

Wolfgang Iser

O ATO DA LEITURA

Uma Teoria do Efeito Estético

Vol. 2

*Tradução*  
*Johannes Kretschmer*

DEDALUS - Acervo - FFLCH-LE



21300130618

SBD-FFLCH-USP



242344

editora ■ 34

tura só serve para incorporar à consciência a espontaneidade despertada e formulada sob condições que não valem para ela. Tal processo sem dúvida afetará a consciência existente, pois a incorporação do novo se confere na medida em que a consciência começa a assumir uma outra forma.

IV.  
*A Interação  
entre Texto e Leitor*

1. AS CONDIÇÕES DA INTERAÇÃO

Nossa discussão se concentrou sobretudo nos dois pólos na situação de comunicação, o texto e o leitor. Agora se trata de analisar as condições que originam tal comunicação. Sendo uma atividade guiada pelo texto, a leitura acopla o processamento do texto com o leitor; este, por sua vez, é afetado por tal processo. Gostaríamos de chamar tal relação recíproca de interação. Descrivê-la enfrenta dificuldades num primeiro momento pois a teoria da literatura carece nesse ponto de premissas, e também seria mais fácil captar os agentes dessa relação do que aquilo que acontece entre eles. Não obstante, é possível identificar as condições que governam a interação, e algumas delas importam para a relação entre texto e leitor, embora esse tipo de interação seja um caso especial. As diferenças e as semelhanças que existem entre essas condições se deixam esclarecer através de modelos de interação, tais como desenvolvidos pela psicologia social e pela pesquisa psicanalítica da comunicação. Num primeiro passo, traçaremos um esboço geral desses modelos.

A teoria da interação proposta pela psicologia social, apresentada no livro *Foundations of Social Psychology*, de Edward E. Jones e Harold B. Gerard, parte do pressuposto de que é preciso estabelecer categorias de tipos de contingência que são encontráveis ou emergem em cada interação humana. Não será necessário analisar mais detalhadamente os quatro tipos — a pseudocontingência, a contingência assimétrica, a contingência reativa e a contingência mútua. O que importa nesse contexto é o fato de que a

imprevisibilidade dominante em toda interação representa a condição constitutiva e diferencial para a relação interativa dos parceiros envolvidos.

1. A pseudocontingência prevalece quando ambos os parceiros conhecem tão bem o “plano de conduta” (*behavioral plan*) do outro que é possível prever com precisão as réplicas e suas conseqüências; desse modo, a conduta dos parceiros se assemelharia à cena bem ensaiada de uma peça de teatro. Tal interação ritualizada elimina a contingência.

2. Temos contingência assimétrica quando o parceiro A desiste de atualizar o seu próprio “plano de conduta” e segue sem resistência o do parceiro B. Ele se adapta à estratégia de conduta de B e é por esta absorvido.

3. Ocorre contingência reativa caso os respectivos “planos de conduta” dos parceiros sejam constantemente encobertos por reações momentâneas àquilo que se acaba de dizer ou experimentar. A contingência se torna dominante neste esquema de reação momentânea, inviabilizando todas as tentativas dos parceiros de fazer valer os seus próprios “planos de conduta”.

4. Na contingência mútua, por fim, domina o esforço de orientar a reação de acordo tanto com o próprio “plano de conduta”, quanto com as reações momentâneas do parceiro. Daí duas conseqüências:

The interaction might be a triumph of social creativity in which each is enriched by the other, or it might be a spiraling debacle of increasingly mutual hostility from which neither benefits. Whatever the content of the interaction's course, there is implied a mixture of dual resistance and mutual change that distinguishes mutual contingency from other classes of interaction.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Edward E. Jones e Harold B. Gerard, *Foundations of Social Psychology*, Nova York, 1967, pp. 505-12 (citação p. 512).

Se os tipos acima mencionados de fato abrangem todo o fenômeno da interação social é uma questão que não precisamos discutir aqui. O que importa é a conclusão metódica que podemos deduzir do esquema descrito. A tipologia desenvolvida das relações interativas leva em consideração em que medida a contingência é reduzida. Em outras palavras, a contingência é fundamento constitutivo da interação; trata-se de um fundamento, contudo, que de modo algum antecede à interação e portanto não pode ser captado como causa anteriormente dada para efeitos subsequentes. Ao contrário, a contingência nasce da interação em si, uma vez que no início os respectivos “planos de conduta” não são afinados um com o outro; desse modo, os elementos contingentes daí resultantes provocam ajustes táticos e estratégicos, exigindo até esforços de interpretação. A interação submete os “planos de conduta” dos parceiros a várias provas, assinalando-se em seguida uma série de deficiências; estas são contingentes por evidenciar em que medida os “planos de conduta” podem ser controlados. Mas essas deficiências tendem em princípio a ser produtivas. Elas são capazes de re-orientar estratégias de conduta ou imprimir modificações nos “planos de conduta”.

Sempre que isso sucede, transforma-se a contingência e constituem-se diferentes tipos de interação, conforme a capacidade de transformação. A contingência revela assim a sua ambivalência produtiva: ela se forma a partir da interação e ao mesmo tempo a impulsiona. Quanto mais ela é reduzida, tanto mais a interação entre os parceiros se ritualiza; quanto mais ela aumenta, tanto menos consistente se torna a seqüência das reações, culminando no caso extremo na destruição de toda a estrutura interativa.

Conseqüências bastante semelhantes se deixam inferir dos estudos psicanalíticos da comunicação apresentados por R. D. Laing, H. Phillipson e A. R. Lee; seus resultados podem ser aproveitados para nossa análise da interação entre texto e leitor. Laing descreve a problemática da *Interpersonal Perception*, no livro que leva o mesmo título, da seguinte maneira:

My field of experience is, however, filled not only by my direct view of myself (ego) and of the other (alter), but of what we shall call *metaperspectives* — my view of the other's [...] view of me. I may not actually be able to see myself as others see me, but I am constantly supposing them to be seeing me in particular ways, and I am constantly acting in the light of the actual or supposed attitudes, opinions, needs, and so on the other has in respect of me.<sup>2</sup>

Laing parte da observação de que no ato da percepção interpessoal as reações recíprocas não só são determinadas pelo que cada parceiro quer do outro, senão mais uma vez pela imagem que um fizera do outro para si e que portanto dirige de maneira significativa as reações de ambos os parceiros. Tais imagens, contudo, não mais podem ser qualificadas de percepções “puras”, pois resultam de interpretações. A necessidade de interpretação advém da estrutura peculiar à experiência interpessoal. Temos experiências dos outros à medida que conhecemos nosso comportamento e o dos outros. Mas não temos experiências de como os outros nos experimentam, ou seja, de que tipo é a experiência que os outros adquirem em relação a nós. Daí conclui Laing num outro livro, chamado *The Politics of Experience*: “[...] your experience of me is invisible to me and my experience of you is invisible to you. I cannot experience your experience. You cannot experience my experience. We are both invisible men. All men are invisible to one another. Experience is man's invisibility to man”.<sup>3</sup> O que para ninguém de nós é dado constitui no entanto o fundamento constitutivo em que se baseiam as relações interpessoais; base essa

<sup>2</sup> R. D. Laing, H. Phillipson, A. R. Lee, *Interpersonal Perception: A Theory and a Method of Research*, Nova York, 1966, p. 4.

<sup>3</sup> R. D. Laing, *The Politics of Experience*, Penguin Books, Harmondsworth, 1968, p. 16.

que Laing chama “No thing”.<sup>4</sup> “That which is really between cannot be named by any things that come between. The between is itself no-thing.”<sup>5</sup>

Todas as nossas relações interpessoais se fundam nesse *no-thing*, pois reagimos como se conhecêssemos as experiências dos nossos parceiros; criamos sem cessar imagens de como os parceiros nos experienciam e agimos em seguida como se as nossas imagens fossem reais. A relação interpessoal é portanto um constante balanço que fazemos a respeito dessa lacuna inerente a nossa experiência. Laing, Phillipson e Lee desenvolveram a partir dessa observação um método de diagnose, analisando não só o que produzimos ao preencher tal lacuna, mas o coeficiente da percepção pura, da pulsão das fantasias projetadas e da interpretação.<sup>6</sup> Os detalhes desse estudo não são tão importantes para nosso argumento, mas talvez seja interessante analisar uma observação dos autores baseada em experimentos, segundo a qual a relação interpessoal assume traços patológicos à medida que os parceiros ocupam a lacuna da experiência com fantasias projetadas. Mas vale lembrar que a diversidade das relações interpessoais não existiria se o fundamento das relações fosse fixado. A interação diádica ganha vida apenas pelo fato de sermos incapazes de experimentar a experiência do outro, incapacidade essa que nos impulsiona a agir. Ao mesmo tempo se evidencia o alto grau de interpretação que domina e regula a interação. Como não há percepção que não se funde em pressupostos, toda percepção só tem sentido se for processada, sendo impossível qualquer percepção pura. Em consequência, a interação diádica não é um evento natural,

<sup>4</sup> Idem, p. 34.

<sup>5</sup> Idem; neste contexto deve ser vista uma observação de Umberto Eco, *Einführung in die Semiotik* (UTB 105), trad. alemã de Jürgen Trabant, Munique, 1972, p. 410. Eco diz que “na raiz de toda comunicação possível não há código, mas somente a ausência de todos os códigos”.

<sup>6</sup> Cf. Laing, Phillipson, Lee, pp. 18 ss.

mas fruto de interpretação, graças à qual formamos uma imagem do outro, imagem na qual nós mesmos estamos representados.

Agora, a impossibilidade de ter experiências de como os outros nos experimentam não possui o caráter de um limite ontológico da experiência. Pois é na interação diádica que se faz notar a falta de experimentabilidade e ela só pode ser considerada valor-limite se as limitações estabelecidas pela interação nos estimulam a transcendê-las constantemente. Desse modo, a interação diádica produz a negatividade da experiência — se podemos chamar assim a impossibilidade de experimentar as experiências dos outros. E isso nos estimula a fechar a lacuna na experiência através da interpretação, ao mesmo tempo dando a possibilidade de desmentir as nossas próprias interpretações; dessa maneira, continuamos abertos para novas experiências.

O que distingue a relação entre texto e leitor dos modelos esboçados acima é o fato de não haver a *face to face situation* que origina todas as formas da interação social.<sup>7</sup> À diferença do que sucede com os parceiros numa relação diádica, o texto não se adapta aos leitores que o escolhem para a leitura. Os parceiros de uma interação diádica têm a possibilidade de verificar através de perguntas em que medida a contingência está sendo controlada, ou seja, se a imagem formada em razão da impossibilidade da experiência mútua se adequa à situação. O mesmo não vale para a relação entre texto e leitor. A este o texto jamais dará a garantia de que sua apreensão seja a certa. Além disso, a interação diádica segue determinadas finalidades. Portanto, ela faz parte de um contexto que a regula enquanto horizonte, funcionando muitas vezes até como *tertium comparationis*. Mas a relação entre texto e leitor carece de um padrão de referências. Ao contrário, os diferentes códigos fragmentados pelo texto não mais são capazes de regular a interação; na melhor das hipóteses, o leitor terá que

<sup>7</sup> Cf. também E. Goffman, *Interaction Ritual: Essays on Face-to-Face Behavior*, Anchor Books, Nova York, 1967.

construir um código para ajustar a relação com o texto. A meta e os pressupostos diferenciam então a interação de texto e leitor da interação diádica de parceiros sociais.

Mas é justamente essa carência que impulsiona uma relação; nesse ponto, a relação de texto e leitor e a interação diádica têm algo em comum. Os modelos descritos de interação no mundo social surgem da contingência — planos de conduta não coincidem ou é impossível experienciar as experiências dos outros —, mas não de uma situação em comum ou de convenções que valem para os parceiros da interação. A situação em comum e as convenções se limitam a regular o preenchimento das lacunas, lacunas estas que se formam em face da falta de controle ou de experimentabilidade, sendo condições básicas para qualquer interação. A essas lacunas corresponde a assimetria básica de texto e leitor, caracterizada pela falta de uma situação e de um padrão de referências comuns. Aqui como ali, a carência é estimuladora, ou seja, os graus de indeterminação implicados na assimetria de texto e leitor compartilham uma função com a contingência e o *no-thing* da interação interpessoal, a saber, a função de constituir comunicação. Em conseqüência, os graus de indeterminação da assimetria, da contingência e do *no-thing* são apenas diferentes formas de um vazio constitutivo subjacente à toda inter-relação. Entretanto, tal vazio não é um dado ontológico em que se fundamentariam as relações mencionadas; ele é criado e modificado pela falta de equilíbrio inerente tanto à interação diádica, quanto à assimetria de texto e leitor. O equilíbrio só se deixa reconstituir se a carência for superada, razão pela qual o vazio constitutivo está sendo constantemente ocupado por projeções. A interação fracassa no momento em que as projeções recíprocas dos parceiros sociais não são passíveis de modificação ou no momento em que as projeções do leitor se sobrepõem ao texto sem enfrentar resistências por parte deste. Fracassar significa então não ocupar o vazio senão com as próprias projeções. Mas como a carência mobiliza representações e projeções, a relação entre texto e leitor é bem-sucedida apenas se as representações são modificadas. Desse

modo, o texto provoca uma multiplicidade de representações do leitor, pelas quais a assimetria dominante começa a ser dissolvida, dando lugar a uma situação comum a ambos os pólos da comunicação. A complexa estrutura do texto, porém, dificulta a ocupação definitiva dessa situação por parte do leitor. As dificuldades mostram que o leitor precisa abandonar ou reajustar suas representações. Sendo corrigidas as representações mobilizadas, surge um horizonte de referências para a situação. Esta ganha perfil à medida que o leitor é capaz de corrigir as suas próprias representações. Pois só assim ele poderá experimentar algo que ainda não se encontra dentro de seu horizonte. Tal experiência abarca tanto a objetivação e o distanciamento daquilo em que ele está envolvido, quanto a evidência da experiência de si mesmo que não permitia ao leitor envolver-se na vida pragmática. Neste processo se suspende a assimetria de texto e leitor. A interação diádica, ao contrário, é apenas superada se produz ações pragmáticas. Por isso, os pressupostos em que ela se baseia possuem grau maior de determinação, o que é confirmado pela dependência da situação e pelo padrão comum de referências dos parceiros interagentes. Por outro lado, a assimetria de texto e leitor possui em princípio menor grau de determinação, e é essa falta de determinação que amplia as possibilidades de comunicação.

Para que essas possibilidades se realizem e a comunicação entre texto e leitor seja bem-sucedida, é preciso que a atividade do leitor seja de alguma maneira controlada pelo texto. Os controles desse tipo, no entanto, não podem ser tão determinados quanto o é a *face to face situation* e o código em comum que regulam a interação diádica. Cabe-lhes então pôr em movimento a interação entre texto e leitor e iniciar um processo comunicativo, cujo sucesso é indicado pela constituição de um sentido; tal sentido dificilmente poderá ser equiparado com referências já existentes, sendo no entanto capaz de questionar o significado de estruturas existentes de sentido e modificar experiências anteriormente feitas. Os guias controladores, contudo, não podem ser captados como grandeza positiva que independe do processo de

comunicação. Uma observação de Virginia Woolf sobre os romances de Jane Austen esclarece do que se trata aqui. Uma autora de romances descreve o processo comunicativo desenvolvido no romance de uma outra escritora da seguinte maneira:

Jane Austen is thus a mistress of much deeper emotion than appears upon the surface. She stimulates us to supply what is not there. What she offers is, apparently, a trifle, yet is composed of something that expands in the reader's mind and endows with the most enduring form of life scenes which are outwardly trivial. Always the stress is laid upon character [...] The turns and twists of the dialogue keep us on the tenterhooks of suspense. Our attention is half upon the present moment, half upon the future [...] Here, indeed, in this unfinished and in the main inferior story, are all the elements of Jane Austen's greatness.<sup>8</sup>

<sup>8</sup> Virginia Woolf, *The Common Reader, First Series* (9ª ed.), Londres, 1957, p. 174. Em nosso contexto são instrutivas também as observações de Virginia Woolf sobre a composição dos protagonistas em seus próprios romances. Ela anota em seu diário: "I'm thinking furiously about Reading and Writing. I have no time to describe my plans. I should say a good deal about *The Hours* and my discovery: how I dig out beautiful caves behind my characters: I think that gives exactly what I want; humanity, humour, depth. The idea is that the caves shall connect and each comes to daylight at the present moment". *A Writer's Diary: Being Extracts from the Diary of Virginia Woolf*, Leonard Woolf (org.), Londres, 1953, p. 60. Os efeitos sugestivos de "beautiful caves" continuam em sua obra pelo que ela deixa de lado. A respeito, T. S. Eliot escreveu uma vez: "Her observation, which operates in a continuous way, implies a vast and sustained work of organisation. She does not illumine with sudden bright flashes but diffuses a soft and placid light. Instead of looking for the primitive, she looks rather for the civilized, the highly civilized, where nevertheless something is found to be *left out*. And this something is deliberately left out, by what could be called a moral effort of the will. And, being left out, this something is, in a sense, in a melancholy sense, present". "T. S. Eliot, 'places' Virginia Woolf for French Readers", in *Virginia Woolf*:

O não-dito de cenas aparentemente triviais e os lugares vazios do diálogo incentivam o leitor a ocupar as lacunas com suas projeções. Ele é levado para dentro dos acontecimentos e estimulado a imaginar o não dito como o que é significado. Daí resulta um processo dinâmico, pois o dito parece ganhar sua significância só no momento em que remete ao que oculta. Mas, sendo uma implicação do dito, o ocultado ganha próprio contorno. Quando o que é ocultado ganha vida na representação do leitor, o dito emerge diante um pano de fundo que o faz aparecer — como acredita Virginia Woolf — mais importante do que se supunha. Assim, cenas triviais podem expressar uma surpreendente e profunda capacidade de viver (*enduring form of life*). E isto não se manifesta verbalmente no texto senão provém do enlace de texto e leitor. [Portanto, 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.] O não dito o estimula os atos de constituição, mas ao mesmo tempo essa produtividade é controlada pelo dito e este por sua vez deve se modificar quando por fim vem à luz aquilo a que se referia.

A observação de Virginia Woolf se fundamenta no caráter específico da linguagem que Merleau-Ponty descrevera assim:

A ausência de signo pode ser ela mesma um signo, e a expressão não consiste em que a cada elemento de sentido seja amoldado um elemento da linguagem, mas em que a linguagem exerça influência sobre a linguagem, influência que de súbito se desloca em direção a seu sentido. Dizer não significa substituir cada pensamento por uma palavra: se o fizéssemos, nada seria dito e não teríamos a sensação de viver na linguagem, ficaríamos no silêncio, já que o signo desapareceria repentinamente diante de um sentido [...] A linguagem diz

irrefutavelmente quando renuncia a dizer a coisa em si [...] A linguagem significa quando, em vez de copiar o pensamento, se deixa por ele dissolver e refazer.<sup>9</sup>

Como o texto forma um sistema desse tipo de combinações, seu sistema abriga também um lugar para aquele que deve realizar a combinação. O lugar sistêmico é dado pelos lugares vazios, os quais são lacunas que marcam enclaves no texto e demandam serem preenchidos pelo leitor. Com efeito, os lugares vazios de um sistema se caracterizam pelo fato de que não podem ser ocupados pelo próprio sistema, mas apenas por um outro. 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 do leitor, atividade agora empregada sob as condições estabelecidas pelo texto. Mas existe um outro lugar sistêmico onde texto e leitor convergem; tal lugar é marcado por diversos tipos de negação, que surgem no decorrer da leitura. Os lugares vazios e as potências de negação dirigem de maneiras diferentes o processo de comunicação; mas precisamente por isso eles agem juntos como instâncias controladoras. Os lugares vazios omitem as relações entre as perspectivas de apresentação do texto, assim incorporando o leitor ao texto para que ele mesmo coordene as perspectivas. [Em outras palavras, eles fazem com que o leitor aja dentro do texto, sendo que sua atividade é ao mesmo tempo controlada pelo texto.] As potências de negação evocam dados familiares ou em si determinados a fim de cancelá-los; todavia, o leitor não perde de vista o que é cancelado, e isso modifica sua posição em relação ao que é familiar ou determinado. Em outras palavras, eles fazem com que o leitor se situe a si mesmo em relação ao texto. A assimetria de texto e leitor estimula uma atividade de constituição e esta atividade ganha uma deter-

<sup>9</sup> M. Merleau-Ponty, *Das Auge und der Geist: Philosophische Essays*, trad. alemã de Hans Werner Arndt, Reinbek, 1967, pp. 73 ss.

minada estrutura graças aos lugares vazios e às negações do texto, ajustando o processo interativo.

## 2. A CONCEPÇÃO DOS LUGARES INDETERMINADOS SEGUNDO INGARDEN

Antes de principiarmos uma análise mais detalhada dos lugares vazios, gostaríamos de considerar um pouco uma concepção semelhante que Ingarden desenvolveu sob o conceito de lugares indeterminados (*Unbestimmtheitsstellen*) do texto. No intuito de descrever a maneira específica como uma obra de arte é dada para nós, Ingarden recorre ao padrão fenomenológico de referência para a definição de objetos. De acordo com essa concepção, há objetos reais, universalmente determinados, e objetos ideais, que possuem existência autônoma. Os objetos reais são apreendidos, enquanto os objetos ideais precisam ser constituídos. Em ambos os casos se trata de atos que possuem uma possível finalidade: o objeto real pode ser totalmente apreendido e o objeto ideal pode ser totalmente constituído. A obra de arte se distingue desses dois tipos pelo fato de ser por natureza um objeto intencional. Tal objeto não possui nem a determinação universal do objeto real, nem a existência autônoma do objeto ideal, pois é um objeto que espera sua realização. Os objetos intencionais carecem de determinação completa na medida em que esta é visada pelas elocuições do texto; daí resulta uma construção esquemática que Ingarden chama de objetividade apresentada da obra de arte.

O objeto apresentado que é “real” de acordo com seu conteúdo não é, no sentido rigoroso, um indivíduo inequivocamente universal e determinado que constitui uma unidade original; é sim uma construção esquemática, contendo lugares indeterminados de diferentes tipos e um número finito de determinações positivamente atribuídas a ele, embora seja mais formalmente

delineado como indivíduo completamente determinado e destinado a simular ser esse indivíduo. Tal estrutura esquemática dos objetos apresentados não pode ser eliminada em nenhuma obra literária finita, ainda que, na continuação da obra, novos lugares indeterminados possam ser preenchidos e assim eliminados através da complementação de novas qualidades positivamente projetadas.<sup>10</sup>

Os lugares indeterminados de Ingarden servem a princípio para distinguir o objeto intencional, peculiar à obra de arte, de outras definições de objeto. Mas essa função torna ambíguo o conceito de lugares indeterminados; uma ambigüidade que transparece na passagem citada quando Ingarden fala que o objeto intencional, não passível de determinação plena, deveria ser pensado como se fosse plenamente determinado. Mas Ingarden atribui aos lugares indeterminados, além da função mencionada, o papel de participar da concretização da obra. E essa ambivalência do conceito pode ser ilustrada de diferentes maneiras.

Se se admitir que o objeto intencional tem de simular uma determinação comparável à dos objetos reais, alcançando-a, entretanto, só no ato complementar da concretização, então os lugares indeterminados, bem como as concretizações, devem ser submetidos a limitações específicas; isso é necessário para que a simulação tenha êxito. Pois os lugares indeterminados fazem com que o objeto intencional da obra de arte seja aberto, para não dizer interminável; desse modo, segundo Ingarden, o seu preenchimento, a ser realizado no ato de concretização, permite em princípio todo um leque de concretizações. Agora, Ingarden distingue entre concretizações adequadas e concretizações inadequadas da obra.<sup>11</sup>

<sup>10</sup> Roman Ingarden, *Das literarische Kunstwerk* (2ª ed.), Tübingen, 1960, p. 266.

