

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: ESTUDOS DE LITERATURA
LINHA DE PESQUISA: LITERATURA COMPARADA**

AUGUSTO NEMITZ QUENARD

**O LEITOR ENQUANTO MATÉRIA NARRATIVA EM *MUSEO DE LA
NOVELA DE LA ETERNA*, DE MACEDONIO FERNÁNDEZ, E EM *RAYUELA*,
DE JULIO CORTÁZAR**

Porto Alegre, 2012

O LEITOR ENQUANTO MATÉRIA NARRATIVA EM *MUSEO DE LA NOVELA DE LA ETERNA*, DE MACEDONIO FERNÁNDEZ, E EM *RAYUELA*, DE JULIO CORTÁZAR

AUGUSTO NEMITZ QUENARD

ORIENTADORA: PROFA. DRA. REGINA ZILBERMAN

Dissertação de Mestrado em Literatura Comparada, apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Porto Alegre, 2012

AGRADECIMENTOS

À CAPES e à Secretaria do Programa de Pós-Graduação em Letras, pela bolsa de mestrado concedida, auxílio fundamental para a produção deste trabalho.

À Profa. Dra. Regina Zilberman, pela orientação constante e consistente.

À Lu e à Jolie, por tudo.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo estudar a presença da figura do leitor e a teorização do ato da leitura como elementos fundamentais das obras *Museo de la Novela de la Eterna*, de Macedonio Fernández, e *Rayuela*, de Julio Cortázar. Com base na teoria da estética do efeito, de Wolfgang Iser, e nas argumentações desenvolvidas por Umberto Eco em *Lector in Fabula*, tentaremos descrever a forma em que se dá a interação do leitor com os romances mencionados. No percurso do trabalho, estabelecem-se comparações entre as estratégias das obras e entre alguns pontos teóricos discutidos. A conclusão aponta as particularidades das ficções que, ao romper com a tradição literária e, conseqüentemente, com os hábitos de leitura, devem incorporar as orientações necessárias para que a tentativa do leitor de concretização da obra não se veja frustrada.

Palavras-chave: leitor, Estética do efeito, Wolfgang Iser, Macedonio Fernández, Julio Cortázar, Umberto Eco

RESUMEN

Este trabajo tiene como objetivo estudiar la presencia de la figura del lector y la teorización del acto de la lectura como elementos fundamentales de las obras *Museo de la Novela de la Eterna*, de Macedonio Fernández, y *Rayuela*, de Julio Cortázar. De acuerdo a la teoría de la estética del efecto, de Wolfgang Iser, y a las argumentaciones presentadas por Umberto Eco en *Lector in Fabula*, intentaremos describir la forma en que sucede la interacción del lector con los romances mencionados. En el desarrollo del trabajo, se establecen comparaciones entre las estrategias de las obras y entre algunos puntos teóricos discutidos. La conclusión apunta a revelar particularidades de las ficciones que, al romper con la tradición literaria y, consecuentemente, con los hábitos de lectura, deben incorporar las orientaciones necesarias para que el intento del lector de concretización de la obra no resulte frustrado.

Palabras clave: lector, Estética del efecto, Wolfgang Iser, Macedonio Fernández, Julio Cortázar, Umberto Eco

ABSTRACT

This thesis aims to study the presence of the figure of the reader and the theorization of the act of reading as central elements in the novels *Museo de la Novela de la Eterna*, by Macedonio Fernández, and *Rayuela*, by Julio Cortázar. Based on Wolfgang Iser's theory of the aesthetics of effect and on Umberto Eco's arguments in *Lector in Fabula* we describe how the reader interacts with these novels. Throughout the thesis we establish comparisons between the novels' strategies and some of the theoretical points discussed. The conclusion points towards the particularities of fictions that, because they break away from the literary tradition and, thus, from reading habits, must incorporate the necessary guidelines so that the reader's attempt of concretization of the work is not frustrated.

Keywords: Reader, Aesthetics of Effect, Wolfgang Iser, Macedonio Fernández, Julio Cortázar, Umberto Eco

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 TEORIA DA ESTÉTICA DO EFEITO DE WOLFGANG ISER	12
1.1 Estética do efeito	16
1.2 Leitor	17
1.3 Estrutura do texto	24
1.3.1 Repertório.....	26
1.3.2 Estratégias do texto	27
1.4 Estrutura do ato.....	31
1.4.1 Apreensão do texto.....	31
1.4.2 Representações	35
1.5 Estímulos para a atividade de constituição.....	36
1.6 Mudança de paradigma: teoria da representação e teoria do efeito.....	40
2 O LEITOR EM <i>MUSEO DE LA NOVELA DE LA ETERNA</i> , DE MACEDONIO FERNÁNDEZ.....	43
2.1 “Estética do romance”	44
2.1.1 Distinção entre <i>Comunicação/informação</i> e <i>suscitação</i> de emoções.....	49
2.1.2 Autorreferencialidade da Estética.....	51
2.2 O leitor contemporâneo de <i>Museo</i>	52
2.3 Repertório de <i>Museo</i>	56
2.3.1 Tempo.....	59
2.3.2 Espaço	60
2.3.3 Personagens	61
2.3.4 Ação	63
2.3.5 Normas sociais e sistema de sentido do repertório de <i>Museo</i>	65
2.4 Estratégias de <i>Museo</i>	67
2.4.1 Estratégias realistas	68
2.4.2 Estratégias de <i>Museo</i>	70
2.5 Apreensão do texto de <i>Museo</i>	72
2.6 Representações da leitura de <i>Museo</i>	78
2.7 Estímulos para a constituição em <i>Museo</i>	84
3 LEITOR-MODELO DE ECO.....	89
3.1 <i>Lector in fabula</i>	90
3.2 Leitor-Modelo.....	94
3.3 Manifestação linear e hipercodificação	96
3.4 Previsões e passeios inferenciais	100
3.5 Fundamentos de <i>Lector in Fabula</i>	102

4 O LEITOR EM <i>RAYUELA</i> , DE JULIO CORTÁZAR.....	105
4.1 Leitor-Modelo de <i>Rayuela</i> : o leitor cúmplice.....	110
4.2 Previsões e passeios inferenciais no “romance-almanaque”	115
4.3 <i>Rayuela</i> e o “glíglico”: hipercodificação e códigos não familiares	123
5 CONSTITUIÇÃO DO SUJEITO-LEITOR DE <i>MUSEO... E RAYUELA</i>	132
REFERÊNCIAS	142

INTRODUÇÃO

A motivação para este trabalho tem origem na produção de uma monografia sobre as características modernas da obra de Macedonio Fernández. Naquele estudo, abordou-se a Estética¹ do romance apresentada pelo autor nos prólogos do romance *Museo de la Novela de la Eterna* e buscou-se encontrar pontos que correspondessem às descrições da modernidade feitas por diferentes autores, para diferentes contextos – o europeu, o americano e o argentino. Na oportunidade, o estudo da obra de Macedonio não nos pareceu aprofundado em um ponto importante, já que, devido ao objetivo principal ter sido ler seus posicionamentos teóricos segundo a ótica de interpretações das mudanças no campo da arte, a figura do leitor, fundamental para a Estética, não fez parte do conjunto de análises realizadas.

Este trabalho visa abordar *Museo...* – a Estética do romance e o romance produzido a partir de suas orientações – sob a ótica de teorias da leitura. A discussão do contexto de produção do romance não será o nosso foco, e será comentado somente quando necessário devido às relações que a obra assume com outros modelos literários. Procuraremos descrever diferentes aspectos do texto para entender como se dá a interação com o leitor e como a prefiguração textual deste pode participar no processo. Por tratar-se de um programa estético radical, que busca romper com os procedimentos tradicionais de leitura e com o efeito da literatura de cunho realista, parece-nos que as argumentações apresentadas poderão contribuir para os estudos da obra de Macedonio e para a compreensão das teorias empregadas.

Ao longo do trabalho, será possível encontrar uma inclinação a julgar a validade da Estética de Macedonio. É preciso esclarecer que a intenção não é avaliar os acertos ou erros do autor, mas tecer considerações a propósito dos efeitos que seu texto poderia ou não cumprir. Acreditamos que este matiz do trabalho esteja inspirado nas próprias argumentações do autor, que expressa durante a obra, algumas vezes, a apreensão relativa ao destino de sua proposta. Nos prólogos, o êxtase do autor referente à originalidade da Estética se alterna com o desalento relacionado à dificuldade de produzir um romance segundo essas diretrizes.

Para realizar este trabalho, valer-nos-emos da teoria da estética do efeito de Wolfgang Iser, exposta no primeiro capítulo. Em sua obra *O ato da leitura*, Iser revela

¹ Empregaremos o termo *Estética* quando nos referirmos ao programa de composição do romance formulado por Macedonio.

as condições da interação entre texto e leitor. Para isso, aborda, primeiro, a estrutura do texto, em que se organizam os elementos que devem ser atualizados para poder experimentar o texto e produzir o seu sentido. Logo, é a vez da estrutura do ato, a qual, sob um viés fenomenológico, é descrita como a atividade do leitor para a produção de sínteses reguladas pelo texto, as quais dão lugar à experiência do texto enquanto evento. Por fim, Iser desenvolve a observação dos estímulos para a atividade de concretização da obra. Com base neste modelo, estudaremos *Museo*...

A análise do romance de Macedonio seguirá ponto a ponto a teoria de Iser. Para não perder algum aspecto da leitura que se pode realizar da obra, preferimos seguir os tópicos teóricos, no lugar de tematizar características do texto literário. Neste percurso, ofereceremos uma leitura das diferentes estratégias articuladas em prol do objetivo da Estética. Tentaremos seguir o raciocínio do autor ao explicar as intenções do projeto sem abandonar a teoria iseriana como instrumento analítico. O estudo, à diferença do trabalho anterior, não abordará somente a Estética apresentada em *Museo*..., mas também o romance que é fruto da Estética, para compreender a obra em sua totalidade e tentar mesurar o seu alcance.

Também trataremos do romance *Rayuela*, de Julio Cortázar, ainda que se dedique um espaço maior à obra de Macedonio. O objetivo é estabelecer um ponto de referência para entender certas particularidades de *Museo*.... Em certo sentido, *Rayuela* se desenvolve de forma semelhante: está composto pelas argumentações que guiam sua gênese, discute o perfil de seu leitor ideal, opõe-se à escola realista, trava uma disputa com os procedimentos tradicionais de leitura e tenta formular um novo público.

Para enriquecer a análise, abordaremos a obra de Cortázar com base na teoria que Umberto Eco desenvolve em *Lector in Fabula*. Esta foi adotada a fim de variar o foco com relação à segunda obra, e também para complementar, a partir da perspectiva semiótica, a perspectiva fenomenológica de Iser. A intenção foi compor um estudo paralelo não somente entre as obras, mas também entre as teorias que explicam o fenômeno da presença do leitor no texto – o leitor implícito e o Leitor-Modelo – por meio de vias diferentes. Além disso, pareceu-nos que a noção de Leitor-Modelo se adequou à noção de leitor cúmplice trabalhada no romance de Cortázar.

Portanto, no terceiro capítulo apresentaremos as concepções de Eco que podem contribuir para a análise de *Rayuela*. Aqui, não tentaremos sintetizar as argumentações de *Lector in fabula*, como procuramos fazer com *O ato da leitura*, mas buscaremos selecionar os pontos que encontram sua correspondência em, principalmente, três

aspectos do romance de Cortázar. Destacaremos as concepções de Leitor-Modelo, de hipercodificação e manifestação linear, e, por fim, de previsões e passeios inferenciais, nome que Eco dá às associações que o leitor estabelece entre o texto e suas experiências.

No quarto capítulo, estudaremos *Rayuela*. Ao contrário do capítulo de *Museo...*, não seguiremos o desenvolvimento da teoria para realizar a análise. Devido à intenção de cotejar as conclusões deste estudo com as observações feitas sobre o romance de Macedonio, selecionaremos três aspectos mais evidentes da obra que viriam a contribuir com a comparação: a formulação do leitor ideal, a estrutura e a incorporação das instruções de composição, que, lidas, se tornam instruções de recepção.

No último capítulo, em que apresentaremos as considerações finais, procuraremos comparar as obras com relação a um aspecto que, para Iser, é fundamental para entender o efeito da ficção: a constituição do sujeito leitor. Depois de estudadas as estratégias e procedimentos dos romances, e de compreendidas as dificuldades e estímulos que apresentam para a leitura, tentaremos enlaçar as conclusões para descrever o processo por meio do qual o leitor assume sua perspectiva e é transformado pela não-familiaridade que lhe oferece a ficção.

1 TEORIA DA ESTÉTICA DO EFEITO DE WOLFGANG ISER

Ao observar, quase quarenta depois, os trabalhos que Wolfgang Iser publicou na década de 1970, parece possível pensar que suas propostas teóricas procuravam suprir uma série de carências do contexto dos estudos literários da época. Por um lado, a crítica tradicional já não podia sustentar a objetividade de significados das obras literárias perante o texto moderno e suas possibilidades de interpretação. Por outro, a estética da recepção mostrava suas primeiras limitações ao abordar a obra literária desde um viés histórico-sociológico que não penetrava na sua definição. Além disto, ainda existia um vácuo nas tentativas de definição do objeto literário, que datavam quase do começo do século, tanto da parte dos formalistas russos, com as pesquisas da linguagem poética, quanto da fenomenologia alemã, ao tentar descrever a objetividade da obra literária.

O ato da leitura, de 1976, pode ser lido como uma resposta a este cenário. Em primeiro lugar, Iser afirma, na introdução da obra, que a concepção do texto como uma prefiguração de efeitos começa a se gestar nos anos 60. Nesse período teria nascido um movimento que buscava abandonar as normas tradicionais de interpretação, que haviam tentado explicar a obra por meio de uma análise “verdadeira”, baseada em um quadro referencial externo às obras. Segundo o autor, a literatura moderna teria explorado a negação dos valores clássicos da arte e, com isso, as convenções da crítica que buscava extrair o significado da obra tiveram de voltar-se para os efeitos que esta causava, dando fim “a uma hermenêutica ingênua de análise literária” (ISER, 1996, p. 9).

Em segundo lugar, já em 1977, o acadêmico alemão Hans Ulrich Gumbrecht escrevia uma resenha em que arrolava as contribuições e as fraquezas da obra de seu colega publicada um ano antes. Nesse trabalho – que abre com a frase-chave: “A estética da recepção necessita de uma teoria do texto que leve em conta os seus genuínos interesses de conhecimento.” (GUMBRECHT, 2002, p. 991) –, o autor argumenta que é imprescindível para o exercício da estética da recepção uma teoria textual que permita pensar em “uma estrutura de texto constante como *termo de comparação* para as diferentes concretizações (atribuições de sentido) de um texto.” (GUMBRECHT, 2002, p. 991). Entre as preocupações que mostra em nome da coerência metodológica dos estudos da recepção, uma sugere a adequação da teoria de Iser para aquele momento. O autor faz alusão não à falta de um modelo textual, mas ao uso do conceito de texto da “estética da representação”, o qual não estava

completamente de acordo com o objeto de estudo da estética da recepção, já que “se refere à relação entre texto e realidade e não à ‘interação’, conforme o autor, entre texto e leitor” (GUMBRECHT, 2002, p. 991). Por fim, antes de passar à resenha, Gumbrecht ainda sustenta que a nova teoria parece ser “a tentativa mais abrangente de fundamentar a estética da recepção, por assim dizer, *de dentro*” (GUMBRECHT, 2002, p. 992), e, por outro lado, “a defesa até agora mais convincente da estética da recepção *para fora*” (GUMBRECHT, 2002, p. 991).

Por último, a contribuição às propostas de descrever a objetividade da obra literária pode encontrar-se no vínculo teórico estabelecido entre *O ato da leitura e A obra de arte literária* – a proposta, de 1930, do filósofo polaco Roman Ingarden para construir uma definição fenomenológica da objetividade literária. Esta relação se legitima no reconhecimento de Iser de ter sido Ingarden “quem criou, através de suas pesquisas sobre a concretização das obras literárias, o nível de discussão que nos permite – mesmo que seja contra suas ideias – ver outros lados da questão” (ISER, 1996, p. 18). A reflexão de Iser está motivada pelo fato de o seu trabalho partir de conceitos desenvolvidos por Ingarden que, reformulados, permitiram alcançar uma descrição da concretização da obra literária como um processo dinâmico. À diferença dos trabalhos de Hans Robert Jauss – que praticamente dera início à escola de Konstanz e à estética da recepção com sua obra *A história da literatura como provocação à ciência da literatura* (1967) –, Ingarden e Iser não estavam preocupados, principalmente, com um aspecto histórico-social da recepção. Ambos buscaram, antes, dar com a forma esquemática essencial da obra literária e da realização da obra, quer dizer, do processo de leitura. Do modelo textual de Ingarden, Iser retoma, principalmente, a noção dos “lugares indeterminados” e passa a tratá-los como “lugares vazios” e como estímulos para a atividade de constituição do leitor. Para entender a transformação deste conceito, será útil descrever de forma breve o modelo de Ingarden e, mais tarde, estudar os argumentos de Iser articulados com outros elementos de sua teoria.

Ingarden recorreu à linha filosófica de Edmund Husserl para definir o objeto ficcional. De acordo com o padrão fenomenológico de referência, existem na realidade objetos reais e ideais. Os primeiros estão universalmente determinados e são apreendidos como um todo, os ideais, por sua vez, possuem existência autônoma e precisam ser constituídos. A diferença entre as objetividades reais e ideais pode ser colocada da seguinte forma: ambas correspondem a algo que é no seu ser autônomo e

independente de todo ato cognoscitivo; as ideais são intemporais e inalteráveis, as reais sempre sofrem alterações. Desta forma, uma obra de arte apresenta-se inclassificável entre as categorias de objeto ideal e real. Pode-se afirmar que ela nasce em determinado momento e que pode ser alterada – o que a exclui da categoria ideal –, mas, por outro lado, ela é uma multiplicidade de frases em determinada ordem, e uma frase pode ser definida como um sentido ideal, composto por uma multiplicidade de significações ideais que, todas juntas, constituem uma unidade *sui generis* (INGARDEN, 1965, p. 26). Assim, Ingarden descreve os objetos intencionais, quer dizer, o objeto ao que se referem as unidades de significação, como indeterminados, já que, como explicará, são dados por meio de estruturas que organizam potencialidades e lugares de indeterminação a serem preenchidos e realizados pelo receptor.

