, além de como *Eros/Thanatos*, também como *Hedonê/Algea*. Este último par, cremos, pode, inclusive, se demonstrar mais delicado se quisermos considerar a sensação *prazer/desprazer* na Literatura, uma vez que nele suavizam-se as extremidades mais radicais *Vida/Morte*.

parece, de fato, haver uma tendência em toda substância viva para o “retorno à quiescência do mundo inorgânico.” (FREUD, 1976, p.40).

Outra maneira de compreender a compulsão à repetição, para Freud, poderia ser interpretá-la puramente como sendo o eterno retorno dos conteúdos recalçados. Como já dissemos, os conteúdos que foram relegados ao inconsciente não fazem outra coisa senão tentar abrir caminho à consciência para descarregar-se. Isto nos leva à conclusão de que não pode ser o próprio inconsciente que engendra a resistência, mas sim alguma parte inconsciente da mesma instância que realizou a repressão e deseja mantê-la, isto é, o *ego*. Aqui vemos às claras a modificação do uso dos termos consciente-inconsciente como substantivos nomeadores de instâncias, para adjetivos capazes de qualificar funções específicas verificáveis tanto no *ego*, quanto no *superego* e, obviamente, no *Id*. Se a repressão é originada no *ego*, Freud concluiu então que a *compulsão à repetição* poderia num primeiro momento ser limitada como sendo a insistência do reprimido inconsciente em se tornar novamente consciente.

Para Freud, todavia, se fosse este o único caso em que se verifica a manifestação da *compulsão à repetição*, as explicações acima seriam satisfatórias para conciliar este fenômeno com o *princípio de prazer*. Bastaria compreender que aquilo que é desprazeroso na repetição para o *ego* consciente, encontra uma equivalência prazerosa, como descarga, no *Id*. Contudo, suas investigações chegam a um fato novo e notável, a saber, “que a *compulsão à repetição* também rememora do passado experiências que não incluem possibilidade alguma de *prazer* e que nunca, mesmo há longo tempo, trouxe ram satisfação, mesmo para impulsos instintuais que desde então foram reprimidos.” (FREUD, 1976, p.13).

Até aqui dissemos que todo desprazer coincide com uma elevação e todo *prazer* com um rebaixamento da tensão mental. Ora, poderíamos ser impelidos, por consequência, ao contrário do que se pensava anteriormente, a ver o *princípio de prazer* – reduzidor de tensões, capaz de conduzir o ser ao ponto zero de agitação, ao retorno ao inorgânico – como estando, na verdade, inteiramente a serviço das pulsões de morte. Mas Freud pondera:

Tal visão, porém, não pode ser correta. Parece que na série de sensações de tensão temos um sentido imediato do aumento e diminuição das quantidades de estímulo, e não se pode duvidar que haja tensões prazerosas e relaxamentos desprazerosos de tensão. O estado de excitação sexual constitui o exemplo mais notável de um aumento prazeroso de estímulo desse tipo, mas certamente não o único. (1997, p.93).

A partir daí, o *prazer* e o desprazer já não podem mais, portanto, serem referidos

exclusivamente a um aumento ou diminuição da quantidade de tensões, embora muito a isso ainda se relacionem. Ao que parece, *prazer* e *desprazer* não dependem apenas de um fator quantitativo, mas também e mais importante, de alguma característica qualitativa. Nesse ponto, Freud confessa estar ainda tateando: “Se pudéssemos dizer o que é essa característica qualitativa, estaríamos muito mais avançados em psicologia. Talvez seja o ritmo, a sequência temporal de mudanças, elevações e quedas na quantidade de estímulo. Não sabemos.” (FREUD, 1997, p.93). A vida deve ser encarada, de fato, como o resultado da ação simultânea e mutuamente oposta de Eros e Thanatos, e a relação do *princípio de prazer* com essas forças pulsionais ainda é, para Freud, algo não-formulado: “a consideração de que o *princípio de prazer* exige uma redução, no fundo a extinção, talvez, das tensões das necessidades instintivas leva às relações ainda não avaliadas entre o *princípio de prazer* e as duas forças primevas, Eros e o instinto (pulsão) de morte.” (FREUD, 1997b, p.128). Seja como for, levando em consideração a *compulsão à repetição*, além de uma multiplicidade de outros fenômenos psíquicos como o masoquismo e o sentimento de culpa comum a muitos neuróticos, por exemplo, não é mais possível ater-se a crença de que os eventos mentais sejam governados exclusivamente pelo *prazer*.

Não se trata de uma antítese entre uma teoria pessimista da vida e outra otimista. Somente pela ação concorrente ou mutuamente oposta dos dois instintos [pulsões] primevos - Eros e o instinto [pulsão] de morte -, e nunca por um ou outro sozinho, podemos explicar a rica multiplicidade dos fenômenos da vida. (FREUD, 1997b, p.157).

A tendência do *princípio de prazer*, repetimos, é chegar ao mais baixo possível do nível de tensão. Por “mais baixo nível de tensão”, podemos chegar a duas configurações distintas de fenômenos. Ou o nível mais baixo pode ser considerado como a definição do equilíbrio de um sistema; ou trata-se do mais baixo propriamente dito, que, no que se refere ao ser vivo, significa exatamente a morte. Efetivamente, é possível supor que com a morte, todas as tensões do ser sejam levadas de volta a zero. Nesse ponto é necessário ter cautela, pois reduzir o *princípio de prazer* puramente à tendência a retornar ao zero da morte, seria instituí-lo como sendo idêntico à própria *pulsão de morte*, o que não é verdade.

O que Freud expressa com a pulsão de morte é que se deve admitir a existência de algo que se distinga indubitavelmente do *princípio de prazer* e que tenda a levar o que é animado, de volta ao inanimado. Mas o que terá ele desejado dizer com tal postulado? Não se trata, seguramente, de afirmar que todo ser vivo morre, pois isso é óbvio. Trata-se de compreender de que forma essa pulsão que se volta para a morte molda toda a vivência

humana, desde os pensamentos às relações intersubjetivas. Há algo no homem, distinto da morte propriamente dita, que deseja, ainda assim, arrebentar os limites da vida.

Deve-se supor, diz Jacques Lacan – cujas contribuições ao pensamento freudiano são imprescindíveis ao estudo psicanalítico – que aquilo que conduz o ser de volta ao inanimado não o faz de uma maneira qualquer. O ser humano não pode ir para a morte por qualquer caminho. Se ele retornasse à morte pelas vias mais curtas, nada restaria para conjecturar sobre Thanatos. Não é em linha reta que caminhamos para o fim: é exatamente pelas sinuosidades da própria vida que esse retorno se dá. Há uma necessidade do ser animado de transpor o labirinto da vida até, vitorioso e cansado, encontrar sua saída na morte. Não se trata de abrir buracos entre as paredes do labirinto, nem de saltá-las, mas de percorrê-las em todas as suas circunvoluções, de *ex-forçar-se*: direcionar o impulso para fora de si, para conseguir caminhar até à saída. É, pois, na vida que se vê pulsar a força que nos empurra em direção à quiescência das pedras. É este o *gozo*, conforme o compreende Lacan em uma de suas muitas definições possíveis para a mesma coisa: o *gozo* é essa dimensão de forças que está fora das relações homeostáticas do *ego*, uma outra torrente, um outro fluxo, que carece ser distinguido do *prazer* propriamente dito, embora esteja profundamente relacionado a ele. A imagem do *prazer* em Freud é marcada por essa ambiguidade confessa que é, justamente, a do *gozo*: a do *além* do princípio do *prazer*.

Ele [Freud] nos diz que o *gozo* conduz a uma diminuição do limiar necessário à manutenção da vida, limiar este que o próprio *princípio de prazer* define como *infimum*, isto é, a mais baixa tensão necessária a essa manutenção. Mas também é possível cair abaixo dele, e é aí que a dor começa e só pode disseminar-se. Por fim, [...] esse movimento tende para a morte. (LACAN, 1991, p.118).

Em *A Relação de Objeto*, Lacan enuncia o que ele chama de paradoxo do *princípio de prazer*, que pode ser compreendido tendo em vista exatamente o que dissemos no parágrafo anterior. O que se passa no nível do *princípio de prazer*, sem dúvida, liga-se à lei do retorno ao repouso. Todavia, o *prazer* no sentido concreto – o *Lust* – tem um sentido ambíguo em alemão, que Freud sublinha: *Lust* é ao mesmo tempo *prazer* e cobiça, ou seja, é o retorno ao estado de repouso inanimado, mas é também, simultaneamente, a ereção do desejo. Isto parece contraditório, mas nem por isso desejo e *prazer* estão menos ligados de forma eficaz na realidade. É por essas vias de consideração que Lacan pressupõe haver “um troço em algum lugar para que, pelo menos de vez em quando, não seja a redução da tensão que é prazerosa, mas ao contrário, seu aumento – só que, reconhece Freud, somos absolutamente incapazes de dizer por quê.” (LACAN, 1986, p.71).

Com a noção de *princípio de prazer* pode-se, de fato, querer pensar que a existência humana para Freud deveria seguir uma conhecida espécie de moral antiga, a do *otium cum dignitate*, isto é, a de que se faça o mínimo possível ao longo da vida. Mas uma leitura atenta da obra freudiana virá revelar que as forças internas aos sistemas psíquicos de forma alguma se resumem a este tipo de *prazer* puramente hedonista.

Na verdade, ele [o princípio de prazer] é o princípio do desprazer. A tal ponto que, ao enunciá-lo, Freud derrapa a todo instante. “Em que consiste o prazer?”, diz ele, e responde: em reduzir a tensão. Ao contrário, de que gozar, senão de que se produza uma tensão? Esse é o próprio princípio de tudo o que leva o nome de *gozo*. (LACAN, 1991, p.21).

Portanto, o *gozo*, segundo o psicanalista francês, é a produção de uma tensão sentida como *prazer*, que é capaz de – se pudesse ser realizada totalmente – levar o ser de volta ao estado inanimado; por isso, o *gozo* pode ser associado à pulsão de morte. Aliás, se pensarmos naquele que para a Psicanálise é o *gozo* pivô, isto é, o gozo sexual, verificaremos que não é de todo nova a sua associação com a morte. É conhecida a afirmação de que para os franceses, o orgasmo, ou mais especificamente aquele breve momento que se lhe segue, seja também epitetado *la petite mort*. Todo o ato sexual se dá, de fato, num crescimento constante da excitação e da vivacidade até o gozo sexual, ponto em que, tanto o pênis e o desejo sexual quanto o próprio eu passam por um processo de detumescência, de desvigorização. No homem, o mecanismo de detumescência já basta para marcar a ligação do orgasmo com o que realmente se apresenta como um corte: um amolecimento, uma afânise: o desaparecimento da função do órgão.

Em *Os Quatro Conceitos Fundamentais em Psicanálise*, Lacan afirma ser a detumescência, de fato, um símbolo da frustração do *gozo*, uma denúncia da própria impossibilidade de sua realização plena. De fato o *prazer* é um limite; pois o *prazer* em excesso invade uma zona proibida: transmuta-se em desprazer. A dialética do *prazer*, isto é, aquilo que o *prazer* comporta como estímulo ao mesmo tempo buscado, mas limitado, conquistado por desvios, implica a centralidade de uma zona, por assim dizer, proibida, porque nela o *prazer* ultrapassa seus limites e se torna perigoso por ser intenso demais. “Essa centralidade é o que designo como campo do *gozo*”. (LACAN, 1991, p.34). Eis o que Lacan designara outrora como o centro proibido: um vórtice de *prazer* e morte. A detumescência é um símbolo desse vórtice que só podemos bordear: está aí como índice do *gozo-além*, como marca da zona proibida. O princípio de *prazer*, nesse contexto, funciona como a borda do campo do *gozo*.

O *gozo* seria, portanto, essa espécie de *prazer* em excesso, impossível de ser precisado e até mesmo: dito. Quando tentamos dar conta de explicá-lo ou dominá-lo, ou seja, quando o atravessamos pela linguagem de que como seres falantes, somos dotados, é exatamente aí que ele se esquia, escorre por entre as tentativas de simbolização. Por isso mesmo, Lacan considera o *gozo*: o *indizível*. Tampouco o *gozo* é suscetível de quantificações; ele não se introduz em funções comparativas, nem se inscreve sob signos de *menor* ou *maior*, *melhor* ou *pior*.

Se admitimos que o *gozo* seja o além do *princípio de prazer*, ligado ao retorno do ser à morte, o *prazer* que comumente sentimos no dia-a-dia, com que lidamos concretamente, demanda uma outra ordem de explicações. A possibilidade de atingirmos qualquer *prazer* que seja se articula aos princípios de realidade e de *prazer*. Pelo princípio de realidade, sabe-se, aceitamos tolerar momentaneamente um desprazer sob a inscrição de uma promessa de *prazer* mais intenso – ou menos danoso – no futuro. O *gozo*, por isso, nunca é algo que se realiza plenamente: sempre permanece uma hiância entre o desejo e sua satisfação, de tal maneira que o sujeito, mesmo quando goza, permanece na busca, segue nos (des)caminhos do labirinto. Em *A Angústia*, Lacan nos diz que a vontade de *gozo*, em quem quer que seja, é sempre uma vontade que fracassa, que depara com seu limite, seu próprio freio. Todo objeto designa apenas a lacuna central que separa o desejo do lugar do *gozo* e nos condena ao fato de que o *gozo*, por natureza, não esteja prometido ao desejo. O desejo só pode ir ao encontro dele, e para encontrá-lo, precisa transpor a própria fantasia que o sustenta e constrói. Ou seja, o *gozo* sempre se inscreve, de fato, como *perspectiva de outro gozo*; ele é realizado, de certa forma, como uma atividade de sublimação. Não há, portanto, recalçamento, nem apagamento, nem sequer um compromisso com o *gozo*; há um paradoxo, há um desvio: “é pelos caminhos aparentemente contrários ao *gozo* que o *gozo* é obtido.” (LACAN, 1991, p. 112). Nota-se que a relação entre *prazer* e *gozo* é, pois, de uma espécie de limite. Ora, o *prazer* não é um vilão, um carrasco: o *prazer* mantém o ser nas bordas, num limiar bastante tamponado, e é exatamente por isso que é *prazer*. O sujeito é capaz de criar a estrutura de seu *gozo*, mas tudo que se pode esperar daí são práticas de recuperação. Aquilo que o sujeito recupera não é o *gozo* em si, mas sua perda e a perspectiva renovada de talvez atingi-lo.

A isto mesmo vem ligar-se a repetição, que se atrela àquilo que foi denominado pela Psicanálise como o objeto perdido. O *gozo* é almejado sempre como um esforço de reencontro desse objeto faltante. Mas o objeto não pode ser realmente recuperado, e todo *gozo* é apenas uma promessa, cortado por um limite utópico. Também não pode ser localizado ou delimitado

em termos práticos. Lacan apela ao termo *nulilocidade* – de *locus nulus* – para referir-se a esse aspecto do *gozo*: a qualidade daquilo que não está em lugar nenhum.

Sendo o *princípio de prazer* o princípio de menor tensão para que subsista a vida, o *gozo* é a compulsão ao seu transbordamento. A repetição, afirma Lacan, se funda em um retorno do *gozo*. “Eis porque podemos conceber que o *prazer* seja violado em sua regra e seu princípio, porque ele cede ao desprazer. Não há outra coisa a dizer – não forçosamente à dor, e sim ao desprazer, que não quer dizer outra coisa senão o *gozo*.” (LACAN, 1983, p.57). É o *gozo* que necessita da repetição. É na busca do *gozo* como repetição que se produz o que está em jogo.

É na medida em que o *gozo* é evocado e encontra seu limite que se abre um buraco, um *vazio*, uma fenda que arrasta o sujeito em sua direção: é a partir desse momento que se coloca a possibilidade de conjunção entre Eros e Thanatos, entre vida e morte. “O *gozo* é essa alguma coisa *na qual* marca seus traços e seus limites o *princípio de prazer*. Mas é alguma coisa de substancial e que, precisamente, é importante de produzir sob a forma que eu vou articular ao nome de um novo princípio: *não há gozo SENÃO do corpo*.” (LACAN, 1991, p.114, grifo do autor).