<sup>11</sup> Cf. a respeito, entre outros, Roman Ingarden, *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*, Tübingen, 1968, pp. 142, 156, 169 ss., 178.

Tal postulado advém da necessidade de assegurar ao objeto intencional da obra de arte — se não como texto, em última instância como sua concretização — uma finalidade que caracteriza tanto os atos de apreensão que se debruçam sobre objetos reais, quanto os atos que constituem objetos ideais. Não há dúvida de que a obra ganha determinação ao se tornar concreta em razão do sentido constituído. Cabe perguntar, no entanto, se essa determinação não é na verdade do leitor individual, quer dizer, se ela realmente pode ser submetida a critérios de adequação e inadequação. Pois Ingarden não pode ter acreditado que a determinação da obra só seria instaurada por meio da simulação de tais critérios. Para ele, a harmonia polifônica, onde consoam as camadas da obra de arte, representa uma realidade irrefutável, que já não pode ser entendida como simulada porque dela se origina tanto o valor estético da obra, quanto a concretização adequada deste valor. Por isso, a obra de arte se constrói como forma esquemática numa série de atos determinantes que se referem à parte não preenchida de cada aspecto esquematizado. “Mas em cada aspecto de uma coisa existem qualidades realizadas e não-realizadas e é em princípio impossível eliminar todas as qualidades não-realizadas.”<sup>12</sup> Daí se pode concluir que a multiplicidade de aspectos provoca a necessidade de determinação; porém, quanto maior a determinação, tanto maior será também o número de qualidades não-realizadas. Para isso, a literatura moderna propicia os exemplos clássicos. Quanto mais um texto aprimora seu padrão de apresentação, diversificando os aspectos esquemáticos responsáveis pelo esboço do objeto textual, tanto mais cresce a indeterminação. Mas se insistirmos no caráter polifônico da obra de arte, então deve haver limites para a tolerância da indeterminação, pois se os limites forem ultrapassados, o caráter polifônico da obra explodirá — ou nem sequer vai constituir-se. Por essa razão, Ingarden se vale de um argumento de certo modo lógico quando diz que a indeterminação, no ato de concretização, pode ter efeitos negativos para a “constituição

<sup>12</sup> Ingarden, *Kunstwerk*, p. 277.

de certas qualidades esteticamente relevantes”;<sup>13</sup> isso ocorre na medida em que a eliminação das lacunas “ou impede a constituição dessas qualidades ou resulta na constituição de uma qualidade que discorda das outras qualidades esteticamente válidas”.<sup>14</sup>

A “discórdia” reina na literatura moderna como a condição básica da comunicação, algo que o argumento de Ingarden não leva em conta; evidencia-se assim a função que a seus olhos cabe aos lugares indeterminados. Por um lado, eles diferenciam o objeto intencional de outras definições de objeto, mas, por outro lado, precisam ser limitados em seus efeitos por um postulado — o do caráter polifônico da obra de arte —, porque só nesse caso o objeto intencional pode ser fechado e assim identificado como objeto. Parece que a obrigação de manter a premissa fez Ingarden recorrer à idéia da concretização da obra, uma vez que é só através desta que o objeto da obra literária, aberto por natureza, pode ganhar sua identidade. Essa suspeita parece se confirmar com o postulado de Ingarden da concretização “adequada”. Esta implica uma norma, a qual é cumprida ou não no ato de concretização. O que orienta tal norma é para Ingarden o valor estético e as qualidades metafísicas da obra. Quanto ao valor, Ingarden diz que descrevê-lo é difícil, lançando um desafio para futuras pesquisas;<sup>15</sup> em relação às qualidades metafísicas, ele acredita que o leitor deve captá-las por empatia,<sup>16</sup> pois não se revelam na linguagem. Em outras palavras, tanto o valor estético quanto as qualidades metafísicas são lugares vazios que o leitor preenche com as suas representações a fim de constituir o sentido da obra. Todavia, essa conclusão dificilmente segue a linha de argumentação desenhada

<sup>13</sup> Ingarden, *Vom Erkennen*, p. 300.

<sup>14</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>15</sup> Cf. a respeito Roman Ingarden, *Erlebnis, Kunstwerk und Wert*, Tübingen, 1969, pp. 21-7 *passim*.

<sup>16</sup> Cf. a respeito Ingarden, *Vom Erkennen*, pp. 275 *ss*.

por Ingarden. Ela se impõe sobretudo porque o valor estético e as qualidades metafísicas, como condição e meta daquela norma que controla a adequada concretização, permanecem tão pouco determinados. A falta de determinação apenas se justificaria se eles tivessem seu fundamento na concretização em si, pela qual vêm à luz; isso, no entanto, significa entregar o valor estético e as qualidades estéticas a um mero processo de atualização, ao passo que para Ingarden eles possuem um fundamento na realidade que não depende da concretização. Além disso, o postulado da adequada concretização precisaria ser abandonado, pois apenas se mantém enquanto o valor estético e as qualidades metafísicas ocupem uma posição transcendental quanto ao ato de concretização.

Desse modo vem à baila a ambivalência do conceito de concretização; este conceito — para formulá-lo em forma de tese — é empregado como se fosse um conceito peculiar ao ato da comunicação. Pois ele não designa a interação de texto e leitor, mas o fato de os aspectos apresentados pelo texto serem atualizados durante a leitura. Ou seja, ele não aponta para uma relação recíproca, mas para uma diferença de nível de texto e leitor. Desse ponto de vista é apenas conseqüente postular um valor estético e as qualidades metafísicas, uma vez que eles incorporam a instância referencial necessária, através da qual se conecta num processo regulado a construção esquemática do texto à concretização pelo leitor. O valor estético e as qualidades metafísicas ocupam em Ingarden o lugar da assimetria de texto e leitor, funcionando à maneira de um código e permitindo as concretizações adequadas. Mas é justamente nesse ponto que o conceito de concretização — para dizê-lo com um termo do próprio Ingarden — opalesce. Pois as duas instâncias transcendentais de controle e orientação permanecem tão indeterminadas em sua função que surge a pergunta se Ingarden não simplesmente tira da interseção de texto e leitor a indeterminação necessária para toda comunicação, deslocando-a para o postulado esquema referencial de um *tertium comparationis*, o qual regula a relação entre duas posições diferentes. Pois é só nesse sentido que o caráter híbrido do conceito de concretização não

perde sua plausibilidade, conceito introduzido com o fito de descrever uma relação comunicativa sem todavia estar preparado para tal tarefa. Este fato se torna mais evidente ainda se em vez de continuarmos discutindo a origem dos lugares indeterminados focalizamos agora a sua função. Em várias passagens de seus dois livros, Ingarden sublinha o papel que eles desempenham na concretização. Eles lhe servem em primeiro lugar para diferenciar o texto da concretização.

Ora, o princípio de diferenciar a obra literária de suas concretizações está na afirmação de que a própria obra contém lugares indeterminados, assim como vários elementos potenciais (como por exemplo os aspectos, as qualidades esteticamente relevantes), ao passo que, devido à concretização, são em parte extintos, isto é, atualizados.<sup>17</sup>

A paralela esboçada por Ingarden entre lugares indeterminados e elementos potenciais é instrutiva porque ambos, tendo a mesma função de distinguir a obra de sua concretização, na verdade cumprem papéis diferentes no processo da concretização. Os lugares indeterminados devem ser eliminados e os elementos potenciais devem ser atualizados. Ambas as operações quase não são sincronizadas. Se então os lugares indeterminados são preenchidos ou complementados, isso não significa para Ingarden que eles se transformariam em estímulos para a atualização dos elementos potenciais. Pois quem atualiza esses elementos é a emoção original; “no fundo, é ela o início do processo específico da experiência estética”.<sup>18</sup> Ela provoca aquela turbulência no leitor que dá partida à atividade constitutiva e só se tranqüiliza quando produz o objeto estético.

<sup>17</sup> Idem, p. 250.

<sup>18</sup> Idem, p. 195.

A saber, a emoção original possui dinâmica interior, uma espécie de fome não satisfeita; essa fome aparece ali e só ali onde já fomos excitados por uma qualidade, sem todavia conseguir contemplá-la de forma imediata e intuitiva para poder extasiar-nos com ela. Neste estado de insatisfação (da "fome") pode-se ver — se se quiser ver — um momento de mal-estar, de desgosto; porém, a característica da emoção original enquanto primeira fase da experiência estética não consiste num desgosto, mas sim na falta de tranqüilidade interior, na insatisfação. Ela é emoção original porque, a partir dos momentos de um desejo específico que nela estão presentes, desenvolve-se tanto o processo posterior da experiência estética como a formação de seu correlato intencional, o objeto estético.<sup>19</sup>

Para Ingarden, as categorias da estética da empatia, i. e., da *emotive theory*, motivam portanto a conexão de texto e leitor. O desenvolvimento dessa conexão coincide com a produção do objeto estético enquanto construção harmoniosa. Neste caso, os lugares indeterminados não desempenham papel relevante. Pois não são eles, mas a emoção original que põe em movimento a concretização. Os lugares indeterminados precisam ser apenas preenchidos ou completados. No entanto, mesmo essa modesta atividade a que eles induzem o leitor possui limites bem definidos. "A consideração da possibilidade de constituir uma qualidade esteticamente válida torna necessário limitar ainda mais a variação dos meios artisticamente permitidos, pelos quais cada lugar indeterminado pode ser preenchido."<sup>20</sup> Ingarden acredita pois não ser indispensável preencher todos os lugares indeterminados; para ele existem ocasiões em que o leitor não deveria

<sup>19</sup> Idem, p. 198.

<sup>20</sup> Idem, p. 301.

eliminar os lugares preenchidos se não quer ser considerado uma pessoa incompetente.

O leitor menos culto, o diletante artístico, de quem fala Moritz Geiger, interessa-se unicamente pelo destino das pessoas apresentadas, não respeitando o fato de ser proibido extinguir tais lugares indeterminados; ademais, esse tipo de leitor completa com loquacidade o que não deve ser completado, transformando obras de arte bem-feitas em literatura barata, tagarela e irritante do ponto de vista estético.<sup>21</sup>

Ao menos Ingarden admite que a eliminação de lugares indeterminados é tão importante para a constituição do objeto que pode transformar, no ato de concretização, arte de grande valor estético em *kitsch*. Daí se segue que lugares indeterminados colaboram, pelo menos potencialmente, na constituição de um objeto. Ao mesmo tempo, porém, sua participação constitutiva não pode ser total, uma vez que Ingarden insiste na emoção original, considerando-a o *tertium comparationis* de texto e leitor que dá partida ao processo de concretização. Por isso, não obstante sua sugestividade e sua influência sobre a concretização, os lugares indeterminados não deixam de ser problemáticos para Ingarden porque podem interromper a harmonização das camadas e alterar, em última instância, o valor estético da obra de arte.

Mas se os lugares indeterminados são às vezes preenchidos, às vezes não eliminados ou não percebidos, surge a pergunta sobre quais seriam os critérios que regulam esse processo. Ingarden não dá uma resposta explícita a essa pergunta, mas ela pode ser inferida de sua teoria. A concordância polifônica das camadas da obra de arte se completa na harmonia, e esta, caso não seja suspensa, resulta numa experiência estética. Com esses termos Ingarden quer dizer que os lugares indeterminados devem ser eliminados, preenchidos

<sup>21</sup> Idem, p. 304.

ou completados para que as camadas se inter-relacionem e, em conseqüência, venham à luz as qualidades esteticamente válidas. A essa meta serve a desconstrução, ou seja, a complementação dos lugares indeterminados que existem no texto. Se quisermos ver algo mais nesse processo do que apenas a tentativa de assegurar ao objeto intencional da obra de arte a finalidade necessária — ou seja, se quisermos surpreender condições de comunicação nos lugares indeterminados, apesar de estes serem subordinados à emoção original, o verdadeiro impulso da concretização —, então essas condições de comunicação são as da arte de ilusão.

Tal conclusão se comporta com a descrição do objeto intencional dada por Ingarden. Pois ele dizia que o objeto intencional, embora não completo a princípio, deve simular a determinação individual da obra de arte. O propósito de simulação se cumpre tanto pela eliminação quanto pela complementação dos lugares indeterminados, pois são estes que indicam a falta de determinação do objeto intencional e portanto devem ser eliminados para que possa constituir-se a determinação do objeto estético. Se esse for o caso, então os lugares indeterminados, a condição comunicativa para o processo de concretização, possuem limitada significância histórica: eliminar lugares indeterminados significa provocar a ilusão de totalidade; mas esta representa o princípio básico da ilusão na arte.

Numa série de acréscimos posteriores a seu livro *Von Erkennen des literarischen Kunstwerks*, Ingarden observa como é problemática a literatura moderna, na qual “muitas vezes surgem incompreensibilidades por assim dizer programáticas”,<sup>22</sup> as quais ele não mais entende. Agora, essas “incompreensibilidades programáticas” aparecem na literatura moderna sobretudo por causa da omissão de informações; em conseqüência, os lugares indeterminados aumentam de tal modo que se torna impossível eliminá-los ou completá-los com segurança. Aqui se perde a função que Ingarden atribuía a eles. Sendo assim, o conceito dos lugares in-

<sup>22</sup> Idem, p. 278, nota de pé de página (acrescentada em 1967).

determinados começa a assumir um caráter híbrido que já era próprio do conceito de concretização. Enquanto os lugares indeterminados funcionam como traço característico do objeto intencional, sua função é sistemática; no entanto, como o objeto literário é incompleto, eles podem ser entendidos também como conceito da recepção, e isso reduz sua validade a uma forma historicamente definida de literatura, a da ilusão na arte. Ao caracterizarem o objeto intencional, os lugares indeterminados têm a mesma função tanto na literatura moderna quanto na literatura em geral. Todavia, sendo conceito de recepção, eles são apenas capazes de evidenciar o arruinado valor estético, se não de destruí-lo. Em todo caso, os lugares indeterminados possuem, tanto em relação ao objeto quanto à recepção da obra, parâmetros bastante diferentes que definem o seu alcance e o seu significado.

A relevância limitada dos lugares indeterminados para a recepção se revela com clareza quando perguntamos de que maneira Ingarden pensa o seu preenchimento.

Se por exemplo a narração fala do destino de um homem bastante idoso, sem entretanto explicitar a cor de seus cabelos, pode-se, na concretização, atribuir a ele em princípio qualquer cor, mas o mais provável é que ele seja grisalho. Pois se os seus cabelos fossem de cor preta intensa — apesar de sua idade avançada —, isso seria fixado pelo texto como algo digno de nota, algo importante para este homem que seguramente envelhecera um pouco. Assim, seria mais provável e também recomendável, por motivos artísticos, dar concretezude a tal homem atribuindo-lhe cabelos grisalhos e não cabelos pretos. E tal modo de concretizar esse detalhe aproxima essa concretização mais da obra do que concretizações que oferecem outras cores de cabelo.<sup>23</sup>

<sup>23</sup> Idem, p. 409.

O próprio Ingarden chamara esse exemplo de banal; porém, procurando ilustrar como hão de ser preenchidos os lugares indeterminados, os seus dois livros apenas dão exemplos banais. Embora esse fato seja em si significativo, o que nos interessa aqui é a complementação dos lugares indeterminados, concepção essa que é pensada de maneira bastante mecânica. Pois vale perguntar se a cor não mencionada dos cabelos do senhor idoso — em outro exemplo são os não mencionados olhos azuis do cônsul Buddenbrook<sup>24</sup> — aparece de fato na concretização, de modo que a imagem do ancião possa alcançar um grau de determinação, normalmente reservada à percepção visual. Mas isso significaria: a concretização deve produzir o objeto de tal modo que este provoque a ilusão de uma percepção. Esse tipo de ilusão, contudo, é uma instância paradigmática na formação das representações e de modo algum idêntica a este processo. A imagem do velho senhor pode ser tão concreta na representação que seria desnecessário acrescentar-lhe os cabelos grisalhos. Pois em regra a apresentação de fatos por textos ficcionais é apenas de interesse em vista de sua função, ou seja, a idade avançada do protagonista ganha relevância apenas se houver uma relação com fatos ou situações diferentes. Em face da falta de função, é bastante difícil imaginar-se a idade enquanto idade. Por outro lado, se à idade avançada cabe uma determinada função, a nossa representação aviva essa relação no ato da leitura, mas certamente não imaginará a cor dos cabelos. Nesse caso, ou se torna problemática a pouca qualidade dos exemplos que Ingarden selecionara para ilustrar seu argumento, ou ele pensa realmente que preencher os lugares indeterminados significa sempre produzir apenas uma ilusão de percepção na consciência do leitor. Mesmo que este fosse o caso, o processo em questão se realiza sob condições outras do que as indicadas por Ingarden, que visam somente à complementação ilusória do objeto intencional. É questionável se tal “necessidade de complementar” teria a força necessária para pôr em cena a imaginação do

<sup>24</sup> Cf. idem, p. 49.

leitor. A respeito desse argumento há uma observação instrutiva de Arnheim:

Instead of presenting a static world with a constant inventory, the artist shows life as a process of appearing and disappearing. The whole is only partly present, and so are most objects. One part of a figure may be visible while the rest is hidden in darkness. In the film *The Third Man* the mysterious protagonist stands unseen in a doorway. Only the tips of his shoes reflect a street light, and a cat discovers the invisible stranger and sniffs at what the audience cannot see. The frightening existence of things that are beyond the reach of our senses and that yet exercise their power upon us is represented by means of darkness. It is often asserted that when objects are partly hidden, “imagination completes” them. Such a statement seems easily acceptable until we try to understand concretely what is meant by it and we compare it with what happens in experience. No one is likely to assert that imagination makes him actually see the whole thing. This is not true; if it were, it would destroy the effect the artist tried to achieve.<sup>25</sup>

Se portanto os lugares indeterminados omitem algo, na melhor das hipóteses eles nos estimulam, mas certamente não exigem que preparemos as complementações necessárias em nosso repertório de conhecimentos. Tais como descritos por Ingarden, os lugares indeterminados funcionam apenas na publicidade, sobretudo ali onde o texto e o som interagem; nesse caso, o nome do produto é omitido pelo texto, embora seja marcado com pontinhos para que o público possa completá-lo com facilidade ao

<sup>25</sup> Rudolf Arnheim, *Art and Visual Perception*, Berkeley e Los Angeles, 1966, p. 318.

ouvir a melodia.<sup>26</sup> A observação feita por Arnheim revela que os aspectos escondidos de um objeto percebido não são simplesmente completados por nosso conhecimento — no sentido dos cabelos grisalhos acrescentados na representação do senhor de idade avançada —, mas permanecem um pano de fundo indeterminado, transformando o que é percebido em tensão ou até em signo. Tal jogo de interação não tem lugar no processo estático da complementação, o qual regula para Ingarden o preenchimento dos lugares indeterminados. Em sua visão, eles produzem uma certa sugestividade, mas a função que desempenham é limitada, pois quem é responsável pela atualização dos elementos potenciais da obra não são eles, mas sim a emoção original. Em vista dessa função limitada, é conseqüente a argumentação de Ingarden de que não será necessário preencher todos os lugares indeterminados; ademais, quando aumentam em demasia, eles começam a impor limitações ao valor estético, se não a destruí-lo. A idéia de que os lugares indeterminados podem instaurar a interação entre os aspectos esquematizados não é aceita por Ingarden porque isso significa que os aspectos interagentes podem abrir uma multiplicidade de concretizações, multiplicidade não mais controlável pela norma da concordância polifônica das camadas e em conseqüência pelas normas da estética clássica.

Ingarden considera inaceitável a idéia de a obra se concretizar de maneiras diferentes; ele também não percebe que a recepção da obra seria bloqueada caso sua concretização seguisse ex-

<sup>26</sup> Típico para essa estratégia é um comercial que fazia propaganda de uma marca de cerveja, sendo nos anos 60 amplamente divulgado em boa parte da costa leste dos Estados Unidos. Uma moça em vestes características do período Tudor apresentava a cerveja com o seguinte dístico:

Come along with me

Have a Genessee.

Estes versos foram cantados na televisão; mas os inúmeros cartazes mostravam apenas a moça junto com as notas da música. E o texto dizia:

Come along with me

.....

clusivamente as normas da estética clássica de harmonia. O grande mérito de Ingarden é ter desenvolvido o conceito da concretização e assim liberado a obra de arte de ser meramente determinada como apresentação. Muito embora não pensasse o conceito como conceito de comunicação, ele chamou a atenção para a estrutura que condiciona a recepção da obra. Por esse motivo, a concretização é a atualização dos elementos potenciais da obra, mas não a interação de texto e leitor; daí que os lugares indeterminados só estimulam uma complementação que em última instância não é dinâmica, processo oposto àquele em que o leitor seleciona as perspectivas de apresentação do texto e interliga os aspectos esquematizados. Ingarden não pensa os lugares indeterminados e a concretização em termos de comunicação; isso se mostra no fato de que o valor estético a ser atualizado na concretização indica uma importante lacuna no sistema proposto por Ingarden. Ele por certo acreditava ser indispensável aprofundar as pesquisas sobre o valor estético,<sup>27</sup> mas não ficou claro que direção tais pesquisas deviam tomar. É improvável que ele tivesse considerado o valor estético um princípio vazio que organiza as realidades extratextuais de tal maneira que o leitor teria a possibilidade de constituir um mundo não mais determinável pelos dados do mundo já conhecido.<sup>28</sup> Pois essa tarefa comunicativa do valor estético teria obrigado Ingarden a abandonar as normas clássicas da estética de harmonia como critérios para a concretização adequada.

<sup>27</sup> Cf. a respeito Ingarden, *Erlebnis, Kunstwerk und Wert*, pp. 27 e 151 passim, assim como, do mesmo autor, *Erkennen*, p. 423.

<sup>28</sup> Cf. por exemplo Jan Mukarovsky, *Kapitel aus der Ästhetik*, Suhrkamp, Frankfurt, 1970, pp. 108 ss. e 89 ss.; ademais, p. 81 (o valor estético enquanto processo); p. 103 (a obra de arte enquanto coleção de valores extra-estéticos); cf. também Robert Kalivoda, *Der Marxismus und die moderne geistige Wirklichkeit*, Suhrkamp, Frankfurt, 1970, p. 29.

## B. ESTÍMULOS DA ATIVIDADE DE CONSTITUIÇÃO

### 1. OBSERVAÇÕES PRELIMINARES

Ingarden descreve a obra literária como construção esquemática que prefigura o seu objeto. Tal objeto intencional se distingue tanto de objetos reais, quanto de objetos ideais por sua indeterminação. A definição submete o texto a uma referência que o classifica de acordo com a presença ou a falta de traços característicos. Isso significa que o texto literário deve ser apreendido ou até definido por um conjunto de posições dadas e familiares. Porém, como entender um texto que só ganha sentido ao romper-se a sua referenciabilidade?