Esta propriedade essencial das objetividades das obras literárias fica mais clara quando se pensa em objetividades que se referem a um objeto real, devido ao fato de a objetividade intencional estar determinada por uma quantidade finita de atribuições. O objeto real é “total” e “univocamente determinado”, e consta de uma série de determinações singulares que formam uma “unidade concreta original”. No texto, ao serem projetadas por expressões nominais, as objetividades intencionais também podem estar descritas por uma série finita de determinações; no entanto, estas são apresentadas somente como um esquema, e não são, como no caso dos objetos reais, plenamente preenchidas – as qualidades não existem na sua forma concreta. Devido a estas características, à potencialidade da expressão nominal e à limitação das determinações reais, o objeto puramente intencional contém em si lugares de indeterminação em número infinito (INGARDEN, 1965, p. 269).

Os lugares indeterminados de Ingarden cumprem um papel importante no seu modelo teórico ao qualificar o objeto intencional em sua indeterminação. Por consequência, são vistos como uma das condições de interação entre texto e leitor, uma vez que este deveria preencher as indeterminações para alcançar a ilusão de determinação do objeto intencional. Para Iser, os lugares indeterminados parecem ter uma função um tanto mecânica como pensados na interação de texto e leitor descrita em *A obra de arte literária*. O autor mostra que, em mais de um exemplo dos propostos por Ingarden, o preenchimento que o leitor faz perante as indeterminações do objeto aponta para uma atividade de complementação, que tem como objetivo a determinação superficial e formal do objeto, diferente da constituição de uma representação, como concebida em *O ato da leitura*. Isto significaria que o objetivo do texto seria provocar

no receptor a ilusão de percepção visual. Para Iser, esse tipo de ilusão se afasta da representação que ele considera fundamental para a produção de sentido, sendo a ilusão apenas uma instância do processo de sua formação. Para ele, o fato de acrescentar às imagens detalhes visuais – como a cor do cabelo ou dos olhos de uma personagem – é sumamente desnecessário para que a representação se torne mais clara (ISER, 1999, p. 118). O que os lugares indeterminados podem fazer é muito mais estimular do que preparar o receptor para fazer a complementação, como veremos ao estudar os lugares vazios de Iser.

Para Iser, o maior mérito do modelo de Ingarden teria sido desenvolver o conceito de concretização da obra literária, com o qual chamou a atenção para uma estrutura que condiciona a recepção da obra e graças ao qual a obra se viu livre de uma tradição que a concebia como mera apresentação de ideias. À diferença de Iser, Ingarden não formulou uma proposta em que a ficção fosse vista como esquema de comunicação da realidade. Esta diferença pode ser observada, por exemplo, no argumento segundo o qual os lugares indeterminados precisam de complementação, num processo não-dinâmico, que não considera a afetividade imagística da representação produzida pelo leitor com base na estrutura verbal (ISER, 1999, p. 121).

Para este trabalho, em que pretendemos analisar obras modernas nas quais o leitor tem um papel importante, tanto como ficção no texto quanto como produtor de sentido, decidimos estudar a obra de Iser já citada e selecionamos cinco pontos do modelo textual do autor. Depois de abordar a discussão de diferentes concepções de leitor, fundamental para compreender a estética do efeito e os pressupostos das análises, procuraremos sintetizar os conceitos selecionados de modo a determinar o procedimento das análises posteriores.

Iser separa sua descrição do processo da leitura, basicamente, em três dimensões: a estrutura do texto, a estrutura do ato e as condições para a interação. Da primeira selecionaremos as ideias de “repertório” e “estratégias do texto”; da segunda, a “apreensão do texto” e a “formação das representações”; por último, das condições para a interação destacaremos os “lugares vazios”. Acreditamos que, com base nestas noções, seja possível fazer um estudo que abranja, se não sua totalidade, ao menos os argumentos fundamentais do modelo histórico-funcional desenvolvido pelo autor.

1.1 Estética do efeito

Segundo a proposta fenomenológica de Ingarden, a leitura é a interação entre a estrutura da obra e o seu receptor. Portanto, o estudo de uma obra literária deveria se dedicar na mesma medida à constituição da obra e à sua apreensão. Para ilustrar esses dois polos, Ingarden propõe conceber a estruturação da obra, produzida por um autor, como o polo artístico, e a concretização da obra, produzida pelo leitor, como o polo estético. Nesses termos, a obra literária transcende a sua estrutura e realiza-se na concretização, quer dizer, na realização intermediária da estrutura da obra por meio do preenchimento de suas potencialidades – pontos de indeterminação e aspectos esquematizados – e pelas disposições do leitor, que, por sua vez, vêm à tona a partir dos estímulos da estrutura do texto. (ISER, 1996, p. 50).

Com base nas proposições de Ingarden, a teoria da estética do efeito de Iser procura estudar a interação entre obra e leitor sem focar isoladamente os polos, com o objetivo de evitar a “redução da obra à técnica de composição ou à psicologia do leitor” (ISER, 1996, p. 51). Ao entender que a estrutura do texto contém a estrutura verbal e a estrutura afetiva – a primeira regula a arbitrariedade do sentido, e a segunda cumpre suas funções à medida que afeta o leitor –, pode-se pensar que somente nesta interação é possível evidenciar a estrutura de efeito dos textos ao lado da estrutura da reação do leitor (ISER, 1996, p. 51). Nesse sentido, para estudar o efeito, é preciso partir dos processos constitutivos pelos quais o texto é experimentado na leitura. Se o significado da obra é atualizado pelo leitor, então cabe supor que é nesta experiência de leitura, a experiência estética, que se funda o significado. E a experiência estética se apresenta como um aporte ao mundo de algo que não existia nele ainda.

Desta forma, ao pensar não no significado da obra, mas em qual é o efeito que ela causa no leitor, podemos considerar a significação como um evento. Ao pensar a obra como o resultado de determinados efeitos decorrentes da leitura, a significação é também produto de efeitos experimentados, e não antecede a leitura, não está dada antes da concretização da obra. Neste processo, o limite do papel da subjetividade está dado pelas estruturas do texto, o que impede de atribuir ao modelo de Iser a deficiência de supor a existência de uma obra para cada apreensão; ao contrário, as realizações do texto são de caráter intersubjetivo. A significação, para a teoria do efeito, é dada com base no efeito estético produzido pelo texto durante a leitura, o qual acaba por constituir um sentido originado na experiência que propiciou ao leitor.

Para gerar este efeito, a obra tem uma relação específica com a realidade, que não podemos chamar de cópia, uma vez que é impossível apreender a realidade tal como ela nos é dada, mas de comunicação. Para Iser, o texto literário traz ao mundo uma nova forma de ver as coisas, uma organização diferente de elementos da realidade, e disso decorre o aporte ao mundo da obra literária observado acima. Para tanto, o texto precisa selecionar elementos de uma determinada realidade que se tornará a sua realidade de referência, os quais, uma vez reorganizados dentro da obra, ganharão novos significados. Esta relação de comunicação que a obra estabelece com a realidade depende da reorganização dos elementos, que só ganha sentido na assimilação do leitor, nas representações e significados que o leitor produz para dar coerência a essa nova malha de elementos. Como vemos, este modelo teórico obriga-nos a estudar de perto o papel do leitor na concretização das obras, suas disposições e atividades mentais realizadas frente ao texto.

1.2 Leitor

Para estudar a interação entre o texto e o leitor, é preciso definir a constituição do leitor. Em *O ato da leitura*, Iser seleciona algumas das teorias que considera mais relevantes nesse sentido. Segundo o autor, as propostas existentes variam de acordo à ênfase dada às construções teóricas e aos substratos que se relacionam com as premissas contempladas. Leitor contemporâneo e leitor ideal, por exemplo, ainda que sejam empregados com reservas devido a suas limitações conceituais, são dois conceitos que se destacam por serem constituídos em base a substratos verificáveis, mesmo que sejam de diferentes densidades: o primeiro surge dos textos, enquanto que o segundo tem como base o próprio crítico, quer dizer, seus pressupostos e metodologias.

O leitor contemporâneo sustenta os estudos da estética da recepção. Ao definir as normas de avaliação do leitor contemporâneo, ou de um leitor de determinado período histórico, a estética da recepção “se torna um ponto de referência para uma história social do gosto do leitor” (ISER, 1996, p. 64). Sua primeira limitação surge quando, ao afastar-nos do século XVIII, começam a diminuir os documentos de testemunhas em que se fundamenta a constituição da resposta do leitor da época. Nesse momento, é preciso, então, formular o leitor a partir das próprias obras. O leitor passa a constituir-se em outro substrato, que é o da estrutura da obra, a qual orienta o papel do leitor.

O leitor ideal, por outro lado, se invalida por uma impossibilidade estrutural de comunicação:

Pois um leitor ideal deve ter o mesmo código que o autor. Mas como o autor transcodifica normalmente os códigos dominantes nos seus textos, o leitor ideal deveria ter as mesmas intenções que se manifestam nesse processo. Se supomos que isso é possível, então a comunicação se revela como supérflua, pois ela comunica algo que resulta da falta de correspondência entre os códigos de emissor e receptor (ISER, 1996, p. 65).

Se pensarmos no autor como o leitor ideal, é contraditório que os autores falem de suas obras referindo-se à intenção, estratégia e organização dos seus textos, em lugar de falar do efeito do texto. Por último, o leitor ideal pressupõe um leitor que deveria realizar todo o potencial de sentido da obra. Mas não é possível deduzir, em um só momento, todas as possibilidades de sentido da obra. Apesar destas limitações do conceito, Iser conclui que, por ser uma ficção, o leitor ideal tem certa utilidade: “O caráter de ficção permite que o leitor ideal se revista de capacidades diversas, conforme o tipo de problema que se procurava solucionar” (ISER, 1996, p. 66).

A especificidade destes dois modelos de leitores está dada na sua aplicação para avaliar resultados das obras. Quando se quer, ao contrário, estudar outros momentos do efeito, então é preciso abandoná-los e recorrer a outro tipo de construções teóricas. De acordo com Iser, algumas concepções de leitor que se enquadram neste segundo tipo de estudo, ainda que procurem explicar diferentes aspectos da obra, são: o “arquileitor” de Michael Riffaterre, o “leitor informado” de Stanley Fish, e o “leitor intencionado” de Erwin Wolff. Veremos brevemente as observações que Iser faz de cada proposta e, logo, como elas se relacionam com o seu modelo, o “leitor implícito”.

Para dar consistência ao “arquileitor”, Riffaterre “designa um ‘grupo de informantes’ que sempre se encontram ‘em pontos cruciais do texto’, para comprovar por suas reações comuns a existência de um ‘fato estilístico’” (ISER, 1996, p. 67). Esta forma de tentar objetivar o estilo por meio de diferentes leitores informantes ajuda a alcançar com certa profundidade os pontos de estímulo e o potencial de efeitos do texto. Por um momento, supera-se a ideia de desvio linguístico, a qual precisa de referências extratextuais para estabelecer a norma. O argumento central desta concepção de Riffaterre é que o “fato estilístico” só pode ser captado pela percepção de um sujeito, como efeito, a partir de contrastes intratextuais. Segundo Iser, ainda que possa ganhar autonomia com relação a uma norma virtual ao estar sustentado em uma validação empírica, a principal limitação do conceito reside no fato de o arquileitor estar

determinado pela variação de competências dos leitores e pelas distâncias que possam existir entre os textos e os grupos de leitores. De qualquer forma, o autor reconhece a sua importante contribuição, que diz respeito ao fim de uma tradição de tentar extrair a qualidade estilística do texto com instrumentos discursivos e linguísticos.

Segundo Iser, o conceito de leitor informado que desenvolve Stanley Fish procura descrever o processo que ocorre durante a leitura, mediante o qual se constitui a significação. Uma das conclusões de Fish põe em questão a relação que a gramática transformacional estabelece entre estrutura de superfície e estrutura profunda. Para ele, a leitura está estruturada a partir das competências do leitor, e, quando ela se efetiva, se forma uma sequência de reações que dá origem às significações. As estratégias da estrutura de superfície muitas vezes induzem o leitor ao erro, o que produz diferentes reações em cada leitor. Este fato mostraria que não é fundamental a relação entre as estruturas, uma vez que, se a única função da superfície fosse levar à profunda, então não poderia ser possível a diversidade de leituras e efeitos produzidos nos leitores. Iser entende que Fish admite, ao final de seu ensaio, que o modelo linguístico que utiliza é limitado para estudar o efeito do texto, que passa a ser parte da experiência do leitor. Segundo Iser, ao abandonar o quadro de referência, a gramática transformacional, devido às limitações teóricas que este apresenta, o fundamento da concepção de Fish se enfraquece. Ao descrever os processos pelos quais se dá a significação, ele “invoca uma experiência que é incontestável, mas que parece ser inacessível a uma apreensão teórica.” (ISER, 1996, p. 70). No entanto, Iser sugere que a formulação de Fish, mais do que a de Riffaterre, mostra como é limitada uma concepção da significação mediante modelos linguísticos.

De acordo com Iser, o leitor intencionado de Wolff é uma tentativa de reconstruir o modelo de leitor que o autor teve em mente ao compor a obra. Em certos aspectos, esta construção está muito próxima do leitor ideal, mas, à diferença deste, o leitor intencionado pode ser reformulado a partir de diferentes fontes textuais e contextuais, “desse modo, o leitor intencionado, enquanto ficção de leitor no texto, mostra tanto as ideias do público de outros séculos, quanto o esforço do autor de ora aproximar-se delas, ora responder a elas” (ISER, 1996, p. 71). Este modelo visa, principalmente, reconstruir o público que o autor queria alcançar, assim, o que se pode construir com base nele é apenas um aspecto do “papel do leitor no texto”. Nesse contexto, Iser sustenta que a ficção do leitor no texto aparece marcada no texto e não corresponde sempre ao papel do leitor. Isto é mais fácil de ser percebido ao pensar, por exemplo, em

momentos em que as posições atribuídas ao leitor são irônicas, de modo que a atribuição deve produzir um efeito no leitor mais do que descrever um estado ou um processo. O leitor deve reagir, e não aceitar. Este leitor é mais uma perspectiva que aparece no texto, relacionada às das personagens, do narrador e demais elementos.

Em síntese:

O arquiteitor apresenta um meio de verificação que serve para captar o fato estilístico pela densidade de codificação do texto. O leitor informado é uma concepção didática que se baseia na auto-observação da sequência de reações, estimulada no texto, e visa a aumentar o caráter de informação e assim a competência do leitor. Por fim, o leitor intencionado é um tipo de reconstrução que permite revelar as disposições históricas do público, visadas pelo autor (ISER, 1996, p. 72).

A proposta de Iser, diferentemente dos modelos comentados, não tem como base um leitor real. O leitor de Iser é o “conjunto de pré-orientações que um texto oferece, como condições de recepção, a seus leitores possíveis”, o “leitor implícito” é, então, uma “estrutura do texto que antecipa a presença do receptor” (ISER, 1996, p. 73). Ao incluir o leitor em uma estrutura do texto que basicamente “demanda” um receptor, o autor enfatiza o caráter de efeito como parte fundamental de um texto literário. Com base neste conceito, portanto, pode-se afirmar que os textos literários oferecem papéis aos seus leitores. Estes papéis se evidenciam nas duas dimensões do texto em que é preciso pensá-lo para fins de análise: a estrutura do texto e a estrutura do ato. A primeira é a estrutura que possibilita correlacionar diferentes perspectivas, diferentes formas de ver o mundo – do narrador, das personagens, do enredo e da ficção do leitor –, e, com base neste arranjo perspectivístico, conceber a perspectiva do autor. Nesta intersecção de perspectivas, articula-se o ponto de vista que é oferecido ao leitor e que, por ser gerado na leitura, não é dado verbalmente. A partir do momento em que o papel do leitor se manifesta, segundo as instruções das perspectivas, é dada a estrutura do ato. O leitor deve produzir o horizonte de sentido a partir de uma série de sínteses que cria e corrige de maneira constante para acompanhar a atualização e a integração das diferentes perspectivas que aparecem durante a leitura.

Estas duas estruturas podem ser vistas também como intenção do texto e preenchimento do leitor. O caráter dinâmico deste processo se dá no fato de os papéis oferecidos pelo texto estabelecerem uma relação de tensão com as disposições do leitor. Durante a leitura, as disposições do leitor não desaparecem por completo para que este possa assumir os papéis estruturados no texto, ao contrário, suas disposições funcionam

como pano de fundo para que se cumpra a apreensão do texto motivada pela sua intenção. Segue daí o caráter histórico da leitura de uma obra. O papel do leitor pode ser visto como uma série de realizações determinadas histórica e individualmente. A atualização do texto é o preenchimento da estrutura do leitor implícito, feito com base num quadro de referências fundamentado nas experiências e demais determinações e disposições do leitor. A estrutura de perspectivas do texto constitui o ponto de vista oferecido ao leitor. Esse ponto de vista é o orientador do horizonte de sentido, o qual é necessário para apreender a novidade dos elementos da obra, mas não é dado pelo texto; é a imaginação do leitor que deve criá-lo. Para Iser:

Apenas a imaginação é capaz de captar o não-dado, de modo que a estrutura do texto, ao estimular uma sequência de imagens, se traduz na consciência receptiva do leitor. O conteúdo dessas imagens continua sendo afetado pelas experiências dos leitores. Essas experiências constituem o quadro de referências que permite apropriar-se do não-familiar ou ao menos fundamentar sua imagem. A concepção do leitor implícito descreve, portanto, um processo de transferência pelo qual as estruturas do texto se traduzem nas experiências do leitor através dos atos de imaginação. Como essa estrutura vale para a leitura de todos os textos ficcionais, ela assume um caráter transcendental (Iser, 1996, p. 79).

Para descrever a estrutura comum aos textos literários e à leitura, Iser recorre aos estudos psicanalíticos da leitura desenvolvidos por Norman Holland, em *The Dynamics of Literary Response*, e por Simon Lesser, em *Fiction and the Unconscious*. Antes de considerar as contribuições destes autores para o modelo do leitor implícito, Iser observa que este tipo de estudo, apesar de ter feito aportes interessantes ao campo de estudo da leitura, esgotou-se nos limites que impunha o uso rígido de conceitos da psicologia psicanalítica. Iser aborda as discussões propostas para ir além das conclusões defendidas pelos autores e chegar a pressupostos que servirão para sua concepção do ato da leitura.