Mas, tendo paralelamente insistido sobre o caráter ilusório do objeto, convém reafirmar a evidência de que a satisfação implicada no ciclo do desejo – seja ela chamada *prazer* ou *gozo* – só se pode realizar (e se conceber) em um corpo. Mas qual corpo? Mais especificamente, de que corpo se trata em psicanálise? De um ‘*corpo concebido inteiramente como zona erógena*’, tal qual Freud o escreve em 1938. (LECLAIRE, 1977, p.54-55, grifo do autor).

A noção de zona erógena surge nos escritos freudianos bem cedo e serve para designar um lugar do corpo capaz de ser a sede de uma excitação sexual. As zonas erógenas são como portas e janelas do corpo, por onde entram e saem as sensações de *prazer* e desprazer. De início, Freud considerou como zonas erógenas a pele, as mucosas e os orifícios. Posteriormente, a experiência analítica levou Freud a considerar a possibilidade de qualquer parte do corpo tornar-se uma zona erógena, ou, na proposição inversa, surge a hipótese de se considerar o corpo todo como erógeno.

Gozar é, por conseguinte, sempre gozar de um corpo: é beijá-lo, abraçá-lo ou fazê-lo em pedaços se assim me aprouver. É tocar suas zonas erógenas, penetrar seus orifícios, roçar sua pele. Sendo todo *gozo* um *gozo* do corpo, então, para Lacan, ele é um termo que desliza ainda sobre outro eixo. De um lado, há o *gozo* ligado ao próprio corpo, em que se inscrevem os limites do *princípio de prazer*. Num outro sentido, *gozar é possuir*: transforma-se em uma

dialética de desfrute, adquire valor jurídico; trata-se de gozar *de* alguma coisa. Ter o *gozo* sobre algo é ter o direito de tratá-lo segundo a lei do próprio desejo. Nesse caso, se eu *gozo do* teu corpo é porque dele eu desfruto: teu corpo transforma-se, assim, na metáfora de meu *gozo*. Nessa transição de “ele goza”, para “ele goza de”, o *gozo* passa do subjetivo ao objetivo, deslizando para o sentido de posse, o que faz Lacan relacioná-lo ao complexo de castração. O *gozo* é constituído nessa virada que faz do parceiro sexual um objeto fálico substituidor. Dessa forma, o *gozo* de si enquanto fenômeno subjetivo encontra sua interdição e transcende a si mesmo como valor de *gozo* do outro.

A interdição do *gozo* tem duplo valor: ele está fora do alcance pleno, barrado; e também está fora do simbólico da linguagem. O interdito se mostra como a barreira de um dito, que em si mesmo constitui um limite. Ao mesmo tempo, o *gozo* é sua anulação. O *gozo* apaga o dito e instaura uma transgressão pela qual nasce um novo dito, ou se repete o anterior, para que o *gozo* seja ainda possível uma outra vez.

Aquele que diz, por seu dito, se interdita o *gozo* ou, correlativamente, aquele que goza faz com que todo dito possível se desvaneça no absoluto da anulação que ele celebra. [...] O *gozo*, de que se trata aqui, é a imediatidade do acesso à pura “diferença” que o erótico busca em seu extremo limite com a morte e até, por vezes, na anulação desse limite. O *prazer* é a representação desse acesso, *gozo* temperado pela segurança de uma reversibilidade na economia oscilante e cíclica do desejo propriamente dito. (LECLAIRE, 1977, p.127).

2.3 O paradigma rangente de Barthes: prazer, gozo e escritura

Tendo realizado essa excursão à Psicanálise, devemos agora voltar a atenção para o pensamento de Roland Barthes sobre o *prazer* e o *gozo* na Literatura, sem que tenhamos que realizar várias idas e vindas ao pensamento psicanalítico durante essa abordagem. Ao longo de todo *O Prazer do Texto*, Barthes se referirá aos textos literários chamando-os ora por *textos de fruição*, ora por *textos de prazer*, e oscilará constantemente quanto aos sentidos pretendidos na escolha de cada uma destas terminologias. O semiólogo tem plena consciência disso e diz já na segunda página de sua obra:

(Prazer/Fruição: terminologicamente isso ainda vacila, tropeço, confundo-me. De toda maneira, haverá sempre uma margem de indecisão; a distinção não será origem de classificações seguras, o paradigma rangerá, o sentido será precário, revogável, reversível, o discurso será incompleto.) (BARTHES, 2006, p.8).

Este é um dos motivos pelos quais devemos manter no menor grau possível de assertividade as palavras de Barthes, conforme dissemos na primeira secção deste capítulo. Devemos respeitar a margem de indecisão em que se inscrevem suas considerações, evitar classificações seguras e intransponíveis que ele mesmo não desejava realizar. Seguiremos, pois, seus movimentos caleidoscópicos, suas curvas, sem pretensões de tornar reto o que para ele é sinuoso, labiríntico.

De início, podemos observar que aparece no trecho transcrito a palavra *fruição*, no lugar de *gozo*. Essa diferença merece algumas considerações. O termo francês utilizado por Barthes para referir-se ao *gozo* é *jouissance*, o mesmo usado por Lacan. Tal palavra sugere traduções tão variadas e com diferenças tão sutis de sentido, que precisar com exatidão qual seria a mais correta é tarefa árdua. Dentre as possíveis traduções, figuram, além de *gozo* e *fruição*, também *prazer*, *orgasmo*, *satisfação*, *posse*, *usufruto*, *apetite*, *desejo*. Mais profícuo é delimitar os motivos da escolha deste ou daquele termo como tradução de *jouissance* em cada discurso.

Vale dizer que nenhuma das possibilidades de tradução do vocábulo francês elimina por completo a existência das demais, que vez ou outra se insinuam como mais adequadas em certo fragmento do que suas equivalentes. Optamos por, ao longo deste trabalho, referirmo-nos à *jouissance* como *gozo* ou *fruição*; mas não se elimina, todavia, a presença fantasmática das escolhas não-realizadas se esgueirando pelas fendas do nosso discurso. Isto é, se desejamos dar relevo ao caráter sexual da *jouissance* do texto e, exatamente por isso, a ela nos referimos em português como *gozo*, não podemos desprezar as demais acepções que vêm no bojo da escolha efetivamente realizada. Ou seja, não nos permitimos ignorar que quem goza o texto literário, por assim dizer, também dele *dispõe*: o texto de *fruição* é de *usufruto* do leitor, está em sua *posse* – momentânea, flutuante, pois se abre à posse de muitos outros leitores: o texto de *gozo* é infiel a quem quer que seja – mas, ainda assim, é, naquele instante da leitura, todo para o seu deleite, para seu *prazer*; isto é, para a *satisfação* de seus *apetites*, para servir à Lei do seu *desejo*.

Devemos deixar claro, entretanto, que se Barthes se refere ao efeito do texto de *fruição* sobre o leitor ora como *gozo*, ora como *prazer*, deve-se dizer que o local em que o paradigma range é na terminologia; de forma alguma ele elimina a diferença que subjaz às noções bastante diversas, embora extremamente concatenadas, de *textos de prazer* e *texto de fruição*.

Texto de *prazer*: aquele que contenta, enche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática confortável da leitura. Texto de

fruição: aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até um certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem. (BARTHES, 2006, p.20-21).

Vemos aqui tornar-se nítida a possibilidade de aplicação da ambivalência psicanalítica sobre o *prazer* e o *gozo* que procuramos descrever na secção anterior à mesma distinção realizada por Barthes em relação aos textos. O *texto de prazer* é homeostático; ele mantém o equilíbrio entre o mundo e a linguagem e, por sua vez, entre esta e o sujeito. Segue em consonância com um *prazer* tamponado e seguro, respeitador dos limites da língua e dos sistemas de mundo. Capaz de ver-se nele e confirmar a consistência de seu ego, o leitor o tem como um conforto, seu porto-seguro. “Prazer do texto. Clássicos. Cultura. Inteligência. Ironia. Delicadeza. Euforia. Domínio. Segurança: arte de viver”. (BARTHES, 2006, p.61). Esse *prazer* pode ser dito e é dele que nasce toda a crítica. Já o texto de *fruição* é o avesso disso: é o além do princípio do *prazer* na literatura. O texto de *gozo* está fora de qualquer finalidade concebível, mesmo a do *prazer*, já que o *gozo* se inscreve sob a marca da tensão. Diz Barthes, inclusive, em “A Teoria do Texto”, que a *escritura* – compreendida aqui como sinônimo de texto de *fruição* – conduz, pela possibilidade criativa, à *jouissance* do autor e do leitor, tornando o texto uma espécie de clímax sexual, um *têxtase*. A escritura seria o crescimento do potencial erótico do texto, sua exponenciação, uma possibilidade de se forçar os limites do erotismo da criação textual. Se o texto de *fruição* “põe em estado de perda”, é porque se vincula a esse excesso, a essa desestabilização pela qual passa o sujeito que goza. Tanto que o ego – ao contrário do que ocorre com o texto de *prazer* que o confirma – nele se dissolve, tem suas bases abaladas.

As noções de *texto de fruição* e *textos de prazer* podem ser aproximadas, para melhor compreendê-las, por sua vez, a outra diferenciação realizada por Barthes, aquela que distingue *textos escrevíveis* de *textos legíveis*. O *texto escrevível* é aquele que não se encontra fechado e completo, que, ao invés disso, pode ser escrito durante a leitura, que se abre à co-criação artística pelo leitor. Isto reveste o *texto escrevível* de um caráter estético sempre ativo e em movimento, de uma certa incompletude que aponta para a necessidade do leitor. O *texto legível* é, opostamente, fechado e apenas consumível: já está pronto antes de o leitor dele se aproximar e se lhe oferece como experiência de mera apreensão. O *texto escrevível* pode ser tomado como análogo ao *texto de fruição* ou *gozo*; ele deseja o leitor: obriga-o a assumir um papel de coprodução de sentidos. Nesse caso, o *gozo* do leitor não advém de um simples ato de leitura, mas de todo um investimento de si sobre o texto. O *texto legível*, por sua vez, vai

ao encontro da nomenclatura *texto de prazer*, e se situa sob o conforto do reconhecimento e da fixidez dos valores.

Na literatura, a diferença entre *gozo* e *prazer* por vezes pode ser problematizada como sendo apenas uma diferença de grau. Neste caso, seria como se o *gozo* fosse um *prazer* extremo, a entrada na zona perigosa, o vacúolo proibido sobre o qual nos falou Lacan. Ou, invertendo a posição, o *prazer* seria um *gozo* moderado, inscrito sob as exigências equilibradoras do ego, o que, por fim, dá no mesmo. Visto assim, o *gozo* seria muito mais livre, menos reprimido, mais espontâneo e voraz do que o *prazer*, por sua vez, mais tímido, comedido, socialmente aceito. O *gozo* seria privado; o *prazer*, público. Expor o *gozo* é lascivo; o *prazer* é amplamente demonstrável. Dos egos cautelosos e pouco viris se espera um gosto maior pelo *prazer*, uma recusa ao delírio do *gozo*, ao ser à deriva, à perigosa perda de si pela experiência da leitura. O *gozo* tem, portanto, o poder de abalar fundamentos, de fazer rever ideologias.

O *prazer* não é uma pequena *fruição*? A *fruição* é apenas um *prazer* extremo? O *prazer* é apenas uma *fruição* enfraquecida, aceita – e desviada através de um escalonamento de conciliações? A *fruição* não é senão um *prazer* brutal, imediato (sem mediação)? (BARTHES, 2006, p.28).

Se admitirmos que entre *prazer* e *gozo* haja apenas uma diferença de grau, poderemos ser levados a pensar que o *texto de gozo* é apenas o desenvolvimento lógico do *texto de prazer*. Por outro lado, se cremos que *prazer* e *fruição* são forças que são paralelas, incomunicáveis, somos forçados a conceber o *texto de gozo* sempre à maneira de um escândalo, sempre como um corte. O sujeito que se articula aos dois textos seria, pois, um sujeito clivado que dispõe ao mesmo tempo do *prazer* da consistência de seu ego e do *gozo* de sua dissolução.

Cabe citar neste ponto a inusitada proposta barthesiana, lançada em um trecho de *O Prazer do Texto*, em que ele sugere o neologismo *hifologia* a uma possível Teoria do Texto. O termo tem origem do grego *Hyphos*, que significa a teia da aranha. Tal nomenclatura traz em sua semântica, uma série de perspectivas a respeito da relação texto-leitor que permeiam todo o pensamento do pensador francês: em primeiro lugar, a própria palavra *texto* quer dizer *tecido* e refere-se ao entrelaçamento intransponível, mas amorfo, de sentidos das palavras que lhe constituem. Perdido neste tecido, como a borboleta na teia da aranha, está a alma²⁰ do leitor, inseparável do texto, parte dele, prestes a dissolver-se nos sucos digestivos dos fios.

²⁰ Lembramos que *psiquê*, em grego, significa tanto *alma*, quanto *borboleta*.

Pintura descritiva de um quadro do *gozo* (um quadro terrível, sublime): de um lado, Thanatos, a aranha tecedora, caminhando em direção ao sujeito-borboleta, do outro lado, preso nos fios da morte, gozando o transbordamento de todos os limites, voltando enfim à dissolução total, ao zero do inanimado. Teias, tecidos, textos: malhas em que o leitor se funde, se perde. E goza.

Como dissemos, Barthes crê na interpretação por efervescência da superfície textual, por movimentação da própria potencialidade – infinita – dos signos, todos em si, também interpretação. Para ele, de fato, o texto de *fruição* é capaz de operar a *reorganização da subjetividade do leitor*, diante do poder apagador do *gozo*. Desta maneira, devemos entender o leitor barthesiano como um ser partido, sobretudo após a influência das reflexões freudianas a respeito do inconsciente, universo que domina o ser e lhe escapa. Ao saber que há uma sintaxe própria à estrutura da inconsciência, impenetrável pela razão consciente, o sujeito está irremediavelmente cindido, limitado por sua própria linguagem. Isto abala a concretude, a certeza do direito de situar-se no centro dos acontecimentos, como o conhecedor da verdade. A ausência de sentido, de profundidade, representa, em última instância, a situação da própria subjetividade à deriva do leitor: desconstruído, mas em (re)construção constante.

Barthes, partindo do pensamento derridiano, propõe que tal desconstrução da subjetividade em face do texto seja decorrente de um movimento provocado pela própria *estruturalidade da escritura*, de um jogo dos sentidos engendrado pelo texto. A experiência da leitura do texto de *fruição* alcançaria, então, um nível mais elevado, em que seria testemunhado o afastamento dos valores socialmente construídos e rigidamente impostos da palavra estereotipada, e o texto assumiria uma perspectiva íntima de significância, que “é o sentido, na medida em que é produzido sensualmente” (BARTHES, 2006, p.72). O estereótipo é a palavra repetida fora de toda magia, como se fosse natural, como se o ato de imitar pudesse deixar de ser sentido como tal. O sentido produzido sensualmente é seu avesso: é aquele que se faz sentir no corpo, ou melhor, no encontro entre os corpos: o corpo do texto afeta o corpo do leitor, e vice-versa. O *gozo*, também no texto, pode ser interpretado como um *gozo* do corpo. A leitura do texto de *fruição* é, assim, uma experiência *sensível* da relação entre a linguagem do texto e o leitor.

Como diz a teoria do texto: a linguagem é redistribuída. Ora, essa redistribuição se faz sempre por corte. Duas margens são traçadas: uma margem sensata, conforme, plagiária, (...) e uma outra margem, móvel, vazia (apta a tomar não importa quais contornos) que nunca é mais do que o lugar de seu *efeito*: lá onde se entrevê a morte da linguagem. Estas duas margens, o compromisso que elas encenam, são necessárias. (BARTHES, 2006, p.11-12, grifo nosso).