Quando Arnold Bennett diz: "You can't put the whole of a character into a book",<sup>1</sup> ele pensa na discrepância que existe entre a vida de alguém e a forma necessariamente limitada em que essa vida é apresentada. Daí é possível chegar a duas conclusões bastante diferentes. Poderíamos dizer com Ingarden que há uma série de aspectos esquematizados, cuja tarefa é desenvolver o personagem, e que cada qualidade imperfeita de um aspecto é suplementada pela qualidade do aspecto seguinte, de modo que emerge a ilusão de uma apresentação completa. Mas poder-se-ia realçar também as decisões seletivas que devem ser tomadas para que o personagem se apresente de tal maneira que o leitor possa identificá-lo. Nesse caso, focalizamos não tanto sua realidade simulada, mas o campo de referências de onde foram selecionados

<sup>1</sup> Citado segundo Miriam Allott, *Novelists on the Novel*, Columbia Paperback, Nova York, 1966, p. 290.

os elementos do personagem. Para o leitor, contudo, tais decisões seletivas não possuem a determinação revelada nos aspectos formulados do personagem, ainda que estes recebam sua significância devido à sua origem não-formulada. A origem, de onde é feita a seleção dos aspectos formulados, dificilmente pode ser relacionada a alguma referência. Em cada caso, a realidade — o que quer que seja — não serve como referência. Mesmo que o personagem seja concebido com o fito de simular sua realidade, esta não é finalidade em si, mas signo. O emprego da realidade simulada enquanto signo não pode consumir-se na denotação de uma realidade já conhecida. Stanley Cavell observara uma vez, tendo em vista o cinema, sem dúvida o meio de comunicação mais permeado pelo real: “[...] if a person were shown a film of an ordinary whole day in his life, he would go mad”.<sup>2</sup> Efeitos desse tipo são produzidos por filmes como os de Antonioni e Godard, visto que é justamente a equivalência crescente entre a vida cotidiana e sua apresentação que revela os limites de tolerância do espectador. O fato de que o cinema, interessado em provocar determinados efeitos, lance mão da semelhança com o cotidiano, transformando-a em repetição obsessiva, indica que nem sequer aqui a realidade cotidiana funciona como referência para a apresentação.

O mesmo argumento se aplica às decisões que organizam o texto ficcional. Aqui é válida a observação de Adorno: “A arte é de fato o mundo mais uma vez, tão igual a este quanto não-igual”.<sup>3</sup> O texto ficcional é parecido com o mundo na medida em que projeta um mundo que concorre com aquele. Este mundo se distingue das representações existentes do mundo pelo fato de não poder ser derivado de conceitos dominantes do real. Se medimos a ficção e a realidade, tendo por critério a qualidade do que é dado, constatamos apenas que a ficção não dispõe de traços objetivos. A fic-

<sup>2</sup> Stanley Cavell, *Must we Mean what we Say?*, Nova York, 1969, p. 119, atribui essa afirmação a René Clair.

<sup>3</sup> Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Gesammelte Schriften 7, Frankfurt, 1970, p. 499.

ção se revela um modo deficiente e até é tida como mentira por não possuir os critérios do real, embora simule tê-los. Se a ficção for classificada só mediante critérios que definem o que é real, então seria impossível tornar a realidade representável por meio da ficção. Ela 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 do ponto de vista da realidade dada; no entanto, ela ilumina a realidade por ela fingida quando definida a partir de sua função comunicativa. Sendo estrutura de comunicação, ela não pode ser idêntica à realidade a que se refere, nem ao repertório de disposições relativas a seus possíveis receptores. Ela virtualiza as diferentes interpretações da realidade, da qual empresta o repertório, bem como o repertório de normas e valores dos leitores. E justamente por não ser idêntica ao mundo, nem ao receptor, a ficção possui capacidade comunicativa. Essa falta de identidade se manifesta em lugares indeterminados que inicialmente se referem menos ao texto do que à relação que emerge na leitura entre texto e leitor. Os graus de indeterminação desse tipo estimulam a comunicação, condicionando a “formulação” do texto pelo leitor. Pois a formulação constitui o componente essencial de um sistema, do qual temos apenas conhecimentos parciais. O repertório do texto tem a sua validade recodificada, ao passo que o fundamento da recodificação permanece oculto. O que não foi dito é constitutivo para o que o texto diz; e o não-dito, ao ser formulado pelo leitor, suscita uma reação às posições manifestas do texto, posições que normalmente apresentam realidades fingidas. Quando a “formulação” do não-dito se torna reação do leitor ao mundo apresentado, isso significa que a ficção transcende sempre o mundo a que se refere. “A tarefa da arte, mais do que reconhecer o mundo, é produzir complementos do mundo, formas autônomas que se acrescentam às existentes, exibindo leis próprias e vida pessoal.”<sup>4</sup> A idéia das

<sup>4</sup> Umberto Eco, *Das offene Kunstwerk*, trad. alemã de G. Memmert, Frankfurt, 1973, p. 46.

formas autônomas significa que aqui surgem posições que não podem ser deduzidas do que comunicam. “Neste sentido, a literatura seria então (mas isso é válido para cada mensagem artística) a denotação determinada de um objeto indeterminado.”<sup>5</sup>

A indeterminação se origina da determinação dos textos ficcionais de ser comunicação e essa indeterminação — desde que seja “localizável” no texto — terá certamente uma estrutura, uma vez que ganha sua função ao se relacionar dialeticamente com as determinações formuladas no texto. As estruturas básicas da indeterminação no texto são duas: os lugares vazios e as negações. Eles são essenciais para a comunicação porque põem em movimento e até certo ponto regulam a interação entre texto e leitor.

## 2. O LUGAR VAZIO COMO CONEXÃO POTENCIAL

Embora se pareçam com os lugares indeterminados cunhados por Ingarden, os lugares vazios que resultam da indeterminação do texto têm outra função. Eles designam menos a lacuna na determinação do objeto intencional, ou seja, dos aspectos esquematizados, do que a possibilidade de a representação do leitor ocupar um determinado vazio no sistema do texto. Os lugares vazios indicam que não há a necessidade de complemento, mas sim a necessidade de combinação. Pois só quando os esquemas do texto são relacionados entre si, o objeto imaginário começa a se formar; esta operação deve ser realizada pelo leitor e possui nos lugares vazios um importante estímulo. Mediante eles, assinala-se a possibilidade de ligação de seus segmentos, possibilidade não explicitada pelo texto. Em consequência, os lugares vazios incorporam os “relés do texto”, porque articulam as perspectivas de apresentação, sendo a condição para que os segmentos textuais possam ser conectados. Ao indicarem uma relação não formulada, os lugares vazios liberam os esquemas e perspectivas para

<sup>5</sup> Idem, p. 31.

serem interligados pelos atos de representação do leitor; eles “desaparecem” no momento em que tal relação é representada.

A possibilidade de conexão constitui uma categoria fundamental da formação do texto em geral; é preciso sempre estar atento a ela quando um texto desenvolve um argumento ou quando textos não-ficcionais pretendem transmitir uma determinada informação acerca de um objeto dado. Daí a necessidade de empregar determinados termos que S. J. Schmidt assim descreve:

O processo da constituição de sentido se deixa descrever como seleção progressiva, dirigida pela intenção da fala, seleção essa que escolhe entre as possibilidades de efeito e de função de elementos dados, cuja relevância é reconhecida pelos falantes; tal processo é a individualização de funções normativamente ou facultativamente dadas no sistema da *langue*, classificadas de acordo com a categoria a que pertencem e formalmente determinadas por sua posição; a individualização aponta para a adequação relevante para a comunicação, ou seja, para a adequação de transações linguísticas que se amoldam à intenção e à situação.<sup>6</sup>

A individualização da intenção da fala é em boa medida garantida pelos graus da conectabilidade observada. Os lugares vazios, ao contrário, interrompem essa conectabilidade, sinalizando duas coisas: a ausência de uma relação e as expectativas quanto ao uso habitual da fala cotidiana, em que as possibilidades de conexão são pragmaticamente reguladas. Daí resultam diferentes funções a serem preenchidas pelos lugares vazios em textos ficcionais. Suspendendo a conectabilidade, eles se tornam critérios, mediante os quais o uso ficcional da fala pode ser distinguido do uso cotidiano: o que desde já é dado no uso cotidiano da fala,

<sup>6</sup> S. J. Schmidt, *Bedeutung und Begriff: Zur Fundierung einer sprachphilosophischen Semantik*, Braunschweig, 1969, p. 139.

1000  
V. 111  
precisa ser primeiro produzido no uso ficcional. Enquanto a observação da conectabilidade é um pressuposto básico da coerência de textos, essa coerência é regulada no uso pragmático da fala por uma série de condições adicionais que inexistem no uso ficcional da fala. Entre elas se encontra "o padrão de ação não-verbal [...] que é a matriz das enunciações"; a relação entre os parceiros envolvidos na comunicação e "o sistema de referências que o falante supõe ser comum a todos"; além disso, a referência "ao espaço comum da percepção", isto é, à situação comunicativa e ao "espaço de jogo das associações do falante".<sup>7</sup> Todos esses pressupostos necessitam ser primeiro produzidos pelo uso ficcional da fala, conforme vimos na discussão sobre o modelo comunicativo do texto. A ausência das condições reguladoras se manifesta não em última instância no crescente número de lugares vazios em textos ficcionais. Mas estes não indicam uma deficiência, mas apontam para a necessidade de combinar os esquemas do texto, pois só assim pode ser construído um contexto que dá coerência ao texto e sentido à coerência.

No sentido proposto por Schmidt, o uso da linguagem na comunicação pragmática almeja a individualização crescente do ato da fala, restringindo cada vez mais o leque de possíveis significados até por fim eliminá-lo por completo; direção oposta tomam as conexões em textos ficcionais, que são interrompidas pelos lugares vazios. Estes abrem uma multiplicidade de possibilidades, de modo que a combinação dos esquemas textuais se torna uma decisão seletiva por parte do leitor. Compreenderemos melhor esse processo se enfocarmos o repertório textual. As normas despragmatizadas e as alusões literárias perdem seu contexto familiar; sua despragmatização é marcada no texto como lugar vazio que, quando muito, sugere possibilidades de conexão. Ao mesmo tempo,

<sup>7</sup> Estes são os fatores que W. Kummer arrola numa concepção lingüístico-pragmática com o intuito de explicar a coerência do texto. S. J. Schmidt, em *Texttheorie*, UTB 202, Munique, 1973, p. 158, oferece um breve resumo desses fatores.

tais interrupções, indicadas pelos lugares vazios, liberam nos elementos selecionados do repertório algo que necessariamente permanecia oculto, enquanto as normas e alusões se encontravam integrados nos contextos familiares. Tal liberação de aspectos encobertos começa então a orientar as possibilidades combinatorias do leitor. Mas os lugares vazios não só fazem parte do repertório, mas também das estratégias. Sendo construção perspectivística, o texto demanda a inter-relação incessante de suas perspectivas. Visto que essas perspectivas formam camadas na construção textual, a leitura deve produzir constantemente a relação entre os diversos segmentos de uma mesma perspectiva e entre os segmentos de diversas perspectivas. Com frequência, os segmentos se justapõem. E essa técnica não só é usada por Joyce ou pela literatura moderna, 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. Basta lembrar o exemplo de Fielding, em que o confronto imediato de Allworthy e Captain Blifil opõe de imediato os segmentos das duas perspectivas dos personagens, induzindo o leitor a imaginar a conectabilidade omitida.<sup>8</sup> Já o fato de as perspectivas textuais se apresentarem ao ponto de vista do leitor enquanto segmentos mostra que a coerência do texto somente pode ser estabelecida pelas representações do leitor.

Os lugares vazios dos textos ficcionais estruturam esse processo contra o pano de fundo do uso pragmático da fala; omitindo suas referências, eles forçam o leitor a se desfazer de parte de suas expectativas habituais. Pois o leitor precisa reformular o texto formulado para poder incorporá-lo. Tal exigência não aparece no uso pragmático da fala que domina a interação diádica porque os falantes, caso uma conexão não seja explicitada, têm a possibilidade de estabelecê-la mediante perguntas, não precisando so-

<sup>8</sup> Cf. a explicação mais detalhada desse exemplo em II, A, 3, pp. 122 ss. (no primeiro volume de *O ato da leitura*) e IV, B, 3, pp. 150 ss. (neste volume).

correr-se da imaginação. O texto não-ficcional tampouco reivindica essa exigência por regular grande parte das conexões com o fito de convencer o receptor a aceitar uma determinada intenção a respeito de um fato previamente dado. A desabitucação conduzida pelos lugares vazios de textos ficcionais toma outro caminho. Ao não cumprir uma expectativa básica do uso pragmático da fala, ela constitui um pressuposto importante para que a conectabilidade dos segmentos textuais interrompida pelos lugares vazios possa ganhar uma equivalência; esta permite ao leitor descobrir o “arquistema”<sup>9</sup> em que se fundam os segmentos não ligados e que, tão logo “encontrado”, reúne os segmentos numa nova unidade de sentido.

A categoria da conectabilidade não se limita à construção de um texto, ela possui também relevância psicológica e pode ser apreendida pelo conceito da *good continuation*, tal como formulado pela psicologia da percepção.<sup>10</sup> Esse conceito indica a ligação consistente de dados da percepção que resultam numa *Gestalt* perceptiva e na junção de *Gestalten* perceptivas. Na psicologia fenomenológica, o conceito ganhou significação universal. Uma vez que os lugares vazios interrompem as possibilidades de conexão de segmentos textuais, esse processo só se completa na imaginação do leitor. A discussão da formação de representações mostrara que os esquemas do texto não só evocam determinados conhecimentos no leitor, como põem à disposição determinadas informações, mediante as quais o objeto intencionado — mas não dado — há de ser representado.

Os textos ficcionais se caracterizam pelo fato de que seus procedimentos geralmente não organizam uma seqüência previ-

<sup>9</sup> Cf. acerca desse termo e sua importância para a semântica de textos literários, Ju. M. Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*, UTB 103, trad. alemã de R.-D. Keil, Munique, 1972, pp. 216 ss.

<sup>10</sup> Cf., para uma caracterização mais detalhada desse conceito, Aron Gurwitsch, *The Field of Consciousness* (2ª ed.), Pittsburgh, 1964, pp. 150 ss.

sível de normas do repertório e de segmentos de perspectivas. Até poderíamos dizer que os esquemas textuais a serviço da formação de representações obedecem bem menos ao princípio da *good continuation* do que é indispensável para os atos da percepção cotidiana. O princípio de economia válido para toda percepção — princípio a partir do qual se constrói o objeto perceptivo — é antes abandonado do que adotado pelos textos ficcionais. Isso se deve ao grau relativamente alto de estruturação do texto que se refere às disposições dadas de possíveis receptores na medida em que amiúde se posiciona contra elas.<sup>11</sup> Ao suspenderem as combinações dos esquemas, ou seja, ao fazerem com que se choquem as normas selecionadas do repertório e os segmentos das perspectivas, os lugares vazios superam a expectativa a respeito da *good continuation*. Por essa razão se intensifica a atividade das representações, pois agora se trata de superar as conexões aparentemente não ordenadas dos esquemas, criando na representação uma ligação com uma *Gestalt* integrada. Assim, a *good continuation*, normalmente interrompida pelos lugares vazios, faz o leitor intensificar sua atividade combinatória; mesmo não cumprindo às vezes a expectativa da “boa continuação”, o leitor deve combinar normas e segmentos numa seqüência contrafactual, opositória, contrastiva, telescópica ou fragmentada. Quanto maior o número dos lugares vazios, tanto maior a afluência das representações. A razão disso é que, de acordo com Sartre, as representações não podem ser sintetizadas numa seqüência; precisamos abandonar as representações formadas ou sair delas quando as circunstâncias nos obrigam a produzir uma nova representação.<sup>12</sup> Com efeito, reagimos a uma representação construindo uma nova.

Neste processo vem à luz a relevância estética do lugar vazio. Ao interromper a *good continuation*, ela desempenha um

<sup>11</sup> Cf. os procedimentos da formação de coerência que descrevemos em III, A, 3, pp. 28 ss. e 46 ss.

<sup>12</sup> Cf. J. P. Sartre, *Das Imaginäre: Phänomenologische Psychologie der Einbildungskraft*, trad. alemã de H. Schöneberg, Reinbek, 1971, pp. 230 ss.

papel decisivo para a formação das representações. Esta ganha sua intensidade pelo fato de que representações precisam ser formadas e depois abandonadas. Em conseqüência, o lugar vazio estimula a constituição de representações de primeiro e de segundo grau. As representações de segundo grau são aquelas mediante as quais reagimos à representações formadas. O processo se tornará mais claro se considerarmos mais uma vez o exemplo do *Tom Jones* de Fielding. Quando Allworthy é enganado por Captain Blifil, chocam-se os segmentos de duas perspectivas de personagens e daí surge a idéia de que, supostamente, o homem perfeito, por confiar na aparência, carece de capacidade de juízo. Uma vez que esta representação se constitui, ela precisa ser abandonada quando o herói vende o cavalo que Allworthy lhe tinha dado de presente. Os dois pedagogos se espantam com a óbvia vileza de tal ação. Mas Allworthy perdoa ao herói, porque, contrariando a aparência, descobre o motivo nobre que norteava essa ação. Sendo assim, a representação segundo a qual faltaria à pessoa perfeita a capacidade de juízo deve ser abandonada; o que Allworthy não possui é uma capacidade indispensável a qualquer avaliação, quer dizer, a capacidade de abstrair do próprio comportamento. A pessoa boa descobre o que o outro tem de bom, não obstante a falsa aparência; essa pessoa, no entanto, acredita nas falsas aparências quando estas simulam bondade. Assim surge uma nova representação que ilumina ao mesmo tempo o tema do romance: o leitor deve adquirir um *sense of discernment*; <sup>13</sup> isso exige a abstração das próprias atitudes e padrões de modo que o leitor possa ganhar a distância indispensável à compreensão. As representações de segundo grau emergem sempre que a expectativa estimulada pela representação de primeiro grau não se cumpre. Sus-

<sup>13</sup> Cf. a respeito John Preston, *The Created Self: The Reader's Role in Eighteenth-Century Fiction*, Londres, 1970, p. 114; além disso, a apresentação desse argumento em meu livro *Der implizite Leser: Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*, UTB 163, Munique, 1972, pp. 81-93.

pendendo a *good continuation*, os lugares vazios condicionam o choque das representações durante a leitura. Assim, os lugares vazios são em princípio capazes de fazer colidirem as representações, ao mesmo tempo dificultando a formação em si das representações. Esta a razão por que eles são esteticamente relevantes. Esse fato se deixa esclarecer de duas maneiras: primeiro, pela análise crítica de um critério proeminente dos formalistas russos, o de que a arte protela a percepção, e, segundo, pela análise das conseqüências que resultam da dificuldade do ato perceptivo.

Os formalistas russos, como se sabe, consideravam a arte um processo que protelaria a percepção. Eles acreditavam que a arte dificultasse a percepção de um objeto e que, por isso, a ocupação com este fosse mais longa. Chklovski escreve:

A meta da arte é transmitir uma sensação quanto ao objeto, como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o do "estranhamento" das coisas e o da forma dificultada, um procedimento que aumenta a complexidade e a duração da percepção, uma vez que o processo perceptivo é fim em si mesmo para a arte e deve ser prolongado.<sup>14</sup>

Mas como toda duração chega a um fim, a percepção protelada, tal como produzida pela arte, coincidiria, num ponto previsível, com o seu consumo. Já que discutimos anteriormente o conceito de percepção, não se faz necessário analisá-lo mais detalhadamente. Não o levamos em conta porque ao texto ficcional não são previamente dados objetos a serem transferidos do texto para a percepção do leitor. Mesmo que o conceito de percepção não fosse tão rigidamente empregado por Chklovski, ele implica determinadas concepções de objeto que se diferenciam claramente daqueles objetos que a representação constitui. Estes também se

<sup>14</sup> Viktor Chklovski, "Kunst als Verfahren", in *Texte der russischen Formalisten I*, J. Striedter (org.), Munique, 1969, p. 15.

individualizam no ato da constituição; mas o momento temporal em que se forma o sentido permite que se repita a individualização inovativa do mesmo objeto imaginário; assim, o elemento temporal assegura a extensão da ocupação que não pode ser alcançada pela protelação perceptiva, proposta por Chklovski. Por essa razão, não se poderia dizer que a arte complica a percepção do objeto, mas sim que ela dificulta por seus diferentes graus de complexidade a constituição de sentido, tal como é realizada na representação do leitor. Assim, ganha significância a extensão temporal da ocupação que caracteriza a arte, tanto mais porque o impedimento da formação de representações não afeta somente o processo de constituição de sentido, mas também o espectro das *Gestalten* inovativas de sentido, espectro passível de repetição.

Ao contrário do embaraço criado à percepção, a dificuldade da representação é por dois motivos um critério mais útil para avaliar o potencial estético de textos ficcionais. 1. O adiamento da percepção chega em algum momento a seu fim. A dificuldade da representação, ao contrário, permite uma variedade de *Gestalten* definitivas de sentido produzidas pelo mesmo texto. 2. A dificuldade da percepção nos libera de nossos hábitos perceptivos, não impedindo, entretanto, que tais procedimentos de desabituatização se automatizem por sua vez. A dificuldade de representações faz com que abandonemos representações formadas, ocupando uma posição contrária a nossos próprios produtos; criamos então representações que não teríamos produzido se os nossos hábitos familiares ainda fossem determinantes. Daí segue: a dificuldade da percepção por assim dizer rompe apenas uma vez com as nossas disposições habituais; a dificuldade das representações, ao contrário, se serve continuamente de nossos hábitos, porque experimentamos graças à colisão das representações um constante distanciamento de nossas próprias produções.

Aqui se evidencia o principal ponto de vista da dificuldade de representações. Conforme vimos, a representação de primeiro grau cria seu próprio objeto através de conhecimentos apresentados pelos esquemas do texto ou evocados no leitor. Tais conhe-

cimentos são em si mesmos determinados e daí selecionados; ao mesmo tempo, eles funcionam como *analogon* para o objeto imaginário a ser representado. Tratamos desse processo quando discutimos a formação de representações. Não obstante sua ligação com dados previamente estabelecidos, a representação é em larga medida livre no que diz respeito ao objeto de representação. Essa liberdade resulta necessariamente na degradação do conhecimento durante a formação das representações, para a qual Sartre chamara a atenção.<sup>15</sup> O conhecimento é passível de modificações que às vezes devem ser profundas para que ele seja adequado ao emergente objeto de representação. Conhecemos esses procedimentos de nosso comportamento no dia-a-dia, quando estilizamos o conhecimento que serve à nossa representação com o fito de fazer uma “imagem” das pessoas, da situação em que elas se encontram e das relações que mantemos com elas. O caso contrário sucede em textos ficcionais, onde a colisão de representações provocada pela suspensão da *good continuation* faz com que possamos modelar o conhecimento apresentado ou evocado numa forma definitiva. A colisão impede a degradação do conhecimento, na medida em que não a deixa chegar a seu fim; o leitor é obrigado a distanciar-se de uma representação formada para que possa criar outras. Mas assim ele começa a reagir às representações que ele mesmo criara. Ele próprio ativa uma estranha interação de suas representações que é governada pelo texto. “Um objeto irreal não pode ter força pois não age. Produzir uma representação mais ou menos viva significa reagir com mais ou menos ênfase ao ato produtor e, ao mesmo tempo, atribuir ao objeto representado a capacidade de aceitar que essas reações se realizem.”<sup>16</sup>

Pode ser captado agora o potencial estético que se origina da dificuldade das representações. A representação protelada não só se opõe à nossa inclinação habitual de degradar os conhecimentos apresentados ou evocados. Além de nos obrigar a reagir a

<sup>15</sup> Cf. Sartre, pp. 86, 118, 135 e 179.

<sup>16</sup> Idem, p. 225.

ossos produtos, ela nos induz a representar o que pelo conhecimento era encoberto, ou seja, a descobrir no conhecimento o que não podíamos ver enquanto dominava a perspectiva habitual que controlava os nossos conhecimentos. A dificuldade da representação acaba por separar o leitor de disposições familiares, dando-lhe a possibilidade de imaginar o que talvez parecia inimaginável em face da determinação que dominava seus padrões até esse momento.