Holland sustenta que as experiências estruturadas no texto de alguma forma devem ser comunicadas antes de alcançarem o leitor. Para isto, o autor precisa supor uma relação profunda entre a experiência estética e a cotidiana, e deixar de lado esta oposição para procurar a comunicação em outro fenômeno. Para alcançar o significado, supõe Holland, o texto deveria estar organizado em uma estrutura que correspondesse a certa estrutura da psique humana. Para Iser, esta ideia estaria fundamentada num conceito platônico de reconhecimento da semelhança no ato de produção de sentido, ou seja, no processo de leitura a comunicação se daria no momento em que o semelhante se reconhece no semelhante. No entanto, para entender de que forma o texto produz uma

estranheza no momento da leitura, não é possível continuar a pensar nas semelhanças. A vinculação profunda, ou a interação, que se estabelece entre o texto e o leitor, depende de uma estrutura que permita ao leitor ver o que há em si, em outras palavras, uma estrutura que o leve por um momento a fazer uma espécie de comparação que vise entender as diferenças que o texto apresenta. Assim, ao pensar em um efeito, segundo Iser, é preciso admitir o contrário daquilo que supõe Holland: a não-familiaridade, a assimetria das estruturas, e não a semelhança, faz com que o leitor seja estimulado a ponto de realizar o texto. Iser formula o primeiro pressuposto para o seu modelo:

A diferença estimula a reação, pela qual o recalcado retorna e se transforma em uma figura para a própria consciência. Se por isso algo se torna consciente, isso só é possível no caso em que o texto não é pensado como repertório já programado de disposições de seu receptor.

Daí segue: o não-idêntico é a condição para o efeito que se realiza no leitor como a constituição do sentido do texto (ISER, 1996, p. 87).

A semelhança que Holland encontra na base do processo da leitura está ligada à noção de que, para cumprir com o caráter de efeito de compensação que teria a obra, os acontecimentos da ficção deveriam corresponder a um conjunto de expectativas do leitor. A forma da obra, o seu ritmo de alteração e equilíbrio, seria um modo de controlar a “turbulência da fantasia pulsional” e distanciá-la. Esta estruturação não seria responsável pelo estímulo, mas, ao contrário, regularia os estímulos e os manteria à distância.

Para Lesser, a literatura também teria uma função compensatória, porém, para garantir este efeito, ela deveria oferecer mais de um modo de satisfação ao mesmo tempo. Para explicar este fenômeno, o autor supõe que a literatura apela para todas as instâncias da psique – o superego, o ego e o id – de modo que a hierarquia existente entre elas desaparece de forma gradual. Nesse caso, os apelos do texto não podem ser diretos, mas tem de ser cifrados para ter efeito nas diferentes dimensões do receptor. Isto quer dizer que a função dos apelos diminui à medida que o dito e o significado se aproximam. Disto decorre o segundo pressuposto de Iser: “O efeito resulta da diferença entre o dito e o significado, ou, noutras palavras, da dialética entre mostrar e encobrir” (ISER, 1996, p. 92).

Para Iser, é importante notar que a resolução dos conflitos estruturados na ficção não se realiza na obra verbalmente, mas depende da atividade do leitor, faz parte de sua experiência do texto. Partindo das ideias de Lesser, Iser conclui que, frente à estruturação de diferentes perspectivas que possibilitam as condições de criação de

conflitos, não é possível que as soluções sejam uma compensação se são dadas pelo texto. As soluções do texto são uma formulação do leitor, são produto da imaginação e do trabalho de busca de harmonização. Elas só podem ser catárticas na medida em que envolvem o leitor na sua realização.

A qualidade de sobredeterminação da obra literária é essencial para que isto ocorra. O conceito de sobredeterminação, tomado de empréstimo da psicologia do sonho, refere-se à superposição de diferentes possibilidades de sentido e camadas de significado da obra literária, e pode ser considerado um fator fundamental na leitura, pois é na medida em que a sobredeterminação aumenta que se torna crescentemente proporcional o grau de indeterminação de uma obra. A indeterminação – dada na nova organização de elementos, nas estruturas a serem preenchidas, na variação das perspectivas e em outras particularidades da obra literária – relacionada à dialética de mostrar e encobrir, é responsável pelo envolvimento do leitor, sem o qual a leitura não se realizaria como experiência. Quer dizer, cabe ao leitor organizar o potencial de sentido gerado pela complexidade da sobredeterminação das camadas, e é esta atividade a que faz possível que o leitor se envolva cada vez mais com a atividade de composição que lhe oferece o texto.

A leitura, como vemos, está dada nos mecanismos de preenchimento das estruturas do texto que o leitor efetua, consciente ou inconscientemente, a partir de uma série de orientações que o próprio texto comporta. O leitor implícito, como as “pré-orientações” para o receptor, ao lado das respostas dadas a estes estímulos – vistos nos pressupostos da “não-familiaridade” dos esquemas textuais e na indeterminação do “não-dito” – constitui as bases para descrever a leitura do texto literário como interação entre texto e leitor. Como dito acima, a concepção da leitura de Iser tenta transformar o estudo de polos independentes em duas formas de ver o mesmo processo: a experiência do leitor, ao se envolver na produção de um sentido orientado por esquemas textuais. Nesse contexto, podemos ver em detalhe estas duas perspectivas, a estrutura do texto e a estrutura do ato.

1.3 Estrutura do texto

Como ponto de partida para a análise das funções do texto, Iser encontrou suporte nos estudos desenvolvidos pelo modelo dos atos de fala. As condições que garantem o êxito dos atos de fala também estão em jogo na leitura de textos ficcionais, pois, nos dois casos, a formulação de uma frase deve não só organizar os signos, mas também criar as condições para que a comunicação seja realizada. Nesse sentido, os mesmos requisitos devem ser cumpridos para o êxito da comunicação. Diz o autor:

Para que uma ação provocada pela fala tenha êxito, precisam ser cumpridas as seguintes condições que apontam para o ponto central dos atos da fala. A enunciação do falante há de se referir a uma convenção, que vale também para o receptor. É necessário que o uso da convenção seja apropriado à situação, ou seja, orientado por procedimentos aceitos. Por fim, a disposição dos participantes que se desenvolvem na ação verbal deve ser adequada à situação em que se cumpre tal ação (ISER, 1996, p. 106).

Dado que a comunicação não se realiza somente pelo que é dito de modo explícito, pode-se afirmar que são esses “vazios” que possibilitam a interação do receptor na recepção da mensagem. A interação dialógica se dá graças a essas indeterminações, que se reduzem no uso comunicativo da fala por uma série de condições situacionais. No texto ficcional, o processo é mais complexo. Antes de reduzir as indeterminações, é preciso formular o código que se aplica aos elementos do texto e que será parte essencial do sentido deste. A funcionalidade do modelo linguístico como paradigma do modelo de Iser fica mais clara no momento em que se compreende que a distinção entre os enunciados performativos e o discurso ficcional não está na capacidade de “carregar” convenções e procedimentos aceitos determinados por uma situação, mas na forma em que disponibilizam estas informações ao receptor.

Segundo o autor, o discurso ficcional é semelhante em vários aspectos aos atos da fala. Por isso foi chamado de “quase-julgamentos”, no caso das frases como unidades de sentido, por Ingarden. Para este autor, o discurso ficcional teria o mesmo aspecto verbal que as frases judicativas, porém, seus conteúdos de sentido não se refeririam diretamente à realidade. Para Iser, esta particularidade dos enunciados de uma obra literária se deve à falta de um contexto que oriente a recepção. Ao pensar na forma em que o discurso ficcional transmite estas informações, o autor o compara aos símbolos. Para apreender o mundo dado, é preciso distinguir um traço do não-dado. As relações fundamentais de unidade, alteridade, igualdade e diferença são necessárias para “fixar”

uma “forma”, que não se confunde com os objetos, nem é visível, mas é uma condição para que o mundo seja captado, mesmo sem fazer parte dele. Os símbolos, então, seriam “condições constitutivas” para a apreensão do mundo dado, e o revelariam não por meio de sua “presença”, mas por meio de sua “representação”. Os símbolos podem, também, “produzir representação” por meio de uma organização que cumpriria o mesmo papel da “forma” que apresenta o dado. No caso do texto ficcional, pode-se dizer que ele também formula esta organização de símbolos. Com base nestes argumentos, Iser pode supor que o texto ficcional

por meio de sua organização de símbolos, representa o ato de apreensão de enunciação verbal, e, uma vez que no discurso esse ato não se refere a um dado empírico e identificável, sua estrutura verbal indica como se há de produzir o que é intencionado (ISER, 1996, p. 120).

Se o discurso deve contar com as informações de contexto para ter sucesso na realização, então o discurso ficcional também, de algum modo, deve informar ao leitor o que for necessário para ele produzir este contexto. Assim, ao pensar na “representação” dos símbolos, pode-se dizer que a organização dos símbolos do texto ficcional indica ao leitor o modo em que eles devem ser lidos. No entanto, esta autorreferencialidade ainda precisaria de um contexto se apontasse somente à forma do objeto. Seguindo as ideias de Morris e de Eco, Iser descreve a função da organização dos signos. Ele percebe que os signos icônicos que se organizam na literatura copiam não a forma do objeto, mas as condições de percepção do objeto, uma organização de significantes “que servem menos para a designação dos significados do que para apresentar as instruções para a produção de significados” (ISER, 1996, p. 122). Durante essa produção, a estabilidade da relação entre o texto e o leitor se dá pela correção e reformulação constante dos significados que este cria a partir da denotação dos signos. Esta atividade combina dois fenômenos importantes: o leitor cria as condições de uma “situação” ideal, produzindo a informação contextual que lhe é aparentemente negada e, em consequência, produz uma impressão de “acontecer” semelhante à suscitada pela realidade. Esta impressão é responsável pelo caráter de real que o texto ficcional oferece ao leitor.

A partir dos conceitos dos modelos de atos de fala, Iser estabelece as particularidades do texto: as “convenções” são designadas como “repertório”, os “procedimentos aceitos” como “estratégias do texto” e a “participação do leitor” como “realização”. Com base nessas discussões, Iser organiza sua descrição da primeira parte do ato da leitura: a estrutura do texto, ou a relação do texto com a realidade. Veremos

agora o “repertório” e as “estratégias” para depois aprofundar a noção da segunda parte da descrição: a estrutura do ato ou a relação do texto com o leitor. Nesse momento, então, estudaremos a “apreensão do texto” e a “formação das representações”.

1.3.1 Repertório

O repertório se refere ao universo familiar do leitor, ao conjunto de elementos selecionados da realidade do leitor: normas sociais, conhecimentos históricos, contexto sociocultural e tradição literária. No entanto, no texto, os elementos não aparecem como cópias daquilo que eles são na realidade, eles se separam de suas relações habituais, sem perdê-las por completo, e assumem outras no universo ficcional. Os elementos perdem, junto com suas relações, sua identidade original para assumir uma nova, conforme as relações e o uso que ganham no novo sistema. Desta forma, proporcionam uma “imagem” à consciência do leitor que é estranha, ainda que ligada ao universo familiar como pano de fundo.

Desta nova série de relações surge o “valor estético”, algo semelhante ao que é conhecido como “estilo”. Para Iser, esta nova organização, ou “deformação coerente”, não está dada no texto, mas existe como um efeito. Ele determina a seleção dos elementos do repertório e orienta na constituição do novo sistema de equivalências que se cria para dar coerência às novas relações dos elementos do repertório. O texto ficcional, ao desfazer as relações que para o leitor são familiares, também abandona os sistemas de sentido aos quais se refere e constitui um sistema de equivalências próprio que ganha fundo a partir da referência do sistema original.

Iser chama a atenção para a relação particular que existe entre o sistema apontado pelo texto e o sistema de equivalências constituído no texto. Ao materializar modelos de realidade, os sistemas de sentido do mundo fazem uma seleção das expectativas de modelos consagrados como normativos. A estabilidade do sentido desse sistema depende, também, de uma série de negações e possibilidades virtuais de modelos de realidade. O sistema de equivalências do texto se relaciona com esses elementos negados ou virtuais, porque a obra literária não se refere à contingência do mundo, sua qualidade ficcional supõe que ela aponte aos limites dos sistemas de sentido que toma como ambiente. Assim, quando surge um déficit no sistema de sentido dominante, a literatura se refere a ele, pois

a literatura concretiza uma reação ao que a forma histórica do sistema de sentido deixara como problema, ela produz indícios importantes sobre a fraqueza dos respectivos sistemas de sentido e possibilita assim uma reconstrução do horizonte histórico do problema (ISER, 1996, p. 137).

Nesse sentido, o valor estético tem a função de oferecer ao leitor uma possibilidade de coerência para o universo da ficção, de orientar a produção do sistema de equivalências de modo que este comunique algo a respeito do sistema de sentido dominante, suas negações, possibilidades e deficiências. Isto quer dizer que o repertório ganha sentido a partir do grau de familiaridade que o leitor tem com o ambiente do qual foram selecionados os elementos. Por um lado, a despragmatização dos elementos do repertório torna visíveis para os leitores as situações familiares que regulam as normas do sistema de sentido de seu mundo, mas a fundamentação de um novo sentido é recíproca, a consciência do sistema de origem do repertório também serve de base para a produção do novo sistema de equivalência.

Assim, é possível perceber a qualidade comunicativa da obra literária e a participação do leitor na sua realização, como quer Iser. As relações entre os elementos do repertório e, num nível superior, o sistema de sentido que valida as relações do universo da ficção devem ser produzidos pelo leitor, pois não são dados verbalmente. Segundo Iser, a aproximação ou o afastamento da correspondência do repertório ao sistema de sentido original aumenta ou diminui a participação do leitor durante a leitura: “a participação é bem pequena quando o texto reproduz quase todas as normas comuns, e é bastante intensa quando a correspondência tende a zero” (ISER, 1996, p. 156). Veremos como, nessa atividade, também entram em jogo as estratégias do texto – instruções de produção de sentido e organização – e as disposições do leitor – seus conhecimentos e seu grau de aceitação do estranhamento.

1.3.2 Estratégias do texto

Segundo Iser, para que a produção das equivalências se realize, existem as estratégias do texto. Este aspecto textual cumpre a função de estrutura comum ao emissor e ao receptor que faz possível a comunicação, estrutura que nos atos da fala é reconhecida como “procedimentos aceitos”. As estratégias organizam os elementos do repertório e mostram possibilidades de combinação. Ajudam a criar relações entre o

contexto de referências dos elementos do repertório e o leitor, que deve produzir a equivalência.

Para descrever a forma em que as estratégias estabelecem procedimentos aceitos ao organizar uma série de elementos que perdem sua familiaridade, Iser chama a atenção para as limitações da oposição entre linguagem poética e linguagem cotidiana. Segundo o autor, o argumento de Jan Mukarovsky, um dos mais sólidos para defender esta ideia, sugere que a violação do padrão significa poeticidade somente na medida em que a violação reformula a relação entre padrão e desvio, pois o padrão está coapresentado na violação. No entanto, o obstáculo desse tipo de argumento permanece na dificuldade de definir o padrão, ou seja, definir uma norma verbal e um cânone estético externos aos textos. Segundo Iser, se a violação de uma norma aumenta o potencial semântico do texto, e esse aumento se realiza como uma tensão que deve ser resolvida pelo leitor, então, cabe pensar que “a ‘qualidade poética’ produzida pelo desvio não é ligada nem às normas de um padrão abstrato, nem a um cânone estético, igualmente abstrato, mas sim às disposições e hábitos do leitor” (ISER, 1996, p. 165). Portanto, o desvio difere não de uma norma abstrata, mas de expectativas do leitor.

Depois de lembrar a distinção entre “informação” e “sentido”, proposta por A. E. Darbyshire, para pensar a forma em que acontece a comunicação do desvio, Iser emprega dois conceitos próximos a estes: “esquema” e “correção”. Este par conceitual, desenvolvido por E. H. Gombrich, tem o objetivo de explicar o ato de representação nas artes plásticas. Segundo Gombrich, os “esquemas” devem ser entendidos como agrupamentos de dados de percepção que têm a finalidade de reduzir a contingência do mundo, para facilitar sua apreensão. A “correção” acontece quando se torna necessário mudar um ponto do esquema para apreender uma particularidade da realidade não prevista. Segundo Iser, este par conceitual também serve para explicar estratégias dos textos, no entanto, devem ser pensados de outro modo, já que para o texto não há um mundo objetivo, copiado, que possa trazer uma peculiaridade que motive uma correção. Na literatura, os esquemas não são somente estruturas mentais, eles fazem parte dos textos e, portanto, são apresentados com deformações – as novas organizações de elementos –, o que, de certa forma, simula uma correção e leva o leitor a preencher essa indeterminação com a produção do objeto estético correspondente a tal esquema. Iser entende que os esquemas são apresentados como um primeiro código e o objeto estético como um segundo código, que o leitor deve produzir.

A estrutura em que se organiza o primeiro código está relacionada às estratégias do texto. A partir da afirmação de Eco a respeito da denotação de “condições de experiência” dos signos icônicos, Iser percebe que deve haver no texto estratégias que possam produzir “uma correspondência entre o texto ficcional e as condições fundamentais de apreensão do sujeito” (ISER, 1996, p. 172). A primeira destas estratégias está dada na relação entre primeiro e segundo planos. A seleção dos elementos do repertório evidencia a relação entre dois planos: quando um elemento é despragmatizado, quer dizer, quando perde o significado que tinha em seu sistema de sentido original em vista da necessidade de significar algo novo em sua nova rede de relações, a nova significação passa ao primeiro plano, sem perder o vínculo com o segundo plano, seu sistema de referência. Essa relação é fundamental para o sentido que o elemento escolhido poderá comportar. Disso surgem duas consequências:

1. Se o elemento escolhido evoca seu sistema original de referência, ele marca ao mesmo tempo uma diferença semântica que se desenvolve entre os contextos familiar e o ainda não familiar. 2. A seleção não apenas provoca as diferenças semânticas do texto quanto a seus diferentes sistemas de referência; ela produz por meio da relação de primeiro e segundo planos uma condição elementar de compreensão do texto. Pois o uso ainda não familiar do elemento escolhido se furtaria à compreensão se o segundo plano familiar não fosse evocado pela despragmatização do elemento escolhido (ISER, 1996, p. 173).

Em seguida, a relação entre primeiro e segundo planos se torna dialética, pois, em determinado momento, os elementos selecionados não se referem mais a seu próprio plano de fundo, mas ao que se conformou como segundo plano. Quer dizer, o fundo que, em princípio, era o sistema de sentido da realidade ao que o leitor estava habituado, pouco a pouco é modificado pelo que as novas combinações apontam como déficit ou como possibilidades virtuais deste sistema. Esta relação que se estabelece entre os planos produz “uma tensão que se matiza em uma série cada vez mais diferenciada de interações, para por fim emergir em uma terceira dimensão – a produção do objeto estético” (ISER, 1996, p. 178).