Como afirma o semiólogo, o valor – poderíamos dizer *estético* – da obra não advém nem da regra, nem da sua subversão. Ambas são necessárias à entrada do leitor no corpo do texto, pois os orifícios deste corpo são exatamente as *fendas* a serem penetradas pelo leitor, seus buracos; o leitor goza exatamente nessa *penetração*. Ou seja, o *gozo barthesiano* reside no caráter tensional inerente ao texto literário e no potencial de penetração pelo leitor, numa tendência mesmo de erotização estética da leitura. No texto: o objeto-fetice a ser possuído, penetrado, rasgado. Não há nenhum sujeito ativo (a figura do escritor), e diante dele nenhum sujeito passivo (o leitor). “Como instituição, o autor está morto: sua pessoa civil, passional, biográfica, desapareceu; desapossada, já não exerce sobre sua obra a formidável paternidade.” (BARTHES, 2006, p.35). Em suma, ocorre uma fusão da obra com o sujeito, caem por terra os limites que permitiriam ao sujeito se relacionar com o texto objetivamente. Repita-se o quadro: texto-teia, escorrendo suco digestivo da linguagem que se encena e se renova: o leitor preso nas malhas, digerido, diluído nos fios do *gozo*. Se o *gozo* se relaciona à morte, é a morte da consistência do ego, sua anulação diante da horizontalidade da linguagem literária, que assinala o *gozo* do texto.

Como no jogo da “mão quente”, a excitação provém não de uma pressa processiva, mas de uma espécie de charivari²¹ vertical (a verticalidade da linguagem e a sua destruição); é no momento em que cada mão (diferente) salta por cima da outra (e não uma depois da outra) que o buraco se produz e arrasta o sujeito do jogo – o sujeito do texto. (BARTHES, 2006, p.18).

Nenhum sentido do texto de fruição é pré-configurado. Por isso pode-se dizer que há um *fading* que se apodera do sujeito no imo da fruição, que o arrasta para outro lugar imprevisível, consequência de um jogo cujos dados ainda não foram lançados, nem as cartas previamente marcadas. O texto de fruição demonstra seu desejo pela transitoriedade do significado revogável. Na sua mutabilidade está a intermitência das imagens que se substituem, movimentam, muitas vezes, vertiginosamente. Para Barthes, os sentidos na escritura apenas cintilam, convulsionam, e se vão. São constantemente apagados pelo *gozo* para (re)nascerem como outros sentidos.

O sentido do texto de fruição é ele mesmo in-dizível, *inter-dito*: só pode ser dito (e lido) nas entrelinhas; exatamente naquilo que suspende. Isso significa que o *gozo* não é necessariamente triunfante, heroico. Ele pode assumir a forma de uma deriva, ficar girando

²¹ Termo que designa uma prática popular original da Europa em que um grupo de pessoas faz uma espécie de protesto barulhento, muitas vezes batendo em panelas, para declarar seu descontentamento em relação a algo.

em torno de uma suspensão. “Há deriva toda vez que a linguagem social, o socioleto, me falta. Daí por que um outro nome da deriva seria: o *Intratável*.” (BARTHES, 2006, p.26). Com o escritor de fruição e seu leitor inaugura-se, assim, o texto insustentável, o texto impossível, sobre o qual não se pode falar; só é possível falar “em ele, à sua maneira, só se pode entrar num plágio desvairado, afirmar histericamente o *vazio* da *fruição*.” (BARTHES, 2006, p.29).

O jogo no texto de *prazer*, por sua vez, encontra-se dentro de limites mais bem delimitados. Não que não haja jogo. Barthes não nega a existência de um *prazer* notável, ainda que seguro; de um “*gozo* representado”, como disse Leclaire; encontrável nos textos ditos de *prazer*, dentre os quais Barthes inclui narrativas clássicas que respeita profundamente. Ele não despreza o *prazer* propriamente dito, e sim a tagarelice do texto. Mas, ainda assim, ele parece querer sublinhar repetidamente a força sobrepujante do *gozo* literário sobre a própria linguagem e a ruptura da subjetividade do leitor diante do texto de *gozo* quando comparado ao de *prazer*.

Um dos possíveis jogos que Barthes aponta como sendo de *prazer* é aquele em que o leitor desfruta do texto segundo um suspense narrativo, um *prazer* que se nutre do *strip-tease* do corpo textual. Nesse caso, não há cortes profundos. Todo o *prazer* vem da revelação progressiva, se refugia na esperança de ver a nudez, de conhecer o fim. Este é um *prazer* apontado por Barthes como sendo para o consumo das massas: é edipiano, fundado no desejo de desnudar o pai, conhecer a verdade, sendo o pai, nesse caso, encenado pelo texto. A proibição da nudez paterna e o desejo de conhecer a origem ecoam o mito de Noé embriagado, coberto pelos filhos.

O texto de *prazer*, sobretudo as grandes narrativas clássicas – Barthes cita para ilustrá-las, dentre outros, Zola, Balzac, Dickens, Tolstói, Proust – possui, a seu ver, uma espécie de ritmo variável de leitura. Nem tudo é lido com a mesma intensidade, obedece-se a um ritmo que pouco considera a integridade do texto. Por avidez, podemos suprimir passagens inteiras, que pouco nos seduzem, que são sentidas até mesmo como aborrecidas, para irmos direto aos pontos culminantes da narração. O leitor nesse caso é comparado por Barthes a um espectador de cabaré que “subisse ao palco e apressasse o *strip-tease* da bailarina, tirando-lhe rapidamente as roupas” (BARTHES, 2006, p.17). Estão aqui em confronto as seguintes margens: de um lado, a formada pelo que é útil ao conhecimento do segredo e do outro, a formada pelo o que lhe é inútil. É uma fenda criada segundo um critério de funcionalidade. Barthes considera que é, de fato, o ritmo da escolha entre o que se lê e o que se deixa para trás

que produz o *prazer* dos grandes relatos.

O que eu aprecio, num relato [numa narrativa clássica], não é pois diretamente o seu conteúdo, nem mesmo sua estrutura, mas antes as esfoladuras que imponho ao belo envoltório: corro, salto, ergo a cabeça, torno a mergulhar. Nada a ver com a profunda rasgadura que o texto de fruição imprime à própria linguagem, e não à simples temporalidade da leitura. (BARTHES, 2006, p.18).

Há, por conseguinte, dois regimes distintos de leitura. O texto de *prazer* pode ser lido indo direto às articulações centrais, saltando alguns trechos depressa. Embora algo se perca do discurso, a leitura não se empobrece enquanto efeito, não há nenhuma perda verbal efetiva. A leitura de um texto de *gozo* exige que não se deixe passar nada. Um texto de *gozo*, chamado por Barthes também de texto moderno ou texto-limite, deve-se ler colado a ele, com atenção e júbilo. Nele, não é o desfolhamento das verdades que importa, mas as multiplicidades de significância. Inverter os regimes pode comprometer fatalmente a experiência da leitura. Isto é, ler detalhadamente um texto de *prazer* pode ser entediante; ler depressa um texto-limite torna-o opaco, pouco sedutor, até frustrante, como se quiséssemos que ocorresse alguma coisa e nunca ocorresse nada, pois o que ocorre no nível da linguagem não tem correspondente no nível do discurso. O texto de *gozo* não deve ser nunca devorado ou engolido: deve ser pastado calmamente, numa restauração das antigas leituras aristocráticas.

Para Barthes, o texto de fruição produz sempre um corte, pelo qual jamais se desculpa ou explica. Está livre de compromissos ideológicos, não se filia a nada: sujeitos históricos, heróis arquetípicos, mitos da Doxa. O *gozo* não tem *sentido*: tanto se compreendermos *sentido* como valor semântico referencial; quanto se interpretarmos *sentido* como uma direção específica para a qual alguém ou algo se encaminha; isto é, uma finalidade. O texto de fruição não possui compromisso com nenhuma verdade exterior, vive a errância do seu desejo. Ele não precisa – nem quer – inscrever-se em uma rede de relações que o marque com um valor fixo intransponível, passível de classificações perenes. O texto de *gozo* é aquele que suporta mudo o que Barthes designa como o “supremo opróbrio” (2006, p.8): a contradição lógica.

O *gozo* nasce exatamente de uma coabitação de linguagens variadas sob o mesmo tecido, a escritura. São códigos díspares todos entrelaçados na realidade do objeto literário. Nele são abolidas as barreiras, não para a unificação de todas as diferenças em um todo harmonioso; não se trata de um sincretismo, de uma mistura que se quer homogênea, monofásica. Ao contrário, as barreiras são abolidas para fazer vibrar a dissonância, para justapor o que antes estava separado por um abismo. A diferença não é aquilo que edulcora o conflito; ela se conquista sobre ele, faz brotar a tensão (o tesão), e é a condição básica do

gozo.

O texto de fruição pode ser acusado, portanto, de ilógico, mas ele não se importa com isso. Não se vê nele a menor vontade de explicar-se. Podemos relacionar seu ilogismo à *Mathesis*, uma das três forças – junto a *Semiosis* e à *Mimesis* – capazes de fazer ouvir a linguagem fora da esfera do poder, como afirma o semiólogo em sua aula inaugural no *College de France*. Por *Mathesis*, compreende-se a força da literatura que permite trazer para o seu repertório, isto é, para o discurso da ficção, saberes oriundos dos mais diferentes sistemas de sentido do mundo. O texto se serve, portanto, de muitas linguagens diferentes. Em um texto literário há transcódificações de diversas categorias da realidade e suas epistemologias, como o conhecimento histórico, o cultural, o social. Dessa maneira, todas as ciências se cruzam na literatura: sua relação com o saber é peculiar, portanto, por propiciar um espaço de contato entre os saberes, uma espécie de “ciência universal”. E essa peculiaridade se acentua ainda mais pelo fato de ela reorganizar estes saberes não em categorias hierárquicas e distintas, mas em uma “esteira de reflexividade infinita” (BARTHES, 2007, p.19). Por essa razão Barthes adjetiva a literatura como *enciclopédica*: uma reunião de elementos do mundo inter-relacionados, colocados lado a lado. Deve-se frisar ainda que, pelo fato de que o saber na literatura está despido da responsabilidade de edificar uma verdade objetiva e referencial, no texto, os saberes vivem uma verdadeira “festa” e permitem desvendar outras faces, outros saberes insuspeitos, irrealizados.

Não se espera do texto de *gozo* uma totalidade harmônica, uma responsabilidade de conteúdo. A única responsabilidade assumida pelo texto de *gozo* é a responsabilidade da forma, a que engendra o jogo, que permite enfraquecer o poder que se insinua na linguagem. É claro que as partes de um texto de fruição interagem; mas essa interação não necessariamente é confortável, redutível a um discurso apaziguador: em suma, não quer ser resumida a um significado empírico. É justamente na diferença que a estruturalidade ganha vida, se energiza: que se abrem as fendas do texto. Que haja coexistência, não supressão; multiplicidade, não escolha.

Para Barthes, o texto de *gozo* permanece impassível diante da ironia socrática. O filósofo grego Sócrates desejava desmascarar, pelo seu método, o discurso que convence pela imaginação e pela ilusão – e não seria esse exatamente o discurso ficcional? – e que está em débito, a seu ver, com A Verdade, conforme os pensamentos clássicos da metafísica ocidental. A ironia socrática não é, portanto, uma figura de linguagem: é uma ferramenta de refutação. Por ela, pretendia-se, por assim dizer, fazer o indivíduo sair de seu estado ignorante,

aporético, para – não pela imposição de um conhecimento externo, mas pelo reconhecimento do ilogismo de sua própria argumentação canhestra – chegar ao conhecimento da Verdade. Os que quiserem defender Sócrates poderão negar; mas não seria absurdo supor, e Barthes concorda plenamente com tal suposição, que haja aí um intuito de ridicularização por trás da máscara nobre do objetivo de iluminação do homem, de conduzi-lo à verdade, salvando-o da ignorância.

Existe aqui algo muito interessante e que merece ser comentado. O texto de *gozo*, de uma maneira peculiar, inverte o jogo socrático. A escritura é também, até certo ponto, irônica. O verbo grego *eirein*, do qual se originou o termo, significa, aliás, exatamente “perguntar”. Ora, aquilo que vem à tona durante a leitura como efeito de *gozo* no leitor não assume, afinal de contas, muitas vezes a forma de um questionamento, o caráter suspensivo de uma pergunta? Afinal, o que sucede com a subjetividade do leitor durante a leitura do texto de *gozo* não é exatamente a denúncia de uma inadequação, a possibilidade de um novo sentido? O novo sentido só pode emergir mediante o afastamento e coexistência de um velho sentido, por sua vez, refutado, total ou parcialmente.

Mas há diferenças intransponíveis entre a ironia socrática e a ironia do texto de *gozo*. Sócrates queria ensinar; o texto de *gozo*, ao contrário, não é professor, não se afeiçoa a didatismos. Ele pode querer abalar a consistência do ego ao mostrar para ele a possibilidade de mútua refutação dos seus valores no corpo do texto. Mas de forma alguma deseja conduzir o leitor a uma outra verdade objetiva, que sirva para todos os seres humanos na mesma medida. Se a escritura é capaz de levar o leitor a alguma verdade, e sublinhamos este “se”, esta deve ser encarada como uma verdade interior, um insight ou epifania, por assim dizer, que de socrática nada tem. É mais seguro afirmar que a ironia do texto deseja limitar-se ao primeiro aspecto da ironia socrática: denunciar a inadequação das verdades argumentativas que guiam o eu em seu cotidiano, possível pela reinscrição conjunta dessas verdades em um universo que permita revelar suas faces obscurecidas pelo hábito. Ou seja, a ironia do texto mantém a verdade suspensa, imagem perfeita do leitor à deriva. Se o leitor assim permanece, ou se movimenta a partir daí rumo a uma novidade que para ele assuma a função de verdade, não é mais responsabilidade do texto.

Barthes diria que mais vale para o leitor manter-se flutuando, entregue ao *gozo*, embora pareça ser fato que é inerente ao ser humano tentar fixar-se, harmonizar o novo no conjunto integrador de seus padrões de sentido. Vemos aqui certa tendência ao equilíbrio, marca da libido do leitor, que quer *unir-se ao texto, unir o texto*. No fluxo dessas

considerações é que Barthes nos diz ser o leitor de *gozo* um verdadeiro contra-herói. Todas as instituições exigem a coerência como fundamento do uso da linguagem. Aquele que se permanece na contradição é visto como louco, condenado a ser um estrangeiro, a não fixar-se no seio de nenhum discurso, de nenhum sistema. Se tal postura é heroica, é porque demanda bastante coragem não ceder diante dessa abjeção.

O *gozo* deste contra-herói encontra uma belíssima representação na inversão do mito bíblico de Babel. No Gênesis, Deus confunde as línguas para punir o homem por seu desejo presunçoso de alcançar os céus. Esse desejo de transpor os limites divinos, para nós, não é outra coisa, senão o *gozo*, o desejo de se chegar à zona proibida. Mas no texto de *gozo*, a punição de Deus se torna ela mesma um sofrimento dádivo, um êxtase. A presunção de se atingir os céus foi cumprida como se cumprem todos os *gozos* afinal: por um desvio, muitas vezes, pelas vias opostas, como ressaltou Lacan; ou seja, aqui, pela possibilidade de fluir de todas as linguagens segundo a vontade do próprio desejo. “O sujeito chega à fruição pela coabitação das linguagens, que trabalham lado a lado: o texto de *prazer* é Babel feliz.” (BARTHES, 2006, p.8).

O *gozo*, como se vê, nasce de certas rupturas ou certas colisões: linguagens incompatíveis, como a científica e a romântica, a religiosa e a profana estão em pleno contato; mensagens de conteúdo imoral ajustam-se em perfeitas e eruditas construções, ou as mais nobres são transmitidas pelos mais simples termos. Tanto a língua como regra quanto a sua transgressão são necessárias, pelo compromisso que encenam. O mesmo se dá com relação ao que vem representado no discurso do texto. Tanto mais seja possível criar uma diferença, isto é, uma tensão entre os conteúdos representados, tão mais poderoso será o *gozo* do leitor, tão mais energizado se tornará o espaço de fruição. Quanto maior a diferença contida nas suas bordas, tão mais intensa é a sucção do buraco que draga o leitor. É por esse motivo que os textos mais capazes de negar, de suspender o que eles mesmos há pouco afirmaram, são aqueles mais eróticos, mais adequados para fazer o leitor gozar.

De fato, proporá Barthes à sua maneira – sob o signo do advérbio de dúvida “talvez” – que esse caráter dúplice do texto de *gozo* poderia, inclusive, servir como critério de valor. Não se trata, portanto, da simples violência, mas de uma subversão sutil. O texto de *gozo* não é puramente transgressor, mas depende das duas margens.