Embora sejamos cativados pelas representações que elaboramos durante a leitura, a colisão delas forma uma consciência latente, o que nos permite estabelecer uma relação com elas. A princípio, somos agora capazes de observar o que produzimos. Daí a possibilidade de observar a distância a nossa seqüência de representações, orientadas sob as condições estabelecidas pelo texto, e, assim, de compreendê-la. Com efeito, captamos um texto ficcional quando entendemos o que as representações por ele estimuladas querem dizer. 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 dos lugares vazios. Não há dúvida de que desenvolvemos representações também aí, onde as conexões explicitadas dos esquemas textuais e a *good continuation* assim garantida não nos expulsam constantemente das representações produzidas; nesse caso, no entanto, não chegamos a ocupar uma posição que nos permita observar as nossas atitudes, como ocorre ali, onde seqüências de colisões provocam novas representações. Sendo assim, temos num caso a impressão de empobrecimento e, em outro, de crescente vivacidade.

As conexões suspensas e a ruptura daí resultante da *good continuation* intensificam a formação de representações; nesse sentido, o lugar vazio no texto se revela condição elementar da comunicação. Essa condição pode ser empregada de diferentes maneiras pelos textos ficcionais, o que se evidencia nos próximos exemplos, que foram deliberadamente escolhidos para mostrar posições extremas. Pensamos no romance de tese, no folhetim e

no tipo de romance representado por Ivy Compton-Burnett. Os três exemplos consideram, de diversas maneiras, a estrutura comunicativa do lugar vazio por nós descrita e mostram, através de tal estrutura, a sua intenção comunicativa. No romance de tese, enquanto paradigma da literatura didática e propagandística — por exemplo, *Loss and Gain*, de Cardeal Newman —, a conectabilidade dos esquemas textuais é em ampla medida regulada. Desse modo diminui o número dos lugares vazios e, em consequência, perde intensidade também a formação de representações do leitor estimulada por essas lacunas. O que esse tipo de romance pretende transmitir é em boa parte previamente dado a essa transmissão, de modo que praticamente não precisa ser constituído enquanto objeto imaginário. No caso do romance de Newman, o objeto imaginário é a necessidade da conversão à religião católica em face da vida problemática no mundo moderno. Se no romance de tese o tema é algo previamente dado, trata-se apenas de achar o caminho adequado para transmiti-lo. Portanto, nesse tipo de romance, pode-se com freqüência separar inequivocamente a forma do conteúdo. Dada a existência previamente decidida do conteúdo, a forma das estratégias precisa ser sintonizada com as expectativas e hábitos do público a que a obra em questão se dirige; isso significa que a comunicação do conteúdo deve ser ininterrupta, sem dar margem a irritações e surpresas. No tocante à formação do texto, isso significa que é preciso observar as conexões dos esquemas textuais para que a *good continuation* seja garantida e se estenda até o horizonte de experiências do leitor intencionado. As técnicas a serviço de tal propósito propiciam intuições instrutivas para uma história da percepção, dos sentimentos, assim como para a história do repertório específico de um grupo e das disposições do público intencionado. De Newman até os romances do realismo socialista, as diferentes fases dessa história podem ser relativamente bem identificadas.

Em grande parte, o romance de tese separa seu conteúdo da atividade constitutiva do leitor, sendo que suas estratégias liberam pouco espaço de jogo para a participação do leitor. Mas o

espaço concedido não se refere a uma determinada articulação do sentido e sim à relação com o leitor. As técnicas precisam então apenas dirigir o leitor para a posição certa, de modo que ele possa de fato adotar a atitude intencionada quanto ao tema. Esse grau de participação é indispensável tanto para o romance de tese, quanto para outros gêneros literários parecidos, uma vez que só através da participação do leitor o conteúdo previamente dado pode tornar-se real. A participação, contudo, deve ser sempre controlada e o espaço de jogo minimizado. O romance de tese antecipa boa parte do repertório de normas e valores peculiares ao público visado, adaptando-se a seus leitores para adaptá-los a suas intenções; ele controla as representações resultantes da participação reduzindo os lugares vazios à mera decisão sim/não. No romance de tese, a perspectiva do herói é geralmente organizada de tal forma que sua ligação às outras perspectivas, ligação a ser representada pelo leitor, acaba sendo apenas a alternativa entre aceitação e negação. Se os lugares vazios, as conexões omitidas segmentos de perspectivas, só admitem essas duas possibilidades, a participação do leitor se limita a adotar uma relação com o objeto dado. Por isso, as perspectivas de apresentação no romance de tese se estiram e formam grandes blocos; desse modo, o ponto de vista salta bem menos entre as perspectivas do que em outros tipos de romance. Durante a leitura, encontramos geralmente na perspectiva do herói, onde o repertório antecipado do público intencionado estabelece as conexões. As demais perspectivas de apresentação funcionam como contraste, provocando a aceitação ou negação dos valores representados pela perspectiva do herói. Essa decisão é reservada ao leitor, apesar de a formação de representações ser controlada; a intenção de tal tipo de texto só se deixa mesmo cumprir se for produzida como representação pelo leitor. Se a decisão sim/não, tal como indicada pelo lugar vazio, fosse eliminada pelo texto, a atividade da formação de representações por parte do leitor não mais visaria a tomar essa decisão; antes, o leitor se confrontaria com o fato de o texto ter previamente realizado todas as decisões. Aliás, a pu-

blicidade e a propaganda bem feita trabalham com o tipo de lugar vazio que deixa a decisão sim/não em aberto, embora exerça controle sobre ela, e só nesse caso o receptor poderá produzir o resultado desejado.

Como os lugares vazios suspendem a conectabilidade, estimulando a atividade de formação de representações do leitor, no romance de tese, deverão ser estritamente controlados. A mesma estrutura é empregada para fins comerciais: caso exemplar é o folhetim. Publicando-se hoje em dia folhetins em jornais, esse tipo de publicação depende em boa medida do efeito publicitário: é preciso atrair um público para o romance e o respectivo jornal. No século XIX, tal intenção estava no centro do interesse. Os grandes romancistas do realismo cortejavam os leitores por tal forma de publicação. Charles Dickens até escrevia muitos de seus romances de uma semana para outra e nesse meio tempo procurava ter o máximo possível de informações sobre a opinião de seus leitores a respeito da continuação da trama. O público leitor do século XIX vivia uma experiência instrutiva para a nossa discussão: considerava muitas vezes o romance lido em partes bem melhor do que o mesmo texto lido em forma de livro.<sup>17</sup> Tal experiência é passível de ser repetida, basta fazer-se o trabalho de ler algum romance publicado nos jornais. Frequentemente, esses romances beiram a trivialidade em seu afã de atrair um público maior, cujo repertório de valores e normas, em vista do sucesso comercial, precisa ser respeitado. Se lemos esses romances por capítulos, eles até não deixam de ser interessantes; porém, lendo-os como livro, é muitas vezes difícil levar a leitura até o final. O que causa tal diferença é a técnica de corte usada pelo folhetim. Ele produz geralmente uma interrupção quando uma tensão foi criada, tensão que requer soluções, ou quando o leitor quer conhecer o desenlace do que acaba de ler. Cortar ou adiar o suspense é condi-

<sup>17</sup> Para detalhes e referências relevantes cf. meu livro *Die Appellstruktur der Texte: Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa* (4ª ed.), Konstanz, 1974, pp. 16 ss. e 37 ss.

ção elementar da interrupção. O efeito causado pela tensão nos faz imaginar a informação por ora não dada sobre a continuação da trama. Ao levantar perguntas como "o que acontecerá?", intensificamos nossa participação nos acontecimentos. Dickens era mestre nessa técnica, e seus leitores se tornavam "co-autores".

Poderíamos arrolar todo um catálogo dessas técnicas de corte, que em grande parte são bem mais refinadas do que o efeito bastante simples, se bem que altamente eficiente, do suspense. Outra forma amiúde praticada para induzir o leitor a uma atividade mais intensa de formação de representações consiste em introduzir novos personagens mediante sucessivos cortes ou começar novas tramas, de modo que o leitor se encontra diante do desafio de formular relações entre a trama até então conhecida e as novas e imprevistas situações. Daí resulta todo um complexo tecido de possíveis ligações que incentivam o leitor a que ele mesmo produza as conexões ainda não totalmente formuladas. Uma vez que determinadas informações são temporariamente retidas, aumenta até a sugestividade de detalhes, mobilizando a imaginação de possíveis soluções. Tais lugares vazios obrigam o leitor a dar vida própria à história narrada; ele começa a conviver com os personagens e a participar dos acontecimentos que os afetam. Pois a falta de informações sobre a continuação da história relaciona o leitor aos personagens, sendo que o futuro destes lhe aparece ainda incerto, o que fundamenta um horizonte vazio "em comum" e assim a possibilidade da inter-relação. O folhetim impõe ao leitor uma determinada forma de leitura; as interrupções das conexões são melhor calculadas do que aquelas que, durante a leitura de um livro, são produzidas por motivos muitas vezes externos. No folhetim, elas têm uma intenção estratégica. Os intervalos impostos ao leitor o forçam a imaginar algo mais do que seria o caso numa leitura contínua do mesmo texto. Se então o texto parcelado causa outra impressão que na forma de livro, é sobretudo porque ele introduz um número adicional de lugares vazios, ou seja, porque acentua, pela pausa até o próximo capítulo, um lugar vazio no texto. Mas isso não quer dizer que sua qualidade seja

melhor. Tal tipo de texto simplesmente leva a cabo outra forma de atualização em que o leitor, em face do maior número de lugares vazios, alimenta sua formação de representações.

S. Krakauer faz observação similar a respeito de uma experiência no cinema. A propaganda feita para anunciar o próximo filme aviva com seus cortes e suas montagens de tal modo a fantasia dos espectadores que estes querem ver justamente este filme, que, no entanto, raras vezes será capaz de responder por completo às expectativas despertadas.<sup>18</sup> Assim, a propaganda antecedente à exibição do filme e o folhetim recorrem a uma estrutura de recepção da imaginação que é de tal modo acionada pelos lugares vazios enquanto forma de conexões suspensas que os efeitos assim provocados podem ser empregados para fins comerciais.

Nosso terceiro exemplo é de natureza bastante diferente. Nos romances de Ivy Compton-Burnett, os lugares vazios não são limitados como no romance de tese, nem explorados comercialmente como o fazia o folhetim; ao contrário, eles próprios são tematizados. Todos os romances de Ivy Compton-Burnett consistem numa situação de diálogo quase ininterrupta entre os personagens.<sup>19</sup> Todavia, esse diálogo dribla todas as nossas expectativas em relação a um diálogo porque aqui, estranhamente, os pressupostos principais para uma interação diádica são cumpridos e, talvez por isso, expostos. Os personagens que dialogam entre si pertencem ao mesmo ambiente, e isso significa que sua comunicação se funda no mesmo código. Além disso, o diálogo realiza mais uma condição estabelecida em relação ao ato da fala: os personagens se fazem perguntas um ao outro com o fito de ter certeza de que realmente entendem o que o outro quer dizer. As precondições não poderiam ser melhor cumpridas para garantir, no sentido das respectivas teorias de comunicação, o êxito do ato

<sup>18</sup> Siegfried Krakauer, *Theorie des Films*, trad. alemã de Friedrich Walter e Ruth Zellschan, Frankfurt, 1964, pp. 237 ss.

<sup>19</sup> Para a discussão detalhada dessa técnica cf. Iser, *Der implizierte Leser*, pp. 359-90.

da fala. Mesmo assim, a comunicação fracassa constantemente e até produz catástrofes. Os atos da fala do diálogo não ajudam a entender fatos e metas, mas trazem à luz incessantemente as implicações motivadas pelas enunciações. Neste diálogo, o ato pragmático da fala é substituído pela imponderabilidade em que se originam as ações da fala. Uma vez que cada enunciação é inserida em condições complexas, o diálogo visa a revelar a diversidade de implicações. A réplica tenta ocupar o que permaneceu vazio na enunciação do outro, abrindo por sua vez lugares vazios a serem preenchidos pelo parceiro do diálogo, e assim sucessivamente. Daí a infinitude do diálogo.

Portanto, o diálogo é, como escreveu Hilary Corke, "not a transcript of what he or she would have said in 'real life', but rather of what would have been said *plus* what would have been implied but not spoken *plus* what would have been understood though not implied".<sup>20</sup> Se a enunciação é apenas a prefiguração de uma motivação implícita, portanto vazia e com frequência desconhecida pelo próprio personagem, é então conseqüente que os envolvidos no diálogo tentem continuamente captar algo por trás da enunciação do outro. No empenho de revelar a motivação não formulada e virtual, eles atribuem a cada enunciação condições específicas, pelas quais não só ocupam um lugar vazio, como fazem surgir um novo lugar vazio, já que suas respostas também contêm motivos ocultos. Os lugares vazios das enunciações rompem com as expectativas em relação ao diálogo na medida em que o ponto de referência não é o que é dito, mas o não-dito. No diálogo, cresce assim a imprevisibilidade do dito e as representações que os personagens criam a respeito de si se tornam cada vez mais monstruosas.

Uma vez que esse processo se torna tema, os personagens realizam o que em outro caso seria constituído pelo próprio leitor. Em conseqüência, o leitor se sente de certa forma excluído por esses romances. Sua posição se assemelha, de um ponto de

<sup>20</sup> Hilary Corke, "New Novels", in *The Listener* LVIII, n° 1483, 1957, p. 322.

vista superficial, àquela para a qual o dirige o romance de tese. Mas enquanto no caso deste tudo é decidido de antemão, o romance de Compton-Burnett elimina determinadamente toda determinação, mesmo quando a enunciação de um protagonista parece ser definitiva. A leitura de um romance de tese pode ser monótona porque abre ao leitor um espaço de jogo limitado mas necessário, pois o leitor deve ter a ilusão de serem suas decisões fruto de sua própria vontade, quando, na verdade, é o texto que lhe impõe as decisões. O romance de Ivy Compton-Burnett, ao contrário, apresenta um lugar vazio que é rico em nuances no que concerne à definição do que é realmente o ser humano. Um lugar vazio assim dimensionado não só omite as conexões no texto, mas também impede que o texto possa ser conectado às experiências do leitor. Se a conduta dos personagens do diálogo nos parece cada vez mais inverossímil, brutal, ou até "inimaginável", então somos forçados a considerar o que determina nossas concepções de verossimilhança, brutalidade e imaginabilidade. É assim que preenchemos esse lugar vazio. Tal ato acarreta em princípio duas conseqüências: ou insistimos em nossas concepções — nesse caso recairemos por trás da consciência dos personagens que ganham acesso um ao outro desvendando o que era encoberto —, ou passamos a analisar criticamente o que motiva as nossas concepções — nesse caso constituiremos o sentido do romance, independentemente dos conteúdos das nossas representações. Nesse ponto, o texto controla as representações geralmente incontroláveis de seus mais diversos leitores. Estabelecendo uma relação com o que condiciona as próprias concepções, o leitor recupera a posição transcendental perante os acontecimentos do romance que perdera temporariamente, mas sempre esperara do texto literário; só agora ele será capaz de tomar distância, o que é indispensável para qualquer compreensão. Na literatura moderna, contudo, a reconstrução da expectativa elementar do leitor coincide com a objetivação dos padrões que orientam o leitor.

O romance de tese, o folhetim e o tipo representado por Ivy Compton-Burnett evidenciam o emprego político, comercial e

estético dos lugares vazios em textos ficcionais. O romance de tese reduz os lugares vazios porque quer doutrinar; o folhetim, com sua forma publicitária, introduz novos lugares vazios porque quer usar a sugestividade assim criada para a propaganda; o romance de Ivy Compton-Burnett, por fim, tematiza os lugares vazios porque quer que o leitor confronte as projeções que o caracterizam. Os três tipos marcam valores extremos na escala de possíveis usos. O aspecto decisivo, no entanto, se manifesta menos nos diferentes usos do que na estrutura em que estes se fundam. Interrompendo a coerência do texto, os lugares vazios se transformam em estímulos para a formação de representações por parte do leitor. Assim, eles funcionam como estrutura auto-reguladora; o que por eles é suspenso impulsiona a imaginação do leitor: trata-se de ocupar através de representações o que é encoberto. Formalmente falando, a estrutura funciona como princípio de homeostase. Os três exemplos mostram que existem indicadores bastante diferentes para regular o equilíbrio. A estrutura, contudo, permanece constante, sendo matriz elementar para a interação entre texto e leitor.

### 3. A ESTRUTURA FUNCIONAL DO LUGAR VAZIO

Essa função principal do lugar vazio pode ser diferenciada em vista do que ela produz no processo interativo. Suspendendo a conectabilidade dos segmentos textuais, os lugares vazios condicionam ao mesmo tempo as possibilidades de relacionamento. Mas eles não têm um determinado conteúdo, pois indicam as conexões exigidas dos segmentos textuais sem todavia ter a capacidade de realizá-las. E eles tampouco podem ser descritos, uma vez que, sendo "pausas do texto", nada são; desse "nada", entretanto, resulta um importante impulso da atividade constitutiva do leitor. Sempre aí, onde se justapõem os segmentos do texto, encontram-se lugares vazios, interrompendo a organização esperada do texto.

A divisão do texto [escreve Lotman] em segmentos estruturalmente equivalentes introduz no texto uma certa ordem. Mas parece ser muito importante o fato de que essa ordem não é realizada plenamente. Assim, ela é impedida de automatizar-se e de tornar-se redundante quanto à estrutura. A ordem do texto aparece sempre como tendência organizadora que transforma o material heterogêneo em seqüências equivalentes, mas, ao mesmo tempo, não elimina a sua heterogeneidade.<sup>21</sup>

A princípio, esta não se deixa eliminar pelo texto, já que os segmentos textuais e as seqüências de equivalência a serem formadas a partir destes não se fundam em objetos previamente dados nem os designam, de modo que o objeto do texto só pode ser construído através de suas relações.

Aqui nos deparamos com o verdadeiro problema: como a seqüência de equivalência, formada a partir da heterogeneidade dos segmentos textuais, pode ser controlada de tal modo que a sua constituição não dependa, ao menos estruturalmente, da arbitrariedade subjetiva? Para começar, deve-se lembrar que os segmentos de um texto ficcional não carregam em si a sua própria determinação, que eles ganham ao relacionarem-se a outros segmentos. Isso parece ser uma característica comum a todos os meios artísticos. Balázs diz sobre a seqüência de imagens cinematográficas que

não basta a tomada mais significativa para dar à imagem toda sua significação. Esta é em última instância decidida pela posição que a imagem ocupa quanto às demais imagens [...] A imagem recebe em cada caso e inevitavelmente a sua significação pelo seu lugar na série de associações [...] As imagens estão [...] por assim dizer carregadas com uma tendência para a signi-

<sup>21</sup> Lotman, op. cit., p. 201.

ficação, a qual se manifesta no momento em que entra em contato com a outra imagem.<sup>22</sup>

O mesmo vale para os segmentos do texto ficcional.<sup>23</sup> Aqui como ali, o lugar vazio entre os segmentos, isto é, o corte entre as imagens abre uma rede de relações, pelas quais os segmentos, ou seja, as imagens se determinam reciprocamente. O que regula tal determinação, em si, não pode ser determinado, pois os segmentos se definem graças à relação recíproca e não porque sejam parte de um *tertium comparationis*. Se os lugares vazios abrem tal rede relacional, esta precisa ter uma estrutura, já que a determinação mútua dos segmentos textuais não se pode tornar no-

<sup>22</sup> Béla Balázs, *Der Geist des Films*, trad. alemã de W. Knapp, Halle, 1930, p. 46.

<sup>23</sup> A observação se baseia numa relação bastante geral de palavra e significado que Gurwitsch, op. cit., pp. 262 ss., descrevera em sua discussão da teoria de significação proposta por Stout — teoria que ainda hoje desempenha um papel importante para a pesquisa sobre a leitura: “Carriers of meaning are, for example, the words on a printed page, in that the perception of the words gives rise to specific acts through which the expressed thought is grasped. If words are perceived as meaningful symbols, not merely as black traits on a white ground, it is only because the perception of the words arouses and supports specific acts of meaning-apprehension. However, the perceived words belong in no way to the meaning apprehended through those acts which, in turn, are founded upon the perception of the very words. When we are reading a report of actual events, or a theoretical discourse, the words, whether taken as to their mere physical existence or as symbols, that is, insofar as they support acts of meaning-apprehension, play no role within the context of the apprehended meaning. Such a role is not played by the acts of meaning-apprehension either. Meaning is here understood in the objective sense as different from the apprehension of meaning... At any event, no component of a meaning-unity can play the role of a carrier of meaning either with respect to itself or the meaning-unity of which it is part, since the meaning-unity as a whole as well as its components are apprehended through specific acts founded upon, and supported by the perception of the carrier of meaning. For the same reason, no carrier of meaning can, conversely, form part of the meaning it carries”.

vamente indeterminada por causa da arbitrariedade dos ajustes individuais.

Para esclarecer a peculiaridade dessa estrutura precisamos ter em mente os diferentes modos pelos quais os segmentos textuais são apresentados ao ponto de vista do leitor. Sua forma mais elementar se mostra no plano da história narrada. Os blocos da trama são subitamente interrompidos ou continuam em acontecimentos imprevisíveis. Uma passagem da narração gira em torno de um protagonista e depois continua com a introdução brusca de novos personagens. Com frequência, tais choques imediatos de segmentos da trama narrada são marcados por capítulos e assim claramente distintos — a função dessa distinção, no entanto, não é a de separar, mas sim induzir o leitor a encontrar a relação não formulada.

Além do mais, apresentam-se ao ponto de vista do leitor apenas segmentos das diversas perspectivas, cujas relações recíprocas não se manifestam verbalmente. O número de lugares vazios aumenta ainda mais pelo fato de que as principais perspectivas são por sua vez perspectivizadas. A perspectiva do narrador se divide muitas vezes em perspectiva do autor (*implied author*) e em perspectiva do personagem do narrador (*author as narrator*); a perspectiva dos protagonistas se divide nos pólos de herói e personagens secundárias; a perspectiva do leitor fictício se divide em posição explicitada e a ele atribuída e em atitude implícita que ele deve tomar quanto a essa posição. Desse modo, no processo da leitura, o ponto de vista apenas focaliza determinados segmentos das perspectivas e a perspectivização, portanto, salta de um segmento para outro, transformando a sucessão temporal e heterogênea numa seqüência de equivalências. As perspectivas enquanto sistema perspectivístico indicam diferentes relações com o objeto intencionado; daí segue que nenhuma delas é capaz de representar integralmente o objeto estético do texto. Ao contrário, o objeto só se constitui graças às relações que se estabelecem entre elas.