Se a “seleção” produz a relação entre primeiro e segundo plano, a “combinação” se refere à forma em que o texto indica as possibilidades de organização dos elementos, a estrutura de tema e horizonte. Esta estrutura está dada em um “sistema perspectivístico” no qual, de modo geral, quatro perspectivas se combinam: a do narrador, a das personagens, a do enredo e a da ficção do leitor. Como sistema de perspectivas, cada ponto de vista se refere a um objeto comum, o que significa que

nenhum o define por completo. Além disso, cada perspectiva também permite ao leitor lançar um novo olhar sobre as outras perspectivas. Assim, “o objeto estético emerge da interação dessas ‘perspectivas internas’ do texto; ele é um objeto estético à medida que o leitor tem de produzi-lo por meio da orientação que a constelação dos diversos pontos de vista oferece” (ISER, 1996, p. 180). Segundo Iser, a estrutura que coordena as perspectivas é a estrutura de tema e horizonte. O “tema” será cada segmento das perspectivas em que o leitor põe sua atenção. O “horizonte”, por sua vez, será o fundo contra o qual o tema se recorta e ele estará formado por tudo aquilo que já foi tema durante a leitura. Essa estrutura organiza os pontos de vista e, ao mesmo tempo, as reações do leitor, que muito dependem da relação entre o tema e o horizonte que tenha sido constituído.

Iser chama a atenção para alguns pontos referentes ao funcionamento desta estrutura:

1. Ela orienta a relação entre texto e leitor. Organiza as possibilidades relacionais das perspectivas de mundo divergentes, de forma que a perspectiva de mundo não-familiar que é intencionado pelo autor possa se dar como perspectiva a ser constituída pelo leitor.

2. A variação de posições apresentadas como tema e fundo revela também aquilo que não foi dito verbalmente quanto a cada posição. Cada posição, assim, ganha diferentes situações relacionais à medida que se apresentam novas posições. Isto significa que cada segmento ganha sua significação de acordo a uma rede de relações que se estabelece durante a leitura. O objeto estético se constrói através dessa rede.

3. Se o objeto estético se produz a partir da mudança de posições no texto, não é possível pensá-lo como Ingarden. Para ele, o objeto se dava a partir de “aspectos esquematizados” que provocavam a atualização do objeto intencional. Mas assim apontava para um processo de complementarização. Ao pensar nos “aspectos esquematizados” de Ingarden, Iser se pergunta de que forma se constituiria o objeto estético, se estes representam somente determinadas posições. A estrutura de tema e horizonte, ao contrário, coordena diversas perspectivas que ganham sentido em sua relação; quer dizer, constituem algo que elas mesmas não possuem.

Segundo Iser, é possível identificar quatro formas de subordinação das perspectivas na literatura narrativa e dramática: a contrafactual, a opositiva, a gradual e a serial. A primeira organiza as perspectivas com determinada hierarquia. O repertório, então, se qualifica de acordo com as perspectivas, que se diferenciam por valor e

exemplaridade, e há, por consequência, alto grau de univocidade. Nesse caso, geralmente são as perspectivas do herói ou do narrador as que apresentam as normas e valores que regem o mundo da ficção. A organização opositiva coloca as perspectivas frente a frente de forma que cada uma evidencia o que falta à outra a partir do seu ponto de vista. Na gradual, se percebe um desaparecimento gradual da orientação central das perspectivas. A avaliação das perspectivas também se vê neutralizada pela inclusão da perspectiva do narrador ao mesmo nível que as demais. Nesse caso, o leitor subordina as orientações a partir da atualização que ele faz das atitudes das personagens. Em uma organização serial – como em Joyce ou no *nouveau roman* –, as perspectivas variam de frase a frase e há uma profunda redução das subordinações hierárquicas. Aqui, o leitor deve descobrir a origem de cada perspectiva, portanto, suas referências sofrem uma mudança serial.

1.4 Estrutura do ato

Como vimos, para Iser, a análise da leitura não pode esgotar-se na análise textual. A estrutura do ato é o momento em que o texto é realizado pelo leitor como correlato da consciência. Somente nesse momento o texto se torna presente no leitor e a leitura se dá como experiência. Para os objetivos deste trabalho, este fenômeno pode ser descrito em dois momentos: a “apreensão do texto” e a “formação de representações”. Destes pontos depende a constituição do sujeito leitor e a experiência da leitura. Por fim, Iser descreve mais um aspecto do fenômeno da leitura sem deter-se no texto ou no ato – como veremos mais tarde, com foco na interação, estuda os estímulos para a atividade do leitor.

1.4.1 Apreensão do texto

Para descrever a atividade do leitor, o autor se serve dos argumentos da fenomenologia da leitura que descrevem os atos de apreensão. Desta perspectiva, o objeto estético não é apreendido como um objeto real, em um só momento; ao contrário do objeto da percepção, o texto tem que ser apreendido em fases que se relacionam à medida que se realizam, fases consecutivas que obedecem à linearidade da leitura. Isto quer dizer que a apreensão do objeto do texto não se apresenta como uma relação sujeito-objeto, pois, neste caso, o sujeito se move dentro do objeto: “a apreensão de

objetos estéticos tecidos por textos ficcionais tem sua peculiaridade em sermos pontos de vista movendo-nos por dentro do que devemos apreender” (ISER, 1999, p. 12). Por outro lado, o processo se torna mais complexo ainda ao pensar que, se o objeto deve ser realizado pelo leitor, na relação de apreensão do objeto o sujeito está envolvido, além do mais, com algo que o transcende. O leitor precisa realizar sínteses dos dados presentes no texto, a partir das quais o objeto se constitui e se transforma à medida que outras sínteses são integradas a ele.

Assim, os correlatos da consciência não se formam como denotação de um objeto empiricamente dado. Eles se constituem a partir das sínteses dos conteúdos de cada frase e fazem parte da estrutura de percepção gerada pelo ponto de vista em movimento. Segundo esta estrutura, cada síntese que é apreendida, cada correlato, gera uma expectativa que será ou não preenchida pela síntese seguinte. Esta expectativa se transforma, por sua vez, no pano de fundo do correlato seguinte. Assim, a modificação constante da expectativa fará com que os correlatos lembrados se projetem em um novo horizonte que no momento de sua aparição ainda não existia. Isto gerará, novamente, expectativas preenchidas e expectativas vazias que se integrarão outra vez no horizonte,

daí segue: cada momento da leitura representa uma dialética de protensão e retenção, entre um futuro horizonte que ainda é vazio, porém passível de ser preenchido, e um horizonte que foi anteriormente estabelecido e satisfeito, mas que se esvazia continuamente (ISER, 1999, p. 17).

O mesmo processo pode ser reconhecido na organização dos pontos de vista. Os momentos da leitura, dados nas interrupções das frases que propiciam a focalização do objeto estético, se distinguem pelo fato de o ponto de vista saltar de uma perspectiva para outra. Da mesma forma, o novo momento influencia e é influenciado pelo anterior, e influenciará e será influenciado pelo posterior. Assim, o ponto de vista em movimento, o do leitor, é o único capaz de construir estas relações, que não estão dadas em nenhum ponto de vista do texto.

O resultado deste processo é a produção dos correlatos de consciência, responsáveis pelo leitor experimentar o texto como evento. Devido ao ponto de vista em movimento, as estruturas se tornam interativas e se modificam constantemente os horizontes de expectativa e memória do leitor. Dessas alterações constantes resultam agrupamentos que se cristalizam como configurações de sentido. Iser recorre a estudos psicolinguísticos para mostrar que o sentido da leitura não está nas palavras, mas em unidades maiores que podem ser denominadas *Gestalt*. Estas se formam a partir de

correlações de signos que se agrupam em uma relação de coerência projetada pelo leitor. Forma-se, assim, o *noema* perceptivo, a coerência da *Gestalt*. O autor sintetiza a formação da *Gestalt* nos seguintes termos:

Com cada signo verbal transmite-se à consciência do leitor mais do que apenas esse signo; por isso, o signo deve formar uma unidade com os seus contextos de referência. Mas a unidade do noema perceptivo é criada pelos atos de apreensão do leitor, e este, ao identificar a relação dos signos verbais, concretiza o contexto de referência, ou seja, algo que não se manifesta verbalmente. Desse modo, constitui-se no noema perceptivo uma unidade, na qual se amalgamam os signos verbais, suas implicações, sua relação recíproca e, não por último, os atos de identificação do leitor; noutras palavras, o texto começa a existir enquanto *Gestalt* na consciência do leitor (ISER, 1999, p. 32).

O “fechamento” de uma *Gestalt* – a finalização de sua formação – acontece no momento em que a tensão que nasce dos diferentes signos apreendidos é resolvida por uma projeção do leitor fundamentada numa síntese de coerência, quer dizer, na escolha de uma possibilidade de sentido e a exclusão das demais possibilidades, que permanecerão de forma virtual. As *Gestalten* podem representar momentos de ação ou planos da trama. No primeiro caso, ela só se fecha quando o que é representado por ela pode ser representado como ação dotada de sentido por outra *Gestalt*. A *Gestalt* do plano da trama tem por base uma estrutura intersubjetiva, e se fechará, atingindo o plano de sentido, quando uma atividade subjetiva de seleção das possibilidades apresentadas for realizada.

Nesse contexto, é importante notar que as possibilidades de sentido não selecionadas também permanecem como fundo na memória e influenciam a estabilidade das *Gestalten* já formadas. Além de abrir as *Gestalten* novamente, essa interação das possibilidades virtuais não atualizadas produz uma tensão entre um envolvimento do leitor com o texto e um distanciamento, gerado pelo rompimento com a memória de *Gestalten* que está em jogo para poder completar as significações. Esta tensão se resolve com o aparecimento de uma terceira dimensão: o leitor experimenta o texto como evento.

Esta experiência acontece como correlato do texto na consciência do leitor devido à faculdade das estratégias textuais de poder modificar a formação de coerência cristalizada pelo leitor. Este tipo de modificação das *Gestalten* de sentido pode ser descrito como as respostas às expectativas do leitor. As surpresas ou frustrações

representam as reações provocadas pela ruptura, pela perturbação e pela obliteração das *Gestalten* que criamos na leitura. Isso significa que o leitor reage a algo que ele mesmo produzira, e este modo de

reação explica por que somos capazes de experimentar o texto como evento real (ISER, 1999, p. 45).

Como foi dito, durante o processo de formação de *Gestalten*, possibilidades de sentido são postas de lado e passam a fazer parte de um fundo contra o qual a *Gestalt* ganha o seu sentido. Esta relação se intensifica quando se mostram possibilidades alternativas de formação de coerência, o que chamamos habitualmente de ambiguidades. Estas podem ser do texto, e então o leitor deverá resolvê-las, ou podem ser do processo de formação das *Gestalten*, e, então, funcionarão como impulso para o leitor realizar com mais empenho a solução das contradições que ele mesmo produziu. No caso de haver uma ambiguidade, existe uma discrepância entre as possibilidades selecionadas que, além de influenciar a *Gestalt* formada, questionam sua validade. Este é o estímulo que leva o leitor a procurar diferentes *Gestalten* que possam representar a relação de signos em questão. Assim, ocorre uma “cadeia de explosões” de *Gestalten*. Esta série de formulações estimuladas pelas discrepâncias acontece com a *Gestalt* produzida pela imaginação do leitor, e este questionamento daquilo que ele próprio produziu é responsável pelo seu envolvimento com o texto.

Este envolvimento é, em outras palavras, a presença do leitor no texto e, por conseguinte, a presença do texto no leitor, o que não pode ser um evento sem consequências. Esta presença do texto ocorre como experiência na medida em que o texto ficcional se torna presente para nós e relega ao passado o que somos, quer dizer, os nossos padrões orientadores. Nesse sentido, Iser supõe que a leitura e a experiência se assemelham “na medida em que o envolvimento empurra os nossos padrões de representação para o passado, suspendendo assim a sua validade para a nova presença” (ISER, 1999, p. 50). Ou seja, a leitura reestrutura aquilo que somos. É assim como se apresenta a nova experiência, como reestruturação, pois ela não é adição, mas a “reorganização de experiências sedimentadas” (ISER, 1999, p. 51). A particularidade da experiência estética está no fato de ser uma experiência que nos torna conscientes da aquisição de experiências, num processo que procura ser transparente. Há, no entanto, uma possibilidade de distanciamento durante esta experiência: o momento em que advém a produção de discrepâncias, que obrigam o leitor a distanciar-se das *Gestalten* formadas e ver-se a si mesmo como produtor de sentido.

1.4.2 Representações

Durante a leitura acontecem diferentes atividades cognitivas que levam o leitor a identificar grupos de signos, agrupá-los e representá-los. Para isto, acontece uma síntese particular que nasce da interação entre os signos e as capacidades do leitor, e que, portanto, não existe verbalmente nem em estado potencial na imaginação do leitor. Para Iser, estas sínteses são elementos complexos, pois não obedecem à fronteira entre sujeito e objeto, e, por outro lado, se formam fora da conscientização do leitor, pelo que ele as chama de “sínteses passivas”, em referência ao conceito proposto por Husserl. Estas sínteses tem por base a imagem, que traz à luz algo que nem é idêntico a um objeto empírico nem ao significado de um objeto representado. Cabe notar que este tipo de imagem não acontece como uma impressão na “sensação”, nem como o objeto de uma visão ótica. Enquanto a percepção supõe um objeto dado, a representação se refere a algo não-dado ou ausente. As nossas representações não buscam tornar um objeto em algo fisicamente visível, mas em reunir uma série de dados em uma imagem que é portadora de significação.

Ao ler, processamos facetas de um objeto que são reunidas e dispostas de forma a constituir uma imagem que para nós tem um significado. Cada faceta nova que aparece durante o texto altera esta imagem e se integra também ao significado que formamos até o momento. Assim, a nossa imagem está sempre em movimento, e cada nova faceta reestrutura e matiza a representação. Em síntese, “mediante a representação, produzimos uma imagem do objeto imaginário que, diferentemente da percepção, não é dado. Entretanto, quando imaginamos algo, estamos em presença do objeto, pois este deve sua existência à nossa imaginação e produtividade” (ISER, 1999, p. 61).

Podemos dizer, então, que estas imagens são referências evocadas pelos signos a partir dos quais estabelecemos conexões que se realizam nas representações. Isto não quer dizer que esta imagem seja totalmente arbitrária e subjetiva, ao contrário, o objeto e o sujeito não permanecem separados neste processo, portanto a imagem realizada também afeta o sujeito que a representa. A partir desse ponto, o sujeito não está presente na realidade, pois está preocupado com determinada realidade que o separa de sua realidade. O leitor experimenta, pois, uma irrealização: “se o leitor se irrealiza na imagem representada, a irrealização é a condição sob a qual o não-dito da relação entre os signos aparece na imagem como real para o leitor” (ISER, 1999, p. 63).

Cabe notar a diferença entre a formação de representações na literatura e na vida real. No dia a dia, a representação surge para presentificar objetos ausentes, mas existentes. Na literatura, o objeto imaginário não é empiricamente dado. Neste caso, a representação está ligada a dados previamente estabelecidos, no entanto, a representação não busca presentificá-los. As estratégias do texto oferecem ao leitor esquemas e possibilidades para ele constituir uma representação que está além do dito pela linguagem. Os dados oferecidos pelo texto através dos esquemas possuem somente uma “função reguladora”, a partir das quais o leitor produz “sínteses passivas” que se amalgamam para revelar o que não existe no texto. Quer dizer,

em virtude da indeterminação de suas formulações, o esquema se apresenta como forma oca, a ser preenchida, em diferente medida, pelos conhecimentos sedimentados e individuais de cada leitor. Assim, o esquema dá forma à representação do leitor, forma essa que ao mesmo tempo revela a função vital desempenhada pelo repertório textual para a formação de representações (ISER, 1999, p. 69).

Na realização temporal da sequência de representações que ocorre durante a leitura, o leitor tem a possibilidade de perceber contrastes, diferenças e oposições entre os objetos de representação. Assim, essas diferenças estimulam o leitor a relacionar as representações, que se organizam, novamente, apresentando-se contra o pano de fundo dos demais objetos já representados. Desta forma, o sentido do texto se constitui na interação das diferentes representações que acontece durante a leitura. Este processo, único por ser temporal, é o responsável pela catalisação das “sínteses passivas”, que compõem o sentido do texto na consciência do leitor.

1.5 Estímulos para a atividade de constituição

Por último, devemos estudar as condições da interação. Depois de ter observado os aspectos das estruturas do texto e do ato, Iser observa ainda os estímulos que existem no texto para que a realização da obra aconteça. Nesse sentido, explora o pressuposto de a ficção não ser idêntica ao mundo nem estar organizada à sua semelhança, mas ter uma função comunicativa. Essa distinção, que pode ser vista como falta de identidade do texto, se manifesta nos lugares indeterminados que surgem na interação entre texto e leitor. Essa indeterminação é fundamental para a atividade de “formulação” que o leitor pratica no ato da leitura, e pode ser identificada, para objetivos de análise, em duas estruturas: os lugares vazios e as negações.

Iser procura estudar quais são as condições que possibilitam a interação entre texto e leitor com base na teoria da interação proposta pela psicologia social. Nesse contexto, o autor destaca o papel fundamental da contingência para a interação entre dois participantes. A contingência e os “planos de conduta” dos participantes são, principalmente, os aspectos estudados pela teoria da interação. Articulados numa situação interativa, revelam como a contingência, ao contrário do que pode parecer num primeiro momento, é ambivalente, pois nasce da interação e, ao mesmo tempo, não impede sua realização, mas a estimula, exigindo correções dos planos de conduta e o esforço de interpretação dos participantes.

Por outro lado, os estudos psicanalíticos desenvolvidos por R. D. Laing, H. Phillipson e A. R. Lee, sugerem que, nas interações, as reações são determinadas não só pelos “planos de conduta” e pela contingência ligada a estes, como no caso anterior, mas também pela imagem que cada participante criou para o outro. Ao ser uma produção, estas imagens não são percepções, mas interpretações das percepções do outro. Esta falta de experiência da experiência do outro é chamada por Laing de “No thing”. Assim, pode-se supor que a relação interpessoal é “um constante balanço que fazemos a respeito dessa lacuna inerente a nossa experiência” (ISER, 1999, p. 101). Ou seja, o vazio da experiência do outro é preenchido com interpretação e fantasias projetadas fundadas na percepção do outro. Logo, a interação diádica é impulsionada pelo desconhecimento da experiência do outro, que nos leva a agir.

A diferença fundamental com relação à interação entre texto e leitor é que, neste caso, não existe uma situação “*face to face*” que determine certos aspectos da interação. Na leitura, uma das partes, o texto, não se adapta ao leitor. Não pode o leitor indagar a respeito das contingências da interação para corrigir suas respostas, quer dizer, o texto nunca dará a garantia de que sua apreensão seja certa. A relação entre texto e leitor não tem um padrão de referências, é o leitor que deverá construir um código para se adequar ao do texto. Como acontece na interação interpessoal, é a carência que impulsiona a relação.