Daí, talvez, um meio de avaliar as obras da modernidade: seu valor proviria de sua duplicidade. Cumpre entender por isso que elas têm sempre duas margens. A margem subversiva pode parecer privilegiada porque é a da violência; mas não é a violência que impressiona o prazer; a destruição não lhe interessa; o que ela quer é o

lugar de uma perda, a fenda, o corte, a deflação [...]. A cultura retoma, portanto, como margem: sob não importa qual forma. (BARTHES, 2006, p.12, grifo nosso).

O lugar da perda a que se refere Barthes é a zona proibida do *gozo*. Ele considera que o texto capaz de fazer o leitor gozar deve ter sido ele mesmo escrito no *gozo* do autor. Mas trata-se de um caminho de mão dupla? O *gozo* do escritor garante o *gozo* do leitor? Para ele, de forma alguma isso está garantido. Isto porque o leitor de *prazer* não é um modelo, uma figura previamente dada, um leitor ideal. Para o texto de *gozo*, não há necessidade da pessoa do outro, mas do espaço entre ele e o possível leitor. Esse leitor amorfo, o escritor deve buscá-lo, “sem saber onde ele está” (BARTHES, 2006, p.9). Fica estabelecida assim, entre o texto e o leitor, uma dialética do desejo, um lugar de *gozo*. A imprevisibilidade do *gozo* impede ao escritor antecipar como o leitor desfrutará do corpo de seu texto. Este espaço de fruição deve ser a prova de que o texto deseja o leitor. Isto é, deve incitá-lo a entrar no jogo, seduzi-lo luxuriosamente, abrir-se a ele.

A oposição entre as margens, nesse sentido pretendido por Barthes, tem maior nitidez quando focamos a materialidade pura da língua, com sua métrica, suas regras sintáticas, seus sentidos bem definidos. Há textos – Barthes aponta como exemplo, *Lois*, de Philippe Sollers – em que todo o edifício da linguagem tende a ser atacado. A frase deixa de ser o modelo da língua. O texto se transforma num jorrar de palavras, um potente jato de significantes. Em textos desse tipo, somos entulhados pela linguagem, como crianças a quem nunca nada é negado. Trata-se de uma jubilação contínua, um momento em que o *prazer* da língua se intensifica e oscila sobre a borda do *gozo*, invadindo o vacúolo proibido. Mas tudo isso não apaga completamente a Lei, a língua em sua rigidez; ao contrário, coexiste com o metro decassílabo, com os “neologismos verossímeis” (BARTHES, 2006, p.13).

Desejamos finalizar nossas considerações sobre o *prazer* e o *gozo* do texto, propondo que, pela leitura de Barthes, poderíamos supor ver no texto literário um corpo. Poderíamos pensar então no que seriam suas zonas erógenas, as áreas em que em sua superfície se inscreveu o intervalo do *prazer*. Mas para Barthes, embora o vejamos falar sobre fendas e orifícios, sobre buracos que dragam o leitor, não se trata de encontrar uma zona erógena do texto. Para ele, de fato, esta expressão aplicada ao texto é “aliás bastante importuna” (BARTHES, 2006, p.16). Realmente, se consideramos que a dialética do *gozo* é imprevisível, como poderia ser previamente determinado o ponto do texto em que se inscreverá a excitação deste ou daquele leitor? Se só há o espaço, se o jogo não está começado, todo o corpo do texto é potencialmente erógeno. O corpo do texto é um corpo de fruição feito inteiramente de

relações eróticas. O texto pode e deve ser considerado um corpo, mas não nosso corpo anatômico, e sim um anagrama de nosso corpo erótico.

Logo, o texto não se torna erótico por ter zonas erógenas, pois ele todo é potencialmente capaz de ser foco de excitação para o leitor. No lugar da zona erógena, Barthes afirma ser a intermitência o que torna erótica a relação do leitor com o texto: a cintilação da pele entre duas peças de vestuário, a impressão do bico do seio que se insinua sob o tecido e logo se esvanece. Trata-se de um erotismo que nasce da encenação de um aparecimento-desaparecimento, como o que Freud observou o neto realizar e que o levou às formulações sobre o além do princípio de *prazer*. Um erotismo compreendido na dialética de traçar um espaço de diferença, uma possibilidade de oferecer algo ao leitor e retirá-lo em seguida, apenas para repetir o gesto muitas outras vezes.

Há um terceiro tipo de texto apontado por Barthes, além dos textos de *prazer* e de *fruição*, ao qual também deveremos retornar no próximo capítulo, ainda que brevemente. Esse terceiro tipo é escrito e lido, segundo o pensador francês, fora de qualquer *prazer*: é o *texto tagarela*. O texto tagarela é um texto que muito diz: que tudo preenche e, no entanto, só produz uma espuma de linguagem; que se move sob um desejo irrealizável de ser escritura. Nele, não há transgressão, nem *prazer*, nem *gozo*: há apenas procura sem nenhum objeto substitutivo, sem nenhum desejo; e não se funda entre ele o leitor um espaço de fruição. Para ele, o leitor não é nada e o espaço de jogo não consegue ser criado. O texto tagarela costuma ter uma linguagem imperativa, sem afeto, movimentos de uma oralidade que nada tem a ver com os sabores da linguagem. Esse texto tagarelice é, para Barthes, “um texto frígido, como o é qualquer procura antes que nela se forme o desejo, a neurose.” (BARTHES, 2006, p.10).

3 TECENDO A REDE: VAZIO, PRAZER O GOZO

E aquela vontade de se sentir mal para aprofundar a doçura em bem ruim. E aquela maldadezinha de quem tem um corpo.

Clarice Lispector

Penso que se conseguir dar algum tipo de ordem nisto que vou dizendo haverá em consequência também, algum tipo de sentido. E penso junto, ou logo depois, não sei ao certo, que após essa ordem e esse sentido deve vir alguma coisa.

Caio Fernando Abreu

Nos dois capítulos que erigimos até aqui, ativemo-nos a analisar um par de matrizes nocionais sem que, contudo, tenhamos instituído praticamente nenhuma relação entre elas. De um lado, no primeiro capítulo, percorremos a Teoria do efeito de Iser em busca de toda observação que fosse pertinente à compreensão do conceito de *vazio* em sua constelação de ideias. De outro, seguimos o conselho de Barthes: atravessamos o monumento psicanalítico pelas tortuosas vias do *gozo* e do *prazer* – ainda que a açodados passos – para desembocarmos finalmente nessas mesmas vias, dessa vez, no arqueável e elegante monumento barthesiano.

A distância em que já se encontram nossas considerações iniciais prescreve um breve retorno àquilo que lá dissemos: que tendo em vista o caráter concatenador do nosso objetivo, poderíamos seguir duas vias distintas para atingi-lo. Se as considerações já realizadas foram mantidas até agora em eixos paralelos de reflexão, não foi por um caso de incorreção, mas de predileção metodológica.

Optamos por caracterizar prévia e separadamente as ideias que pretendíamos articular, deixando o trabalho final de entrelaçamento das redes nocionais desembaraçado de inevitáveis e recorrentes digressões. Esta seria exatamente a segunda opção: principiar imediatamente pelo diálogo entre as noções basilares do trabalho e caracterizá-las na medida em que as fôssemos correferindo. Embora esta última apresentasse a vantagem de ir direto ao objetivo principal da nossa investigação, descartamo-la perante o risco presumível de que, se assim fizéssemos, as articulações realizadas pudessem se perder, fragmentadas, entre as elucidações fundamentadoras das noções de *vazio*, *prazer* e *gozo*.

Cumpramos, por fim, entrançar os fios das redes que até aqui tecemos. Não temos nenhuma pretensão de, com esse entretecimento, unificar toda a malha das ideias de Iser e Barthes. Nosso objetivo é relacionar algumas das suas noções, não unir totalmente os campos teóricos em que se inscrevem estes dois pensadores. Há segmentos de suas matrizes

conceituais que se rechaçam mutuamente, que não se permitem entrelaçar: no máximo comparar, evidenciar as diferenças. A rede tecida por Iser tem pontos firmes, fios grossos, nós visíveis: estende-se tesa como uma teoria; já a de Barthes tem longos espaços abertos pelos quais se esgueira, fugidia, a assertividade teórica que a de Iser retém. Enquanto Barthes parece constantemente desfazer os pontos que ele mesmo trança, Iser, ao contrário, mantém sua rede sempre firme. Asseguramos que os pontos em que indicamos conexão entre os conceitos da Teoria do efeito e o pensamento barthesiano não pretendem anular tais contradições que lhes preexistem. Borba, em ensaio intitulado “O Leitor e a Literatura: paradigmas e rupturas nas propostas de Barthes e de Iser”, publicado na *Revista Matraca*, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, a propósito desta delicada relação, alerta que:

Afinal, trata-se de um Barthes do desconstrutivismo francês e um Iser do pensamento desenvolvido na Alemanha, norteados por princípios mais sintonizados com o construtivismo. [...] Tais posicionamentos que, por um lado, faziam-me recuar do objeto de estudo pretendido, por outro, instigavam-me a ir a seu encontro. E só se tornou evidente o motivo desse duplo movimento, pelo exame das variantes subjacentes às propostas dos dois autores: havia noções que insistiam em se revelar como pertencentes a ordens distintas, embora no interior de cada uma delas pudesse perceber aspectos tangenciais, como se certos núcleos de seus postulados pertencessem a um mesmo paradigma. (BORBA, 1999, p.1).

Na esteira de Borba, também cremos ser lícito traçar algumas relações tangenciais entre determinados segmentos do pensamento de Iser e Barthes. As circunstâncias que os opõem não chegam a constituir um impedimento real para as considerações que faremos. A nosso ver, há articulações legítimas entre *vazio*, *prazer* e *gozo*, que não dependem do fato de Iser e Barthes convergirem ou divergirem em certos pontos de suas epistemologias.

Na verdade, nossa investigação não pretende ser predominantemente comparativa. Não desejamos simplesmente arrolar uma lista que informe no que se assemelham ou diferem as noções de *vazio*, de um lado, e as de *prazer* e *gozo*, do outro. Ao invés de cotejá-las segundo critérios de igualdade e diferença, desejamos encadeá-las de acordo com algumas hipóteses de associação, conforme proporemos a seguir.

Antes de darmos sequência ao capítulo, cremos ser interessante destacar que somente nele – que apesar de um pouco mais curto é, sem dúvida, o de maior relevância para nossa pesquisa – achamos realmente necessário ilustrar algumas das considerações com trechos de textos literários. Seleccionamos três autores de épocas distintas, todos considerados, segundo nossos critérios, como autores de textos de *fruição*, para apoiar nossas articulações entre *vazio*, *prazer* e *gozo*: Machado de Assis, Clarice Lispector e Caio Fernando Abreu.

3.1 Vazio, Prazer, Gozo: hipóteses iniciais de correlação teórica

Os *vazios* – e lembramos que açambarcamos nesse trabalho, sob este mesmo termo, tanto o conceito de *lugar vazio* quanto o de *negação*, tomados da *Teoria do efeito* – são consequências da interação diádica entre o texto e o leitor. Não preexistem a esta relação; mas surgem dela: da diferença entre a forma como se organizam os valores e normas habituais do leitor e aquela em que estão dispostos os valores e normas do repertório textual; e também da diferença entre as múltiplas representações imaginativas despertadas pela heterogeneidade das perspectivas do discurso ficcional. O leitor, se seduzido pelo *vazio*, entra em implicitude e ocupa o espaço que lhe cabe no sistema de sentido do texto. A partir deste momento, ele passa a operar sobre o material verbal, modificando-o, organizando suas perspectivas, participando factualmente da emergência do *sentido* – que para Iser, lembramos, é *imagético* enquanto dura o efeito – e experimenta este processo como um acontecimento: o *efeito estético*. Daí Iser afirmar que o *efeito estético* pode ser medido pelo êxito com que os *vazios* estimulam a reação dos leitores e os levam a transformar o que lhe é familiar. Para ele, portanto, o “efeito estético diminui sempre que – como no romance de tese – são oferecidos ao leitor programas que visam a fechar um mundo aberto sem lhe dar a possibilidade de nele colaborar” (ISER, 1999, p.162).

Inferimos daí que o efeito estético se submete a critérios de variação de intensidade diretamente ligados aos *vazios*: quanto mais abundantes e vastos forem os *vazios* surgidos na relação entre o texto e o leitor, mais intenso será o *efeito*. Além disso, vimos, no primeiro capítulo, que Iser configura de maneira muito clara o que para ele significa *estético*: o texto adquire *valor estético* se é capaz de fazer vacilar a solidez dos sistemas de sentido do mundo e, por conseguinte, as disposições do leitor, baseadas elas mesmas na internalização dos esquemas da referencialidade empírica. Isto é: se é capaz de abrir caminho para o surgimento do novo. Em outras palavras, o valor estético de uma obra se mostra no que provoca, da mesma forma que as negações iserianas.

Sendo assim, propomos a seguinte hipótese de concatenação entre *vazio*, *prazer* e *gozo*: quanto mais *vazios* surgirem durante a interação entre o leitor e o texto, mais intensa será a condição de possibilidade do efeito estético e da experiência de leitura tender ao *gozo*; inversamente, quanto menos *vazios* a obra suscitar no leitor, mais o efeito estético tenderá a zero, relações essas que nos permitem associar a experiência de leitura ao *prazer*. Em outras

palavras: o paradigma *prazer/gozo* a que se refere Barthes, a nosso ver, pode ser observado em relação à abundância e à natureza dos *vazios* e, por consequência, à intensidade do *efeito estético*, conforme formulado por Iser.

Isto permite estabelecer uma íntima relação entre o adjetivo *estético* – caracterizador do efeito – e o *gozo*. Na ausência de *vazios* percebidos pelo leitor, são mínimas ou nulas as chances de as perspectivas do texto (narrador, personagens etc.) causarem o espanto da ausência e a consequente transformação recíproca das informações. Daí ser bem baixa, nesse caso, a possibilidade de o leitor questionar suas normas individuais. Se o *estético* a que se refere o *efeito*, para Iser, funda-se no caráter de ineditismo do sentido imagético, e se este sentido está diretamente ligado ao *vazio*, e mais, se o *gozo* é sempre marcado por uma tensão que abre o espaço para o surgimento do novo, então o *efeito* é tanto mais *estético*, quanto mais o texto for capaz de ser experimentado como *gozo*.

O *gozo* existe na dependência dos *vazios*, já o *prazer* pode existir desvinculado deles. Há prazeres de outras ordens, como o *prazer* do *strip-tease* a que alude Barthes, por exemplo, quando se refere ao ritmo de leitura que ele julga mais propício para a aproximação dos clássicos, considerados por ele como os textos de *prazer* por excelência. Ele mesmo diz, nesse fragmento, que neles não há cortes profundos.

Dissemos que o *gozo* existe na dependência não só da abundância de *vazios*, mas também de sua natureza. Sempre que a literatura for literatura de *vazios*, haverá atuação do leitor, um leitor disposto a entrar na “interação”, ou *leitor implícito*, conforme Iser. Por outro lado, sabemos que essa atuação pode variar bastante. A atividade é mais reduzida nos textos ditos de *prazer*, conforme denominação de Barthes. Nesses últimos, o leitor apreende o texto e realiza a soma de suas partes em um objeto imaginário razoavelmente nítido. Já nos textos de *fruição*, o leitor é convidado a representar o que foi suspenso pela eclosão do *vazio*, o que significa operar um processamento do texto que resulta em algo mais que a simples soma de suas partes. Nesse caso, o leitor participa realmente dos acontecimentos do texto, no sentido de construí-lo, como pensa Iser ou de fruí-lo, de acordo com a noção barthesiana de *fruição*.

Os *vazios* estimulam as representações imaginárias do leitor. É coerente supor que, quanto mais heterogêneas forem as representações na mente do receptor do texto, mais vertiginosa deverá ser sua sensação em face da obra: até o ponto em que a velocidade e a intermitência das imagens o estimulem tanto que o lancem num êxtase, numa perda de sentidos. O caminho inverso é igualmente válido. A mente do leitor tende à inércia produtiva se não é incitada à representação.