[O lugar vazio possui no texto uma função importante para a construção do objeto estético; descreveremos primeiro, de for-

ma esquemática, como o lugar vazio funciona e depois ilustraremos tal função com uma passagem de um texto. Até esse momento, sua função elementar foi vista como relação não-formulada dos segmentos textuais; trata-se de captar agora a relação iniciada pelo lugar vazio para mostrar em que medida ela funciona não só como mera interrupção, mas também como estrutura comunicativa. Pois o lugar vazio organiza de uma determinada maneira as mudanças de perspectiva empreendidas pelo ponto de vista do leitor. No fluxo temporal da leitura, os segmentos — cada um situado numa perspectiva diferente — são enfocados pela percepção no contraste com segmentos precedentes. Isso significa que os segmentos das perspectivas do narrador, dos personagens ou do leitor fictício são organizados no processo da leitura como espaço de mútua projeção. Nisso vem à luz o primeiro aspecto da função que o lugar vazio desempenha. Na medida em que ele indica a relação necessária de dois segmentos, constitui-se o ponto de vista do leitor como campo, de modo que os segmentos se determinam reciprocamente. Um campo sempre é formado quando ao menos duas posições se interligam, como ocorre em cada momento articulado da leitura em que se realizam mudanças de perspectiva entre segmentos diferentemente situados. O campo é a unidade organizadora mínima de todo processo de compreensão. Nesse ponto, o texto se vale de disposições gerais da estrutura de compreensão. Gurwitsch, repensando a teoria da *Gestalt*, demonstrou claramente em que medida a consciência organiza os dados do mundo externo em determinados campos, criando assim a pré-condição para toda a compreensão.<sup>24</sup>

A primeira qualidade estrutural do lugar vazio se mostra em sua capacidade de organizar, em face de relações não-formuladas, um campo em que os segmentos de perspectivas textuais se espelham entre si. Daí a estrutura de campo do ponto de vista do leitor. Os segmentos das mencionadas perspectivas textuais presentes

<sup>24</sup> Cf. idem, pp. 309-75; ademais Alfred Schütz/Thomas Luckmann, *Strukturen des Lebenswelt*, Neuwied e Darmstadt, 1975, pp. 196 ss.

no campo são estruturalmente equivalentes e sua projeção mútua produz determinadas afinidades e diferenças. Em conseqüência, surge uma tensão que deve ser superada. Aqui é válido o que Arnheim observara certa vez num contexto mais geral: “It is one of the functions of the third dimension to come to the rescue when things get uncomfortable in the second”.<sup>25</sup> A tensão se descarrega no momento em que é dado aos segmentos do campo um padrão em comum que permite ao leitor relacionar afinidades e diferenças. Mas este padrão se revela um lugar vazio que necessita para sua ocupação das representações do leitor. O lugar vazio no campo do ponto de vista do leitor, por assim dizer, mudou de posição. Sua função inicial era indicar a conectabilidade dos segmentos textuais e organizá-los num campo de projeção mútua. Agora, ele é um padrão para os segmentos entrelaçados, dando assim ao leitor a possibilidade de produzir determinadas relações 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.

Se o leitor produz relações entre os segmentos conectados, tal atividade precisa ser de alguma forma regulada. Quando dois segmentos textuais são interligados, eles não serão simultaneamente focalizados pelo leitor. Isso já se mostra no fato de que os segmentos textuais, situados em diferentes perspectivas, aparecem de forma sucessiva no fluxo da leitura. O ponto de vista do leitor salta portanto de um segmento para outro. O que ele enfoca torna-se tema para ele. Se uma posição é tematizada, a outra não pode ser tema também. Mas isso não quer dizer que ela desapareça, ela apenas perde sua relevância temática e forma, em vista da posição elevada a tema, um lugar vazio.<sup>26</sup> Ela se desloca para uma

<sup>25</sup> Rudolf Arnheim, *Toward a Psychology of Art*, Berkeley e Los Angeles, 1967, p. 239.

<sup>26</sup> Acerca do problema das relevâncias e da relevância temática abandonada, cf. Alfred Schütz, *Das Problem der Relevanz*, trad. alemã de A. v. Baeyer, Frankfurt, 1970, pp. 104 ss. e 145 ss.

posição marginal no campo, ganhando o caráter de horizonte. Pois o segmento elevado a tema não é isoladamente percebido, mas condicionado por aquele segmento que ocupa uma posição marginal e que é portanto horizonte para o segmento temático, possibilitando assim a sua compreensão. O lugar vazio da relevância temática que fôra abandonada cumpre 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 fôra 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. No fluxo da leitura, o ponto de vista do leitor salta entre as perspectivas, de modo que o segmento que era tema se desloca para a posição de horizonte, fazendo com que seja focalizado aquele segmento que agora é tema. Daí resulta uma conseqüência importante para o processo de comunicação. Em virtude da estrutura de tema e horizonte, os segmentos não só aparecem numa relação recíproca; a estrutura também condiciona sua transformação. Não é senão a transformação dos segmentos que faz emergir o objeto estético, e essa conclusão já pode ser deduzida do fato de que nenhuma perspectiva de apresentação e muito menos os seus segmentos são capazes de representar por si sós aquele objeto.

É aconselhável agora ilustrar essas operações recorrendo à dimensão concreta de um exemplo e esclarecer o tipo de transformação, tal como efetuada no campo de referência do leitor pelo lugar vazio da relevância temática abandonada. Como exemplo, servirá novamente o *Tom Jones* de Fielding, pois a complexidade atribuída ao romance tem a ver com o uso intensivo da estrutura de horizonte e tema, que é empregada com o fito de transmitir nada menos do que uma concepção da natureza humana. Como pretendemos mostrar somente a transformação resultante dessa estrutura, bastará discutir dois suportes de perspectivas do romance: o suporte do herói e o dos personagens se-

cundários; estes últimos dividem por sua vez essa perspectiva básica segundo os seus diferentes pressupostos e intenções. Deixaremos portanto de lado as demais perspectivas da apresentação. A meta geral do romance de projetar uma imagem da natureza humana se manifesta no repertório que incorpora ao texto os dominantes sistemas contemporâneos de explicação, apresentando-os como princípios de orientação que governam a conduta dos protagonistas mais importantes. Geralmente, esses princípios e normas são organizados em oposições mais ou menos explícitas: Allworthy (*benevolence*) em oposição a Squire Western (*ruling passion*); o mesmo vale para os dois pedagogos (*Squire: the eternal fitness of things*, Thwackum: *the human mind as a sink of iniquity*), que por sua vez contrastam com Allworthy. Outros aspectos do romance são igualmente constituídos mediante contrastes, assim, por exemplo, o amor na seqüência de Sophia (o ideal das inclinações naturais), Molly Seagrim (a sedução) e Lady Bellaston (a depravação). Ainda há outras relações que funcionam segundo o mesmo modelo, mas elas se limitam a contrastar com o herói, de modo que a relação entre as perspectivas pode originar uma tensão. Esta é outra vez interpretada como contraste na relação Tom — Blifil: Blifil segue as normas de seus mentores e é corrompido; ao contrário, Tom transgredir as normas e se torna mais humano.

Assim se esboça a situação do texto: o herói é ligado às normas da moral latitudinária, à teologia ortodoxa, à filosofia deísta, à antropologia iluminista, assim como às normas da sociedade aristocrática. A perspectiva dos personagens, a oposição, o contraste e a discrepância marcam a falta de conexões, em virtude da qual o herói e as normas representadas começam a projetar-se uma na outra e as situações do romance se constituem como campo para o ponto de vista do leitor. A conduta do herói não se deixa subsumir em normas, enquanto estas, no percurso do romance, são reduzidas à manifestação objetivada da natureza humana. Trata-se de uma observação a ser feita pelo próprio leitor, pois tais sínteses aparecem raras vezes num texto, ainda que sejam

prefiguradas pela estrutura de tema e horizonte. As discordâncias que ocorrem incessantemente entre o herói e os protagonistas pertencentes a seu ambiente produzem uma tensão que busca ser resolvida. Ela indica que as posições contrastantes enquanto tais não podem ser mantidas simultaneamente pelo leitor, já que o ponto de vista muda constantemente de uma posição para outra. Daí segue que só uma posição pode virar tema. A outra posição perde sua relevância temática mas condiciona, por causa de sua posição de horizonte, o enfoque dado ao respectivo tema.

Se o herói viola as normas representadas — o que acontece com muita frequência —, então a situação resultante necessita de interpretação. Existem várias possibilidades de avaliar a situação: ou a norma aparece como redução drástica da natureza humana — nesse caso o herói determina a visão do leitor a respeito do tema — ou a violação evidencia o que ainda falta à natureza humana para a perfeição — nesse caso a norma funciona como ponto de observação. Graças a essa estrutura, transformam-se as posições representadas no texto. Para aqueles personagens que incorporam uma norma — e isso vale sobretudo para Allworthy, Squire Western, Square e Thwackum — a natureza humana é subsumida num princípio, em virtude do qual as outras possibilidades, por não harmonizarem com ele, são consideradas negativas. Isso vale até para Allworthy, cujo nome alegórico indica integridade moral, a qual, entretanto, por ser parcial, turva em grande medida a sua compreensão e mesmo sua capacidade de juízo.<sup>27</sup> Mas, se as possibilidades da natureza humana consideradas negativas pela redução afetam o princípio em si, problematizando suas limitações, então as normas começam a se modificar. O que está em foco agora não é o que elas representam, mas o que essa representação exclui; desse modo, a negação de outras possibilidades por

<sup>27</sup> Cf. a respeito Henry Fielding, *Tom Jones*, II, 6, Everyman's Library, Londres, 1962, pp. 57 ss.; ademais Michael Irwin, *Henry Fielding. The Tentative Realist*, Oxford, 1967, p. 137, que daí infere determinadas funções para a orientação do leitor.

uma determinada norma produz a diferenciação virtual da natureza humana. Nesse espectro se prefigura o objeto estético, mostrando que as normas em questão adotaram uma definição restritiva da natureza humana. Assim muda a função das normas; elas não mais representam reguladores sociais dos sistemas de explicação dominantes no século XIX, mas explicitam a dimensão da experiência que suprimem porque, dado seu caráter de princípio, não podem tolerar quaisquer modificações. Transformações desse tipo se realizam aí onde as normas se tornam tema e o herói, ao perder sua relevância temática, constitui o horizonte do ponto de vista do leitor. Mas quando o herói vira tema e portanto as normas representadas pelos personagens secundários condicionam o ponto de vista, sua espontaneidade generosa não parece ser outra coisa senão a depravação de uma natureza instintiva. Desse modo, a posição do herói experimenta uma transformação por não mais ser o ponto de vista crítico perante o repertório de normas; ao contrário, ela evidencia que mesmo a espontaneidade generosa se perde se não for orientada pela circunspeção e que a natureza instintiva do homem precisa ser controlada pela prudência<sup>28</sup> se se quiser propiciar a possibilidade da autopreservação.

O fato de a relação de tema e horizonte provocar transformações do tipo descrito tem intimamente a ver com a posição cambiante do lugar vazio no campo de referências. Se uma posição é tema e a outra é vazia em relação a essa relevância, então não deixará de se iniciar um processo em que o tema captado se acopla retroativamente ao lugar vazio. Nesse processo “hermenêutico” realizam-se as transformações das posições representadas no texto. Como essa estrutura orienta a atenção do leitor, ela com frequência dá a impressão de que o leitor, oscilando seu ponto de vista, regularia ele mesmo as perspectivas da observação. Essa impressão revela mais uma qualidade estrutural do lugar vazio. Através dele, o “processo hermenêutico” que faz com que um tema

<sup>28</sup> Cf. Fielding, *Tom Jones*, III, 7, p. 92 e XVIII, “Chapter the Last”, p. 427.

captado se torne interpretação do horizonte sem relevância temática ganha o caráter de estrutura auto-reguladora. Sua importância para a interação de texto e leitor consiste antes de tudo no fato de que ele protege, ao menos estruturalmente, os procedimentos descritos de transformação contra a arbitrariedade subjetiva.

Se então variam as possibilidades de interpretação, elas não se fundam na estrutura descrita, mas antes nos diferentes conteúdos de representação, evocados pelos segmentos textuais na imaginação do leitor. A história de recepção da obra de Fielding já do século XVIII revela que os leitores divergiram a respeito do teólogo ortodoxo Thwackum, conforme suas relações com a ortodoxia anglicana.<sup>29</sup> Isso, no entanto, ainda não afeta a estrutura de tema e horizonte. A estrutura é destruída somente quando o leitor se recusa a realizar a mudança do ponto de vista por ela prefigurada. Em outras palavras, quando, por exemplo, não está disposto a entender Thwackum a partir da posição representada pelo herói; o leitor resiste porque as normas da ortodoxia iluminista incorporam para ele um sistema explicativo que abarca todos os aspectos da vida e, em consequência, não pode ser questionado. Exemplos dessa posição encontram-se também na história de recepção de Fielding. Se o romance foi considerado blasfemo por alguns leitores, a avaliação indica os efeitos potenciais da estrutura de tema e horizonte, embora estes não fossem atualizados. Ora, tornar tema uma norma considerada inquestionável significa, em vista da estrutura descrita, trazê-la para diante de um horizonte não-familiar a fim de iluminar os aspectos que nela eram encobertos. A decepção explicitada apenas assinala que tal estrutura produz efeitos, ao menos uma reação explosiva de parte dos leitores.

As consequências podem ser generalizadas. Quanto mais o leitor defende uma posição ideológica, tanto menos ele está dis-

<sup>29</sup> No tocante à fontes relevantes cf. F. T. Blanchard, *Fielding the Novelist: A Study in Historical Criticism*, New Haven, 1926 e Heinz Ronte, *Richardson und Fielding: Geschichte ihres Ruhmes*, Kölner Anglistische Arbeiten 25, Leipzig, 1935.

posto a admitir a estrutura básica da compreensão, ou seja, a estrutura de tema e horizonte que regula a interação entre texto e leitor. Ele não permitirá que aquilo com que está comprometido se torne tema de interpretação. E se ele se sente provocado, é sobretudo porque a estrutura descrita oferece determinadas posições vazias para serem ocupadas, assim submetendo o tema à contemplação crítica. Se o leitor é "seduzido" a viver os acontecimentos do texto, participação essa que no final contraria os valores em que acredita, o resultado é muitas vezes a condenação de livro e autor. Não obstante, essa reação prova a eficiência dessa estrutura que, por seu modo deficiente, mostra que ainda possui força de diagnóstico. A princípio, a estrutura interativa de tema e horizonte não é afetada pela arbitrariedade subjetiva, pois, com sua deficiência, ela funciona mesmo quando o leitor resiste à sua eficiência; por isso, a multiplicidade das interpretações não se deve primeiramente a essa estrutura; antes resulta dos conteúdos de representação daquelas posições que no interior dessa estrutura se incorporam à relação mútua de tema e horizonte.<sup>30</sup>

<sup>30</sup> Mesmo no que diz respeito ao conteúdo, é possível chegar a um certo grau de concordância subjetiva em relação ao que é aqui transformado pela interação. Se a interpretação é controlada pelo esquema formal de tema e horizonte, a seqüência de pontos de vista que mudam de posição no respectivo campo alimenta a compreensão de que os rígidos princípios normativos dos sistemas de sentido dominantes no iluminismo inviabilizam a aquisição de experiências; ao mesmo tempo, o herói, em vista de sua espontaneidade e natureza instintiva, corre o risco nas mais diferentes situações de perder a orientação. Daí se segue que as normas dos sistemas dominantes de sentido desempenham um papel fatal para a autopreservação, porque suprimem as possibilidades de transformação; este perigo existe pois o seu poder de explicação não dá conta da contingência da vida. Por outro lado, o herói revela os riscos para a autopreservação se a espontaneidade, embora bem-intencionada, e a natureza instintiva se voltam para o fluxo das experiências sem serem analisados. A autopreservação portanto não pode ser assegurada pelas normas dos sistemas de sentido, nem pela reação espontânea a uma situação concreta, mas por um comportamento que é fruto do autocontrole e das mais diversas experiências. Para desenvolvê-lo, faz-se necessário discernir

Em suma, o lugar vazio induz o leitor a agir no texto. A estrutura de campo do ponto de vista do leitor evidencia que o lugar vazio é capaz de mudar de posição no interior dessa estrutura e assim estimular diferentes operações. Tal deslocamento do lugar vazio no campo é o pressuposto básico que condiciona as transformações a serem realizadas no ponto de vista do leitor. 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 o outro perde sua relevância temática e vira lugar vazio; aqui, o lugar vazio representa o horizonte, permitindo que o ponto de vista do 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 retroa-

com agudeza as alternativas potencialmente inerentes a cada situação. Se a reflexão ponderada em última instância garante a autopreservação, os aspectos concretos dessa atividade não são explicitados. Eles prefiguram o objeto estético do romance. É nesse ponto que começa a diferenciar-se o espectro de interpretações do texto. Mas em vez de lamentar a subjetividade evidente dessas interpretações, deve-se levar em conta as condições estruturais que originam tal espectro, não em última instância, porque são essas as condições que permitem que o resultado subjetivo permaneça aberto à discussão intersubjetiva.

tivos nas mudanças de perspectiva, de modo que o tema apreendido faz com que o outro que é vazio seja passível de interpretação.

Em vista da estrutura descrita, temos de levar em conta o seguinte: ela deve ser considerada como tipo ideal, através do qual é possível descrever a participação do leitor no texto. A mudança de posição do lugar vazio não deve ser entendida como se as suas diferentes realizações fizessem parte de um repertório de diferentes tipos de lugares vazios. Ao contrário, deslocando-se no campo, o lugar vazio marca determinadas necessidades de determinação e aponta para o leitor o caminho onde a apreensão poderia agir. Mas ele não se move no campo do ponto de vista do leitor, por assim dizer, por vontade própria, e sim de acordo com as atividades constitutivas realizadas pelo leitor. Assim, o ponto de vista ganha o caráter de estrutura auto-reguladora que começa a funcionar somente na interação de texto e leitor. Se se admitir que a mudança de posição empreendida pelo lugar vazio no campo de visão do leitor marca as operações parciais da estrutura sintonizadas entre si, então a estrutura do lugar vazio é um modo básico pelo qual o texto se constitui durante a leitura. A atividade estimulada pelo lugar vazio é ao mesmo tempo o guia dessa atividade.

O lugar vazio permite então que o leitor participe da realização dos acontecimentos do texto. Participar não significa, em vista dessa estrutura, que o leitor incorpore as posições manifestas do texto, mas sim que aja sobre elas. Tais operações são controladas na medida em que restringem a atividade do leitor à coordenação, à perspectivização e à interpretação dos pontos de vista. À medida que o lugar vazio permite essas operações, evidencia-se a ligação fundamental de estrutura e sujeito, a saber, no sentido dado por Piaget: “Com uma palavra, o sujeito existe porque a qualidade básica das estruturas é geralmente o próprio processo de estruturação”.<sup>31</sup> O lugar vazio imprime dinâmica à estrutura por marcar determinadas lacunas que apenas podem ser fe-

<sup>31</sup> Jean Piaget, *Der Strukturalismus*, trad. alemã de L. Häfliger, Olten, 1973, p. 134.

chadas pela estruturação levada a cabo pelo leitor. É neste processo que a estrutura ganha sua função.

O leitor cumpre através de suas representações, cujo conteúdo material é produzido pelas posições textuais dadas, a necessidade de determinação exigida pela estrutura de compreensão e prefigurada pelo lugar vazio; daí que cada representação formada, em decorrência das constantes necessidades de determinação, há de ser mais uma vez abandonada. Sendo assim, as representações colidem entre si. Pois reagimos a uma representação substituindo-a por outra; nesse processo, a nova representação permanece condicionada pelo que a anterior não mais é capaz de produzir. A representação abandonada se inscreve na representação subsequente. As mudanças de posição do lugar vazio no campo são responsáveis pelas seqüências de representações; estas advêm de operações previamente esboçadas de estruturação e neste processo se traduz a transformação de posições textuais dadas para a consciência de representação do leitor.

#### 4. AS DIFERENÇAS HISTÓRICAS DA ESTRUTURA DE INTERAÇÃO

O importante papel do lugar vazio para a interação de texto e leitor se comprova também nos vários padrões de interação por ele organizados, que se sujeitam a diferenciações históricas. O exemplo de Fielding ainda mostrava uma estrutura relativamente simples, embora característica para boa parte da prosa escrita no século XVIII: os segmentos do ponto de vista do leitor consistiam sobretudo nas diversas perspectivas dos personagens. Nelas estava inscrita uma hierarquia em que os personagens secundários eram subordinados ao protagonista. Dessa forma, a avaliação das posições era até certo grau previamente decidida pelo próprio texto. Entretanto, é inegável que ao longo do século XVIII se desenvolve no romance ao lado dessa perspectiva de apresentação uma outra, a perspectiva do leitor fictício; e, paralelamente, mais

uma perspectiva, a do narrador com suas intervenções ocasionais. Mas aqui reina ainda uma relação hierárquica entre as perspectivas, em cuja ordem crescente vêm primeiro os protagonistas, depois o leitor fictício e, por fim, as intervenções do narrador, que ocupa a posição mais importante. Não obstante, surgem complicações para os segmentos organizados na interação quando estes consistem em segmentos relativos à perspectiva dos personagens e à do leitor fictício. *Tristram Shandy*, de Sterne, é um bom exemplo disso. Neste caso, a constelação de tema e horizonte não abarca só o protagonista e os personagens secundários, mas também posições atribuídas ao leitor e as intervenções do narrador. As posições dos personagens e do leitor se inserem num campo de projeções mútuas que tornam a estrutura mais complexa, mas ao mesmo tempo subentendem uma determinada intenção. Pois se o ponto de vista do leitor oscila entre o personagem e o leitor fictício, a posição do leitor será igualmente transformada. Se a perspectiva do leitor fictício serve antes de mais nada para esboçar *atitudes* quanto aos acontecimentos narrados, isso significa que as transformações visam a modificar os conteúdos revelados por essas atitudes. Em *Tristram Shandy* há muitas passagens que exemplificam tal transformação da atitude do leitor fictício. A semelhantes transformações é também exposta a perspectiva do narrador. Ela geralmente *avalia* os acontecimentos narrados, que passam inevitavelmente por modificações quando ligados a segmentos de outras perspectivas numa constelação de tema e horizonte. É portanto instrutivo o fato de que o século XVIII quase desconhece a perspectivização da perspectiva do narrador; suas avaliações representam pontos fixos na trama narrada, sobretudo estimulando o leitor a abandonar a posição a ele atribuída e a ocupar o ponto de vista do narrador. Quando isso sucede, está dada por assim dizer a garantia de que a avaliação feita será a correta.

No século XIX, a perspectiva do narrador é por sua vez perspectivizada; o narrador se separa agora do *implied author*, se mescla com os personagens, tornando-se um deles, e não mais coincide com a perspectiva dominante do narrador. Wayne Booth

chama essa figura de narrador o *unreliable narrator*.<sup>32</sup> O narrador é inconfiável por não mais representar as opiniões da perspectiva do narrador, mas sim pontos de vista que se lhe opõem.

Daí se podem tirar conclusões gerais a respeito da perspectiva das perspectivas básicas de apresentação. A divisão da perspectiva dos personagens permite o confronto entre as normas selecionadas do ambiente textual e as alusões literárias, confronto que origina a transformação dessas normas. A divisão do leitor fictício evidencia diferentes atitudes, e estas são modificadas para que o leitor tenha acesso aos acontecimentos do texto sem estar guiado por seus hábitos pessoais. A divisão da perspectiva do narrador significa por fim que as avaliações dadas e esperáveis são transformadas num pano de fundo contra o qual o leitor deve elaborar novos critérios para a avaliação dos acontecimentos e de seu sentido.

Portanto, no campo referencial do ponto de vista do leitor não só os protagonistas precisam ser interligados, mas também as atitudes e avaliações marcadas; estas são relacionadas aos segmentos da perspectiva dos protagonistas para ocupar suas posições no campo. Em vista das atitudes e avaliações elevadas a tema, um determinado protagonista é o horizonte, lançando luz sobre as normas em que se fundam a atitude e a avaliação, normas que, havendo sido hábitos, são agora tematizadas. No século XIX, pode-se observar como se desfaz cada vez mais a hierarquia setecentista, a qual, no interior da perspectiva dos protagonistas, colocava o herói no topo e os protagonistas secundários em posições subordinadas — fato assinalado por expressões programáticas como: *A Novel without a Hero*. Essa tendência niveladora afeta também a ordem das perspectivas relativas aos protagonistas, ao narrador e ao leitor fictício.<sup>33</sup> O ponto de vista do leitor perde sua qualidade de foco que o romance oitocentista ainda

<sup>32</sup> Cf. a respeito desses conceitos Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction* (4ª ed.), Chicago, 1963, pp. 211 ss. e 339 ss.

<sup>33</sup> Cf. os detalhes em W. Iser, *Der implizite Leser*, pp. 168-93.

garantia pela ordenação hierárquica das perspectivas de apresentação. Reduzindo-se as orientações predeterminadas, o leitor é forçado a intensificar sua atividade de estruturação. Em face das crescentes possibilidades de combinação, o quadro de interação do ponto de vista do leitor começa a diferenciar-se cada vez mais.