No caso da interação entre texto e leitor, existe a assimetria, quer dizer, a falta de uma situação e de um padrão de referência comuns que preencham lacunas básicas de qualquer interação. Desta forma, pode-se pensar que, no caso de texto e leitor, é imprescindível que as representações sejam modificadas. Se a interação supõe a projeção das partes, mas com as adaptações consequentes, na leitura são as representações que não podem manter-se fixas sob o risco de que a comunicação

fracasse. Nos textos ficcionais, as lacunas estão dadas por não-ditos e por lugares vazios entre os segmentos do texto. O leitor é estimulado a ocupá-las com suas projeções, de forma a estabelecer um processo dinâmico segundo o qual o dito ganha sentido graças ao que oculta. É, então, nos lugares vazios que se dá a interação entre texto e leitor, e, da mesma forma, em diversos tipos de negação que o texto apresenta.

Em comparação com os pontos de indeterminação de Ingarden, os lugares vazios são possibilidades de que a representação do leitor ocupe um determinado vazio no sistema do texto, e não uma lacuna na determinação de um objeto intencional. Eles marcam a necessidade de combinação, pois atuam como estímulo para a ligação dos elementos do texto, a partir da qual começa a se formar o objeto imaginário. Assim como a contingência nas interações diádicas, no texto os lugares vazios apontam a necessidade de fazer uma combinação.

Os lugares vazios fazem parte de diferentes dimensões do texto. No repertório textual, por exemplo, estão presentes na despragmatização dos elementos selecionados. Aqui, além de sugerir possibilidades de conexão – pois a despragmatização estimula as novas relações entre os elementos –, os lugares vazios revelam nos elementos do repertório potencialidades que permaneciam ocultas, que, por sua vez, orientam as possibilidades de conexão. Nas estratégias, aparecem na justaposição das perspectivas apresentadas, que devem ser relacionadas constantemente para produzir representações e o ponto de vista do leitor. Os lugares vazios que marcam a interrupção da conectabilidade dos segmentos permitem que o leitor reformule o texto e reúna os segmentos em unidades de sentido.

Iser chama a atenção para a estrutura em que os lugares vazios se organizam: “eles funcionam como estrutura autorreguladora; o que por eles é suspenso impulsiona a imaginação do leitor: trata-se de ocupar através de representações o que é encoberto” (ISER, 1999, p. 144). Iser entende esta estrutura a partir das seguintes funções: ao indicar a relação entre dois segmentos, constitui-se um campo, quer dizer, duas posições interligadas, como unidade mínima de compreensão. Nesta relação estabelecida se torna necessário um padrão para resolver a tensão existente entre os segmentos, que permita ao leitor relacionar afinidades e diferenças. Nesse momento, surge na necessidade deste padrão um lugar vazio que deve ser preenchido com representações do leitor. Assim, o lugar vazio que era, a princípio, a indicação de possibilidade de conexão, é agora o padrão que possibilita estabelecer a relação: “daí se pode inferir que a ‘mudança de

posição' do lugar vazio no interior do campo controla as operações que se realizam no ponto de vista do leitor" (ISER, 1999, p. 149).

Desse momento do processo, sabemos que o ponto de vista do leitor, concentrado em diferentes relações de segmentos, salta de um ponto a outro, e torna tema tudo o que ele enfoca. Isto significa que, ao mudar de um ponto a outro, uma posição que era tematizada passa a formar um lugar vazio. A posição que é tema não é percebida de maneira isolada, mas é considerada dentro do horizonte formado por outros pontos antes tematizados. Aqui, então, pode-se dizer que "o lugar vazio da relevância temática que fora abandonada cumpre a importante função de orientar o ato de compreensão" (ISER, 1999, p. 150). Assim, os atos de constituições do leitor perdem o seu caráter arbitrário, pois a apreensão de um elemento é orientada por um horizonte dado previamente.

Por outro lado, como estímulo para a atividade de constituição, ainda existem as negações. Podemos tomar como exemplo a negação da validade de uma norma selecionada para o repertório. Este tipo de negação obriga o leitor a desenvolver certos mecanismos para entender o que está referido sem estar formulado. Assim, não é motivada a rejeição ou o cancelamento total das normas, mas uma nova forma de perceber o aspecto que se procura tematizar. Nesse sentido, as normas são parcialmente negadas para aludir ao aspecto considerado problemático e indicar o caminho para sua reorientação. Portanto, a reorientação se torna objeto de representação do leitor e é constituída na imaginação a partir de uma deficiência referida.

A partir desta constatação, pode-se pensar na existência de lugares vazios não só no eixo sintagmático do texto, como vimos até agora, mas também no eixo paradigmático, introduzidos por negações. Estes podem ter efeito sobre as possibilidades de combinações e das influências que sofrem as formações das *Gestalten* de sentido. Estas negações, que não são marcadas no texto, são chamadas de negações secundárias. Enquanto as negações primárias se referem principalmente a uma dimensão temática, as secundárias se referem às conexões entre as *Gestalten* de sentido e aos hábitos do leitor.

Ao concluir o capítulo dos lugares vazios e das negações, Iser ressalta que a descrição desta estrutura é feita como tipo ideal, as diferentes posições do lugar vazio não devem ser vistas como repertório de lugares vazios, mas como uma forma de descrever a participação do leitor no texto.

1.6 Mudança de paradigma: teoria da representação e teoria do efeito.

A ideia de lugares vazios desenvolvida por Iser adquire um papel central na fundamentação da teoria do efeito estético. A partir do conceito de indeterminação que Ingarden propusera, Iser formula uma concepção da interação entre a obra e o leitor que supõe um processo mais dinâmico, em que a atividade do leitor não se restringe a preencher esquemas vazios com qualidades de um objeto que se apresenta indeterminado em seus atributos. De um espaço para a atividade de complementação, as indeterminações passam a ser vistas como lugares vazios que se dão em diferentes níveis da concretização da obra e que estimulam no leitor a produção de sínteses, conexões, códigos e formação de coerência.

A estrutura em que os lugares vazios se organizam – a aparição do campo e a necessidade de um padrão que articule os elementos entre os quais se dá o vazio –, possibilita identificar a indeterminação da obra em seus diferentes níveis de constituição e supor uma atividade constante de produção e correção por parte do leitor. Esta estrutura está prevista já no primeiro pressuposto do modelo, segundo o qual a atividade de produção inicia perante a não-familiaridade do texto, que explica, por outro lado, o efeito de estranheza da obra literária.

Este primeiro pressuposto surge dos estudos de Holland, que, em sua abordagem psicológica, evita a oposição entre linguagem cotidiana e poética, e busca a razão da comunicação da obra de arte na semelhança que existiria entre sua estrutura e determinada estrutura da psique. Iser, a partir dessa reflexão, percebe que, ao contrário, o estímulo para a produção só pode acontecer originado em uma estrutura que contém um traço não-familiar, que força o leitor a envolver-se com o texto para transformar o efeito causado pelo não-idêntico em um sentido. Assim, a comunicação da ficção não se dá por meios explícitos de representações do mundo, mas por uma estrutura de vazios e não ditos que deve ser traduzida com base nas experiências e competências do leitor.

Ao entender a não-familiaridade como uma condição necessária para a concretização da obra, anula-se a possibilidade de sustentar uma concepção em que a ficção dispõe ao leitor uma cópia da realidade. A seleção e a combinação dos elementos tomados dos sistemas de sentido da realidade propõem um universo novo que deve tornar-se coerente no processo de leitura graças à produção de sentido do leitor. Este sentido, portanto, surge de algo não explícito no texto e de uma organização não

idêntica com relação à sua origem, a realidade. O sentido concretiza algo que a nova organização diz sobre a realidade, o texto não copia o real, mas se refere a ele.

Com base na descrição do repertório e em sua atualização, impossibilita-se a ideia de cópia, e passa-se a pensar a obra como uma estrutura de comunicação. A novidade que a obra traz ao mundo é algo que aponta a ele. Para conceber a natureza desta relação entre a ficção e a realidade, Iser evita um estudo ontológico que vise a descrever a estrutura universal da ficção – como fizera Ingarden – e busca descrever sua função. Desta forma, a ficção não pode ser entendida como algo não-real, ela é, antes, uma interpretação do real, e como tal, sua função é conectar o leitor à realidade que interpreta.

Nesta estrutura comunicativa, a visão do autor se dá como mais um ponto de vista formulado na organização das perspectivas. Cabe, assim, ao leitor estabelecer estas conexões e atualizar a estrutura intersubjetiva em que a mensagem é recebida. Ao realizar-se como comunicação em que a mensagem tem de ser produzida, a ficção não pode mais ser estudada como recipiente de um significado, “já não se trata mais de evidenciar o que ela significa, mas sim os seus efeitos.” (ISER, 1996, p. 102). Pois é a partir de uma estrutura afetiva que o leitor transforma o não-familiar em sistema coerente e o não-dito em sentido. A experiência de atividades cognitivas motivadas pela estrutura da ficção se realiza, então, como sentido da obra.

Nesse contexto, para Iser é preciso abandonar uma teoria da representação para abordar as obras de acordo com uma teoria do efeito. Se o sentido da obra deve ser pensado como o resultado de efeitos experimentados, é preciso, antes, estudar as condições para a constituição do sentido enquanto evento. A interpretação da ficção constituída com base em quadros de referência extratextuais reduz a potencialidade dos efeitos da ficção a uma significação referencial. Assim, essa interpretação desconsidera o caráter estético da obra, que só pode ser apreendido enquanto experiência.

O sentido da obra perde seu caráter estético à medida que se transforma em significado e ganha concretude referencial: “a interpretação tradicional se posiciona sempre além desse ponto crucial e entende sentido enquanto expressão de valores coletivos.” (ISER, 1996, p. 55). Entendido como resultado de experiências, o efeito estético não pode ser verbalizado, então, o que se procura é descrever o processo pelo qual as estruturas verbais se realizam como estruturas afetivas. À diferença de uma análise da representação do texto, a teoria do efeito busca compreender os fenômenos que ocorrem durante o ato da leitura e os mecanismos por meio dos quais a ficção, em

sua concretização, traz algo de novo ao mundo, comunica uma interpretação da realidade condicionada pelas disposições do leitor.

O modelo de Iser, portanto, parece ser apropriado para abordar os textos em que a presença do leitor é explícita. A realidade referida por este tipo de obras inclui não somente os sistemas de sentido do produtor da mensagem, mas também o próprio produtor, o leitor. Além disto, as obras que estudaremos não só incluem a presença do leitor como também se organizam de forma a frustrar as convenções do gênero para provocar um efeito estético que, de acordo com a ruptura pretendida, também deveria distinguir-se de uma narrativa tradicional. Para tecer algumas considerações a propósito das particularidades que *Museo...* e *Rayuela* apresentam para romper com a tradição, estudaremos as obras com base nos conceitos desenvolvidos por Iser.

2 O LEITOR EM *MUSEO DE LA NOVELA DE LA ETERNA*, DE MACEDONIO FERNÁNDEZ

O primeiro autor que nos interessa é o escritor argentino Macedonio Fernández (1874-1952). O programa estético que Macedonio propôs para o romance foi concomitante com as tendências vanguardistas da primeira metade do século XX, e, especificamente, com aquelas que precederam os autores argentinos protagonistas do *boom* da literatura hispano-americana, como Jorge Luis Borges e Julio Cortázar.

A produção literária do autor se tornou significativa a partir de 1922, quando, devido à intervenção de Borges, ele passou a dialogar com os jovens poetas de Buenos Aires, representantes do Ultraísmo, e a participar da publicação da revista *Proa*. Até então, Macedonio exercia a advocacia, mas o seu principal interesse estava voltado para os debates da filosofia, especialmente para as obras de Herbert Spencer e Arthur Schopenhauer. Esta formação foi fundamental tanto para os seus textos de metafísica quanto para suas ideias de estética literária.

A partir do encontro com os jovens ultraístas, o autor começou a participar de saraus, e o seu interesse se voltou para as discussões em voga a respeito da renovação do panorama literário local. As pretensões estéticas da época eram adversas à longa vigência do Modernismo de Rubén Darío e, inspiradas nas vanguardas europeias, procuravam romper com o tradicional para oferecer o novo. Pouco tempo depois de sua aparição no meio literário, suas ideias representavam um dos programas mais extremos da estética vanguardista, e, somadas ao seu caráter excêntrico e à sua idade avançada, tornaram-no um dos mentores intelectuais da geração que marcou a maior ruptura nas tendências estéticas do país. Emir Rodríguez Monegal, crítico uruguaio que acompanhou o desenvolvimento das vanguardas latino-americanas, comenta o papel de Macedonio no período:

Al descubrirlo el clan ultraísta realizaba la ambición de todo grupo revolucionario que se estime: el hallazgo de un precursor, la veloz invención de una genealogía. Macedonio Fernández pareció precursor del criollismo, de la antiretórica (o neoretórica) ultraísta, del paladeo de la metáfora, de la paradoja metafísica, con que el grupo se lanzó a la arena literaria aventando los últimos restos del modernismo y escandalizando a los burocráticos epígonos. Macedonio resultó un preservado e intacto testigo de la gesta modernista que en largo silencio hubiera madurado los elementos para su demolición total. Mientras Payró y Lugones hacían su obra [...], él pareció haber elaborado, en olvidadas casas de pensiones bonaerenses, entre papeles desordenados y una guitarra, envuelto en incontados sacos de lana, a

espaldas de su generación, el instrumento intelectual y poético con que superarla (MONEGAL, 1952).

Depois da morte de sua esposa, em 1920, Macedonio começou a ter uma vida pouco convencional e determinante para as condições de produção de sua obra. De ser advogado e viver com sua família, passou a morar sozinho em pensões da capital que muitas vezes não conseguia pagar, pelo que se via obrigado a mudar continuamente de habitação. Nessas mudanças, o escritor deixava abandonados manuscritos e rascunhos, que ora se perdiam, ora eram recolhidos por amigos. Por outro lado, segundo ele, a sua produção escrita não visava à publicação, era antes uma forma de pensar. Assim, a maior parte da obra de Macedonio está composta por artigos, cartas, ensaios e poemas coletados de publicações em revistas ou de papéis soltos que o autor e seus colegas arquivavam. As publicações deste material em forma de livro se deram de forma póstuma, organizadas por críticos ou pessoas próximas, como seu filho ou alguns escritores amigos.

2.1 “Estética do romance”

A sua obra mais reconhecida é *Museo de la Novela de la Eterna*. Publicado pela primeira vez em 1967, este romance conta com quatro edições, entre as quais consta a edição crítica preparada por Ana Maria Camblong e o filho do autor, Adolfo de Obieta. Devido às diferenças que podem existir entre as edições, fundamentadas em diferentes manuscritos, consideramos a edição crítica, de 1997, a versão mais completa. Esta teve como base sete cópias datilografadas, entre as quais existiam diferenças de organização das partes do romance e correções de trechos inteiros, dados em comentários manuscritos de Macedonio. Assim, aparentemente, foi possível abranger a totalidade do que já tinha sido publicado como *Museo...*, mais alguns textos que tinham permanecido inéditos.

Nesta obra, Macedonio expõe a sua estética nos cinquenta e seis prólogos que precedem os dezoito capítulos do romance. Aparentemente, o autor trabalhava sobre estas ideias desde o ano 1924 ou 1925, segundo algumas cartas, porém, o primeiro antecipo público do romance data de 1929. Esse texto, chamado “Prólogo a lo nunca visto”, esboça a proposta de Macedonio.

Nele, depois de anunciar a revelação do “nunca visto”, como qualidade de seu romance, Macedonio celebra o novo enfoque da arte: “Sinceramente, es hermoso este

cambio, es arte por el arte y arte para la crítica, que es nuevamente arte por el arte.” (FERNÁNDEZ, 1997, p. 44). Em seguida, estabelece um cânone das obras que salva da “horrible arte”: Cervantes, só o do *Quixote*; de Quevedo, só o humorista; Gómez de la Serna, o Heine do sarcasmo, o D’Annunzio da paixão, Poe, Flaubert de *Mme Bovary*, e Zola, de quem poderia ter se obtido, se os valores da sua época tivessem sido os que Macedonio prezava, não meia dúzia, mas cem obras “de verdad de arte, intrínseca, no de copia de realidad” (FERNÁNDEZ, 1997, p. 45). Desta forma, Macedonio seleciona as obras que poderiam estar de acordo com sua estética e, ao mesmo tempo, evidencia, na arbitrariedade da seleção, o tipo de arte que não será bem-visto.

Logo, há um trecho em que o autor trata do leitor. Macedonio apresenta uma série de adjetivações feitas com palavras compostas, dirigidas ao leitor: “por-todos-nosotros-artistas-servidos-de-ensueños”, “que-el-arte-escritor-quiere-real-mas sólo-real-lector-de-sueños”, entre outras. Estas tentam definir o leitor como um ser ao qual a arte propõe ora a leitura de sonhos, ora a leitura dos sonhos de outro. Ao que parece, está insinuada, nessa distinção, a diferença que mais tarde ficará clara, entre a arte autorreferencial, explorada por Macedonio, e a arte que trabalha com cópia.

Em seguida, Macedonio reitera a valorização da postura criativa:

Es axiomático error definir el arte por copias: la vida la comprendo sin copias; una situación nueva, un carácter nuevo encontrado en el vivir, sería eternamente incomprendible si las copias fueran necesarias. Efectividad de autor es sólo de invención” (FERNÁNDEZ, 1997, p. 47).

Até aqui, a proposta de Macedonio perfila dois princípios: 1) evitar a “cópia da realidade”, e, conseqüentemente, 2) a intenção de ter a arte por tema, ou, neste caso, a “invenção”. A partir destas orientações, começa a esboçar-se o alvo da ruptura: o Realismo.

Em cronologia próxima, Macedonio ainda publicou outros artigos que anunciavam o seu romance e, ao mesmo tempo, a sua estética. Nessas publicações, não encontramos uma teoria forte e clara que teria resistido à crítica dos contemporâneos. Nesse sentido, cabe lembrar que grande parte da força com que Macedonio empreendia o seu projeto estava dedicada às cartas, por meio das quais prometia e explicava a sua obra futura aos amigos mais próximos².

² Na edição crítica, Ana María Camblong preparou um capítulo chamado “Estudio preliminar”, no qual trata do resgate e organização dos manuscritos e cópias, assim como do trabalho efetuado por Macedonio de promoção e promessas do romance.