Ressaltamos que, nas reflexões de Iser, para que uma atividade mental seja considerada atividade de representação, ela deve ser capaz de se referir a algo não-dado ou ausente. Iser diz isso a partir da noção de que a língua – a literatura, portanto – é composta por signos, signos que se referem a algo que não é dado à visão das referencialidades. Por outro lado, quando o leitor se limita a aceitar, no automatismo da mente, as informações trazidas pelas perspectivas, sua atividade se aproxima mais da apreensão perceptiva. Assim, nessa apreensão das informações do texto, o leitor recebe as imagens sugeridas pelo material verbal, e a formação de imagens se encaixa sem a intromissão participativa. Sobra pouco espaço para a sua liberdade criativa e ocorre baixa excitação de suas representações. Por consequência, o efeito estético é reduzido e são mínimas as condições para o *gozo* do leitor.

É sempre de uma diferença que surge o *vazio*: desde o apagamento de um traço familiar por alguma negação até uma suspensão de conexão entre valores realizada por um *lugar vazio*. Só nessa diferença o buraco se abre e seduz o leitor. A eclosão de um *vazio* é sempre vivenciada como um aumento de energia e de tensão. Se uma obra tampona seus *vazios*, mantém o *prazer* em seus limites seguros, isto é, busca a homeostase de um sistema fechado, deixando restar um estado de satisfação e tranquilidade. O oposto disso é um texto todo esburacado – repleto de negações, de colisões, de cortes e espaços de *fruição* – que lançam o sujeito no centro de um turbilhão, rumo à zona do *gozo*, vórtice interdito de êxtase e morte do ego, que, no *prazer*, adquire mais tónus.

Vimos que, para Barthes, “nem a cultura nem a sua destruição são eróticas; é a fenda entre uma e outra que se torna erótica.” (2006, p.12). Há um corte no texto literário que o divide em duas margens necessárias ao valor estético da obra. De um lado, a *margem plagiária* do real, que é a presença inevitável na ficcionalidade de tudo aquilo que não lhe é iminente. A *margem plagiária* é aquela que é *conforme*, aquela que transcreve incólumes os aspectos de sua verticalidade, aquela que vai confortavelmente ao encontro das convicções do leitor. E uma outra margem seria a *margem subversiva*, a margem móvel, apta a tomar quaisquer contornos, que, no discurso ficcional, para nós, pode ser vista como análoga à representação “horizontal” das convenções sociais em Iser; isto é, a despragmatização das normas. Em outros termos: cremos que a *margem plagiária* pode ser associada à escala “vertical” de normas e valores, enquanto a *margem subversiva* consiste no próprio processo de despragmatização de tais convenções. Observamos que Barthes escreve que a margem subversiva “nunca é mais do que o lugar de seu efeito” (2006, p.12). De fato, a despragmatização engendrada pela ficção, da maneira como é entendida por Iser, não é algo

que possa ser marcado no texto, mas que passa a existir exatamente quando inicia um efeito na mente do leitor.

Devemos recordar que toda obra literária, mesmo aquela que chega aos limites da subversão da linguagem e dos valores, existe na dependência também da margem canônica que transgride. Compreendidas assim, as margens barthesianas ligam-se, ainda, ao conceito de *negação*, que, afinal, nada mais é do que uma consequência lógica da despragmatização da realidade. Afinal, é exatamente a forma como são colocadas as normas no repertório do texto que compele o leitor a uma operação mental em que as invalida parcialmente, por meio das negações. Essa invalidação é consequência de uma tensão entre as normas relacionadas pelo texto, denunciadora de que há algo de inadequado nelas. Como todo aumento de tensão, tende a ser experimentada como *gozo*.

Outra possível forma de interpretar as margens barthesianas seria focalizá-las pela ótica da interação entre o ego verticalmente organizado do leitor e o universo em aberto da ficção. O ego, nesse caso, entra em uma relação de tensão com a realidade horizontalmente organizada do texto, que insiste em puxá-lo e envolvê-lo para incitá-lo a criar o que foi suspenso. Nesse envolvimento, a própria consistência do ego se dilui na horizontalização de seus valores no texto, e o edifício do eu vem abaixo, pelo menos por um momento. Isso nos auxilia a entender como a literatura de *gozo* estilhaça o leitor em uma morte simbólica enquanto sujeito fixo, enquanto ego consistente: anula sua própria verticalidade.

É a eclosão de um *vazio* que é sentida pelo leitor como *gozo*: como um rebento e ao mesmo tempo uma frustração²², pois para nascer o novo, é sempre necessário um apagamento. Ora, vimos com Leclair no fim do segundo capítulo, exatamente que não há como dizer o *gozo*, por que o *gozo* apaga o dito, abrindo o lugar para a diferença, e a perspectiva de sua repetição. Daí que, se a ocupação de um *vazio* for *satisfatória para o leitor* – se diante das rupturas ele puder restaurar um fechamento definitivo do sistema do texto – devemos presumir que a relação seja marcada, nesse momento específico, por uma diminuição da tensão inicialmente provocada pelo surgimento do *vazio*. A satisfação do leitor em ocupar um *vazio*, em dar-lhe uma forma com contorno e sentido, não pode ser de *gozo*,

²² Que não se perca de vista a sutil diferença entre frustração e surpresa. A frustração é comum, a nosso ver, nos textos de gozo e se liga à anulação de algo esperado, sem que seja substituído por nada. Já a surpresa, é a consequência da substituição de uma coisa esperada, por outra inesperada. No primeiro caso, o leitor fica sem nada, no segundo, ele ganha outra coisa. Toda frustração parece ser surpreendente; mas é fato que nem toda surpresa é necessariamente frustrante. Sempre que a outra coisa oferecida é melhor do que a esperada, ou quando às vezes nem se esperava receber nada, a surpresa assume sua face alegre.

visto que tem a possibilidade, inclusive, de ser dita. Trata-se, nesse caso, de uma sensação de *prazer*.

Até aqui, acreditamos ter ficado claro que a relação entre *vazio* e *prazer* é deveras diferente da relação entre *vazio* e *gozo*. Ainda assim, convém ressaltar o cerne de nossas considerações. O *prazer* liga-se diretamente à diminuição de uma tensão, isto é, à descarga de uma energia em excesso do sistema psíquico. O *vazio*, ao contrário, surge sempre de uma relação de tensão ou de suspensão entre margens formadas por energias conflituosas: o texto e o mundo, o texto e o leitor, as perspectivas do próprio texto. Está ligado, por isso, a um aumento constante de energia no leitor, que busca descarregá-la ocupando o espaço deixado em aberto pela tensão. Cada nova perspectiva que estimula uma representação conflitante com as anteriormente imaginadas pelo leitor tende a aumentar a tensão e o montante de energia; e em consequência, o desconforto do leitor. É exatamente esse desconforto que se liga ao *gozo*.

Como dissemos, geralmente o leitor procura dar conta de reduzir o desconforto nascido entre os segmentos perspectivísticos para descarregar a tensão. A tendência do princípio de *prazer* de manter a psiquê funcionando com o *infimum* de energia possível, aparentemente, se considerarmos as noções iserianas sob a luz do *prazer* psicanalítico, também opera na relação entre leitor e texto, impelindo aquele a penetrar este, a apaziguar pelas suas representações imaginativas as tensões que emergem como fendas palpantes no corpo do texto.

O efeito estético, para Iser, só pode ocorrer na dependência da interação diádica entre o polo artístico e o estético da obra, ou seja, entre o que o texto estimula como afeto no leitor e as representações imaginativas produzidas na consciência deste, a partir destes estímulos. Poderíamos ser levados a crer daí que os polos²³ da obra sejam análogos às margens plagiária e subversiva de Barthes. Analisemos esta hipótese.

No texto de *fruição*, há sempre as duas margens. Já dissemos que ele se edifica sobre uma língua parcialmente canônica; a palavra não pode ser destruída, pois é a única coisa de que dispõe o escritor para dar formas à sua criação: ele deve, em vez disso, jogar com elas, deslocá-las de seus estereótipos, esquivando-se do desejo de agarrar manifestado pela linguagem. O mesmo ocorre no que se refere aos elementos do mundo incorporados ao repertório. De fato, o verdadeiro texto de *fruição* não realiza, sozinho, nenhuma transgressão;

²³ Observamos que a ideia de duas forças divergentes que criam um espaço de ligação entre si, como as margens de Barthes criam um espaço de *fruição*, por ligar-se semanticamente à noção física de eletromagnetismo, bem poderia ser designada também por *polo*: daí, talvez: *polo plagiário* e *polo subversivo*.

ele a arquiteta como se fosse um jogo, para que seja experimentado como um efeito pelo próprio leitor: um efeito em que ele goza. O que o texto de *fruição* faz, na verdade, por meio das estratégias textuais, é apresentar os elementos do repertório de tal forma conectados, que o leitor realize, em sua imaginação, a negação entre as suas respectivas representações dissonantes. O embate entre as representações diretamente estimuladas pelo texto, possível graças à organização das estratégias – por meio de uma estrutura de “tema” e “horizonte” em que se conscrevem as perspectivas desviantes – instaura o *vazio* que condiciona o *gozo* do leitor.

O polo artístico de um texto de *fruição*, cremos já poder afirmar, organiza os elementos de seu repertório horizontalmente. Poderia, por isso, ser aproximado à margem subversiva de Barthes. Ele não dita os padrões que regem as conexões entre eles: por esse motivo, tornam-se múltiplas as possibilidades de organização, em alguns casos, tendentes ao infinito. Ele está apto a tomar “não importa quais contornos” (BARTHES, 2006, p.12). Esses contornos só são delineados na consciência do receptor. Trata-se dos desdobramentos possíveis das representações na mente do leitor, ou seja, o que Iser chama de “polo estético”. O “polo estético”, portanto, não coincide com o leitor propriamente dito: ele é antes o conjunto de afetos do “polo artístico” (o polo do texto) e seus desdobramentos na mente de quem lê (o polo estético).

Se o polo estético fosse representado pelo ego verticalmente organizado do leitor, poderíamos supor uma analogia entre polo estético e margem plagiária. Mas é exatamente o oposto. Não consideramos correto supor que os desdobramentos do texto na consciência do leitor sejam guiados por uma estrutura vertical plagiária, a estrutura que confirma as convenções; ao contrário, os desdobramentos do texto de *gozo* na mente do leitor tendem constantemente a se chocar, a se anular reciprocamente, a forçar uma nova representação. Isto é: tanto o polo artístico da obra – se o tomarmos como o repertório e a forma como se organizam seus elementos, ou seja, as estratégias das perspectivas do narrador, personagens, enredo etc. – quanto o polo estético são marcados pela horizontalidade das normas, não podendo, portanto, ser associados à margem que copia o estado canônico das coisas do mundo. Partindo da forma como diz Barthes, o texto e o leitor, ou seja, o polo artístico e polo estético (Iser), não constituem margens dissonantes; não há uma tensão entre o material do texto e as representações que ele desperta. Na verdade, a tensão se dá entre as representações que o texto desperta entre si e entre estas e as disposições habituais do leitor. É aí que se dá a diferença necessária à abertura do *vazio*.

Já nos *textos de prazer*, a nosso ver, prevalece quase totalmente a margem plagiária. Em nosso encadeamento, podemos dizer que um *texto de prazer* não reorganiza horizontalmente os dados de que se serve da realidade, ou o faz de maneira muito reduzida. Eles se apresentam, tanto na ficção, quanto no mundo, dentro dos mesmos padrões subordinativos de sentido. Sem a coexistência das duas margens, não há *vazios* capazes de assegurar a experiência estética do leitor, ainda que, obviamente, muitos (e muito prazerosos) possam ser seus efeitos, mesmo não sendo propriamente estéticos, pelo menos no sentido que Iser considera o que é “estético”.

Como o texto de *prazer* não costuma despragmatizar as normas e valores do leitor, somente o texto de *fruição* adquire, para ele, o caráter de um acontecimento. Se, como nos *textos de prazer*, o escritor não rompe com a objetividade da realidade empírica, então ele não confere dinamicidade aos elementos selecionados, e é uma condição intrínseca da comunicação dos textos que sua organização possibilite múltiplas inter-relações. Essa multiplicidade depende da desterritorialização semântica dos elementos da realidade; o *gozo* se liga à experimentação, pelo leitor, de um espectro de oscilações de sentido entre normas e valores deslocados de suas posições no mundo.

O *sentido imagético* iseriano é originado da modificação recíproca entre os diferentes segmentos do texto. Quando nos textos de *prazer*, o leitor atua somente preenchendo lacunas deixadas pelo material verbal, sem transformação mútua das perspectivas, o que advém à mente do leitor não é propriamente, então, o sentido imagético. Isto porque o sentido do texto de *prazer* não resulta de uma experiência percebida pelo leitor como um acontecimento. Aqui, ao invés da dificuldade à representação, a que se refere Iser ao descrever a funcionalidade dos *vazios*, ocorre, na verdade, um prolongamento da percepção, à maneira como entendiam os formalistas. Nos textos de *prazer*, é como se o material do texto fornecesse as peças de um quadro a ser montado pelo leitor, cuja imagem final independe em absoluto da sua vontade. A ele só cabe receber as peças e reuni-las.

Sendo a imagem surgida de um estímulo, o sentido imagético existe na confluência da obra com o leitor. Caracteriza-se pelo fato de ser anfibólico: forma-se como imagem e flui para um discurso. Se assim que surge não é passível de ser dito pelo discurso referencial, é porque ainda não possui nenhum objeto referencial a que se ligar. Para Iser, o efeito estético dura enquanto dura a imagem. Quando passa da imagem ao discurso, ele se esvanece. Os sentidos suscitados por um texto de *prazer* confluem para uma possibilidade considerável de tradução referencial, ao passo que as imagens dos textos de *gozo* tendem a dificultar a

formação de representações conciliadoras pelo leitor: mantém o sujeito no efeito o máximo de tempo possível, pois não há uma conciliação no final que estabilize o sistema de sentido do texto. Há uma espécie de barramento, pelo caráter de interdição do próprio *gozo*, da passagem do ato de efeito ao ato cognitivo do leitor nos textos de *gozo*. O *gozo* e o *sentido imagético* compartilham sua *nulilidade*: nenhum dos dois tem um lugar específico em que se encontram, um termo que os dê nome: são desdobramentos, fluxos de representações, de sensações: são ocasionais. Ambos são como uma espécie de deriva, já que segundo Barthes, há deriva exatamente quando a linguagem nos falta.

3.2 Sobre a abundância e a natureza dos *vazios* nos textos de *gozo* e de *prazer*

Vimos há pouco que existem ficções que dispõem os elementos do repertório do texto em conformidade com os sistemas de sentido fechados do mundo. Ficções cujas normas e valores se identificam, por consequência, com as disposições habituais do leitor. Neste tipo de ficção, as perspectivas se limitam quase sempre a confirmar umas às outras, num trabalho de constante concretização de um objeto imaginário harmônico na consciência imaginativa do leitor. Nesse caso, ao invés de um produto do texto, tem-se uma soma. Este tipo de texto, a nosso ver, associa-se ao *texto de prazer* barthesiano. Neles, o leitor se reconhece, encontra um *prazer* hedonista e narcísico, nascido do reconhecimento e da confirmação de seu ego. O texto visto dessa forma confirma o mundo e o ego exatamente naquilo que os solidifica. É um texto que recende à pulsão de vida.

O *texto de prazer*, trazido assim à luz das considerações iserianas, é presumivelmente escasso de *vazios* e, por conseguinte, tem um potencial estético limitado. Não é razoável, todavia, supor que inexistam *vazios* potenciais entre ele e o leitor. Afinal, o *texto de prazer* realiza suspensões narrativas, instaura contradições entre personagens, encobre enigmas; mas, diferente do que ocorre nos textos de *fruição*, como veremos adiante, toda tensão criada pode ser descarregada, quer seja pelo fornecimento do próprio texto daquilo que ele havia momentaneamente suspenso, quer seja por ter fornecido subsídios ao leitor para chegar a uma penetração do *vazio* por assim dizer pré-determinada: muitas vezes passível, inclusive, de verificações quanto a critérios de correção.