Conforme vimos, a função básica que o lugar vazio desempenha no campo referencial do ponto de vista do leitor consiste em possibilitar a interligação de diferentes segmentos textuais, sua influência e interpretação recíproca, e, em consequência, a sua transformação. No romance do século XIX, atitudes (leitor fictício) e avaliações (perspectiva do narrador) participam desse processo e são submetidas às mesmas operações. A perspectiva dos protagonistas deixa de apresentar o caso paradigmático da transformação do repertório de normas selecionado, repertório para cuja apreensão o romance do século XVIII, quando muito, oferecia com o leitor fictício regulações de ajuste. Se as avaliações feitas pela perspectiva do narrador são absorvidas pelo processo de transformação mútua das perspectivas, então desaparecem determinadas guias que o autor instalara. Não existe mais um quadro predeterminado de referências, pelo qual se pudessem julgar os acontecimentos narrados; ao contrário, cabe aos atos de apreensão produzir tal quadro. Por isso, os segmentos das perspectivas textuais tendem a entretecer-se mais densamente. Pois agora o horizonte de sentido do texto se desenvolve menos a partir do que é representado pelas perspectivas textuais do que a partir da maciça transformação daquilo que as perspectivas tornam representável. No século XIX, o quadro de interação é cada vez mais complexo sobretudo porque a ficção nessa época tem de cumprir mais uma função. Aumentam as possibilidades de combinação dos segmentos textuais, indicando um correspondente aumento do número de lugares vazios. Virtualmente, todas as posições manifestas no texto devem ser transformadas e o leitor é induzido a descobrir a condicionalidade daquilo que lhe parecia familiar.

Guiado por essa meta, o romance procura mobilizar em seus leitores a capacidade de reação. A multiplicidade das constelações

de pontos de vista afasta constantemente o leitor de suas posições familiares, não permitindo que o seu ponto de vista ocupe um lugar permanente. Em conseqüência, as constelações só convergem quando as posições manifestas começam a superar a sua condicionalidade. Mas o leitor enfrenta agora o desafio de agir à altura de suas próprias descobertas, pois só assim ele será capaz de desenvolver a capacidade de reação demandada por um mundo cada vez mais complexo. Nesse ponto, poderíamos formular certos critérios para descobrir em que medida o romance oitocentista é uma obra de arte. Seu efeito estético pode ser medido pelo êxito com que estimula as reações de seus leitores, levando-os a transformar o que lhes é familiar. 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. O caráter artístico do romance oitocentista consistiria então em mobilizar de tal modo a capacidade de reação de seus leitores que eles, ao descobrirem a condicionalidade de seu mundo, consigam enfrentar a crescente pressão das situações mais complexas, às quais estão expostos. Uma vez que a reação é um ato, ela não é passível de representação e precisa portanto ser estimulada. Assim, o leitor é capaz de realizar a resposta que o romance procura formular acerca de um determinado problema. Essa também a razão por que o leitor não-contemporâneo pode estruturar o passado histórico e compreender um texto ficcional. Ele deve, guiado pelos lugares vazios, reorganizar o campo do ponto de vista do leitor e assim recuperar a situação histórica à qual o texto se referia e a que ele reagia.

No romance moderno, o quadro da interação entre texto e leitor revela outra variante. A princípio, o número de lugares vazios aumenta mais uma vez. No entanto, como os lugares vazios indicam a necessidade de determinação, sendo a articulação das estruturas, cabe perguntar o que motivara o seu aumento. Seu crescimento tem a ver com a maior precisão de representação que marca os textos modernos, de *Lord Jim*, de Conrad, até Joyce. Os lugares vazios resultantes da maior precisão da representação

modificam a interação discernível na tradição entre texto e leitor. Tem-se a impressão de uma crescente desorientação do leitor em face da complexidade dos textos modernos. É inegável que os textos modernos produzem esse efeito, mas cabe perguntar como o efeito se constrói.

Joyce, por exemplo, cumpre em *Ulisses* o que anunciara no *Retrato*: o autor deveria desaparecer a exemplo de um *deus absconditus* por trás de sua obra para depois cortar, supostamente entediado, as unhas.<sup>34</sup> O que este autor diz com ironia explícita, muitos críticos literários consideraram a perda ou até a morte do narrador. E, de fato, analisando com cuidado a perspectiva do narrador em *Ulisses*, é difícil descobrir o narrador, sem falar de suas intervenções no que acontece no texto. Em vez disso, temos uma série de procedimentos narrativos desenvolvidos ao longo da história do romance. Tais procedimentos, no entanto, são organizados de maneira inusitada. Eles se sobrepõem constantemente e sua fragmentação impede que descubramos o lugar perspectivístico onde poderiam convergir ou a partir do qual seriam controlados. Já que tal ponto não é discernível, seria mais oportuno falar não da perda do narrador, mas da perda de uma expectativa considerada inquestionável. Pois o *Ulisses* contém ainda a perspectiva do *implied author*, de quem depende a existência do romance. Mas o autor implícito tradicionalmente, ao menos de forma tácita, dá ao leitor algum tipo de orientação. Como esta falta no *Ulisses*, nossa expectativa frustrada leva à impressão de que o narrador desapareceu.

Aqui transparece a estratégia que a perspectiva do narrador escolhe em *Ulisses*. A fragmentação dos padrões familiares da narração leva o leitor a mudar incessantemente os pontos de vista, de modo a impedir a formação de um foco central; o leitor começa a descobrir que não mais dispõe da orientação que esperava da perspectiva do narrador. Sua expectativa de ser orienta-

<sup>34</sup> James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, Londres, 1966, p. 219.

do constitui então o pano de fundo, diante do qual se destaca o enlace desconcertante dos modos narrativos. Mas tal pano de fundo é evocado na imaginação do leitor porque este se sente latentemente desamparado; ao mesmo tempo, porém, o leitor experimenta o fato de que um procedimento conhecido de textos ficcionais não é realizado, mas eliminado. A não-realização de tal procedimento significa sua realização negativa. Ela cria um lugar vazio indicando a falta de expectativas básicas que o romance tradicional ainda cumpria.

Antes de discutirmos as conseqüências resultantes desse tipo de lugar vazio, faz-se necessário uma observação intermediária. Presenciar procedimentos cancelados enquanto pano de fundo pressupõe uma certa familiaridade com textos. Sartre lembra com razão que os textos sempre jogam com o nível das capacidades de seus leitores. Tal fato é passível de descrição exata. Se um texto ficcional não recorre a procedimentos da tradição literária, usando sua técnica para transformá-los em “procedimentos negativos”,<sup>35</sup> a fim de evocar sua eliminação na consciência de representação dos leitores, então aqueles que não estão familiarizados com essas funções tradicionais vão descumprir a intenção comunicativa dessa técnica empregada por textos modernos. Tal tipo de leitor experimenta a perda de orientação, mas, ao reagir, revela sua expectativa de ser orientado pelo texto. Os textos modernos, no entanto, intercalam tal expectativa em seu jogo comunicativo com o intuito de transformá-la. Portanto, não se justifica em última instância a crítica de serem esses textos esotéricos. Pois se a alternativa fosse a expectativa cumprida, então a literatura seria de fato desprovida de função. Aqui é válida uma frase de Adorno: “Só quando o que é é passível de modificação, então o que é não é tudo”.<sup>36</sup>

<sup>35</sup> A respeito desse termo e sua função, cf. Lotman, op. cit., pp. 144 ss., 207 e 267.

<sup>36</sup> Theodor W. Adorno, *Negative Dialektik*, Frankfurt, 1966, p. 389.

Uma característica dos textos modernos é evocarem os procedimentos esperados para transformá-los em lugares vazios. Isso acontece normalmente através da eliminação de sua função, tal como fixada pela tradição narrativa. 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”. Nesse sentido, são representativos os textos de Beckett. A frequência e o alcance desse tipo de lugar vazio se mostra com mais clareza no *nouveau roman*. De um de seus mais conseqüentes representantes, Robert Pinget, escreve Gerda Zeltner:

Preferindo uma formulação um pouco esquemática poderíamos descrever a mudança na obra de Pinget da seguinte forma: se no início o “Era uma vez” do mundo de fadas representava o ponto de partida, agora está no início — de seu *nouveau roman* propriamente dito — um radical e incisivo “Não é mais”. Ali, onde algo se perdera, começa a linguagem. A partir de “Sem resposta”, cada narração toma de forma peculiar a não-existência como sua precondição.<sup>37</sup>

Gostaríamos agora de analisar as conseqüências produzidas por esse tipo de lugar vazio. Ele marca procedimentos narrativos não-realizados que, como “procedimentos negativos”, evocam na consciência de representação do leitor um pano de fundo, contra o qual se destacam os procedimentos atualmente praticados pelo

<sup>37</sup> Gerda Zeltner, *Im Augenblick der Gegenwart: Moderne Formen des französischen Romans*, Fischer Taschenbuch, Frankfurt, 1974, p. 76.

texto. Se o leitor experimenta a perda de orientação é porque a orientação esperada não foi cumprida pela perspectiva do narrador; se ele se sente excluído pelo texto, é porque os protagonistas não lhe oferecem mais normas e valores representativos e porque o texto não lhe sugere mais atitudes que ele poderia tomar. Dessa maneira, os procedimentos praticados eliminam os procedimentos esperados e parecem desprender-se do pano de fundo que eles mesmos evocaram e com o qual mantêm, no melhor dos casos, uma relação negativa. Aqui se evidencia o peculiar modo de comunicação de tais procedimentos. Este modo lembra à primeira vista a teoria comunicativa da informação que opera com redundância e inovação; entretanto, não se deve perder de vista o fato de que a “redundância” das técnicas familiares não é dada pelo texto; ademais, ela tampouco serve como contexto para uma inovação. Em face dos procedimentos praticados, só a representação do leitor será capaz de evocar as técnicas eliminadas como pano de fundo, contra o qual começam a destacar-se os particulares procedimentos aplicados. Eliminando os procedimentos esperáveis, o leitor dá contorno a essa particularidade. Indicam-se assim modificações no modo comunicativo de textos modernos.

Os “procedimentos negativos” transformam o pano de fundo dos procedimentos esperados num lugar vazio; este aumentará inevitavelmente a desordem dos segmentos textuais do ponto de vista do leitor. Todos os leitores de Joyce conhecem essa experiência. No *Ulisses*, por exemplo, em cada momento da leitura condensam-se e entrelaçam-se incessantemente segmentos pertencentes à perspectiva dos protagonistas e à do narrador. Nesse caso, a relação de tema e horizonte não mais é formada por protagonistas ou por grupos destes, mas por segmentos da consciência, da reflexão, da percepção pré-refletiva e dos gestos de protagonistas. Em decorrência da colisão desses segmentos, aumenta o número de lugares vazios no campo do ponto de vista do leitor. Isso também vale para os diferentes modos narrativos que transmitem facetas dos protagonistas. No lugar de um único modo

narrativo, existe um caleidoscópio, onde se entretecem constantemente o monólogo interior, o estilo indireto livre, o estilo direto, o relato na primeira pessoa, a perspectiva autoral, assim como o material extraído de jornais, anuários e da literatura de Homero, passando por Shakespeare até o presente.<sup>38</sup>

O leitor deve então descobrir equivalências para os segmentos textuais e ao mesmo tempo formular um padrão para a avaliação e para a própria atitude. Numa só palavra: enquanto pano de fundo cancelado de procedimentos esperados, os lugares vazios liberam no leitor uma crescente produtividade; esta se expressa no fato de que com cada relação realizada o leitor deve produzir também o código para apreendê-la. Assim, surge com cada relação produzida um contexto de várias possibilidades, pois quando um significado é descoberto, nele ressoam outros significados por ele estimulados. Se, no ponto de vista do leitor, emergem constantemente várias possibilidades de conexão, cada realização individual se insere necessariamente no horizonte dessas ambigüidades. 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. Esse é um dos motivos por que *Ulisses* foi considerado ora caótico, ora destrutivo, ora niilista e ora um chiste.<sup>39</sup> Essas caracterizações mostram que alguns leitores se consideravam um tanto perdidos na leitura de *Ulisses* e que acreditavam salvar-se mediante aqueles critérios de avaliação que o romance acabava de cancelar através de seus “procedimentos negativos”. Não se trata aqui de julgar a legitimidade de leituras corretas ou erradas, mas de esclarecer a interação entre texto e leitor; cabe então perguntar o que quer dizer um romance que induz o leitor através de seus “procedimentos negativos” a bloquear o acesso a suas próprias expectativas. Uma

<sup>38</sup> Os pressupostos que orientam a argumentação a seguir foram apresentados em meu livro *Der implizite Leser*, pp. 276-358.

<sup>39</sup> Cf. a respeito as opiniões reproduzidas por Eco, *Das offene Kunstwerk*, pp. 343-89, sobretudo as de R. P. Blackmur e E. R. Curtius (p. 363).

vez que cada relação estabelecida produz uma série de conexões no campo do ponto de vista do leitor, este afetará necessariamente a conexão realizada entre as posições do texto. Noutras palavras: o ponto de vista do leitor se torna o pré-requisito para a transformação dessa conexão. Mas isso significa que a leitura não se realiza apenas como transformação de segmentos textuais marcados, mas outra vez como transformação daquelas conexões pelas quais o leitor estrutura em cada caso a constelação do campo. Eis a razão por que *Ulisses* foi desqualificado como caótico e destrutivo, uma indicação de que o leitor se recusa a modificar as relações que ele mesmo criara. Pois essa mudança exige em princípio que o leitor mude constantemente a direção da atividade de estruturação; isso quer dizer que qualquer orientação por ele estabelecida precisa ser abandonada, porque, com cada escolha, emergem várias possibilidades de conexão, sugerindo outros caminhos de realização. As ações do leitor visam então a reestruturar as relações concretizadas. Essas transformações têm caráter serial. Elas não apontam mais para a descoberta de um virtual ponto de convergência onde confluiriam todas as realizações estabelecidas durante o processo de constituição. Ao contrário, enquanto seqüência serial, elas resistem à integração numa estrutura em que se fundam. Daí não advém necessariamente um caos mas antes um novo modo de comunicação. Este consiste em que a variação serial faz surgir uma seqüência de pontos de vista cambiantes, cuja relativa descontinuidade destaca precisamente a mudança das constelações no processo da leitura; ela portanto não subjugua a apreensão do mundo cotidiano joyceano a um esquema, mas o torna experimentável enquanto história de pontos de vista serialmente transformados. O leitor não mais terá de descobrir, como no romance do século XIX, o código escondido; ele deve agora produzir a condição para experimentar o cotidiano enquanto a história dos pontos de vista transformados.

Neste modo de comunicação, o lugar vazio ganha sua plena função enquanto pano de fundo cancelado. Ao negar os procedimentos esperados para a estruturação do texto, ele vira ma-

triz para a produtividade despertada no leitor. Sendo estrutura, contudo, ele não libera a produtividade por completo, mas impõe determinados limites. Com efeito, a estruturação não mais pode significar que o leitor reconstrua os procedimentos cancelados de modo a produzir uma avaliação uniforme dos acontecimentos do texto, uma atitude consistente quanto às posições no texto ou uma história que daria um determinado significado à interação dos protagonistas. Em conseqüência, o texto perde sentido ou se torna abstruso quando o leitor ultrapassa essas limitações e restitui no texto o que os procedimentos negativos inviabilizaram. A arbitrariedade durante a estruturação do texto não resulta do fato de que o tipo descrito de lugar vazio estimula no leitor uma produtividade mais intensa, mas sim do fato de que esta é empregada sob condições cuja suspensão é a função básica do tipo de lugar vazio em questão. Apesar de desenvolver uma produtividade mais fecunda, o leitor é induzido a eliminar os acesos familiares ao texto, de modo que sua decisão em favor de determinadas relações no interior do campo pode ter apenas caráter provisório ou experimental. Pois cada seleção evoca várias possibilidades; desse modo, as relações produzidas estão sujeitas a reorientação. Mas, como alguns elementos do repertório de normas e valores do leitor são inevitavelmente incorporados a esta relação, as variantes da relação ou até mesmo sua transformação agem sobre o código do leitor. Isso não quer dizer que o leitor deva ser instruído ou reeducado nesse processo. Isso significa em princípio que a nova transformação da relação relega a constelação produzida a um ponto de vista cuja ligação serial com outros pontos de vista acarreta várias conseqüências: 1. A ligação faz surgir um modo de comunicação, graças à qual a abertura do mundo — no caso de Joyce a do cotidiano, no caso de Beckett a da subjetividade e do fim — se traduz enquanto abertura para a consciência de representação do leitor; 2. A estrutura desse modo de comunicação opera na transformação da rede de relações, ou seja, o leitor, ao transgredir as relações já realizadas, experimenta a historicidade dos pontos de vista por ele gerados no próprio

ato de leitura; 3. Essa experiência corresponde à abertura do mundo, de modo que na variação serial se transformam constantemente certas concepções da vida em possibilidades de sua experimentabilidade. Boa parte do conteúdo destas possibilidades se torna vazia, mas isso não quer dizer que elas possam ser ocupadas arbitrariamente; cada nova ocupação é posta diante do horizonte da abertura, sendo portanto forçada a reconhecer sua condicionabilidade, isto é, a reconhecer suas limitações necessárias.

Assim, a mudança serial ganha função catalítica, quer dizer, ela não regula a interação entre texto e leitor através de um código preexistente ou oculto a ser descoberto, mas através da história produzida pela leitura. Esta história é a história dos pontos de vista cambiantes e é, enquanto história, a condição para a produção de novos códigos.

### 5. A NEGAÇÃO

O tipo de lugar vazio acima discutido caracteriza-se por estimular os câmbios do tema para o horizonte. Nesta mudança, os segmentos das perspectivas textuais se tornam fenômenos oscilantes já que podem ser vistos primeiro por um ponto de vista, depois por outro, de modo que expõem os seus lados ocultos. Por isso, os lugares vazios funcionam como instruções de sentido, porque regulam as conexões e influências recíprocas dos segmentos pela oscilação do ponto de vista. Assim, eles organizam o eixo sintagmático da leitura. Isso, no entanto, nada nos diz ainda sobre os conteúdos, os quais, em razão das mudanças de perspectiva, são incorporados ao enlace de tema e horizonte. Cabe perguntar então em que medida o texto ficcional pré-estrutura também a compreensão desses conteúdos. Noutras palavras: há lugares vazios também no eixo paradigmático da leitura e, se for o caso, qual seria a função que desempenham? Uma possível resposta a essas perguntas se delineará com mais clareza no repertório do texto.

O repertório, como tínhamos visto, tem em princípio duas funções: ele incorpora uma determinada realidade não-textual ao texto e oferece ao leitor determinados conhecimentos ou invoca conhecimentos sedimentados. Em consequência, o repertório selecionado liga a formação de representações do leitor à resposta que o texto dá em relação a um problema histórico ou social.

Vimos no segundo capítulo<sup>40</sup> que no repertório de um texto ficcional reaparece material familiar que, uma vez repetido, é modificado. Pois agora as normas incorporadas — selecionadas muitas vezes de sistemas bastante diferentes — são tiradas de seu contexto original e inseridas em um novo contexto. Enquanto elas são eficazes em seu contexto social, dificilmente as percebemos enquanto tais, pois são absorvidas pela regulação que elas mesmas produzem. Mas quando são despragmatizadas, elas se tornam tema. A posição do leitor certamente será afetada por esse processo. Perceber as normas do nosso próprio mundo social enquanto tais abre a possibilidade de adquirir consciência daquilo em que estamos envolvidos. A consciência será maior quando a validade das normas selecionadas for negada no repertório do texto. 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. A negação produz um lugar vazio dinâmico no eixo paradigmático da leitura. Sendo agora validade cancelada, ela marca um lugar vazio na norma selecionada; sendo o tema oculto do cancelamento, ela marca a necessidade de desenvolver determinadas atitudes que permitam ao leitor desvendar o que a negação indica sem formulá-lo. Assim, a negação atribui ao leitor um lugar entre o “não mais” e o “ainda não”. Ao mesmo tempo, ela dá concretude ao lugar do leitor. A atenção deste aumenta pelo fato de que as expectativas evocadas em virtude da presença do que é familiar são paralisadas pela negação. Desse modo, a negação faz com que as atitudes do leitor se diferenciem,

<sup>40</sup> O autor se refere a II, A, que consta do primeiro volume de *O ato da leitura*.

pois agora não mais são possíveis determinadas concepções daquelas normas que são familiares para o leitor. Pois o conhecimento que o texto oferece através de seu repertório ou invoca mediante os seus esquemas deve conter algo que ainda não possui. A negação representa portanto uma modalidade específica desse conhecimento, no sentido da definição dada por Husserl: "Qualquer que seja o tipo de objeto, é sempre característico para a negação o fato de que a sobreposição de um novo sentido sobre um sentido já constituído equivale à supressão do último; e correlativamente, num sentido noético, forma-se uma segunda concepção, que não se encontra ao lado da primeira concepção deslocada, mas sobre esta, com a qual entra em conflito".<sup>41</sup>

Por essa razão, no repertório de um texto ficcional as normas implicadas não são totalmente rejeitadas, mas podem ser parcialmente negadas; as negações parciais destacam o aspecto considerado problemático, marcando o caminho para a reorientação da norma. 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 estimulada. Desse modo, a negação é um impulso decisivo para os atos de representação do leitor, estimulando-o a constituir o tema não-formulado e não-dado da negação enquanto objeto imaginário. Os lugares vazios produzidos pela negação esboçam de antemão os contornos virtuais desse objeto no repertório de normas do texto e a atitude do leitor em relação ao objeto, no sentido descrito por Sartre: "[...] O objeto enquanto representação é uma deficiência definida; ele se manifesta como forma oca".<sup>42</sup> As representações do leitor ocupam essa forma, estabelecendo uma relação com o texto. Tal relação, contudo, precisa ser de certa maneira guiada, porque o leitor sempre está aquém do texto e por isso tem de ser manobrado pelo texto para a posição adequada.

<sup>41</sup> Edmund Husserl, *Erfahrung und Urteil*, Hamburg, 1948, p. 97.

<sup>42</sup> Sartre, op. cit., p. 207.

Gostaríamos agora de ilustrar esses aspectos através de um exemplo e, num certo ponto, aprofundá-los. De acordo com a intenção didática do romance do século XVIII, as normas selecionadas são muitas vezes desenroladas na forma de catálogos, de modo que todos os leitores podiam encontrar um acesso familiar a elas. Tal catálogo aparece logo no início de *Joseph Andrews*, de Fielding, quando é introduzido o verdadeiro herói do romance, Abraham Adams. O catálogo de virtudes abrange praticamente todas as normas que eram consideradas também no iluminismo o ideal do homem perfeito; no entanto, essas virtudes tornam Adams totalmente inábil para as exigências da vida cotidiana. Pois essas normas o reduzem a um nível que corresponde à capacidade de orientação de um recém-nascido, algo que o próprio Fielding ressalta no final de seu relato.<sup>43</sup> Nega-se assim um aspecto decisivo dessas normas, pois sua execução não assegura, mas impede o êxito das ações. Descartar todas essas normas, entretanto, resultaria na perda completa de orientação. Além do mais, um romance didático, cujos objetivos são claramente delineados por Fielding na introdução, não pode simplesmente rejeitar a virtude como uma tolice. A negação não indica portanto nenhuma alternativa radical, mas sugere outra concepção dessas virtudes. Ela não questiona as normas enquanto tais e se limita a suspender as expectativas em relação a elas, pois faz com que estas não mais sejam vistas do ponto de vista de seu fundamento cristão-platônico, mas do ponto de vista do mundo cotidiano. A mudança do pano de fundo de referências começa a problematizar as normas. A negação assinala atenção maior, pois a capacidade esperada da norma está cancelada. A princípio, isso pode ter várias significações. O que é decisivo não é o que as normas são, mas como elas funcionam e como elas devem orientar ações práticas. Ademais, rompe-se a tríade tradicional do verdadeiro, bom e belo, pois sua concordância não mais é capaz de orientar nossa

<sup>43</sup> Henry Fielding, *Joseph Andrews*, I, 3, Everyman's Library, Londres, 1948, p. 5.

conduta. Também é possível que cada sistema de normas fracasse, pois a ação num mundo mais complexo exige atitudes matizadas diante de situações empíricas. Não será necessário desenrolar mais ainda esse leque de possibilidades para mostrar em que medida a negação intencionada produz a perspectivização de posições unidimensionais, ou seja, uma visão nova do que parecia garantido. Independentemente da visão de cada um dos leitores, é claro que as normas, parcialmente negadas, são tiradas de seu fundamento cristão-platônico, tendo como desafio encontrar um novo fundamento e comprovar sua capacidade no mundo. Por isso, sua reorientação se torna objeto de representação para o leitor e precisa ser constituído na imaginação à medida que aparece no texto apenas como deficiência definida. “Dessa forma, o ato negativo é constitutivo para a representação.”<sup>44</sup> Pois só assim o leitor poderá processar o conhecimento oferecido mas diferentemente moldado no texto, em cujo percurso se constitui um objeto imaginário, que transcende as posições dadas no texto e portanto representa o que não foi formulado.