Dentro de *Museo...*, o prólogo mais explícito na apresentação da estética do romance é “Prólogo que cree saber algo, no de la novela, pues ello es incompetente a prólogos, sino de Doctrina de Arte”. Nessa exposição, os propósitos são claros. O texto abre assim:

La tentativa estética presente es una provocación a la escuela realista, un programa total de desacreditamiento de la verdad o realidad de lo que cuenta la novela, y sólo la sujeción a la verdad de Arte, intrínseca, incondicionada, auto-autenticada. El desafío que persigo a la Verosimilitud, al deforme intruso del Arte la Autenticidad —ésta en el Arte hace el absurdo de quien se acoge al Ensueño y lo quiere real— culmina en el uso de las incongruencias, hasta olvidar la identidad de los personajes, su continuidad, la ordenación temporal, efectos antes de las causas, etcétera, por lo que invito al lector a no detenerse a desenredar absurdos, coonestar contradicciones, sino que siga el cauce de arrastre emocional que la lectura vaya promoviendo minúsculamente en él (FERNÁNDEZ, 1997, p. 36).

Aqui, além de ficar claro o foco da ofensiva estética, apresenta-se uma das razões que pretendem justificar o projeto. Ao dizer “ésta en el Arte hace el absurdo de quien se acoge al Ensueño y lo quiere real”, Macedonio se refere ao efeito alucinatório causado pela “Autenticidad” nas artes, por meio do qual o leitor acredita que a ficção é real.

Temos, até aqui, alguns elementos soltos da estética macedoniana postulados em dois prólogos de *Museo...*. Organizados, podem ser vistos como as três características que Macedonio condena da escola realista:

1. A sua proposta é um programa que desacredita a verdade daquilo que o romance conta;
2. É “um erro axiomático definir a arte por cópias”, e a sua é de “invenção”;
3. O efeito produzido no leitor é levá-lo a ver realidade na ficção.

Quer dizer, a matéria do romance não é verdade, não faz parte da realidade, a arte não deve ser “cópia”, e a sensibilização do leitor por meio dos acontecimentos da ficção, dados como realidade, é ilegítima.

Assim se conforma o aspecto opositivo do projeto macedoniano. Nélica Salvador, crítica argentina, sintetiza da seguinte forma as propostas negativas formuladas:

1. Desestimar el asunto como elemento anecdótico y extraliterario, carente de originalidad y dotado de un simple valor instrumental, subordinado a la ejecución técnica.
2. Rechazar la copia de la realidad, los efectos meramente descriptivos, el detallismo superfluo y la reproducción mimética de situaciones que corresponden al área de las actividades cotidianas.
3. Cuestionar los estados alucinatorios que provocan en el lector los hechos ficticios que se desarrollan en la novela, al punto de interpretarlos como verídicos y considerar a sus protagonistas como personas vivas y sufrientes (SALVADOR, 1997, p. 538).

Macedonio seleciona aspectos da escola que procura desaprovar: o tema (anedota), o método (cópia da realidade) e o efeito causado no leitor (alucinação de realidade). A partir dessa crítica seletiva, o programa do autor ganha coerência ao fundar-se na renovação dos elementos criticados. Ou seja, a “Doutrina de Arte” terá um tema, um método e um efeito opositivos, que marcam a fronteira entre a tendência tradicional e a nova.

Nesse sentido, Macedonio afirma que esta não é arte de “cópia de realidade”, mas de “invenção”, de “arte intrínseca”. Isto quer dizer que o tema do romance, enquadrado na sua estética, não pretenderá obter verossimilhança. Para a arte de invenção, o tema, o “assunto”, deverá ser os “Impossíveis”. No prólogo chamado “Novela de ‘La Eterna’ y de Niña de Dolor, la ‘Dulce-persona’ De-un-amor que no fue sabido”, Macedonio contrapõe, mais uma vez, o tema realista ao tema “artístico”:

Novela en que la Imposibilidad, de situaciones y caracteres, que es el criterio para clasificar algo como artístico sin complicación de Historia, ni Fisiología, se ha cuidado tanto, que nadie, ningún conocedor cotidiano de imposibles, ninguno a quien le sean familiares, podrá desmentir la constante fantasía de nuestro relato alegando que hechos o personajes los tiene vistos enfrente o a la vuelta (FERNÁNDEZ, 1997, p.14).

Ao complementar esse trecho com este outro citado acima: “el desafío que persigo a la Verosimilitud [...] culmina en el uso de las incongruencias”, podemos entender que os “Impossíveis” são absurdos lógicos, raciocínios impossíveis, paradoxos. É interessante notar que Macedonio não sugere somente o uso dos absurdos, mas tem um propósito claro ao utilizá-los:

Busco distraer al lector por momentos, opresivamente, cuando deseo impresionarlo para la sutileza emocional que necesito engendrar en él, pequeñas impresiones que concurran al propósito emocional de conjunto de obtener en él un estado único final y general que insidie su sensibilidad sorpresivamente cuando no está en guardia y en conciencia de hallarse ante un plan literario y no espera, ni advierte luego, haber sido conquistado (FERNÁNDEZ, 1997, p. 36).

Os absurdos não estão colocados ao acaso no texto, pois não há pretensão de acaso ou automatismo, de associação ou dissociação de ideias. O artista deve prever e preparar as emoções do leitor, “distrá-lo”, para surpreender a sua “sensibilidade” e fazê-lo cair num “estado único final e geral” previsto, sem contar com a sua consciência de tal objetivo.

Assim, o autor lança mão dos absurdos para combater a “alucinação de realidade” do leitor. Para completar o projeto, explica que o absurdo está posto não só como questionamento ou provocação à lógica e à verossimilhança do realismo, mas, também,

como estratégia para conduzir a sensibilidade do leitor. Entre os “estados” possíveis do leitor, ele aspira a um específico, talvez o mais oposto à escola alvo:

Hay un lector con el cual puedo conciliarme: el que quiere lo que han codiciado para su descrédito todos los novelistas, lo que le dan éstos a ese lector: la Alucinación. Yo quiero que el lector sepa siempre que está leyendo una novela y no viendo un vivir, no presenciando ‘vida’. En el momento en que el lector caiga en la Alucinación, ignominia del Arte, yo he perdido, no ganado lector. Lo que yo quiero es muy otra cosa, es ganarlo a él de personaje, es decir, que por un instante crea él mismo no vivir (FERNÁNDEZ, 1997, p. 37).

Aqui, “não viver” pode ler-se como “ser ficção”, estado simetricamente oposto ao efeito que ele critica da “Alucinação” do realismo: se este faz com que o leitor realize a ficção, a Estética pretende que o leitor ficcionalize a realidade. Desta forma, fica composto o plano positivo do projeto: o tema será a “invenção”, a “fantasia”, os “impossíveis”; o método será a manipulação da atenção do leitor para atingir a sua “sensibilidade”; e o efeito, conduzir o leitor a encontrar ficção onde há realidade, ou seja, fazer com que o leitor se considere também personagem, que ele duvide da validade da realidade.

Com os objetivos definidos, Macedonio pode descrever o seu leitor. De acordo com a estética do romance, ele observa:

El lector que no lee mi novela si primero no la sabe toda es mi lector, ése es artista, porque el que busca leyendo la solución final, busca lo que el arte no debe dar, tiene un interés de lo vital, no un estado de consciencia: sólo el que no busca una solución es el lector artista (FERNÁNDEZ, 1997, p. 71).

A divisão é clara, existem os leitores de realismo (de vida, de ficção que se faz passar por realidade) e os leitores de arte, de manobras textuais, de forma, para os quais a emoção chegará por meio da sensibilização intelectual, preparada nos jogos do texto, e não no decorrer da trama. Esse é o leitor ao qual Macedonio aponta, o interessado no fazer artístico, na construção da obra, na discussão da construção, na desestabilização da fronteira entre a ficção e a realidade que leva a ficcionalizar a vida.

Até aqui, o principal aspecto observado da estética do romance foi a oposição aos procedimentos da escola realista. Como vimos, antes de organizar a sua proposta estética, Macedonio explicita os elementos realistas que não irá empregar. Para organizar a identificação, parte de uma definição de toda literatura não-artística: cópia de realidade. Em seguida, distingue entre assunto, método e efeito desse tipo de arte, e desenvolve, a partir dos mesmos tópicos, o seu projeto, que preconiza o reverso do realismo: para o assunto, contra a anedota, sugere absurdos; para o método, contra a

cópia, sugere a invenção; por último, para o efeito, contra a credibilidade da ficção, propõe a dúvida da realidade.

A partir disto, parece-nos que a intenção de Macedônio está estreitamente ligada ao seu projeto filosófico de negação do eu, publicado por primeira vez em *No toda es vigilia la de los ojos abiertos* (1928), obra em que, segundo Monegal: “La posición filosófica de la que parte –y que es raíz de toda su obra– está expuesta con tolerable claridad” (MONEGAL, 1952). Por meio do romance, então, o autor procurará fazer com que o leitor “por un instante crea él mismo no vivir” (FERNANDEZ, 1997) com o objetivo de “sustraer al lector de la muerte, terminar con el yo individual, efectuar la pirueta metafísica”(BORINSKY, 1997, p. 441). Não pretendemos afirmar que a estética do romance seja de cunho filosófico, ela é, indubitavelmente, um projeto estético, mas cabe assinalar a origem do projeto. Motivado pela dúvida metafísica da realidade, Macedonio identifica no Realismo o reverso de seu projeto e de sua concepção de arte.

2.1.1 Distinção entre *Comunicação/informação e suscitação de emoções*

Neste ponto, é importante esclarecer a distinção que Macedonio faz entre emoção, sentimento, sensação e impressão. Se partirmos do objetivo central do projeto macedoniano e considerarmos a suspensão de existência que ele procura para o leitor, entenderemos porque a motivação mecânica de sentimentos e sensações é desprezada pelo autor. No ensaio “Para una teoría del arte” recolhido nas obras completas, Macedonio explica:

El Arte es emoción, estado de ánimo, jamás sensación. Por eso he llamado desdeñosamente Culinaria a todo arte que se aproveche de lo sensorial, por su agrado en sí, no como signo de emoción a suscitar. Así, es Culinaria toda versificación, en el ritmo, en la consonancia, en las onomatopeyas y en las sonoridades de vocablos y ritmo de sus acentos (FERNÁNDEZ, 1974, p. 236).

Não interessa ao autor provocar uma sensação, uma reação física, mas postular a dúvida da realidade através de um objeto artístico. Para isso, Macedonio precisa levar o leitor a ficcionalizar o seu entorno, precisa convencê-lo por um instante de que sua existência se funde num mesmo plano com as personagens. Nesse sentido, busca induzir o leitor a certo “estado”. Para diferenciar sua estratégia do realismo, estabelece a distinção entre: a comunicação de emoções e a suscitação de emoções. Esta diferença é fundamental para sua estética:

Belartes llamo, únicamente, a las técnicas indirectas (no directas: copia o imitación) de suscitación de estados psicológicos en otras personas, que no sean ni los que siente el autor ni los que aparentan sentir los personajes en cada momento (FERNÁNDEZ, 1974, p. 236).

Nesse sentido, a comunicação de emoções faz parte da estratégia realista, por meio da qual se provoca um sentimento no leitor. A suscitação de emoções, por outro lado, não requer a informação de sentimentos, é por meio dos “Impossíveis” que se estimula o “estado” do leitor. Macedonio chama esse “estado” de “conmoción concienzial” e distingue-o de outro tipo de sensibilização. O estado que ele procura é a “conmoción *total* de la conciencia, y no la de ocupación trivial de la conciencia en un tópico particular, efímero, precario” (FERNANDEZ, 1997, p. 18). O fato de evitar o “tópico precário” leva a banir do romance qualquer personagem aparentemente viva ou representante de um tema cotidiano, real, que provoque algum sentimento no leitor. O autor precisa mantê-lo constantemente ciente de que o que lê é ficção, é arte, e ainda fazê-lo integrar-se à ficção.

Desta forma, o autor deve causar não um sentimento, mas uma “impressão” no leitor. Se algum elemento do romance causar um sentimento em relação às personagens, tanto mais difícil será cuidar que o leitor não as julgue reais; é nesse sentido que o autor tenta “surprender” a sensibilidade do leitor, para subtraí-lo da vida – que é, também, o medo da possibilidade da morte –, para causar esta “bendición para toda conciencia, porque esta impresión oblitera y liberta del miedo nocional e intelectual que llamamos temor de no ser.” (FERNANDEZ, 1997, p. 37).

Conforme a perspectiva em que se desenvolve o projeto, o sentimento que está vedado não é o do autor ou das personagens, mas o que poderia experimentar o leitor e funcionar como contrafeito do objetivo da estética. Parece-nos que os sentimentos se evitam em dois sentidos: se o seu uso for com o único objetivo de provocar um sentimento no leitor, pois a mera informação não é artística; e porque eles podem dificultar a “conmoción concienzial”, já que motivam o leitor a ler o portador do sentimento como realidade.

Portanto, a estética do romance sugere uma estratégia que articula o aspecto formal e temático da obra para procurar uma emoção sutil no leitor, associada antes ao intelecto do que a sentimentos cotidianos como pena, tristeza, felicidade, cólera, etc. Entende-se, assim, que o projeto macedoniano precisa manter o leitor em um espaço limitado de sentimentos, como princípio estético e de precaução.

2.1.2 Autorreferencialidade da Estética

Outro aspecto da Estética que devemos observar é o de sua propensão à autorreferencialidade e à abstração. Novamente, a reflexão se simplifica ao considerar os objetivos do projeto. Sabemos que o leitor deve confundir-se com as personagens, e que, para conquistá-lo, é preciso mantê-lo alerta da possibilidade de “alucinação”. Para a realização destes dois propósitos, a estratégia de Macedonio consiste em disseminar no texto alguns elementos: constantes avisos explícitos de sua presença, chamadas de atenção ao leitor, lembretes do caráter ficcional da narrativa e os “impossíveis”. São esses procedimentos, obrigatórios conforme a estética, que fazem com que, necessariamente, existam em *Museo...* frequentes alusões autorreferenciais.

Nos prólogos, além de revelar os acontecimentos narrados no romance, visto que ao leitor de arte não interessam os sucessos, mas a composição, Macedonio adverte que as incoerências do relato estarão “zurcidas con *cortes horizontales* que muestran lo que a cada instante hacen todos los personajes de la novela” (FERNANDEZ, 1997, p.9); Portanto, o narrador deverá incorrer em comentários a respeito do próprio romance que o contém. Em outro momento, Macedonio sugere que “el asunto en arte carece de valor artístico, es extrartístico, y, además, la invención de asuntos de arte es una de las máximas ociosidades, pues la vida rebosa de asuntos.” (FERNÁNDEZ, 1997, p. 102). Essa afirmação remete a um dos princípios vistos da Estética, o romance será de “arte intrínseca, incondicionada, autoautenticada.” (FERNÁNDEZ, 1997, p. 36).

Deste modo, a estética do romance de Macedonio requer uma constante discussão do fazer literário e da construção artística da ficção na própria obra. À maneira da música, exemplo de “arte ideal”, segundo Macedonio, o romance deve, em decorrência do abandono de referentes reais, dispensar a realidade, e tornar-se autorreferencial.

A partir deste panorama, podemos entender como a composição do romance de Macedonio – os absurdos, a presença do leitor, a presença do autor, o diálogo das personagens com o leitor, as revelações da trama, a organização variável, o grande número de prólogos, a apresentação de concepção no próprio romance, etc. – faz da obra um texto que não somente está aberto à constante participação do leitor, mas que também se fundamenta no paradoxo de tentar afetá-lo sem, contudo, permitir que ele se envolva por completo com a ficção. Por ser o alvo do projeto, o leitor é exigido, frequentemente, a produzir mais do que um sentido para o texto. Ele deve postular respostas e posicionar-se frente às atitudes atribuídas cada vez que é referido na

narrativa. Esta exigência de participação é necessária para alcançar a “conmoción concienical” do leitor e evitar a “Alucinação” oferecida pelo Realismo. Já nos posfácios, Macedonio observa:

Por último, reconócame este mérito (me ahoga pensar en ningún mérito), reconócame que esta novela por la multitud de sus inconclusiones es la que ha creído más en tu fantasía, en tu capacidad y necesidad de completar y sustituir finales. Exceptuando yo, ningún novelista existió que creyera en tu fantasía (FERNÁNDEZ, 1997, p. 250).

2.2 O leitor contemporâneo de *Museo...*

Vimos que existe uma explícita relação entre o programa de Macedonio e a escola realista, a qual ainda era o paradigma do romance argentino na década de 1920. Por meio desta relação, podem-se fundamentar alguns pontos da estética macedoniana. Ao tratar do leitor de *Museo...*, elemento explícito do programa do romance, parece-nos relevante pensar, também, em uma aproximação do leitor contemporâneo da obra, pois, provavelmente, o esboço de um leitor do começo do século poderá contribuir para a compreensão de aspectos de *Museo...*. Assim, discutiremos brevemente, antes de abordar os elementos da obra, um possível perfil deste leitor.

Em *Una modernidad periférica*, a crítica argentina Beatriz Sarlo estuda o público contemporâneo da vanguarda. Sua análise não se detém especificamente nas normas e padrões de avaliação dos leitores, no entanto, para compreender as causas e os efeitos das transformações abruptas de Buenos Aires nessa época, observa os comportamentos e respostas às novas tendências do público geral. Com base nessas análises, podemos distinguir certas expectativas dos leitores.

Para Sarlo, é imprescindível considerar as transformações tecnológicas, políticas e sociais para compreender a formação do público, que foi, por sua vez, determinante para as ações e a postura que assumiu a vanguarda literária. Os planos civilizatórios dos governantes, que, inspirados na ilustração e no positivismo, conseguiam manter um baixo índice de analfabetismo, ao lado do crescimento dos meios de comunicação – as editoras, principalmente, ampliavam suas tiragens de jornais e revistas e o número de obras traduzidas – fizeram com que existisse um público leitor bem formado e informado, e até mesmo, de certa forma, capaz de assimilar ou apreciar as inovações que as vanguardas viriam a oferecer. (SARLO, 2003, p. 13-29).

Ao mesmo tempo, a expressão literária da época ainda estava intimamente ligada ao Modernismo, a última revolução literária que o poeta nicaraguense Rubén Darío, ao passar por Buenos Aires na década de 1890, fizera com sua poesia romântica e simbolista. Os *postmodernistas*³ atenuaram a eloquência e colorido da poesia de Darío, para substituí-los por simplicidade e intimismo, no entanto, trinta anos mais tarde, também as variações do Modernismo estavam esgotadas. Por outro lado, aos olhos dos vanguardistas, as editoras lançavam traduções de romances simples. Isto era verdade na medida em que, para conquistar o público amplo que os jornais e revistas disputavam, as editoras deviam optar por obras realistas, panfletárias ou policiais de nível médio de complexidade.