Ou seja: o *texto de prazer* fecha as fendas que ele mesmo abre, ou conduz o leitor a

um fechamento presumível, limitando drasticamente a sua possibilidade de criação compartilhada de sentido. O efeito estético, conforme pensado por Iser, como sendo aquilo capaz de trazer ao mundo algo que antes nele não existia, fica, por consequência, comprometido.

Nenhuma outra lei comanda a organização dos elementos do texto além da vontade do escritor. No caso de o desejo do autor não interferir, ou pouco interferir, na ordem dos valores de que se serviu da realidade, esta experiência tende a ser sentida pelo leitor como prazerosa. É o que acontece nos *textos de prazer*. Neles, a coparticipação do leitor na formação de sentido é barrada pelo pequeno número e pela natureza dos *vazios*. Tudo isso impossibilita que haja apagamentos, suspensões, negações que deem prova ao leitor de que o texto realmente o deseja.

Os *vazios* dos textos ditos de *prazer* devem ser vistos, por conseguinte, como diversos dos que surgem da interação do leitor com os textos de *fruição*. O *prazer*, nesse caso, é possível, mas não tende a se aproximar da experiência de *gozo* conforme entendida por Barthes e pela psicanálise, nem é capaz de encetar no leitor um efeito estético conforme Iser pensou. É um *prazer* que visa à homeostase, confortável, seguro.

Tanto o *vazio* dos *textos de prazer* quanto o dos *textos de fruição* são produtores de tensão. Mas, naqueles, o *vazio* se constitui como um aumento crescente de energia seguido de uma deflação final, engendrada ou até mesmo diretamente fornecida pelo próprio polo artístico. Interessante é que é exatamente nos textos de *prazer* que podemos falar sobre uma jaculação final satisfatória, em uma analogia da leitura com o ato sexual. Já dissemos que todo o corpo do texto pode ser considerado, segundo Barthes, como potencialmente erógeno. Lido pelas vias iserianas, qualquer segmento perspectivístico pode vir a ser inscrito em um campo tal que tenha problematizado o valor que designa. Nos *textos de prazer*, o potencial erótico advém de certos pontos específicos do corpo do texto, zonas bem demarcadas: o corpo tem sim, zonas erógenas; ao passo que nos textos de *gozo*, impera a imprevisibilidade do desfrute. O *texto de prazer* possui certo recato: o leitor pode tocar certos pontos previamente condicionados, mas não pode avançar tão intimamente em direção às perspectivas do texto, não pode operar sobre elas assim tão devassamente. O texto de *gozo*, ao contrário, é pura lascívia: arreganha-se ao leitor com os seus *vazios* abundantes e largos.

Se um relato de *prazer*, por exemplo, tem por enredo um assassinato, e mantém um jogo de suspense narrativo quanto à identidade do assassino, costuma, ao longo do enredo, fornecer uma série de indicações aos leitores sobre esta identidade. Indicações estas que

apontam propositalmente, amiúde, para diferentes suspeitos. Nesse sentido, cada pista divergente se configura como um aumento de tensão e se instaura como um *vazio* na consciência receptiva do leitor. Mas note-se que neste tipo de *vazio*, o trabalho do leitor se limita a uma atitude de investigação do material fornecido pelo texto, sem que realmente lhe caiba operar qualquer transformação que seja nas perspectivas. Por meio de sua relação com o material verbal, não é trazido nada novo ao mundo. Na representação do leitor, no máximo, dar-se-á a descoberta antecipada da identidade do assassino mantido em sigilo: descoberta a ser retificada ou ratificada pelo próprio polo artístico. O jogo entre os segmentos do texto, bem como entre o texto e o leitor, conhece limites firmes; ou melhor: o leitor mais assiste ao jogo – vibra com o aumento de tensão entre seus lances, realiza apostas – do que realmente participa dele.

No capítulo anterior, citamos Lacan, quando declara que não há de que gozar senão de um aumento de tensão. Todo *gozo* do leitor, portanto, corresponde necessariamente a aumento de tensão em sua experiência de leitura e a uma conseqüente ruptura nas cadeias de representação que o convida a manipulá-las mentalmente. Mas o inverso também se valida? Todo aumento de tensão necessariamente se caracteriza como um *gozo*?

Freud utiliza o termo *pré-prazer* ou *prêmio de estímulo* para diferenciar o *prazer* preliminar sempre crescente, advindo da excitação erótica, daquele *prazer* final representado pelo orgasmo, ligado a uma sensação de saciedade da atividade sexual, marcado pela detumescência do pênis. Nos *textos de prazer*, diríamos que todo crescimento de tensão ao longo da apresentação das narrativas visa a um *prazer* orgásmico, sentido como um longo esvaziamento, em que se anulam estas mesmas tensões, numa clara semelhança com o *gozo* sexual propriamente dito. Basta pensarmos na imagem de um leitor fechando um clássico: cessada toda tensão, ele todo se vê detumescer, murchar: está satisfeito.

Creemos ser possível dizer que é distinto do *gozo* todo crescimento de tensão engendrado pelo texto, cujo destino seja a geração no sujeito de uma grande quantidade de energia, apenas para lhe proporcionar uma grande descarga igualmente prazerosa em seguida, arquitetada ou fornecida pelo próprio texto. Por entendermos essa diferença entre *prazer* e *gozo* na leitura, preferimos propor a hipótese, então, de que os *vazios* do *texto de prazer*, ao invés de proporcionarem uma experiência de *gozo* ao leitor, antes lhe tragam ao reino do *prêmio de estímulo*, a uma espécie de abono preparatório para a satisfação final. Não à toa chama-se ao ápice de uma narrativa clássica: clímax. O *gozo* do leitor, ao contrário do que ocorre no *pré-prazer*, não visa a uma descarga posterior do crescimento da tensão, sobretudo

nenhuma que seja articulada pelo próprio material verbal. De fato, embora seja da natureza do *gozo* sempre se dissipar para inscrever-se sob a possibilidade de um novo *gozo*, há textos que parecem levar a experiência de estímulo do leitor a um limite tal em que ocupar o *vazio* aberto no corpo destes textos é dificultado à beira da impossibilidade. Assim ocorre, por exemplo, com os textos cuja “narração segmentada aumenta o número de lugares *vazios* a tal ponto que a falta de conexões começa a desnortear a formação de representações empreendida pelo leitor.” (ISER, 1999, p.129).

Quando a ficção cria sua realidade sob paradigmas estranhos àqueles que dirigem a formação de consistência dos sistemas do mundo, cria-se uma diferença, geradora de tensões, entre a forma como os elementos se apresentam na realidade empírica e a forma como se mostram na realidade ficcional. Lá, eles se ajustam em uma ordem vertical, aqui, foram colocados pelo autor pelo que denominamos em uma rede horizontal de relações; encontram-se dispostos lado a lado, em inéditas combinações, sem um critério de organização familiar. Nesta imagem, é como se o escritor retirasse os elementos das (muitas) colunas em que se empilham no mundo e os reagrupasse no chão da ficção. Diante da desordem da realidade textual, o leitor vê frustrado o desejo do reconhecimento de si e do mundo: é-lhe negado este conforto. Em troca, o que ele recebe é certo *desprazer* de ver sendo desfeitas suas certezas, ver sendo derrubadas as colunas em que sustentava seu eu; em suma: na horizontalização das normas, abre-se um espaço de *fruição* para o leitor, que coincide com a perda de sua subjetividade, ameaça fatal de todo *gozo*. Isto significa dizer que a despragmatização do familiar está diretamente ligada ao fenômeno de formação de *vazios* e, seguindo nossa linha de raciocínio, ao *gozo* do leitor. A partir da possibilidade de ver os próprios valores fora da ordem que eles ocupavam na situação cotidiana, estando finalmente fora do sistema que eles formavam, o ego pode enxergar neles – ou seja, em si – facetas antes inobserváveis. Colocados, como diz Barthes, em uma esteira de reflexividade infinita, o mundo e o ego se mostram em suas muitas possibilidades, como num jogo de espelhos, mas dessa vez, não mais como Narciso diante do lago, e sim como estranheza e deformação. A realidade ficcional, com sua ordem suspensa, suas leis desconhecidas, abre-se como uma imensa fenda para o leitor que, ao penetrá-la, se desfaz nas teias do *gozo*.

O espaço da suspensão, entre o “não mais” e o “ainda não” – este é o espaço do *gozo*; o momento em que o ego se vê suspenso pelos ganchos da negação, flutuando sobre o mundo, antes de voltar a pôr os pés nele de novo: quando o *vazio* o lança numa perda aparentemente insolúvel, indizível. Começaremos a ilustrar estas considerações com um pequeno trecho da

escritura de Clarice Lispector.

Lispector produziu uma literatura inclinada sobre as mais profundas dimensões do ser, quer na relação consigo mesmo, quer com o mundo, convertendo a escritura numa investigação das angústias mais paradoxais do homem. Nela, o sujeito, em suas múltiplas possibilidades e afetos, é representado como uma profusão de forças dissonantes. Diante das forças que atuam em seu texto, nele arrebentam-se os significados, e tudo se desestabiliza, da linguagem ao ego: a leitura da escrita clariceana exige a degustação de palavra por palavra, cada uma sempre aparentemente nova e exata no lugar que ocupa: pois o *gozo* pode estar exatamente naquele pequeno espaço entre duas palavras. Trata-se de um discurso todo forjado na diferença, no ineditismo da significação, na despragmatização da percepção, nos paradoxos da linguagem e do ser. Ler Clarice é estar no centro de um turbilhão de imagens cujo sentido é sempre-novo, mero relance. Olga de Sá, amiga de Clarice, ressalta que a escritora diz “repetidamente, que deve ser entendida com o corpo, pois com ele escreve” (2004, p. 253).

“Uma escrita que se orienta para o polo da sensibilidade”, “que deve ser entendida com o corpo”, que é capaz de tocar o leitor, de fazê-lo sentir, de atíçar-lhe o dinamismo das emoções só pode, como *efeito*, levá-lo ao *gozo*. O discurso clariceano sobrepõe perspectivas textuais tão magistralmente distantes, que descambam quase sempre numa plethora de paradoxos. Daí que o potencial de efeito sobre o leitor é tão intenso, que a possibilidade que ele saia da experiência de leitura tendo formulado uma nova forma consistente para o que foi movimentado, acreditamos, é mínima. Por consequência, o movimento natural da mente rumo a um significado discursivo fica atravancado, quiçá impedido. Ao leitor, a escritura clariceana se *abre* voluptuosamente, pois a cada parágrafo – às vezes, a cada palavra que se avança – um novo *vazio* é arquitetado pela sua linguagem extremamente contundente. Leiamos esse pequeno parágrafo de “A Menor Mulher do Mundo”, conto presente no livro *Laços de Família*:

Em outro apartamento uma senhora teve tal *perversa ternura* pela pequenez da mulher africana que – sendo tão melhor prevenir que remediar – jamais se deveria deixar Pequena Flor sozinha com a ternura da senhora. Quem sabe a que *escuridão de amor* pode chegar o carinho. A senhora passou um dia perturbada, dir-se-ia tomada pela saudade. Aliás era primavera, uma *bondade perigosa* estava no ar. (LISPECTOR, 1998, p.70, grifo nosso).

Esse pequeno excerto nos permite falar sobre muitas das questões que tratamos até aqui. A literatura clariceana é capaz de abrir tantos *vazios*, que não é necessário recorrer sequer à exposição de outras perspectivas além destas poucas linhas que citamos. Nelas, há

uma combinação de signos que põe, lado a lado na nossa mente, entidades cuja aproximação tende a ser perturbadora, da qual surge um embate entre forças semânticas extremamente dissonantes, não coincidentes com aquelas que integram o repertório do leitor.

A *ternura*, valor tradicionalmente exaltado como positivo, como virtude a ser cultivada, é caracterizada aqui pelo adjetivo *perversa*. Forma-se, nas palavras do próprio Iser, “uma desterritorialização semântica” e “surge um espectro de oscilações semânticas” (1996, v.1, p.12), a partir da conjunção destes dois termos na ficção. Na complexa teia formada pelos signos do texto, nem *perversidade*, nem *ternura* correspondem mais integralmente a seu significado pragmático. Lado a lado, ou seja, horizontalmente dispostas, elas geram uma tensão, que se abre para o leitor como um espaço *vazio*. Ao longo do conto, ao invés de uma possível resolução gradativa da distância entre *perversidade* e *ternura*, o leitor tem de esfalfar-se com uma quantidade tão vasta de perspectivas textuais, experimentar tantos efeitos, que o sentido resultante de tal interação dificilmente poderá ser chamado de consistente; e, se conseguir passar de ato de efeito a ato cognitivo, terá sido a duras penas e sempre em caráter revogável.

Somente neste trecho, apenas tomando pares de palavras, ainda é possível apontar o mesmo fenômeno em “escuridão de amor” e “bondade perigosa”. Em nossas representações habituais, em nossa cultura, o amor costuma ser associado à ideia de luz. Temos, assim, uma imagem luminosa do amor. Já a escuridão costuma ser associada a toda sorte de perigos e seres tenebrosos. Uma “escuridão de amor” é algo que, a princípio, não pode ser apreendida pelo leitor, pois ainda não existe no mundo até que seja parida pela sua consciência representativa. E o que dizer da bondade, assim, posta ao lado do perigo?

Obviamente, não apenas de pares de palavra, tampouco somente de oposições, ou de oximoros resultam as estratégias fomentadoras de *vazios* nos textos de *gozo*. Ainda nesse mesmo trecho de Clarice, poderíamos supor um outro modo de *vazio* em potencial, quando se diz que a senhora citada foi “tomada pela saudade”. No nosso conhecimento de mundo, a noção de saudade pressupõe a lembrança – e o sentimento de nostalgia dela resultante – de algo que se teve previamente e não se tem mais. Como ela poderia ter saudade de Pequena Flor, se, na ficção, elas jamais se encontraram? Aqui o leitor porventura pode se deparar com um questionamento, feito a si mesmo, antes sequer imaginado, até ter sido arquitetado pelo texto: é possível sentir saudade de algo que nunca se conheceu?

Vemos cintilar – no jogo de aparecimento e desaparecimento que erotiza todo texto de *gozo*, na dialética entre mostrar e ocultar – que há algo, sobre a tão familiar saudade, que

ainda não sabemos. Como diz Barthes: “é a intermitência que é erótica (...) é essa cintilação mesma que seduz, ou ainda: a encenação de um aparecimento-desaparecimento.” (2006, p.16). O que Iser, de forma muito semelhante, diz dessa forma: “o processo de comunicação se põe em movimento e se regula não por causa de um código, mas mediante a dialética de mostrar e de ocultar.” (Iser, 1999, p.106). Aqui, aplicamos a epígrafe do primeiro capítulo, tomada de Adorno: a saudade que conhecemos é a que há no mundo; mas esta saudade colocada no texto, refletindo os espectros de sentido de muitos outros símbolos que não se aproximariam dela na realidade, é passível de uma modificação que ultrapassa a ficção. Então a saudade, graças à ficção, pode ser vista de outra forma e se descobre que o que ela era até ali, afinal, não era tudo.

Mas é necessário ter cautela, pois corre-se o risco, talvez, de que se veja aí – erradamente – certa intenção didática por trás do *gozo*: uma vontade do texto de aprimorar o homem, de cumprir uma função educativa. Na verdade, já comentamos sobre isso no segundo capítulo quando nos referimos à distância entre a possível ironia dos textos de *gozo* e a ironia socrática. Dissemos, na ocasião, que o verbo grego que deu origem ao termo ironia pode ser traduzido exatamente como “questionar”. Frisamos: questionar, perguntar, abrir a possibilidade de um efeito; não o contrário. O texto de *gozo* não visa a induzir uma resposta determinada no leitor. Visa à descontinuidade própria de toda indagação. Além disso, vimos também que é próprio do *gozo* não ter nenhuma finalidade além de si mesmo; ele atende diretamente às forças pulsionais de Thanatos e resiste duramente a enquadramentos lógicos, a relações de utilidade. Dito simplesmente: se gozamos é tão somente porque queremos gozar.