O processo se esclarece no exemplo citado. A reorientação motivada pela negação parcial parece suspender a validade das normas; estas parecem fazer parte do passado, porque não mais possuem a capacidade adequada de orientação. Mas como o que é negado não são as próprias normas, mas somente sua validade prática, temos uma negação parcial e não total. Pois a negação total significaria que as virtudes seriam substituídas por seu contrário. A negação parcial não tem caráter contraditório, o que significa que a validade cancelada há de ser substituída não por uma oposição, mas por um outro sistema de referências. Trata-se de achar uma relação entre norma e mundo. Desse modo, a norma e o mundo se transformam em pólos de uma interação que o leitor deve implantar, uma vez que as posições familiares — as normas contemporâneas e o seu mundo existente — se negam constantemente entre si. As virtudes representadas pelo herói do

<sup>44</sup> Sartre, *Das Imaginäre*, pp. 284 ss.

romance, Abraham Adams, só podem ser percebidas diante do pano de fundo do mundo e este, apresentado pela conduta dos personagens secundários, só pode ser percebido diante do pano de fundo das virtudes. Na medida em que ambos se negam reciprocamente, levanta-se a pergunta sobre como motivar sua relação. Pois a negação marca nas posições um lugar vazio. Ocupá-lo significa então interligar os pólos que se negam um ao outro, de tal maneira que daí resulta um sentido. Tal sentido não será idêntico a nenhum dos pólos e terá como conteúdo a transformação de ambos. Eis o arcabouço do romance, tal como se delinea na perspectiva dos personagens.

Nesse ponto ganha relevância a interação dos eixos sintagmático e paradigmático da leitura. Deve-se lembrar o seguinte: o eixo sintagmático incorpora os segmentos das perspectivas textuais a uma relação de tema e horizonte. Aqui, os lugares vazios marcam as conexões não-formuladas entre os segmentos; ocorre também que um segmento perde sua relevância temática, tornando-se portanto, enquanto lugar vazio, o horizonte para o próximo segmento temático. Descrevemos esse procedimento como eixo sintagmático da leitura porque aqui os lugares vazios regulam apenas a mudança de perspectivas, sem dizer nada sobre as modificações a que os conteúdos das posições são necessariamente submetidos em tal interação. Mas, se os conteúdos não só aparecem na leitura numa relação de tema e horizonte mas também se encontram sob o signo de determinadas negações, eles introduzem em tal relação lugares vazios adicionais. Estes lugares vazios possuem efeitos restritivos sobre a possibilidade de combinação das posições e influências seletivas sobre a *Gestalt* de sentido a ser produzida pelas representações do leitor.

Quando o leitor contempla o comportamento dos demais personagens a partir do ponto de vista de Parson Adams, percebe sua obstinação, infâmia e astúcia, ao passo que Adams, do ponto de vista das outras posições, aparenta ser simplório, pouco inteligente e ingênuo. O que importa na vida desaparece quase por completo na exclusividade da posição que domina em cada caso.

Essa impressão do leitor se intensifica ainda mais pelo fato de os personagens não terem consciência de que a prudência pode manifestar-se muitas vezes de forma amoral e de que a idealidade tem amiúde valor pouco prático. A trama do romance revela traços expressamente negativos, os quais, num romance didático, não podem se limitar a comprovar apenas a infâmia do mundo. Isso já se mostra no fato de que o alto grau de univocidade dos pólos negativamente marcados em cada caso dá necessariamente forma ao que eles suprimem. Nesse ponto se torna então relevante a negação parcial que visa do mesmo modo à idealidade abstrata do herói como à conduta oportunista dos personagens secundários. Pois à primeira vista parece que não há nenhum problema em relação à configuração de sentido a ser produzida pelo leitor. É que a atribuição polar do protagonista principal mostra claramente o que falta ao comportamento moral de Adams e à conduta no mundo dos demais personagens. Adams deveria aprender a adaptar-se melhor ao mundo e os homens deveriam fazer a descoberta de que a moral não pode ser pretexto para a promoção do vício. Se este for o caso, os aspectos negativamente marcados de uma posição precisariam ser simplesmente removidos para o outro pólo e todos os problemas seriam resolvidos. A princípio, tal substituição de aspectos negativos e positivos é perfeitamente possível; para a literatura trivial, ela é um padrão básico. Mas o caso de Fielding é outro. Mesmo que tivéssemos no início do romance a impressão de que tal substituição de aspectos negativos fosse possível, a mera possibilidade de câmbio das qualidades e das deficiências representa somente o pano de fundo para a configuração de sentido do romance. Pois a negação bloqueia essa mudança fácil e restringe as possibilidades de combinação das posições. As virtudes incontestáveis de Adams o impedem de adaptar-se a determinadas situações, ao passo que a posição dos personagens secundários é negada de forma tão categórica que o equilíbrio necessário para o comportamento do herói não pode significar adaptação contínua a todas as circunstâncias. Com efeito, todos aqueles protagonistas que se adaptam a cada nova situação desmascaram

sua corrupção e seu oportunismo. Assim, através da negação, articulam-se as contraposições no texto, não no sentido de uma complementação mútua — pois isso significaria conciliar firmeza com inconstância, astúcia com virtude —, mas antes no sentido de uma convergência que supera a polaridade. Tal convergência consiste em que o leitor assume uma posição, graças à qual ele possui o que falta aos personagens e de que estes necessitam: a compreensão daquilo que são. Na aquisição da compreensão se cumpre a intenção do romance, ressaltada por Fielding. A compreensão permite ao leitor desmascarar a dissimulação do comportamento humano e produzir as condições para controlar na própria vida o equilíbrio necessário entre as normas de conduta e as situações empíricas. O propósito didático do romance se completa nessa diferenciação de atitudes.

Mas tal discernimento já é uma representação do leitor, pela qual ele ocupa os lugares vazios provocados pela negação. Aqui vem à luz a natureza característica dos lugares vazios produzidos pela negação, natureza dupla da qual se origina em boa parte a interação de texto e leitor. A princípio, os lugares vazios são do texto, em seguida eles marcam aquilo que está ausente no texto e que deve ser suprido pela representação. Esses lugares vazios são estruturados de tal modo que uma vida virtuosa não mais assegura o êxito evidente em cada situação e que o comportamento adequado é equacionado com adaptação oportunista. Os lugares vazios do texto bloqueiam a combinação de virtude e oportunidade e preparam o caminho para a descoberta da equivalência virtual dessa oposição restrita. Neste caso, os lugares vazios indicam o não-dado, criando uma forma oca para a configuração de sentido, forma oca que só o leitor poderá preencher com suas representações. Os lugares vazios têm portanto uma relevância específica relativa ao texto e uma relevância específica relativa à representação; a indivisibilidade dessas funções é a condição para o jogo interativo entre texto e leitor. Os lugares vazios, sendo forma oca da configuração de sentido, produzem uma experiência peculiar a textos ficcionais, em que o conhecimento apresen-

tado pelo texto ou evocado no leitor por seus esquemas é passível de transformação dirigida. É através desses lugares vazios que a negação ganha sua força produtiva. O sentido antigo, negado, retorna à consciência quando um novo sentido se lhe sobrepõe; este novo sentido é certamente vazio, mas, exatamente por essa razão, ele precisa do sentido antigo e agora invalidado; este é necessário porque foi re-transformado pela negação em material para a interpretação, material a partir do qual os lugares vazios, convertidos em tema pela negação, devem ganhar sua determinação.

Mas a negação produz lugares vazios não só no repertório de normas selecionadas, mas também na posição do leitor, uma vez que a validade cancelada de normas identificáveis estabelece uma relação entre o leitor e o que lhe é familiar. Neste sentido, a negação fixa no texto o lugar do leitor. Em face de sua posição de posterioridade quanto ao mundo familiar, tal lugar ganha determinação, ainda que esta permaneça no início vazia. Preencher a determinação significa adotar atitudes, o que transforma o texto em experiência para o leitor. Independentemente das experiências subjetivas dos leitores, eles são induzidos a assumir atitudes. O romance mencionado de Fielding ilustrará mais uma vez esse procedimento. O leitor ganha certeza de que os protagonistas do romance de Fielding deviam ter consciência de seu próprio comportamento, mas essa descoberta é, num ponto decisivo, ambivalente. O leitor parece ser mais hábil em avaliar as situações com que Adams se confronta do que o pastor que age de acordo com as suas convicções. Conseqüentemente, começa a crescer a superioridade do leitor sobre o personagem. Mas a descoberta do comportamento inadequado de Adams é ambivalente. Pois ela dirige o leitor para a posição daqueles que têm experiências no mundo, aproximando-o de protagonistas que consideram Adams uma pessoa ridícula por faltar-lhe qualquer sentido pragmático. Desse modo, o leitor se encontra de improviso ao lado de personagens cujas pretensões ele deveria desvendar e que certamente não lhe oferecerão a perspectiva mais adequada para a avaliação da conduta de Adams. Com o ponto de vista dos personagens expe-

rientes ele não poderá identificar-se, pois isso significaria abandonar aquela compreensão que ganhara ao desmascarar esse tipo de personagem e ao descobrir sua hipocrisia, descoberta que foi possível através da conduta de Adams. Se ele vê Adams da mesma maneira que os personagens supostamente prudentes, cujas atitudes ele não pode adotar, então ele se encontra num estado intermediário; sua superioridade se torna problemática. Se ele considera muitas vezes ingênuo o comportamento de Adams, empurra-o para uma posição negativa e cabe perguntar se será capaz de suspender a caracterização negativa do herói, negativização que ele mesmo produzira. Assim se inscreve um lugar vazio na posição do leitor que é claramente marcado. Pois não há dúvida de que a causa para a inadequação que Adams mostra em suas reações está em sua rigidez moral; o leitor se depara com esta inflexibilidade toda vez que o personagem age de maneira inadequada. Isso quer dizer que a moral leva ao fracasso? Ou que o leitor só descobre agora o quão pouco moral é sua compreensão, embora acredite que o oportunismo não possa ser um critério para a moral? Ele carece agora de orientação, ao contrário de Adams, que a possui em abundância porque não a questiona. Nesses momentos, o leitor perde sua superioridade, razão pela qual a *Gestalt* de sentido dos acontecimentos assume traços trágicos. Pois o conflito moral acontece agora no próprio leitor, porque os protagonistas, graças à intervenção da providência, são eximidos das conseqüências de suas ações. A solução só pode estar na concretização da moral que permanecera virtual. Se o leitor sente-se superior aos personagens supostamente prudentes porque os desmascara, é obrigado, em vista de Adams, a desmascarar-se a si mesmo; isso ocorre porque nas situações semelhantes ele teria reagido como eles e não como Adams. No entanto, se ele não quer desmascarar a si mesmo, mas a Adams, com o intuito de manter sua superioridade, então ele compartilha a visão daqueles que ele incessantemente desmascara. Fielding informa a seus leitores sua intenção de mostrar-lhes com o romance um espelho no qual "they may contemplate their deformity, and endeavour to reduce it, and

thus by suffering private mortification may avoid public shame".<sup>45</sup> Se os prudentes carecem de moral e os moralistas de compreensão, os pólos negativos evidenciam a idealidade virtual de seu significado; o leitor deve medir-se com ela já pelo fato de que o equilíbrio é o produto de sua compreensão que ele não pode pôr em risco.

Neste ponto, o papel do leitor começa a tornar-se mais concreto. Pois agora ele terá de ocupar pontos de vista, de modo que o lugar do leitor, lugar ainda vazio e aquém do texto, deve ser até certo grau preenchido. A negação de determinados elementos do repertório mostrara-lhe que se trata de formular algo que o texto delinea mas encobre. O processo gradual de tal formulação incorpora o leitor ao texto, mas também o afasta de suas disposições habituais, de modo que ele é cada vez mais forçado a escolher entre pontos de vista. Ele é cativado por suas descobertas e seus hábitos. Se ele assume a posição de sua descoberta, então o hábito se torna tema para a observação; se insiste em seus hábitos, então ele perde o que tinha descoberto. Independentemente da decisão tomada, esta é determinada pela tensão que domina na posição do leitor e o obriga a achar o equilíbrio necessário. Em geral, a falta de harmonia entre descoberta e hábito só pode ser superada pela emergência de uma terceira dimensão percebida como *Gestalt* de sentido do texto. Instala-se o equilíbrio entre hábito e descoberta quando o hábito é corrigido, e a descoberta ganha sua função através dessa correção. Constituindo o sentido, o leitor começa a negar seus hábitos, mas não com o fito de eliminá-los, senão para suspendê-los temporariamente e assim mantê-los presentes à vista de uma experiência, da qual ele só poderá dizer que ela é evidente pois ele mesmo a produzira com suas próprias descobertas.

As negações do tipo descrito possuem diferentes graus de intensidade. Estes são instrutivos à medida que propiciam indicações a respeito da intenção do autor e das expectativas atribuídas ao público intencionado. Por essa razão, as negações repre-

<sup>45</sup> Fielding, *Joseph Andrews*, III, 1, p. 144.

sentam um índice para a função histórica do texto. Com efeito, as negações intensificadas marcam disposições enraizadas e o grau de reflexão que deve ser estimulado para que a negação tenha um resultado positivo.

Na literatura moderna, as negações estão em plena floração, razão pela qual são empregadas de outra maneira. O tipo de negação discernido no exemplo de Fielding é amplamente característico para a literatura. Ele possui relevância temática, pois deve ser explorado o tema virtual do ato de negação. Mas o exemplo de Fielding já mostrara que o leitor, ao descobrir o tema indicado na negação, produz uma negação secundária quando é impelido a ligar a descoberta a seus hábitos. Eis a possibilidade de derivar critérios de valor para a avaliação da literatura. Sempre que as negações do texto são motivadas de tal maneira que sua exploração não transcende necessariamente o hábito do leitor, não haverá a negação secundária, e assim poucos efeitos sobre as disposições do leitor. Ter que motivar negações do texto e depois encontrar as próprias disposições confirmadas pelas motivações é a estratégia dominante de uma determinada literatura de divertimento.

Em muitos romances modernos, pode-se observar a tendência clara para a produção intensiva de negações secundárias pelo leitor. Um bom exemplo disso é *The Sound and the Fury*, de Faulkner. Neste romance, a organização das perspectivas narrativas, com os monólogos dos três irmãos Compson, forma um esquema de expectativas que o leitor é obrigado a abandonar de um para o outro relato.<sup>46</sup> O esquema de expectativas se constitui inicialmente pelo fato de que, como evidenciam os monólogos, os irmãos Compson são privados de determinadas faculdades, deficiências, no entanto, que podem ser facilmente superadas pela representação. Assim, o leitor alimenta a expectativa de que a percepção difusa do débil Benjy requer apenas consciência aper-

<sup>46</sup> Apresentei as premissas da argumentação que se segue em *Der implizite Leser*, pp. 214-36.

ceptiva para encontrar seu próprio acesso ao mundo; de que a consciência de Quentin precisa da ação para não se perder na multiplicidade vaga das possibilidades; de que Jason, por fim, tem que agir com consciência e compreensão para manter o controle da situação. O que na seqüência dos relatos aparece como complementação temática esperada, capaz de equilibrar as deficiências, é apresentado de tal forma que o próprio leitor é forçado a cancelar a expectativa provocada pela temática dos monólogos. Confuso por causa da percepção fragmentada de Benjy, ele espera uma certa ordem da faculdade suspensa, a consciência. Somente esta é capaz de enfrentar o fluxo de percepções e ordená-lo em unidades aperceptivas. No entanto, justamente a solução temática de tal expectativa não se cumpre na seção de Quentin. Aqui, a consciência é levada ao extremo, com a conseqüência de que Quentin, em todas as suas manifestações, compreende-se a si apenas como sombra de si mesmo, pois a consciência excessiva dissolve todas as significações, razão pela qual desaparece o fundamento em que se baseiam essas significações. Depois disso, o leitor quase não espera mais alternativas compensatórias da ação. Mas justamente no momento em que ele perde a esperança, surge uma alternativa. No final da seção de Quentin, o leitor, na melhor das hipóteses, espera a inesperabilidade, porque teve de abandonar as expectativas formadas após a seção de Benjy; e agora essa expectativa é bloqueada, porque a alternativa original que fôra descartada retorna na seção de Jason. Isso, no entanto, não quer dizer que a suposição originalmente estimulada pelo texto — a ação provaria ser a solução — se materializaria. Ao contrário. Se tal suposição fosse estimulada pela inesperabilidade cancelada no monólogo de Jason, ela se desvaneceria na banalidade dos acontecimentos, de modo que essa expectativa, em si já abalada, finalmente desmoronaria por completo. Assim, com seu desenvolvimento consecutivo, a temática dos três monólogos induz o leitor a formar diferentes expectativas e novamente eliminá-las.

Superar as próprias expectativas produzidas pelo texto resulta na emergência de lugares vazios entre os relatos. Pois na ex-

pectativa desmentida dispersa-se a conexão esperada dos monólogos. Esses lugares vazios são de natureza peculiar porque em princípio recusam a ocupação por parte das representações do leitor. A tentativa de estabelecer, em vista da expectativa esperada, uma conexão dotada de sentido traz à luz não muito mais do que o próprio leitor já concebe como conexão dotada de sentido. Mas não se pode negar que os lugares vazios provocam necessariamente a faculdade de representação, marcando algo que não é dado e que apenas pode ser presenciado pela representação. Por isso, é inevitável que também aqui surjam representações. Mas, paradoxalmente, elas só ocupam os novos lugares vazios quando, em tal ato, se cancelam a si mesmas. Nisto consiste o sentido do romance: em virtude da constante superação das representações provocadas pelos lugares vazios, a falta de sentido da vida — que Faulkner assinala com o verso de *Macbeth* que dá o título a seu romance — se torna uma experiência para o leitor. A negação das próprias representações assegura que essa experiência será real para ele.

As negações que não são marcadas no texto mas que, no ato da leitura, resultam da interação dos sinais textuais e das *Gestalten* de sentido produzidas pelo leitor chamamos de negações secundárias. A razão para a distinção dos tipos de negação já aparecia no exemplo de Fielding e é mais óbvia no exemplo de Faulkner. No primeiro caso tratava-se de ligar a compreensão adquirida durante a leitura ao próprio hábito; no segundo caso, tratava-se de eliminar as próprias expectativas, o que fazia surgirem lugares vazios, que resistem à ocupação. As negações secundárias possuem portanto outra relevância que as negações primárias. As negações primárias marcam um tema virtual que se origina do ato de negação. Por isso, elas se referem sobretudo ao repertório incorporado ao texto e extraído do mundo externo. Sua relevância é portanto temática. As negações secundárias se referem à conexão entre as *Gestalten* de sentido que emergiram na leitura e os hábitos do leitor. Elas ganham sua eficácia pelo fato de que modelam a constituição do sentido do texto em oposição às orientações do hábi-

to, e estas devem ser freqüentemente corrigidas se a experiência estranha quer ser entendida. Sua relevância é portanto funcional.

Estes dois tipos de negação não podem ser distintos pois aparecem sempre em formas entre si mescladas. Sua inter-relação é necessária para a intenção comunicativa do texto ficcional que não copia um mundo existente, nem um repertório dado, formado por disposições de possíveis leitores. Em conseqüência, o texto esboça seu tema virtual apenas mediante as negações primárias; o tema é atualizado à medida que imprime correções nos hábitos do leitor, transformando-se assim em experiência. As negações primária e secundária formam o relé comunicativo no texto, por meio do qual a negação do que é familiar se traduz em experiência para o leitor. Mas a relação das negações primária e secundária não é constante, e sim historicamente variável; na literatura moderna, por exemplo, há preponderância de negações secundárias. Nesse sentido, o romance de Faulkner evidencia uma transição interessante. A falta de sentido da vida representa o tema virtual de *The Sound and the Fury* e é marcada pelas negações primárias, as in-existentes faculdades nos monólogos dos irmãos Compson. Porém, esse tema é atualizado de outra forma que no tipo de negação representado por Fielding. Se o romance de Faulkner tivesse sido construído segundo esse tipo, então a falta de sentido indicada pela negação das faculdades poderia ser superada por uma conexão entre percepção, consciência e ação, conexão essa que permitiria descobrir algum sentido na vida. O jogo das expectativas acima discutido evidencia que as conexões tematicamente esperadas precisam ser constantemente desmentidas pelo próprio leitor. À medida que as expectativas formadas se esvaziam de relato para relato, deixando para trás apenas a insuperabilidade de ligações interrompidas, a falta de sentido se traduz em experiência para o leitor. Este nunca poderia fazer tal experiência se a seqüência dos monólogos não o forçasse continuamente a criar expectativas e ao mesmo tempo a eliminar as expectativas formadas; daí surgem lugares vazios que agora não mais podem ser ocupados de maneira satisfatória pelas representações do leitor. Isto se deve à

Wolfgang Iser

preponderância da negação secundária. A falta de sentido enquanto tema não é mais auto-suficiente na medida em que o leitor não está mais na posição a partir da qual ele pode descobrir as conexões virtuais e superar a falta de sentido; em vez disso, o leitor deve experimentar, em face dessa insuperabilidade, o que é para ele o sentido da vida. Em princípio, tal experiência subtrai da disposição do leitor aquelas representações que para ele contêm o sentido da vida. Independentemente das concepções individuais, abre-se em cada caso a possibilidade para o leitor de observar ou até de tematizar como ele mesmo forma o sentido que o orienta. Este é o caráter intersubjetivo da estrutura subjacente à segunda negação.

Essa estrutura de negação é determinada por um pressuposto em que se fundam todos os procedimentos constitutivos na leitura e que, quando não levado em consideração, provoca discussões desnecessárias sobre a estrutura de sentido em textos ficcionais. Riffaterre descreveu esse fator da seguinte maneira:

Nunca podemos deixar de acentuar a importância de uma leitura que se realiza no sentido do texto, isto é, do início até o fim. Se ignoramos essa "via única", desconhecemos um elemento básico do fenômeno literário — o fato de que o livro se desenrola (assim como na Antigüidade o pergaminho era desenrolado materialmente), de que o texto é objeto de uma descoberta progressiva, de uma percepção dinâmica que muda constantemente; nesse processo, o leitor progride não só de surpresa para surpresa, mas, ao mesmo tempo, avançando, ele vê que sua compreensão do lido se modifica, uma vez que cada novo elemento apresenta uma nova dimensão aos elementos antecedentes, à medida que os repete, contradiz ou desenvolve.<sup>47</sup>

<sup>47</sup> Michael Riffaterre, *Strukturelle Stilistik*, trad. alemã de W. Bolle, Munique, 1973, p. 250.