A ficção nacional, por outro lado, estava ocupada em discutir a identidade local, pois a figura do gaúcho, que eternizara o *Martín Fierro* de José Hernández, estava cada vez mais assediada pela figura do intelectual, representada pelos novos escritores que voltavam da Europa, e pela urbanização e alfabetização crescente, que muito tinha a ver com a formação intelectual da população. Sarlo identifica esse conflito no romance *Don Segundo Sombra*, de Ricardo Güiraldes, publicado em 1926. Nele, o autor aprofunda a discussão por meio da autobiografia, ao discutir sua condição de “criollo europeizado” que se transforma, com o passar dos anos, em “europeo acriollado”. Em certo momento, a autora retoma a observação que Noé Jitrik, crítico argentino, já fizera da obra: *Don Segundo Sombra* é o que a sociedade argentina queria ouvir. Mas, então, o que significava a obra, nesses termos? Para Sarlo, a identidade nacional, em um país em transformação, era uma preocupação geral; a obra dava a ela uma resposta otimista. (SARLO, 2003, p. 39). O que aqui interessa é verificar que este tipo de discussão, abordada pelos romancistas da época, era vista como um assunto que só podia ser discutido dentro de um paradigma literário realista-naturalista, já que a questão de fundo era a crise que a urbanização trazia para as relações do homem com a sociedade e a natureza.

Neste panorama, as vanguardas literárias formadas pelos jovens poetas, entre os quais estava Macedonio, e muitos dos quais acabavam de voltar da Europa, tomaram o “novo” como valor estético. No contexto em que se dispunham a participar, deviam tornar clara a oposição às expressões artísticas em voga para cumprir com o que se propunham. Para Martín Prieto, outro crítico argentino, a publicação que se tornou

³ Adotamos este termo por se referir especificamente ao grupo de poetas portenhos, ligados ao Modernismo de Rubén Darío, o qual não se assemelha ao movimento modernista brasileiro.

representante deste desafio foi a revista *Martín Fierro*, para a qual contribuíam muitos destes escritores. Com frequentes provocações e explicações a respeito dos novos programas, ela ganhou esse papel depois de ter publicado o manifesto de Oliverio Girondo, no qual se sintetizavam as características de todas as vanguardas portenhas e se estabelecia um recorte explícito do público. Assim, com a arrogância característica de certas vanguardas e a certeza da resposta positiva de uma parcela do público, eles se opunham a tudo o que era consumido em qualidade de literatura: a poesia modernista e postmodernista, e os romances realistas nacionais e traduzidos. (PRIETO, 2006, p. 218).

Além de oferecer dados da sociedade portenha e da atuação das vanguardas, estas considerações permitem postular algumas hipóteses a respeito da recepção que teria o texto de Macedonio. Para definir um perfil de leitor contemporâneo de *Museo...*, podemos observar dois aspectos destas informações: a literatura à qual o público estava habituado, e, por outro lado, a certeza das vanguardas da capacidade do público para ler e gostar do “novo”.

Ao falar da vinculação das mídias aos hábitos culturais, Sarlo cita a seguinte nota de um jornal de ampla divulgação:

Señoras: Roberto Arlt ha escrito la novela corta ‘Una noche terrible’ que publica Mundo Argentino. No dejen de leerla, pues la originalidad de su argumento y su extraño protagonista son de los que apasionan, sobre todo a las lectoras de novelas inspiradas en la vida real (*Caras y Caretas*, apud SARLO, 2003, p. 21).

Para a autora, este e outros recortes são interessantes pelo fato de indicarem a novidade da publicidade dirigida a um público específico que começava a ganhar mais tempo livre graças à tecnologia, a qual era divulgada ao lado dos anúncios culturais. Se esta heterogeneidade de assuntos indica, por um lado, a transformação das práticas culturais, parece-nos que o texto também fornece, em outro sentido, o apontamento de uma prática consagrada. O vocativo restritivo na abertura e, ao final, a seleção de um público ainda mais restrito – entre as senhoras, as leitoras de novelas inspiradas na vida real –, fazem-nos supor um público amplo – pois a intenção dos jornais não era selecionar os leitores, como foi mais tarde das vanguardas – que se identifica com as características descritas. A estratégia do anúncio é fazer com que seu leitor se identifique ao mesmo tempo que se sente especial, diferente, e que, então, assuma que aquele produto é o adequado ao seu caráter. Para isso, é preciso que a prática esteja consagrada, ainda que não seja universal; caso contrário, os receptores não se

identificariam. Se, além disso, considerarmos o público masculino que obedece à descrição, os leitores deste tipo de romance formam um grande público.

Colocado ao lado das normas da Estética do romance, o fechamento do anúncio revela uma nova dimensão do programa macedoniano. As repetidas vezes que Macedonio se manifesta contra a cópia da realidade, contra os leitores de história, de enredo, contra o efeito do realismo, podem ser lidas, neste sentido, não somente como oposição a uma doutrina estética realista, mas também a uma prática cultural. A nossa leitura muda, e aquilo que parecia oposição teórica pode ser entendido como provocação ou como reproche, que teriam a função de educar o público leitor.

Se os leitores médios estavam acostumados a consumir esse tipo de literatura dita “simples”, por outro lado, existia uma parcela da população preparada para algo mais experimental. Os editores, intelectuais, críticos e demais figuras que pertenciam ao círculo de produção literária estavam bem informados do que se fazia ou já tinha sido feito na Europa. Entre as cartas que recebeu Macedonio, enviadas por amigos escritores ou editores, publicadas postumamente no *Epistolario*, encontram-se muitas respostas positivas, elogiosas, que se referem aos seus trabalhos e projetos. Ora, se os editores das revistas, que são a figura que deve avaliar e entender a capacidade e os gostos dos leitores para orientar suas decisões corporativas, solicitavam mais contribuições ao autor e a conclusão de seus projetos, é possível ver nessas opiniões, hoje, certo traço do público da época. Nossa interpretação destes fatos se refere ao que foi dito acima: o público leitor estava preparado, formado, para entender ou para se entregar às pretensões da estética do romance de Macedonio.

Para Sarlo, esta época está marcada pela publicação constante de textos explicativos ou polêmicos, em que as vanguardas caracterizavam o “novo”. Exemplo disso é, também, a promessa de Macedonio de fazer os romances “gêmeos”: *Adriana Buenos Aires*, a “última novela mala”, e *Museo de la Novela de la Eterna*, a “primera buena”. Com base no que estudamos de *Museo...* até aqui, podemos entender porque, para a autora, nesse contexto, Macedonio é “el punto más extremo del arco programático” (SARLO, 2003, p. 106), e participa exemplarmente no processo de formação de público, imaginado como “un público futuro, que se constituye en una de las operaciones más exitosas de la cultura argentina del siglo XX”. Essa operação, segundo ela, diz respeito não somente a uma seleção, mas a uma formação: “En rigor, la vanguardia divide el campo intelectual y produce un público, articulándolo alrededor de la consigna sobre lo ‘nuevo’”. (SARLO, 2003, p. 100).

Por outro lado, Nélide Salvador, ao discutir a recepção do texto, chama a atenção para as preocupações e dúvidas que Macedonio mostrava nas cartas com relação ao projeto:

Es probable que ese control autorreflexivo –rasgo permanente en todo su quehacer literario– y la carencia de un ámbito de recepción propicio en esos años donde predominaba aún la tendencia realista [...], hayan motivado la constante postergación de un proyecto creador de tan audaz envergadura (SALVADOR, 1997, p. 363).

Sabemos que, como afirma mais tarde a autora, durante os anos que se passaram entre a concepção de *Museo...* e a sua publicação, em 1967, muitos eventos sociais e culturais transformaram os padrões da expressão e da recepção artística, o que deu forma ao público que recebeu com admiração a obra. No entanto, parece-nos que, com base na recepção das vanguardas, é possível imaginar a recepção positiva do leitor da época. Ainda que seja hipotética, acreditamos que o perfil do leitor contemporâneo de Macedonio possa ser útil para o estudo da composição da obra. Com base nessa figura, é possível trazer à luz algumas interpretações de toda a Estética, ou imaginar com mais precisão o leitor ideal da obra. Nesse sentido, quando Macedonio afirma, nos primeiros prólogos, que *Museo...* é:

Novela de lectura de irritación; la que como ninguna *habrá irritado al lector por sus promesas y su metódica perfección de inconclusiones e incompatibilidades*; y novela empero que hará fracasar el reflejo de evasión a la lectura del lector, pues *producirá un interesamiento en su ánimo* que lo dejará aliado a su destino – que de muchos amigos está necesitado – (FERNÁNDEZ, 1997, p. 9, grifo nosso).

se refere, provavelmente, ao leitor que tentamos descrever: habituado aos romances que conformam suas expectativas, mas, ao mesmo tempo, pronto para receber algo diferente, capaz de ter uma experiência positiva com a leitura de um texto que transgride muitas normas e frustra grande parte das expectativas.

2.3 Repertório de *Museo...*

Segundo Iser, a tentativa de alcançar uma definição ontológica do texto literário conduz os estudos a produzir um conceito de uma figura fictícia. Para ele, como vimos, é preciso abandonar esta orientação e passar a dar atenção ao aspecto funcional da ficção. Nesse sentido, abandona-se a ideia da relação entre polos – ficção e realidade – para pensar a relação entre a literatura e a realidade como um processo de comunicação. Nesta perspectiva, a ficção passa a comunicar algo a respeito da realidade, e, assim, não

é mais preciso definir seus atributos e saber o que significa, mas pensar nos seus efeitos. Para isto, o modelo histórico-funcional que Iser desenvolve deve estar baseado em duas intersecções do texto: com a realidade e com o leitor. (ISER, 1996, p. 102).

O êxito desta comunicação depende de uma série de condições que os textos devem cumprir. Para que a interação com o leitor possa realizar-se, e este possa produzir um sentido e tornar o texto uma experiência, os elementos textuais devem estar organizados de forma que a produção seja orientada pelo texto, mas completada pelo leitor. Assim, deve existir uma base comum de conhecimentos entre o texto e o leitor que funcionará como fundo sobre o qual novas sínteses e significados se formarão. Uma destas convenções indispensáveis são os elementos do repertório. Na obra de ficção, a seleção e a combinação de elementos tomados da realidade instituem novas relações e novas hierarquias para compor o universo ficcional que fundamentará o sentido. Nesse processo, o repertório nunca abandona de todo seu valor original, o atribuído na realidade, pois a possibilidade de gerar novos sentidos depende deste pano de fundo, é graças à diferença entre os planos que novos sistemas de sentido se produzem.

Em certo sentido, a Belarte proposta por Macedonio discute aspectos da leitura próximos aos do modelo textual de Iser: realidade e ficção, comunicação e efeito, papel do leitor. Porém, em cada discussão, eles assumem funções diferentes. Um dos assuntos mais abordados por Macedonio, e o que nos toca tratar aqui, é a relação da literatura com a realidade. Num primeiro momento, pode-se dizer que um dos objetivos da Estética é abandonar qualquer referência à realidade. No entanto, vista mais a fundo, esta orientação é fruto de um objetivo posterior, e ela é somente um procedimento para alcançá-lo. Como vimos, um dos objetivos do programa é a comoção consciencial do leitor, ou, dito de outra forma, um estado em que o leitor duvida de sua própria realidade. Nesse contexto, pensar a constituição do repertório de *Museo...* se torna um exercício complexo, pois a Estética do romance nega, ao menos explicitamente, qualquer “cópia” da realidade. Como vimos, segundo Iser, não é possível simplesmente copiar a realidade. O processo de incorporação dos elementos da realidade é descrito como a seleção e a combinação destes, para reorganizá-los. Devemos analisar *Museo...* nesse sentido, para estabelecer qual é a base comum, as convenções, que existem entre a obra e o seu leitor.

O repertório está constituído por normas sociais, conhecimentos históricos, contexto sociocultural e elementos da tradição literária. Para conceber o texto como um processo de comunicação, Iser procurou aportes da linguística: os modelos de ato de

fala. Segundo esta concepção, o sucesso da comunicação depende da existência de “convenções”, “procedimentos aceitos” e de uma “situação” que deve ser reconhecida pelos falantes. Iser percebe, então, que as três exigências podem ser encontradas no texto ficcional, porém, dispostas de uma forma diferente.

A situação – o contexto para a produção de sentido – é oferecida ao leitor por meio da disposição dos signos, pois as estruturas verbais indicam os procedimentos para produzir sentido e o tipo de leitura que deve ser feito. Assim como a organização dos signos do texto correspondem a “formas” de perceber o mundo, os elementos do repertório correspondem a “modelos de realidade”, em que a complexidade da realidade já está reduzida por “determinadas formas de apropriação da experiência” (ISER, 1996, p. 133). É importante notar que, nesse processo, os elementos integrados não guardam a equivalência original do sistema do qual foram tomados, ou melhor, a guardam na medida em que é necessária para organizar outro sistema de equivalências. Isto quer dizer que o novo sistema de equivalências se funda sobre a desvalorização do familiar: o traço familiar desvalorizado faz com que um novo sistema deva ser construído em oposição ou sobre a memória do leitor.

Na Estética, a reflexão sobre os elementos tomados da realidade é um ponto de desenvolvimento fundamental. O que se deve incorporar ao romance são somente os paradoxos, os impossíveis, a fim de provocar determinado efeito. A realidade, plasmada nos assuntos, só interessa se estiver a serviço da técnica. Quer dizer, ao serviço daquilo que é mais puro em termos de arte, segundo Macedonio, e que tornaria a prosa livre de referências a acontecimentos e informação de sentimentos. Por outro lado, com o mesmo objetivo em vista, a autorreferencialidade se torna necessária para manter o leitor atento ao seu hábito de ler a ficção como real.

Nesse contexto, o repertório do romance se vê limitado a um universo composto por elementos que fazem parte do conjunto no qual, na realidade, se dá a vida do texto: autor, leitor, crítico, personagem, enredo, composição. Muitos dos aspectos constituintes da obra literária, internos e externos, são empregados, segundo os fins específicos da Estética, para manter permanentemente explícita a qualidade ficcional do texto. Esta autorreferencialidade é mais clara nos prólogos, que tratam do conjunto da obra, quer dizer, dos capítulos que seguem e de si mesmos. Neles não aparecem, ainda, os impossíveis; a discussão da nova estética é o assunto principal.

Já nos capítulos existem outros elementos, mas também são, de alguma forma, todos eles referentes a realidades abstratas, ou ao mesmo círculo em que se produz e se

discute a literatura. Nos capítulos, os elementos selecionados para manipular a atenção do leitor, antes de surpreendê-lo com a “comoção consciencial” que semeará a dúvida da realidade, são aqueles que observamos na apresentação da Estética: os “impossíveis”, absurdos ou paradoxos, ou ainda o que o autor promete como “nunca vistos”. Podemos observar brevemente alguns elementos básicos do romance – o tempo, o espaço, as personagens e as ações – para verificar de que forma se dá o corte com a realidade concreta.

2.3.1 Tempo

O tempo em que se passa o enredo do romance está indeterminado logo na abertura. O capítulo I abre assim: “Momentos antes del instante presente, de este presente en que usted está leyendo, lector” (FERNÁNDEZ, 1997, p. 128). A primeira referência que se tem, então, das delimitações do romance, é clara, mas ligada ao momento exato da leitura do trecho. O apagamento das fronteiras que quer Macedonio começa aí. O tempo do Presidente, a primeira personagem a aparecer, está ligado ao do leitor. A especificação de uma época, de um ano, de um momento histórico, e, até mesmo, a referência vaga a qualquer período – o que permitiria ao leitor escolher um período específico de acordo com seus conhecimentos de mundo – estão neutralizados pela relação estabelecida.

No decorrer da história aparecem outras referências temporais, tais como “alguns dias depois”, “nessa primeira semana”, “na manhã seguinte”, porém, todas têm como ponto de partida, como referente, o instante em que o leitor realizou as primeiras linhas. Além deste tipo de referência, aparecem dois momentos determinados: “tomo al azar un jueves de diciembre de 1927, segundo invierno que se pasaba en la novela” (FERNÁNDEZ, 1997, p. 143), e, mais tarde, “Pues he aquí que en un día del año 193...” (FERNÁNDEZ, 1997, p. 204). Como observa Camblong, anotadora do romance, este tipo de informação pode ser lida como parte das “incongruencias” programáticas do relato: “La precisión del año mencionado parece anclar la ficción en la cronología histórica, insinuación que queda desarticulada por el dislate que producen los datos que se introducen posteriormente.” (CAMBLONG, 1997, p. 204).

A indeterminação do tempo ganha coerência no desenvolvimento do romance. Exceto estes dois pontos precisos, que, de acordo com Camblong e com a própria Estética, não devem ser motivo de procura de coerência por parte do leitor, há muitos

momentos em que as personagens dirigem a palavra ao leitor. Quer dizer, de certa forma, é mais lógico que o tempo do romance esteja ligado ao do leitor, pois, se o tempo do romance fosse interno e independente, como fariam as personagens para sincronizar suas falas com o exato momento da leitura? Embora a pergunta não seja pertinente de acordo com a nossa experiência com a ficção, o humor e a irreverência do romance poderiam dar-lhe lugar.

2.3.2 Espaço

O espaço em que se desenvolve o enredo não é mais determinado do que o tempo. Na mesma abertura do romance, se estabelece uma indeterminação semelhante. A frase acima citada continua assim: “el Presidente abandonó la silla reclinada al muro posterior del edificio de la Estancia “La Novela”, que suele ocupar separado de todos, para meditar tristeza o acción y se internó en aquél”. (FERNÁNDEZ, 1997, 128). Ou seja: um pouco antes do instante presente, o Presidente entrou no “Romance”. Este jogo autorreferencial obedece ao procedimento referido nos prólogos: “Novela cuyas incoherencias de relato están zurcidas con *cortes horizontales* que muestran lo que a cada instante hacen todos los personajes de la novela” (FERNÁNDEZ, 1997, p. 9). Pois aqui é revelado o que fazia a personagem antes de começar a participar “de fato” da ficção.