Sendo assim, se por um lado o texto de *gozo*, sendo aquele capaz de encetar o efeito estético mais profundo, enceta simultaneamente a modificação do mundo, por outro ele não diz precisamente no que consistem as novidades que semina. O texto ficcional é uma ferramenta de comunicação sobre a realidade. Ele comunica algo novo sobre o mundo, mas esse algo permanece, pelo menos inicialmente, à deriva. Relacionando esse movimento ao trecho de Clarice, denuncia-se para o leitor que deve haver algo perverso na ternura, algo perigoso na bondade, algo tenebroso no amor ou ainda a possibilidade de sentir saudade de alguém que nem mesmo conhecemos. Mas a fenda não fecha, ainda permanece pérvia, aberta, pulsante, faminta: essa terceira dimensão entre perversidade e ternura, bondade e perigo, escuridão e amor, esse espaço em branco, puro turbilhão de sentidos em que, girando, está suspenso o leitor que goza.

Afinal, onde pousa para descansar o leitor de *Dom Casmurro* quando voa sobre este

triunfal *vazio*: Capitu traiu ou não traiu?, esta tão conhecida pergunta feita no fim da leitura (e para sempre, depois). Não é necessário detalhar muito o enredo já por demais conhecido da obra-prima desse mestre do *eirein*, que era Machado de Assis; podemos ir direto aos aspectos centrais. Trata-se de um livro de memórias autobiográficas de Bentinho, o suposto traído, fornecedor de todos os segmentos perspectivísticos com os quais construiremos as imagens dos personagens durante a leitura. Em primeiro lugar, espera-se que o leitor em implicitude, para que possa ocupar os pontos de vista em que funda suas raízes, lembre-se de que a fonte do discurso está sob a marca do ressentimento pela traição. Soma-se a isso o fato de que o ouvimos narrar a história anos depois, e de que ele, sendo advogado, é dotado de uma capacidade retórica convencedora. Assim, todos os segmentos recolhidos apontam numa direção, que é simultaneamente negada pela perspectiva do leitor fictício e que nos incita a desconfiar das falácias retóricas de um advogado que acredita ter sido traído.

Note-se que a perspectiva do leitor fictício é realizada pelo leitor como procedimento negativo, o que intensifica ainda mais o potencial de *efeito estético* do texto, pois ela não é dada pelo romance: é o leitor que deverá chegar sozinho, seguindo as informações fornecidas pelo texto, a uma possível *Gestalt*, como por exemplo, entre os dados “narrador em primeira pessoa – suposto traído – retórica de advogado”. Se o leitor ocupar o ponto de vista que lhe cabe, isto é, se estiver envolvido com o corpo do texto, entretecido entre seus espaços, ele estará numa posição em que pode tematizar o que diz o narrador, mantendo como horizonte a *Gestalt* que citamos como exemplo, ou algo próximo, que torna revogável todo fechamento do texto. Quando finda a leitura, é *impossível* concluir se Capitu consumou ou não o adultério.

Afinal, não é quando a pergunta não tem resposta que nos pegamos mais perdidos, mais estupefatos? O texto de *gozo*, jamais se consome, porque é uma pergunta a que cabem muitas respostas. É possível, é claro, assumir uma e defendê-la, partindo das perspectivas fornecidas pelo texto. Mas ele jamais endossará qualquer que seja o sentido final a que chegará o leitor.

Gozar o texto é permanecer no voo. Dentro de *Dom Casmurro* não há nenhuma certeza a ser fornecida pelo próprio texto. Sua materialidade é tão somente o *polo artístico*, a *estrutura verbal*, como denomina Iser. Podemos afirmar que nele se inicia o processo de elaboração, mas nunca encontraremos nele *O* significado, apenas uma rica possibilidade de caminhos interpretativos, todos podendo ser igualmente válidos, apoiados na experiência subjetiva da construção do sentido em simultaneidade com a obra. Eis a fenda, eis o *vazio*, a boca ávida. Vê-se que ao *gozo* subjaz certa libertinagem: o corpo do texto tem muitos

orifícios, muitas entradas possíveis, largas e estreitas, bocas e poros. São orifícios hiantes: sempre escancarados e ávidos, sedentos do leitor. Despir o texto de seu sentido imanente transforma a sua dialética com o sujeito em uma dialética do desejo: desejo de se completar mutuamente, ambos clivados de espaços *vazios*, de ausência de sentido final. O erotismo e o *gozo* habitam a transitoriedade do significado. Na sua mutabilidade está a intermitência das imagens que se substituem, movimentam, muitas vezes caleidoscopicamente. Assim como no significado imagético pensado por Iser, em Barthes os sentidos apenas cintilam, convulsionam, e se vão.

Por isso, muitas vezes textos desse tipo são considerados caóticos, destrutivos ou herméticos, pois obrigam o leitor a repetidas vezes destruir as relações que ele mesmo criara entre os segmentos, a mudar constantemente a direção da atividade de representação. As orientações estabelecidas pelo leitor precisam ser constantemente abandonadas, pois cada escolha implica outros caminhos de realização. O texto não aponta mais para “a descoberta de um virtual ponto de convergência onde confluíam todas as realizações” (ISER, 1999, p.168) elaboradas pelo leitor ao longo da leitura. Ao contrário, as realizações se furtam à integração em uma estrutura. O que os textos de *fruição*, por vezes, deixam “é a insuperabilidade de ligações interrompidas”, quando “a falta de sentido se traduz em experiência para o leitor” e surgem *vazios* que “não mais podem ser ocupados de maneira satisfatória pelas representações do leitor.” (ISER, 1999, p.184).

Possibilidades de *vazio*, desta vez em “Os Companheiros”, de Caio, poderiam surgir do seguinte trecho: “Sendo completamente o que eram, inspiravam estufados de humanidade sem culpa” (ABREU, 2005, p.52). Aqui também, um simples período composto pode ser útil ao que queremos demonstrar. O leitor provavelmente estranhará a tautologia presente em “sendo completamente o que eram”. Logicamente – e pragmaticamente – só se pode ser o que se é. Esta construção estrutura – mas omite – a possibilidade de que o leitor desautomatize esta informação tão óbvia. O mesmo se aplica à interação entre os termos em “estufados de humanidade sem culpa”. A palavra *humanidade*, por ser um neologismo, já representa, por si, um sentido não dado. Relaciona-se, por sua vez, com “sem culpa”. Se humanidade é o que é inerente ao humano, conteúdo já formulado pelo leitor, daí ele ainda pode perguntar: o que haveria em sua natureza que lhe implicasse culpa?

Outra diferença entre os textos de *prazer* e os de *gozo* consequente da forma como neles se organizam os *vazios* é que, nos *textos de prazer*, embora haja amíúde identificação entre o leitor e os personagens, como o leitor não pode penetrar de fato o material verbal para

transformá-lo, essa identificação não é suficiente para fazê-lo experimentar o sofrimento do herói como sendo seu mesmo. É verdade que ele se compadece de suas dores, mas não experimenta o conflito do personagem como se fosse realmente seu: não tem seu ego abalado. Ele se revolta com as injustiças e atribuições sofridas pelo personagem, alegra-se com suas conquistas, mas não está – se consideramos a Teoria do efeito, de fato envolvido pelas perspectivas do texto – simplesmente porque não pode adentrá-lo. É um caso de impedimento tópico.

O *prazer* do leitor aqui se sustenta na premissa de que seu sofrimento é mitigado pela certeza absoluta de que, antes de tudo, é um outro que está ali sofrendo no discurso ficcional. Apenas observando o jogo, o leitor não ameaça sua segurança pessoal com nenhum perigo. Mantém-se nas arquibancadas, à distância. Curioso notar que, mantendo os esquemas de sentido da realidade, os *textos de prazer* devem ser vistos exatamente como aqueles em que a consciência de que se trata de uma ilusão é mais perceptível. Não havendo uma fusão efetiva da obra com o leitor, o espaço insuperável entre eles mantém viva essa consciência.

No texto de *gozo*, os *vazios* permitem que o leitor, ao penetrá-los, seja envolvido pelos segmentos do texto de tal forma, que ele seja capaz de experimentar a realidade da obra como sendo sua mesma realidade: tomado por uma série de representações que se distanciam dos seus próprios valores habituais, o leitor vê o ego, com seus valores, afastar-se e pode finalmente ver a si mesmo, os elementos que o constituem, e rearranjar-se. O desassossego do protagonista do *texto de gozo* de forma alguma é só dele: ele transcende o texto, denuncia-se como igualmente presente no âmago do leitor. O que as perspectivas contestam no texto, movimenta simultaneamente uma gama de forças no interior de quem o lê. O texto constrói-se apenas para desconstruir-se em seguida e arrastar o leitor nesse processo. O sujeito reconhece que o que lhe é familiar não é tudo e se lança em direção ao novo: o *gozo* é sempre atual.

Nos textos de *fruição*, em que a natureza dos dramas sofridos é psicológica, ocorre na própria alma do personagem a luta geradora do sofrimento: são os impulsos descontraídos que se combatem, numa batalha que não culmina na derrota do personagem, mas na sua modificação de alguma forma. Muitas vezes, parece haver uma luta não entre duas moções conscientes do personagem, mas exatamente de um impulso consciente e de uma força recalçada.

Aqui, ao espectador poderão abrir-se as duas comportas, a do *prazer* e a do *gozo*. Pois, seguramente, o texto de *fruição* que se organiza como representação de uma batalha entre impulsos de ordem divergentes, deve estar inflado por um grande potencial de levar o sujeito

ao gozo. Ao mesmo tempo, o leitor poderá regozijar-se no reconhecimento do mesmo conflito neurótico do personagem em seu próprio espírito. Parece notório nesse caso específico de *fruição* do leitor, que a moção que luta por chegar à consciência, por mais importante e nítida que se revele, não seja chamada por seu próprio nome; assim, o processo consoma-se de novo no espectador, com sua atenção distraída, e ele se torna envolvido pelos sentimentos, em vez de se aperceber do que está acontecendo. O texto parece, nesse caso, colocar o leitor na mesma neurose e, para isso, faz com que ele siga o curso do desenvolvimento do embate entre os impulsos junto com o personagem que padece.

É assim que o *pathos* experimentado por Laura, personagem central de “A Imitação da Rosa”, outro conto de Clarice Lispector, presente em *Laços de Família*, confunde-se com a própria experiência estética do leitor que entra em contato com essa escritura. Laura possui uma dinâmica de forças interiores antagônicas, moções contrapostas, eixo sobre o qual oscilam o texto e o leitor. Desta dinâmica, ao fim do conto emergirá uma Laura totalmente diferente, devido à vitória da moção recalcada, que é uma nova ordem interior, absolutamente oposta àquela a qual ela tentava tão ansiosamente se segurar.

A interioridade de Laura é, desde o início, apresentada ao leitor pela marca da duplicidade. De um lado, existe a imagem de moderação: uma dona-de-casa metódica, moldada às regras da sociedade quanto à sua posição, caracterização esta que, em termos teóricos, sinaliza uma margem rigidamente plagiária; por assim dizer, uma *Laura de prazer*, que encontra satisfação na detumescência física do seu cansaço. De outro, surge uma mulher que é puro excesso: aparentemente incansável, sempre tímida, sempre em êxtase, cujo interior é um ponto “vazio” e “horivelmente maravilhoso”, a que poderíamos dizer: um ponto de gozo. Sabemos que, algum tempo anterior à leitura do início do conto, ela esteve hospitalizada, aparentemente sob o domínio dessa moção inominável, que ela ilustra com a imagem igualmente difícil de representar: a “perfeição do planeta Marte”. O *vazio* que circunda sua internação e a moção que aparentemente a causou, longe de ser um problema, é a permanência da moção no inominável que abre espaço ao envolvimento e ao gozo do leitor. Afinal, como já ressaltamos, o gozo surge do apagamento do dito, de um ponto em branco.

Segurando o copo quase vazio, fechou os olhos com um suspiro de cansaço bom. Passara a ferro as camisas de Armando, fizera listas metódicas para o dia seguinte, calculara minuciosamente o que gastara de manhã na feira, não parara na verdade um instante sequer. Oh, como era bom estar de novo cansada. Se uma pessoa do planeta Marte descesse e soubesse que as pessoas da Terra se cansavam e envelheciam, teria pena e espanto. [...] E ela retornara enfim da perfeição do planeta Marte. [...] Não mais aquela falta alerta de fadiga. Não mais aquele ponto vazio e acordado e horivelmente maravilhoso dentro de si. Não mais aquela terrível

independência. Não mais a facilidade monstruosa e simples de não dormir – nem de dia nem de noite – que na sua descrição a fizera subitamente super-humana em relação a um marido cansado e perplexo. (LISPECTOR, 1960, p.37-38).

O lado do excesso, formado pela moção que parece forçar seu retorno, está além de sua domesticação exclusivamente racional, expresso pelo desejo do ego moderador. Ora, o leitor de gozo – o leitor implícito – logo verá que esse conflito pode não ser apenas de Laura. Não está aí em todos nós o princípio de prazer como um tamponamento dos excessos do gozo? Não estamos compulsivamente sendo lançados pela repetição nos excessos só refreados pela moderação do eu? Note-se que o ego consciente de Laura tem uma “graça doméstica” cuja medida típica do prazer afeta toda a semântica. Vários adjetivos remontam às cores marrom e castanha para caracterizar sua graça doméstica, aumentando o número de imagens que visam a lhe conferir uma atmosfera inegável de desbotamento e comedimento: “os olhos marrons, os cabelos marrons, a pele morena.”; e um pouco mais adiante: “Poria o vestido marrom com gola de renda creme, arrumada e limpa e com horror à confusão”. (LISPECTOR, 1960, p. 34-36).

Em certo trecho do conto, Laura, sentada na sua sala de estar impessoal e limpa, enquanto toma um copo de leite – recomendado pelo médico quando de sua última internação, para que ela evitasse ficar de estômago vazio e, assim, tivesse ansiedade – acaba tendo sua atenção desviada para um ramo de rosas que havia comprado mais cedo na feira, quase que obrigada pelo vendedor. À luz da sala, “as rosas estavam em toda a sua tranquila e completa beleza (...) Eram algumas rosas perfeitas, várias no mesmo talo” e tal “beleza extrema” começa a afetar a protagonista: “sem saber por quê, estava um pouco constrangida, um pouco perturbada”.

Nem ela nem o leitor sabem, nesse momento, o porquê da perturbação. Estão limitados ao corpo: só podem sentir a tensão. Contudo, se já estiver envolvido pelas perspectivas, a esta altura o leitor poderá começar a sentir a mesma dualidade em seu espírito. Neste momento, cremos ser possível apontar que a moção que a protagonista lutava por manter reprimida encontra um afeto capaz de reforça-la na beleza perfeita das rosas e lançar o discurso em uma reflexividade entre moderação e excesso.

Laura resolve, então, querendo diminuir o desconforto dessa sensação sem nome, que deve mandá-las de presente a Carlota, sua amiga, pela empregada, como um gesto de refinamento e elegância. Além disso, já tomou ciência das rosas como um risco; tanto é que diz que assim “ficaria livre delas”. (LISPECTOR, 1960, p.42-43).

Como seria possível para Laura possuir a perfeição, ter para si o belo, que a moção de

excesso ousa fazê-la desejar? A posse da beleza é uma afronta à moderação. Sobretudo, jamais se deve *ser o belo*. Ser belo e perfeito é estar irremediavelmente perdido. “Perdido na luz, mas perigosamente perdido” (LISPECTOR, 1960, p.36), como aquele que tentasse imitar Cristo, diz Laura. A que o leitor, provavelmente, fica de súbito incitado a imaginar: como imitar Cristo pode ser perigoso? Como a luz, ao tornar mais claro, pode fazer, ao contrário de se achar: perder-se?

O antagonismo interior da personagem vai-se tornando mais violento gradativamente. Forças em enfrentamento dialético se debatem cada vez mais frenéticas: por que, “quando você descobre uma coisa boa, então você vai e dá?” (LISPECTOR, 1960, p.46). E procura justificar-se, aliviar a culpa de talvez possuir as rosas, repetindo que elas logo morrerão, que o gozo proibido logo cessará: “o fato de não durarem muito parecia tirar-lhe a culpa de ficar com elas, numa obscura lógica de mulher que peca”. (LISPECTOR, 1960, p.46-47).