A literatura moderna tende, de maneira crescente, a pôr as negações primárias a serviço das negações secundárias. Isso significa que a literatura moderna dificulta cada vez mais as negações primárias, responsáveis pela constituição do tema, razão pela qual a formação de representações do leitor se intensifica. O leitor está consciente dessa mobilização porque se sente incapaz de consolidar suas representações, as quais, devido à frustração do leitor, se tornam elas mesmas objeto de sua atenção. A prosa de Beckett representa nesse sentido um exemplo instrutivo dessa técnica. Seus romances contêm uma densidade ainda não conhecida de negações primárias. A construção da frase consiste em modos irreconciliáveis. Uma afirmação é muitas vezes revogada pela próxima frase. Existe uma grande variedade de ligações entre as frases; uma frase pode ser apenas modificada, posta entre parênteses ou até totalmente negada. Quaisquer que sejam as negações, a mudança quase incessante de afirmação e sua negação caracteriza a textura dos romances de Beckett. O resultado imediato é a redução maciça das possíveis implicações da linguagem; ela significa o que diz, de modo que a negação é introduzida quando as palavras começam a significar mais do que dizem. Aqui vem à luz o tema virtual: a linguagem de Beckett é pura denotação; ela está atenta a cada detalhe e elimina constantemente implicações para impedir desde já a emergência de qualquer conotação. Beckett, como dizia Stanley Cavell, “shares with positivism its wish to escape connotation, rhetoric, the noncognitive, the irrationality and awkward memories of ordinary language, in favor of the directly verifiable, the isolated and perfected present”.<sup>48</sup> Mas Beckett escreve romances que, sendo textos ficcionais, não denotam objetos empiricamente dados; na verdade, eles deviam seguir a convenção do uso ficcional da linguagem de usar a função denotativa para a construção de conotações que costumamos entender como unidades de sentido. Mas Beckett toma a linguagem ao pé da letra e como as palavras tendem sempre a significar mais do que

<sup>48</sup> Cavell, op. cit., p. 120.

dizem, o dito precisa ser posto entre parênteses ou até elidido. À medida que Beckett dirige a linguagem através da negação contra o seu uso, esclarece como a linguagem funciona. No entanto, se o uso da linguagem visa a impedir a formação de conotações, sem cumprir a função alternativa de designar um mundo empírico, então a linguagem, reduzida à mera afirmação pela eliminação das implicações, se torna virulenta na consciência do leitor.<sup>49</sup> Nesse ponto, a negação primária vira negação secundária. Com efeito, o leitor, confrontado com esse uso da linguagem, experimenta o constante cancelamento das significações no texto que ele criara e, por causa dessa negação, é impelido a observar a natureza projetiva dessas significações atribuídas ao texto. Esta a razão por que os leitores de Beckett experimentam, em diferentes graus de intensidade, um certo desconforto; tal impaciência ajuda a explicar o que Beckett quis dizer quando falou da força dos textos que devem “agarrar-se” em nós.<sup>50</sup> Pois assim o leitor é de tal modo conectado às representações provocadas pelas negações do texto que pode experimentá-las, sendo elas infinitamente superadas, apenas como projeções.

Além do mais, a invalidação das significações por parte do leitor — significações que ele mesmo formara, ou melhor, projetara — faz surgir uma expectativa que alimentamos a respeito do sentido de textos literários: o sentido, em última instância, deve apaziguar aquelas perturbações e conflitos que o texto provocara. As estéticas clássica e psicológica concordavam quanto ao postulado de que a resolução da tensão inicial na obra literária coincidiria com a emergência de sentido. Em vista de Beckett, no entanto, fica claro que o sentido enquanto alívio de uma tensão vivida

<sup>49</sup> Acerca dos detalhes, cf. meu ensaio “Die Figur der Negativität in Becketts Prosa”, in *Das Werk von Samuel Beckett: Berliner Colloquium*, Suhrkamp Taschenbuch 225, Hans Mayer e Uwe Johnson (org.), Frankfurt, 1975, pp. 54-68.

<sup>50</sup> Cf. a respeito Hugh Kenner, *Samuel Beckett: A Critical Study*, Nova York, 1961, p. 165

materializa apenas uma expectativa histórica, de modo algum normativa. 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. Todavia, o sentido, enquanto defesa, é também uma experiência de sentido, embora o leitor ganhe consciência dessa experiência apenas quando a tradicional concepção de sentido é evocada como pano de fundo.

Desse modo, as negações primárias do texto estão quase totalmente a serviço das negações secundárias. As negações primárias dão à linguagem a aparência de pura denotação. Mas como esta não denota objetos dados, toda a construção de conotações se desloca para a consciência de representações do leitor; este experimenta a revogação constante daquilo que o dito poderia significar como superação das significações representadas. Tal resultado aparentemente negativo abriga possibilidades que não precisam ser necessariamente realizadas pelo leitor, mas que são esboçadas na estrutura de negação. A intensificação de negações secundárias, tal como sucede em textos de Beckett, evidencia uma estratégia que está bem próxima de procedimentos da psicanálise, sem todavia se querer dizer com isso que Beckett teria exposto tais procedimentos. Ao contrário. Se este fosse o caso, seus textos não poderiam ter os efeitos que têm e que compreendemos por meio de certas intuições da psicanálise. O uso da negação para evocar e desvalorizar representações é um modo graças ao qual o leitor ganha consciência das “*Gestalten* preferenciais” (Scheler) que o governam. Enquanto isso não sucede e o leitor de textos de Beckett não descobre o caráter de projeção de suas representações, sua leitura se torna alegórica: suas representações se põem como absolutas porque resistem a ser superadas pela negação. Neste caso, a superação não é capaz de se tornar objeto de reflexão e o leitor tampouco poderá estabelecer uma distância quanto a si mesmo e assim descobrir o caráter projetivo de suas representações. No entanto, se as negações mostram eficácia e as representações são rebaixadas a projeções, então inicia-se um processo de distanciam-

mento que pode acarretar duas conseqüências: 1. A representação presenciada como projeção é agora um objeto para o leitor e não mais o orienta; 2. Caso ele consiga instaurar uma relação com as suas projeções, então estará livre para experiências que eram bloqueadas quando essas projeções lhe eram válidas. É neste ponto que se dá a maior proximidade dos textos de Beckett com a psicanálise. Freud diz em seu ensaio sobre a “negação” (*Verneinung*) que

na análise não pode ser encontrado um “não” no inconsciente e que a aceitação do inconsciente por parte do eu se exprime numa fórmula negativa [...] O conteúdo suprimido de uma representação ou de um pensamento poderá então chegar até a consciência, sob a condição de que ele possa ser negado. A negação é uma maneira de tomar conhecimento do que é suprimido; no fundo ela já é superação da supressão, mas não é a aceitação do que fôra suprimido. Vemos aqui como a função intelectual é separada do processo afetivo.<sup>51</sup>

Se não há negações no inconsciente, sua função intelectual só se constitui através de um ato consciente. Nos textos de Beckett, estes atos são iniciados por suas negações, que se cumprem na invalidação das representações formadas pelo leitor. Vêm à luz as orientações do leitor que se furtavam à consciência; como ele próprio terá que negá-las, elas se tornarão objetos para ele. Daí duas conseqüências: 1. Se, por causa do ato de negação, suas representações são relegadas a meras projeções, o leitor a princípio já as transgrediu. O que fará com elas, ou seja, se e como aceita tal situação, será apenas uma realização individual dessa estrutura e deixa de fazer parte do campo da estética; 2. Se as próprias representações se tornam projeções, então fica claro em que medida a representação possui um elemento fictício. E isso é bastante

<sup>51</sup> S. Freud, “Die Verneinung”, in *Gesammelte Werke* XIV, Londres, 1955, pp. 12 e 15.

natural, pois as representações precisam ocupar lugares vazios ou preencher um vácuo produzido por negações. 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. Com efeito, apesar de todo material incorporado à formação de representações, só o elemento fictício ganhará a consistência necessária e assim a aparência de realidade. Por essa razão, o elemento fictício da representação aparece sempre que descobrimos o seu caráter de projeção. Mas isso não significa que queiramos expulsar o elemento fictício das representações, o que já do ponto de vista estrutural é impossível; isso pode significar, sim, que nos daremos conta do elemento fictício inerente à nossa formação habitual de representações. Tal compreensão abriga a oportunidade de transcender posições rígidas e também de entender em que medida o elemento fictício da representação, precisamente por não ser real, cumpre função tão útil. A princípio, tal conhecimento pode impedir que nos encarceremos em nossas projeções. Desse modo, transmite-se ao mesmo tempo a intenção básica de sentido dos textos de Beckett. Seu propósito é esclarecer, através de negações, o que é ficção e em que consiste sua capacidade sedutora.

## 6. NEGATIVIDADE

Para terminar nossa discussão sobre lugares vazios e negações resta esclarecer um último aspecto da estrutura comunicativa de textos ficcionais. Os lugares vazios e as negações marcam determinadas conexões não-formuladas ou temas virtuais no eixo sintagmático e paradigmático do texto. Assim, eles produzem possibilidades para equilibrar a assimetria fundamental entre texto e leitor. Eles iniciam uma interação em cujo decurso o vazio vai

sendo preenchido pelas representações do leitor; em conseqüência, a assimetria entre texto e leitor começa a ser suspensa e o leitor experimenta um mundo não-familiar sob condições não determinadas por seus hábitos. 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; à sua função dedicaremos as últimas observações.

Falar dessa duplicação enquanto negatividade resulta primeiro do fato de que ela, ao invés das formulações do texto, não é formulada, e, segundo, de que ela, ao invés da negação, não nega as formulações do texto e tampouco se consome nestas. Ao contrário, sendo o não-dito, ela constitui o dito; o fundamento constitutivo do dito se manifesta por meio de lugares vazios e negações na medida em que o dito é constantemente moldado. Disso resulta a intensificação do que é significado, de modo que as formulações do texto se expandem graças à negatividade. Existem pelo menos três aspectos que podem ser descritos numa linguagem discursiva. Pois não se deve esquecer que a negatividade de textos ficcionais determina os efeitos da comunicação literária, os quais, enquanto tais, podem ser antes experimentados do que explicados.

O primeiro aspecto é de natureza formal e possibilita a compreensão que se forma nos atos constitutivos durante a leitura. As posições textuais ganham seu sentido pelo fato de serem interligadas. A ligação em si não é geralmente explicitada nessas posições, mas indicada pela omissão de ligações e pelas negações parciais. Em conseqüência, a ligação não possui caráter "objetivo", comparável com as posições dadas no texto. Ao contrário. Em face da posição textual, a ligação é de natureza abstrata. Ela se distingue fundamentalmente da existência das posições que ela relaciona entre si. Isso é apenas pensado de maneira conseqüente, pois, se a ligação tivesse a mesma forma que caracteriza algo dado, en-

tão ela mesma seria também uma posição e perderia sua função relacional. Tal aspecto da negatividade se manifesta nos lugares vazios e nas negações: ela é o “nada” entre as posições e assim capaz de assumir várias tarefas ao mesmo tempo. Tornando as posições passíveis de relacionamento, ela cria a possibilidade de compreensão dessas posições. Neste ato, as posições são afetadas. Elas revelam aqueles elementos seus que estavam encobertos. Desse modo, a negatividade, em vista das posições textuais, desenha um traço do não-dado que desenvolve as posições interligadas e as torna comunicáveis.

A esse respeito, a negatividade funciona como símbolo que, em vista das coisas que organiza em unidades de sentido, incorpora o traço do não-dado. Mas, ao contrário da negatividade, o símbolo é formulado e tem o caráter de padrão, em que se organiza e subsume a multiplicidade das coisas. A negatividade, em razão de sua não-formulação, permite à representação invadir as posições, as quais — ao contrário do emprego do símbolo — não são reduzidas a seu mero valor representativo, passíveis portanto de serem construídas enquanto um todo coerente na consciência de representação do leitor. Por essa razão, o efeito comunicativo do símbolo pressupõe um certo grau de familiaridade, caso a comunicação deva ter êxito. A negatividade, por sua vez, possui menos pressupostos e depende menos de convenções e não impõe tantas restrições aos atos de apreensão. Isso, contudo, não significa que ela libere todas as possíveis formas de compreensão, pois estas são reguladas pelos conteúdos das posições, pelo enlace de tema e horizonte, tal como dirigido pelos lugares vazios, e por fim pela motivação escondida de negações primárias.

Isso nos leva ao segundo aspecto da negatividade, que diz respeito ao conteúdo. Conforme vimos, as negações do texto cancelam o conhecimento representado pelo repertório, o põem entre parênteses, o neutralizam ou o retransformam num conhecimento apenas potencial; além do mais, certas posições que se destacam no texto começam a negar uma à outra — como sucede muitas vezes nos romances, quando um personagem encontra seu

adversário; nestes casos, não é apenas superada uma expectativa, é indicada ao mesmo tempo a questão da causa.

O efeito da negação deriva do fato de que ela marca um defeito no conhecimento familiar, questionando assim a validade deste. Se a forma organizadora do conhecimento familiar se desfaz, então este se torna material para a exposição daquilo que antes estava encoberto. Conseqüentemente são problematizadas as normas selecionadas do repertório, assim como os protagonistas e suas ações. Basta pensar na constelação de personagens em romances onde sua interação é de tal modo construída que os traços negativos são revelados, amiúde em detrimento dos lados positivos. Algo parecido vale para a trama do romance, em cujo percurso mesmo qualidades ideais dos protagonistas representam a fonte de situações desastrosas — para não falar do drama. A literatura, a partir de Homero, conhece muitos exemplos para o desastre, o fracasso, a negativização de pretensões humanas, como para a deformação do ser humano, de seus desejos e de suas relações, de seus sentimentos e pensamentos. A deformação e o fracasso são sinais de superfície que apontam para uma causa oculta. Daí resulta um aspecto duplo que é característico para a ficção: a apresentação desses signos desperta a atenção do leitor para a causa virtual, não-formulada. Isso vale também para a literatura trivial. Pois a deformação não é um valor em si, mas tem caráter de signo e este se torna virulento na leitura. Conforme vimos num capítulo anterior, a estrutura do texto literário, tal como representada na consciência do receptor, tem sua base nos aspectos formulados. Estes, contudo, formam apenas um lado do texto que induz o leitor constantemente a transgredi-los, uma vez que só a motivação virtual das deformações apresentadas é passível de constituição. Tal estrutura caracteriza a arte em geral. Merleau-Ponty a desenvolveu ao descrever a obra de Rodin. Com o intento de apresentar uma pessoa em movimento, Rodin teve de ajustar o corpo numa posição que este nunca havia adotado. De fato, os membros individuais precisam mostrar enquanto tais e em sua relação com outros um determinado grau de deformação; só quan-

do “a posição de cada membro [...] de acordo com a lógica do corpo é incompatível com a dos outros” abre-se a possibilidade de apresentar o movimento como “foco virtual de pernas, torso, braços e cabeça”.<sup>52</sup>

Tal foco virtual apenas pode ser mostrado através da “deformação coerente” do visível.<sup>53</sup> Este é aliás um efeito com o qual trabalha o estranhamento (*Verfremdung*), quando ele induz o receptor a constituir causas encobertas. Em consequência, cada ato de representação é duplicado: a percepção de aspectos deformados só se completa na produção da causa virtual dessas deformações.

Desse modo, a negatividade é causa determinadora e, ao mesmo tempo, possível de superação das deformações. Ela transforma as posições deformadas do texto em impulso, pelo qual a causa não-formulada se torna o tema do objeto imaginário representado pelo leitor. A negatividade intervém portanto como mediador entre a apresentação e a recepção: ela inicia aqueles atos de constituição que são necessários para a atualização das condições não-formuladas que originaram as deformações. Neste sentido, ela forma a infra-estrutura do texto ficcional. Se as posições manifestas no texto representam diferentes estados de deformação, que podem ser tanto a miséria do ser humano quanto o fracasso de suas ações, este traço característico levou certos críticos que tomaram a mimesis ao pé da letra a verem nestes textos a cópia de um mundo depravado. No entanto, se a deformação manifesta assinala apenas uma causa oculta a ser presenciada na consciência de representações, então a negatividade ganha sua relevância funcional básica para a literatura. O que a deformação apresenta, evidencia-se como o problema — a questão básica — do texto, pelo qual ele dá explicações sobre o seu contexto real. A

<sup>52</sup> M. Merleau-Ponty, *Das Auge und der Geist: Philosophische Essays*, trad. alemã de H. W. Arndt, Reinbek, 1967, p. 38.

<sup>53</sup> Idem, p. 84.

atualização da causa virtual se torna a possibilidade de descobrir a resposta que está potencialmente presente nos problemas formulados do texto. Desse modo, a negatividade abraça tanto a questão do texto, quanto sua possível 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.

É nesse processo que o sentido de textos ficcionais ganha seu caráter peculiar. Ele não incorpora a resolução virtual (*virtuelle Kompletierung*) das problematizações atuais, apresentadas pelo texto. Ao contrário, o sentido é a exploração de uma causa virtual e assim a transformação do que acontece. A transformação nesse caso quer dizer que a constituição do não-dito se expressa como superação dialética do dito. Por isso, o mundo apresentado pelo texto e apreendido pela linguagem aparece de forma não-familiar, e esse estranhamento indica a existência potencial do sentido. Como o sentido não se explicita na linguagem, ele só pode ser trazido à consciência à medida que faz aparecer o mundo apresentado como problemático. Por isso, o sentido constituído coincide com a transformação dos acontecimentos apresentados. Aqui se evidencia o caráter de evento do texto. O texto está aberto, não porque não pudesse ser fechado, mas porque seu fechamento necessário na leitura contém a mudança dialética da problematização discutida. Neste sentido, a negatividade revela um aspecto duplo: enquanto causa da deformação, possibilita sua superação e assim a base constitutiva da comunicação.

Essa função aponta para o terceiro aspecto da negatividade. A comunicação seria desnecessária se ela não transmitisse algo que não fosse desconhecido. Por isso, a ficção se determina como comunicação, pois graças a ela vem algo à luz do mundo que não está aí. Isso precisa revelar-se a si mesmo para ser apreendido. Mas como os diversos graus da não-familiaridade não se manifestam sob as condições que valem para o que é familiar, aquilo que deve sua emergência à ficção só pode manifestar-se como negatividade. No texto, ela se mostra no esvaziamento do conteúdo de realidade daquelas normas extratextuais que foram incorporadas ao repertório

rio, no sentido formulado por Adorno: “[...] Tudo o que as obras de arte em si contêm, a forma e o material, o espírito e a matéria, emigrou da realidade para as obras de arte, sendo nelas privado de sua realidade”.<sup>54</sup> No que diz respeito ao pólo do texto, a negatividade aparece como o foco virtual, do qual se origina a validade cancelada da realidade tornada visível. Sendo o não-formulado, ela é o vazio constitutivo do texto. Em vista do pólo da recepção, a negatividade aparece como o ainda não-compreendido. Mas isso possui geralmente uma estrutura, ainda que esta só possa ser de natureza negativa. Pois o não-compreendido não é uma oposição binária e tampouco a transformação do mundo do texto, evocado e representado pelos aspectos do texto. Se a negatividade fosse um membro binário de uma oposição, uma possível função seria simplesmente completar o que ela mesma questiona. Se este fosse o caso, a negatividade deixaria de ser negatividade; pois neste caso estaria a serviço da resolução do mundo, simulando uma perfeição utópica. Certamente existe este modo deficiente da negatividade, só que nesse caso ela segue função meramente estratégica numa literatura afirmativa que apresenta o mundo não só como curável, mas como curado. A negatividade enquanto tal não pode ser deduzida do mundo dado que questiona, e tampouco serve para representar uma idéia substancialista, cujo próximo advento ela anuncia.

Se a negatividade, enquanto o não-formulado, marca algo não compreendido, ela mesma se reduz a uma relação com o que ela disputa, promovendo assim uma ligação entre o leitor e o texto. Se o leitor deve formular a causa subjacente ao mundo questionado, isso implica que ele transcende o mundo, porque aquela causa só pode ser observada por fora. Aqui se mostra a capacidade da função como comunicação. Qualquer que seja o conteúdo individual daquilo que vem à luz através de uma obra de arte, isso será sempre algo que não é dado no mundo e que só pode ser propiciado por uma obra de arte: isso nos permite transcen-

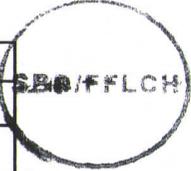
<sup>54</sup> Adorno, *Ästhetische Theorie*, p. 158.

der aquilo em que estamos envolvidos: nosso estar-no-meio da vida. A negatividade enquanto constituição da comunicação é portanto uma estrutura que possibilita algo. Ela requer uma determinação que somente o sujeito pode cumprir. Daí resulta o caráter subjetivo de textos ficcionais, mas ao mesmo tempo a pregnância considerável das seleções de sentido. Nesta pregnância ressoam as alternativas, contra as quais o sentido escolhido deve ser estabilizado. As alternativas surgem tanto do texto, quanto do repertório de disposições do leitor. Em um caso, a pregnância permite diferentes opções, no outro, diferentes intuições. Tal pregnância tem caráter estético. Pois ela não só se constitui graças a possibilidades, dentre as quais escolhemos uma, excluindo as demais, mas também da falta de uma referência que propicia critérios para aferir o que seria correto ou errado. Mas isso não implica que a pregnância estética do sentido deva ser, em consequência, subjetiva. Ela certamente demanda um sujeito para sua produção, mas como pregnância reivindica validade, trata-se de mantê-la intersubjetivamente comunicável. A comunicação intersubjetiva do sentido revela aqueles elementos que foram sacrificados e assim não podiam ser integrados na *Gestalt* de sentido. E, espelhando-nos na negatividade produzida pela constituição de sentido, podemos observar as nossas decisões.

Aqui ajusta-se também a interação de texto e leitor através da negatividade. Quando aprendemos a ver o que é dado, e mesmo que seja apenas a própria pregnância de sentido, isso se modifica. Tal modificação, contudo, não se realiza de maneira difusa, mas resulta sempre numa nova pregnância de sentido. O sentido de textos ficcionais não se constitui de acordo com as condições de regras reguladoras, ou seja, de regras que independem do sujeito. Mas as suas condições constitutivas permitem uma construção aleatória da configuração de sentido. Na regra aleatória, as possibilidades de combinação de posições dadas não são fixadas; ela apenas indica aquelas possibilidades que não devem ser escolhidas. Estas proibições, contudo, raras vezes estão inscritas no texto ficcional, razão pela qual a restrição das possibilidades

de seleção cabe freqüentemente ao leitor e à sua competência; ele produz o "código" da regra aleatória.<sup>55</sup> Ao mesmo tempo, no entanto, é a determinação negativa dessa regra que condiciona o espectro das múltiplas *Gestalten* de sentido que emergem do mesmo texto. Se então não existe um sentido dos textos ficcionais, é essa deficiência da matriz produtiva que permite ao texto desenvolver um sentido nos contextos mais diferentes.

SBD / FFLCH / USP	
SEÇÃO DE: LETRAS	TOMBO: 242344
AQUISIÇÃO: COMPRA / RUSP	
EDUSP / N.F.Nº GUIA:5622	
DATA : 09/12/03	PREÇO: R\$ 24,00



<sup>55</sup> Num outro contexto, Lotman, op. cit., p. 108, observa: "Desse ponto de vista, a história da recepção de textos na consciência do leitor devia requerer maior atenção. Os sempre novos códigos da consciência do leitor resultam no texto em sempre novas camadas semânticas".