Dar as rosas passa a ser o gesto nobre de abnegação à posse de uma perfeição. Não dar as rosas, por sua vez, é lançar-se ao abismo luminoso e dionisíaco de ter o usufruto ainda que efêmero – todo gozo tende à efemeridade – do corpo perfeito das rosas. “Mas com as rosas desembrulhadas na mão ela esperava. Não as depunha no jarro, não chamava Maria. Ela sabia por quê. Por que devia dá-las? Oh ela sabia por quê.” (LISPECTOR, 1960, p.47).

A moção consciente se ergue de novo e volta a argumentar que ela deve dar as rosas. Se quisera, de livre vontade, dar as rosas a Carlota, deveria manter-se coerente e dá-las. Mas, “como uma viciada, ela olhava ligeiramente ávida a perfeição tentadora das rosas, com a boca um pouco seca olhava-as.” Ainda assim, quase mecanicamente, ela enrolou as flores e estendeu o ramo pronto, só então percebendo que a empregada não estava mais na sala – “e ficou sozinha, com seu heroico sacrifício” (LISPECTOR, 1960, p.49).

A empregada retorna à sala, toma o ramo de flores e sai: de um segundo para o outro as rosas não são mais suas. Rancorosa, ainda pensa em “roubar” as rosas de Maria, nas escadas. “Pois era assim que uma pessoa que não tivesse nenhuma pena dos outros faria: roubaria o que era seu por direito.” (LISPECTOR, 1960, p.49). Mas então, “a porta da rua bateu”. O corpo, cuja beleza e perfeição despertaram tantas forças em Laura, se foi. Resta apenas ela, sentada em sua sala, nem um pouco zangada, mas com um “ponto ofendido no fundo dos olhos maior e pensativo”. Resta uma falta em seu interior, resta o jarro *vazio*. “‘Cadê minhas rosas’, disse, então, muito sossegada.”. E é por este ponto branco, por este espaço ainda mais limpo, revelado ao se retirar um jarro de uma mesa que se pensava limpa, que algo vai clareando dentro dela, e seu cansaço vai gradativamente desaparecendo: “Sem

cansaço nenhum, aliás.” (LISPECTOR, 1960, p.49-50). Na ausência do corpo das rosas, o êxtase parece ir crescendo de dentro para fora, sem mais necessidade de objetos.

Ela procura imitar as rosas e descobre que “não era sequer difícil”. E seu heroico sacrifício falha ruidosamente: o êxtase dionisíaco finalmente vence. Ela se entrega novamente à ausência de cansaço, à suspensão eterna: podia, enfim, natural e novamente, imitar as rosas em sua perfeição. Voltara a ser super-humana. Estava de novo “luminosa e inalcançável”, “alerta e tranquila como num trem que já partira” (LISPECTOR, 1960, p.50), para o lugar nulo em que habita o gozo.

Creemos que os fragmentos de que lançamos mão nessas últimas considerações tenham servido para endossar aquilo que dizíamos anteriormente: que no discurso ficcional de alguns textos, ocorre uma desestabilização dos significados tão intensa, se justapõem signos, normas e valores tão díspares, que há uma verdadeira opulência de *vazios* que, além disso, resistem duramente a uma ocupação definitiva pelo leitor. Se o gozo vem sempre da ruptura de uma fenda, do crescimento de uma tensão, o texto de gozo é exatamente aquele que, não resolvendo, nem permitindo ao leitor resolver definitivamente seus conflitos, lança o leitor na recursividade infinita de sentidos²⁴. Deflagram-se tantos efeitos, que a experiência é caleidoscópica: uma vertigem.

Já no que se refere à resposta, ou seja, à elaboração discursiva da experiência estética em um significado, esse texto libertino usualmente se esquivava: tão mais vertiginosa seja a miríade de imagens possíveis de se formar na mente do leitor, tão menor será a consistência de um sentido discursivo final. O que dizer em definitivo da ausência alerta de fadiga de Laura, de seu retorno da perfeição de Marte? A literatura de gozo, como as de Clarice, Machado, Caio, parecem forçar o leitor a um prolongamento do efeito ou à cegueira dessa perigosa luminosidade. Colocam-no, enfim, sentado no mesmo trem em que partira Laura, rumo à perfeição do planeta Marte.

²⁴ Tal recursividade em muito nos faz lembrar o pensamento de Jacques Derrida, quando declarou que tudo é interpretação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tendo chegado finalmente às últimas considerações, cremos que obtivemos sucesso no objetivo a que, no início, nos propusemos chegar. Devido à extensão do trabalho e à forma adotada na sua organização, procuraremos apenas recapitular brevemente alguns aspectos teóricos destacados nos dois capítulos que abrem o trabalho e as respectivas avaliações realizadas no terceiro para que, dessa maneira, nossas propostas se encerrem de forma coesa.

Pudemos observar, no primeiro capítulo, que Iser percorre um viés fenomenológico em sua caminhada teórica, pelo qual ele pôde entender o *sentido* como um processo interativo entre os segmentos que compõem o texto, e entre estes e o leitor. Tal evento se configura, para ele, numa experiência de ordem estética. Esta experiência é condicionada à possibilidade de que surjam, durante a leitura, o que Iser chama de *vazios*. *Vazios*, na Teoria do efeito, são a consequência de uma relação tensional que tende a invalidar, deslocar, suspender, indefinir, de formas variáveis, o conteúdo determinado e familiar apresentado no repertório do texto. Por seu caráter de indefinição, os *vazios*, como o nome bem designa, formam um buraco no equilíbrio homeostático conferido pela rigidez dos sistemas de sentido em geral, inclusive o do texto, como se fosse um curto-circuito.

Diante do espaço aberto pelo *vazio*, o leitor se vê compelido a tentar formular, por meio de suas representações imaginativas, um produto entre os dados efetivamente fornecidos pelo texto, capaz de reduzir a tensão liberada pela ruptura do *vazio*. Isto porque, em primeiro lugar, o sujeito – e aí já entramos nos terrenos do segundo capítulo – ele próprio, também se guia por um princípio de equilíbrio homeostático, como vimos quando tratamos do princípio de *prazer* cunhado por Freud.

Todo movimento de diminuição de tensão é sentido pelo aparelho psíquico, diz-nos este autor, como *prazer*; e todo movimento de aumento, como um *desprazer*. O *gozo*, vimos Lacan dizer, refere-se ao que Freud designou como o além do princípio de *prazer*, e diz respeito a um movimento do espírito humano rumo a uma zona “horripilantemente maravilhosa”, que rompe com os limites do princípio de *prazer* como mantenedor do equilíbrio de energia e é vivido, por consequência, como uma espécie de desconforto *prazeroso*. Enquanto o *prazer* liga-se à pulsão de vida, o *gozo* está diretamente vinculado à pulsão de morte. Cabe destacar que embora todo *gozo* corresponda a um aumento de tensão, nem todo aumento de tensão é sempre um *gozo*, visto que Freud e Lacan admitem a existência de tensões prazerosas.

Em confluência com o pensamento psicanalítico, vimos Barthes dizer que os textos de *prazer* são aqueles que mantêm o equilíbrio com a cultura, com as ideologias que atravessam o ego enquanto ser no mundo, evitando cortes muito profundos e ligando-se, assim, a uma prática de leitura confortável. Já os textos de *gozo* surgem sempre à maneira de um escândalo em relação aos padrões de sentido da realidade, rompem com a cultura, subvertem a linguagem para tentar ouvi-la fora do poder que a atravessa em seu uso pragmático. Neles há cortes profundos, tão profundos que não se permitem suturas definitivas, enxertos simples.

A partir daí, elaboramos, por fim, no terceiro capítulo, a hipótese de que se estabeleça um diálogo entre *vazio*, *prazer* e *gozo*. Ligamos o *vazio* à possibilidade de *gozo* por parte daquele que interage com o texto. Nos textos de *gozo*, o conteúdo determinado e familiar cancelado pelos *vazios* no repertório do texto é reconhecido pelo leitor como estando presente também na constituição de seu próprio ego consistente. Por essa razão, a energia liberada pelos *vazios* tende a ser sentida como um aumento correspondente de energia no sistema psíquico. Cremos ser possível presumir que tal aumento de tensão do sujeito que interage na leitura se aproxima a uma experiência de *gozo*, pois nela ele é levado a dissolver, numa espécie de suspensão entorpecedora, a fixidez de sua subjetividade, passando por uma espécie de morte simbólica dos seus valores consistentes.

Já os textos de *prazer* operam com menos *vazios*, e de uma natureza distinta, cuja possibilidade de penetração é bem mais dirigida e limitada do que a dos textos de *gozo*. Por consequência, os *vazios* destes textos funcionam como fornecedores de um pré-prazer ou prêmio de estímulo, que é um crescimento de tensão distinto do *gozo*. Ao contrário dos *vazios* nos textos de *gozo*, nos textos de *prazer*, realiza-se um acúmulo de energia com vistas à possível descarga final prazerosa de todas as tensões. Ou seja, é muito mais retilíneo o movimento natural do leitor ao fim da leitura rumo a um significado discursivo referencial que explique a obra, tampando seus buracos. Nos textos de *gozo*, como o nome sugere, prevalece a tendência à suspensão contínua do significado discursivo final, o que força o leitor a uma permanência de tensão, devido à dificuldade de operar qualquer tamponamento das suspensões realizadas pelos *vazios* de forma definitiva e verificável por critérios objetivos de verdade. Isto porque todo fechamento momentâneo a que chegue um leitor em relação a um *vazio* desse tipo só pode ser considerado como verdade se a tomarmos subjetivamente, como uma epifania. Cada leitor de *gozo* poderá chegar ao *insight* revelado por sua epifania de uma forma diferente e, ainda assim, toda verdade interior realmente suscitada pelo texto poderá ser considerada válida. Quer seja pela infinita possibilidade de movimento da própria estrutura,

conforme Barthes, quer seja pela natureza impenetrável dos *vazios*, conforme Iser, é prevista por ambos a possibilidade de que o leitor seja lançado rumo a um novo lugar desconhecido, num jato de *gozo*, em que permanece suspenso na multiplicidade de sentidos.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Caio Fernando. *Morangos Mofados*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- _____. *Caio Fernando Abreu: Cartas*. Org. Ítalo Moriconi. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.
- ADORNO, Theodor. W. *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, 1970.
- ARAÚJO, Rodrigo da C. O Rumor de Clarice Lispector. Literatura e Arte no Plural. *Revista Cronópios*. Disponível em: <<http://www.cronopios.com.br/>>. Acesso em: 25 maio 2013.
- BARTHES, Roland. *Elementos de semiologia*. São Paulo: Cultrix, 1979.
- _____. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- _____. *Roland Barthes par Roland Barthes*. São Paulo: Cultrix, 1975.
- _____. *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70. 1987.
- _____. *S/Z*. Lisboa: Edições 70, 1979b. (Coleção Signos, n.16).
- BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Tradução de Claudia Fares. São Paulo: Ars, 2004.
- BERGER, P., LUCKMANN, T. A sociedade como realidade objetiva. In: _____. *A construção social da realidade: tratado de sociologia do conhecimento*. Tradução Floriano de Souza. Petrópolis: Vozes, 2008.
- BORBA, Maria Antonieta Jordão de Oliveira. *Teoria do efeito estético*. Niterói: EdUFF, 2003.
- _____. *Tópicos de teoria para a investigação do discurso literário*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004.
- BORELLI, Olga. *Clarice Lispector: esboço para um possível retrato*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- BRAUNSTEIN, N. *Gozo*. São Paulo: Escuta, 2007.
- CHEMAMA, Roland. *Dicionário de Psicanálise Larousse*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1995.
- COTTET, S. *O paradoxo do gozo*. Salvador: Fator, 1989.
- DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- DERRIDA, Jacques. *O monolingüismo do outro*. Porto: Campo das letras, 2001.

_____. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

ECO, Umberto. *Leitura do texto literário: a cooperação interpretativa nos textos literários*. Tradução de Mário Brito. Lisboa: Presença, 1979.

_____. *A Estrutura Ausente: introdução à pesquisa semiológica*. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1987.

FISH, S. Literature in the reader: affective stylistic. In: _____. *Reader response criticism from formalism to poststructuralism*. Baltimore, London: J. Hopkins University Press, 1980.

FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do saber*. Petrópolis: Vozes, 1972.

_____. *As palavras e as coisas*. Tradução de Antônio Ramos Rosa. São Paulo: Martins Fontes/Editions Gallimard, 1966.

FRANCONI, Rodolfo A. *Erotismo e poder na ficção brasileira contemporânea*. São Paulo. Annablume, 1997.

FREUD, Sigmund. *Além do princípio de prazer*. Tradução de Cristiano Monteiro Oiticica. Rio de Janeiro: IMAGO, 1976.

_____. *Delírios e Sonhos na Gradiva de Jansen*. Tradução de Maria Aparecida Moraes Rego. Rio de Janeiro: IMAGO, 1997.

_____. *O Ego e o Id*. Tradução de José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: IMAGO, 1997.

_____. A História do Movimento Psicanalítico, Artigos sobre Metapsicologia e Outros Trabalhos. In: _____. *Obras Psicológicas Completas*. Rio de Janeiro: IMAGO, 1996. (Vol.14).

GOTLIB, Nádia B. *Clarice - uma vida que se conta*. São Paulo: Ática, 1995.

INGARDEN, Roman. *A obra de arte literária*. 3. ed. Lisboa: Calouste Gulbekian, 1965.

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

_____. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Tradução de Johannes Kretschmmer. São Paulo: Editora 34, 1999. v. 2.

_____. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1986.

_____. Teoria da recepção: reação a uma circunstância história. In: ROCHA, João Cezar de Castro (Org.) *Teorias da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. Rio de Janeiro: Eduerj, 1999.

_____. O fictício e o imaginário. In: ROCHA, João Cezar de Castro (Org.) *Teorias da ficção: indagações obra de Wolfgang Iser*. Rio de Janeiro: Eduerj, 1999.

ISER, Wolfgang. O jogo. In: ROCHA, João Cezar de Castro (Org.). *Teorias da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. Rio de Janeiro: Eduerj, 1999.

_____. O que é antropologia literária. In: ROCHA, João Cezar de Castro (Org.). *Teorias da ficção: indagações obra de Wolfgang Iser*. Rio de Janeiro: Eduerj, 1999.

LACAN, Jacques. *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

_____. *O Seminário*. Livro 01: Os Escritos Técnicos de Freud. Texto estabelecido por Jacques Allain Miller. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

_____. *O Seminário*. Livro 04: A Relação de Objeto. Texto estabelecido por Jacques Allain Miller. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

_____. *O Seminário*. Livro 07: A Ética da Psicanálise. Texto estabelecido por Jacques Allain Miller. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

_____. *O Seminário*. Livro 10: A Angústia. Texto estabelecido por Jacques Allain Miller. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

_____. *O Seminário*. Livro 20: Mais Ainda. Texto estabelecido por Jacques Allain Miller. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1983.

LAPLANCHE E PONTALIS. *Vocabulário da Psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

LECLAIRE, Serge. *Psicanalisar*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1985. (Série Princípios).

LIMA, Luiz Costa (Org.) *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

_____. (Org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

_____. *O Controle do imaginário: razão e imaginação nos tempos modernos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Barthes: o saber com sabor*. Brasiliense. São Paulo, 1983.

ROBBE-GRILLET, Alain. *Por que amo Barthes*. Trad. Silviano Santiago, Rio de Janeiro. Ed. UFRJ, 1995.

ROCHA, João Cezar de Castro (Org.). *Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. Rio de Janeiro: Eduerj, 1999.

ROSENBAUM, Yudith. *Metamorfoses do mal: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Edusp, 1999.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTOS, Roberto Corrêa dos. *Modos de saber, modos de adoecer*. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

SÁ, Olga de. *Clarice Lispector: a travessia do oposto*. São Paulo: Annablume, 1993.

SCHWAB, Gabriele. Se ao menos eu não tivesse de manifestar-me: a estética da negatividade de Wolfgang Iser. In: ROCHA, João Cezar de Castro (Org.). *Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.

SEPÚLVEDA, Lenirce. *A escrita do corpo: a citacionalidade em Caio Fernando Abreu*. 2003. Tese (Doutorado em Letras) - Faculdade de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2003.