Já como espaço físico, a casa de campo em que o Presidente entra também não será localizada precisamente. As poucas referências são a vista ao Rio da Prata e a proximidade de Buenos Aires: “La Estancia hallábase a veinte cuadras de la estación, sobre la ribera del Plata; luego quedaban unos minutos de tren a Constitución” (FERNÁNDEZ, 1997, p. 140). Por outro lado, as descrições que o narrador dá se referem à tranquilidade com que se vive no lugar. Em diversos momentos, são descritas as condições meteorológicas do momento narrado ou alguns detalhes concretos da “Estancia”. Como sugere Camblong, nestes casos trata-se de uma paródia do texto realista, o qual descreve os detalhes para gerar a impressão de realidade. No caso de *Museo...* a paródia advém dos comentários metaficcionalis com os quais o narrador completa as descrições, como neste exemplo:

Está en su puesto y mira y parece ser, el sutil vigilante de la novela. Su silueta delgada, delicada [...] que pudiera confundirse con el travesaño de alambrado coronado por un nido inmóvil siempre en el punto [...], un poco allá de la entrada al jardín de la casa; su

inmovilidad perpetua, haría creer, y alguno creerá, en un postecillo inanimado, mas quien quiere creer que vigila, mírelo cuando se detiene en su testuz el color final del día y la adicional luminosidad del canto de la calandria o posa el lechuzón oscuro, mudo pero significativo, o cuando Fantasía une aquí en la novela y en la estancia como a viajeros que el azar junto en un vagón que corre, a todos los personajes traídos a esta narrativa (FERNÁNDEZ, 1997, p. 129).

ou neste outro:

Era la Estancia un campo de unas cien hectáreas, en litigio eterno, al cual tenía derecho prominente el Presidente, existiendo otros interesados por él reconocidos y de quienes había obtenido dos años antes aquiescencia para domiciliarse en dicho fundo, a cambio de vigilar la propiedad y solventar sus cargas. Congregados así al azar como personajes puestos a arbitrio del artista en páginas de fantasía, acompañaban al Presidente desde casi dos años en aquella estanzuela vieja, tierra ribereña a espera de frecuentes decisiones judiciales (FERNÁNDEZ, 1997, p. 140).

Em outro sentido, a casa de campo se opõe a Buenos Aires, aonde as personagens se dirigem para efetuar as ações que o Presidente lhes atribui. O Centro aparecerá como o lugar dominado pela “Fealdad”, que deverá ser conquistada com “Belleza y Misterio” levados pelas personagens. As ações, que transformam alguns traços monótonos da cidade em manifestações poéticas, determinam a oposição entre o Centro, como o local real, enfadonho, e a “Novela”, como o local fictício, de beleza e harmonia.

2.3.3 Personagens

As personagens do romance, assim como o tempo e o espaço, não obedecem a tipos reais, ainda que tenham algumas descrições físicas, as quais podem ser lidas mais como procedimentos poéticos, simbólicos, do que como características visíveis. Elas pertencem antes a uma categoria abstrata de ideias ou emoções, dadas diretamente nos nomes: Presidente, Dulce-Persona, Padre, Quizagenio, Deunamor, Simple e Eterna. Se tomarmos como metatextual a descrição que o Presidente faz de suas próprias personagens, no romance fictício que se apresenta, as personagens de *Museo...* seriam assim descritas pelo autor:

Los personajes, que no son personas físicas sino conciencias, fueron gente de la vida, estuvieron en el Dualismo o Mundo; viven ahora en el universo del acaecer concienal, absolutamente determinístico [...] Viven como conciencias operando casualmente entre sí; cada una con su fenomenismo concienal; conservan la memoria del tiempo corporal; pero no son mera memoria, son actualidad. [...] Los personajes de esta novela, pues, carecen de cuerpo físico, de órganos de sentido, de cosmos. Directas las comunicaciones, sin palabras (que

inventa y atribuye el autor) [...] Los personajes tienen un vivir de ideas y estados psíquicos; son individuos psíquicos (FERNÁNDEZ, 1997, p. 224).

Além destas figuras principais, e algumas outras de aparição breve, o narrador se refere a personagens que não fazem parte do romance. “Nicolasa, Federico y Pasamontes con quienes el lector no cuenta” pedem para participar somente da primeira ação, segundo o narrador, para ter méritos para um próximo romance. Ao final do segundo capítulo, o narrador comenta que “El hombre que fingía vivir” está cumprindo com sua ausência. Mais tarde, “Adriana Buenos Aires” e “Eduardo de Alto”, personagens do romance gêmeo de *Museo...*, *Adriana Buenos Aires*, intervêm para comentar a leitura que Quizagenio e Dulce-Persona fazem deste romance.

Assim, nomes, características e a condição de não-pertencimento ao romance são insinuações bastante claras da ficcionalidade das personagens. Além do mais, estas insinuações se aliam à explicitação da não-existência. Tanto o narrador quanto as mesmas personagens, nos seus diálogos, se referem ao próprio romance, ou a esta ficcionalidade, ausência de vida. O primeiro observa em certa passagem: “¡vedles esta alegría, esta inocencia, y pensar que nada sienten, que no tienen vida!” (FERNÁNDEZ, 1997, p. 144). Entre as personagens, Quizagenio, por exemplo, explica como, segundo a Estética, estes mesmos procedimentos deveriam causar um “mareo” no leitor:

me parece que en el momento en que un personaje aparece en una página de la novela contando otra novela, él y todos los personajes que aparecen escuchándolo asumen realidad, y sólo se les siente personajes a los de la novela narrada: quiéralo o no el lector. Hay otro resorte que da “vida” a “personajes” y pediré al novelista que nos está escribiendo que lo emplee con nosotros si éste que voy a practicar no nos da, querida Dulce-Persona, no nos procura la vida, que amándonos tanto hoy, sería feliz para los dos. Ese otro método (ojalá nuestro autor nos esté escuchando ahora, lo aprenda y use apiadado con nosotros) consiste en que los autores de novelas (no han de ser diferentes a las ansias de sus personajes) presenten a alguno prorrumpiendo en esta vehemente exclamación (FERNÁNDEZ, 1997, p. 182).

Por último, entre as personagens também aparece o “Lector”. Seguindo as ideias de Iser, este leitor só pode ser visto como “ficção do leitor no texto”, figura que funciona de forma a atribuir posições e comportamentos ao leitor empírico. Como vimos, ao comentar a concepção de “leitor intencionado” de Wolff, Iser observa que se torna mais clara esta distinção entre o leitor e a ficção do leitor quando podemos observar que a atitude atribuída ao segundo guarda certa ironia, já que, nesse caso, a resposta do leitor será, provavelmente, uma atitude contrária. Já para Prince, a ficção do

leitor no texto pode ser entendida como o narratário (PRINCE, 1988, p 7-25). No caso de *Museo...*, distinguem-se dois tipos de narratário, segundo sua participação no texto.

Em certos momentos, o narratário é reconhecido como leitor do texto. Ele é referido pelo narrador: “Si sentía no lo sabemos. Y como al lector no le gustará nada que lo exponamos a ‘emplearse’, a gastar la conocida ‘compasión de lector’, con un personaje insensible, no continuaremos hasta informarnos” (FERNÁNDEZ, 1997, p. 192). É referido pelas personagens: “– [...] ¿Pero no te parece falta de dignidad [...]? ¿Qué opinará el lector, de tu plan? Qué descortersía, nunca lo consultamos. (FERNÁNDEZ, 1997, p. 161). Ou ainda a palavra é dirigida a ele, nos diálogos: “De pronto, más suave la actitud y la rica voz cortés, Eterna se vuelve a tí, lector, y te dice: – Te hablo, lector; la Eterna soy” (FERNÁNDEZ, 1997, p. 233). No entanto, em muitos momentos, o leitor participa da narrativa, e passa a ser narratário-personagem: “– ¡Yo quiero la vida! ¡yo quiero estos sobresaltos y tinieblas, yo quiero la vida! [...] –El lector: Quien la pierde soy yo. En este instante, siento que no existo. ¿Quién me llevó la vida?” (FERNÁNDEZ, 1997, p. 217).

Assim se conforma o grupo de personagens. Como se pode notar nos exemplos citados, nos diálogos que elas mantêm, é recorrente o assunto da ficção. O desejo de ter vida, a falta de memórias, a consciência de ser obra de um autor, são temas constantemente discutidos ao lado de outros, como beleza, amor e paixão.

2.3.4 Ação

O plano de ações das personagens está separado em dois momentos: no primeiro capítulo, eles estão encarregados de cumprir tarefas que o Presidente escolhe para cada um, pois eles devem ser “sacados a maniobras”, quer dizer, expostos para esclarecer sua condição de personagens. Esta primeira tarefa ocupa pouco lugar no texto, eles devem sair de casa pela manhã e voltar com os objetivos cumpridos, o que se resolve no mesmo capítulo.

Camblong observa as duas características essenciais da primeira ação: “Adviértase que las tareas encomendadas tienen carácter abstracto, metafísico, ético, intelectual, artístico; las maniobras responden a un proyecto estético, no a una reproducción del mundo real.” (CAMBLONG, 1997, p. 131). Este comentário está motivado por tarefas tais como “recoger el secreto que se dice, pero ‘en secreto’”, ou “traer la espera imperturbable, en la memoria inmarchitable” (FERNÁNDEZ, 1997, p. 132), entre

outros. O segundo aspecto interessante se refere à função destas tarefas no enredo. Na tarde do mesmo dia, as personagens voltam para a casa, e nada mais se dirá a respeito do sucesso, fracasso ou significado daquilo que foi encomendado, o que pode produzir um efeito de negação dos procedimentos realistas:

Se registra una secuencia de llegadas de personajes con sus correspondientes comentarios, pero ni se cuenta qué le ha sucedido a cada uno, ni si ha logrado cumplir la misión, o al menos en qué grado de desarrollo; principio y fin de los itinerarios narrativos, sin peripecias, logran el vaciamiento novelesco propiciado por la estética propuesta en los prólogos (CAMBLONG, 1997, p. 133).

Depois deste primeiro capítulo, as personagens permanecem na casa, e suas atividades se reduzem a discutir assuntos do contexto da novela. Tratam, principalmente, de sua qualidade ficcional, da possibilidade de ter vida, e dos sentimentos manifestados por Quizagenio em relação a Dulce-Persona e por Presidente em relação a Eterna. A inação se prolonga até o capítulo VIII e está marcada pela fala repetida de Dulce-Persona, dirigida a Quizagenio, na abertura de todos os capítulos – exceto o IV, que é uma carta, e o VI, que é um poema–: “¿Qué hay hoy en la novela?”. Assim, a organização da obra faz cortes que parecem corresponder a dias, a abertura de cada capítulo retoma a condição da ficção, e as respostas vagas de Quizagenio ou do narrador indicam a falta de enredo que a Estética promete.

O segundo momento da ação das personagens está marcado pela segunda ordem do Presidente, que, não satisfeito com a vida de “acción sin propósito” (FERNÁNDEZ, 1997, p. 130) escolhida para salvar seu espírito da dor de amar Eterna, decide tentar com uma ação:

He prolongado dos años esta prueba de la amistad y aunque me dio, por vosotros, una vida que vale más que el no vivir, no ha dado a mi destino conciencia de finalidad, de dignidad. Sólo la Pasión puede darla. Y la curación de mi alma para la pasión que no logré de la amistad, espero, la última y nueva esperanza, de la Acción (FERNÁNDEZ, 1997, p. 194).

Esta ação se refere à “conquista de Buenos Aires”. Segundo o presidente, a cidade está dividida em dois grupos, o “Enterneciente” e o “Hilariante”. Os dois tentam dominar a cidade, o primeiro com poética “ultratierna” e, o segundo, com literatura e dispositivos engenhosos que “provocan grotesco”. Frente a esta situação, o Presidente e demais personagens se dirigem a Buenos Aires para levar a cabo uma “‘aventura’ quijotesca, utópica, poética, toda una broma loca y gigantesca tomada con preocupación y seriedad” (CAMBLONG, 1997, p. 195). Para isso, criam e multiplicam situações de humor ingênuo, para gerar desconforto, como andar com gravatas desarrumadas, com o

chapéu virado, instalar espelhos estreitos que refletem somente um lado do rosto, regar as plantas na calçada irregularmente, emitir um barulho maçante com a rolha na boca da garrafa, entre outros. Ou seja, os atos são “irritantes, insertan componentes de un contexto en otro, desquician los hábitos, tergiversan el sentido común, ejercitan el absurdo, producen extrañamiento en el ritmo cotidiano” (CAMBLONG, 1997, p. 201). Além disso, se dão novos nomes a ruas e praças, empregando palavras que remetem a conceitos, experiências, sensações, contra a uniformidade das datas e nomes de próceres.

A “conquista de Buenos Aires” se antecipa no capítulo VIII e se realiza no IX, na metade do romance. Depois disto, os capítulos continuarão de forma semelhante aos que separam a primeira da segunda ação. Até o momento em que, ciente de não poder dar vida a Eterna, o Presidente percebe que a “Pasión” que procurara com a “Acción” não fora obtida para o seu espírito, e decide abandonar a “Novela”.

2.3.5 Normas sociais e sistema de sentido do repertório de *Museo...*

Como observamos, a relação do romance com a realidade é um assunto constante em *Museo...*. Segundo o modelo histórico-funcional de Iser, o texto literário traz ao mundo uma nova forma de ver as coisas. Como foi comentado, isto se funda na “seleção” e “combinação” dos elementos, por meio dos quais se consegue a reorganização dos esquemas de sentido da realidade e a superação do explícito. Nesse sentido, cabe pensar: qual é o significado que podemos descrever a partir da relação que o texto de Macedonio estabelece com a realidade? Quais são os elementos que seleciona? E para quais aspectos da realidade nos orienta a “combinação”?

É importante notar que, neste caso, a obra de Macedonio se enquadra nas expressões vanguardistas, as quais, segundo Iser, não procuram mais discutir uma totalidade, pois suas obras se tornaram fragmentárias e parciais. Para o autor, a arte moderna aponta para si mesma ao sugerir que “uma das suas funções centrais está em descobrir e talvez também equilibrar o déficit que os sistemas dominantes produzem” (ISER, 1996, p. 40). Parece-nos que, nessa perspectiva, *Museo...* pode apontar para as crises que observa Sarlo no contexto que comentamos: a transformação da identidade nacional, ou – um aspecto mais restrito dentro do mesmo processo – a letargia do círculo literário portenho em comparação com o europeu.

A partir da descrição da seleção e combinação dos elementos do romance, poder-se-ia dizer que o traço familiar exposto ao leitor se deixa identificar como um evento que faz parte do fazer literário. A referência permanente à qual o leitor é dirigido, seja explicitamente ou através das frustrações das expectativas, é o procedimento de composição literária realista, ou o Realismo como escola. Mais do que nos próprios elementos – que são, como adverte o autor nos prólogos, “nunca vistos” –, pode-se identificar nesta referência ao fazer literário o sistema de equivalência, o sistema de sentido, que se apreende na realidade como paradigma realista.

Nesse sentido, entre as “normas sociais” selecionadas para o repertório, pode-se reconhecer duas: uma é a escolhida para ser questionada explicitamente, que o autor descreve como hábito de oferecer “alucinação” ao leitor, ou seja, os procedimentos padrões de composição do realismo; e, a partir dessa escolha como alvo de crítica, manifesta-se a norma que supõe esta primeira seleção, quer dizer, a norma representada pelo comportamento das vanguardas, que consiste em questionar as normas estéticas estabelecidas. O que procuramos dizer é que é possível reconhecer duas normas no texto: como tema, os procedimentos de composição realista; como procedimento de composição, as normas da vanguarda.

Cabe salientar esta particularidade ao pensar que também seria possível participar da atividade vanguardista e contestar o padrão estético estabelecido com, por exemplo, somente algumas propostas de composição, como o fazem outros vanguardistas. O próprio Macedonio contesta o padrão contemporâneo em seus poemas, sem referir-se aos paradigmas com os quais estabelece a ruptura, sem ter como tema o realismo.

Assim, *Museo...*, incorpora de duas formas o padrão realista para contestá-lo duplamente. Se, segundo Iser “é através da desvalorização do familiar que o leitor se torna consciente da situação familiar que orientava a aplicação da norma agora desvalorizada” (ISER, 1996, p. 152), o leitor do romance deveria ter uma ideia clara dos procedimentos de composição do Realismo, por ser o “familiar” permanentemente referido, e estar pronto para produzir o sentido que lhe permitiria o novo sistema de equivalências.

Além da incorporação da norma social desempenhada pela atividade vanguardista, parece-nos que há poucos elementos da sociedade portenha que aqui devam ser discutidos como elementos do repertório. Em geral, baseados nos elementos abstratos, contraditórios, ou incoerentes que o enredo apresenta, as convenções da sociedade portenha postas em questão não se referem a algo que esteja no centro da discussão da

obra. Poderíamos observar os hábitos de amizade, amor, relacionamentos, ou alguns valores e padrões culturais contemporâneos, mas acreditamos que não viriam a contribuir com o projeto poético de Macedonio, que é o nosso principal interesse.

Em base a essas análises, parece-nos que cabe apontar como possibilidade de leitura a reflexão de Macedonio acerca do déficit da literatura portenha contemporânea e do hábito da leitura de textos ditos “inspirados na vida real”. Lembremos que Macedonio não é um dos jovens poetas, os quais carregam somente a experiência vanguardista de seus vinte ou trinta anos. Em 1920 Macedonio conta com 46 anos e, portanto, viu a tendência modernista de Rubén Darío e o Realismo alcançarem o seu auge na recepção de Buenos Aires. Alguns anos mais tarde, quando a vanguarda chega ao continente americano, com alguns anos de atraso, Macedonio conhece bem a situação da literatura na capital. Então, pode, com base em momentos particulares da literatura – como a *mise-en-abîme* do Quixote, que ele toma como exemplo, e outros autores consagrados – projetar um programa de radical ruptura com aquilo que ainda está em voga.

2.4 Estratégias de *Museo*...

Iser reconhece na disposição dos elementos a intencionalidade do texto, a orientação para produzir o sentido e os significados. Ou seja, existe um aspecto do texto que é o responsável por fazer com que o novo sistema de sentido se realize. Essa função cabe às estratégias do texto. Elas são responsáveis pela exposição de possibilidades de combinação dos elementos do repertório, e, ao mesmo tempo, criam as relações entre o contexto de referência dos elementos e o leitor, que será a base para a produção das equivalências. As estratégias organizam os elementos do texto em primeiro e segundo planos, e estabelecem a estrutura de tema e horizonte. Elas tornam possível a comunicação e são responsáveis pela produção do objeto estético.

As estratégias do texto macedoniano devem ser, como visto até agora, estratégias que lidem com a ficção e a realidade de modo a fazer desaparecer as fronteiras e tornar a experiência do leitor uma ficção. Isto tem sua correlação no Realismo, cujos textos conseguem anular as fronteiras da realidade e da ficção, mas no sentido oposto, pois organizam os elementos e as estruturas de tema e horizonte em função de um efeito estético de reprodução “visual” da realidade. Esse efeito cumprido, os textos realistas teriam mais veracidade para julgar ou expor normas sociais da época.

Com base nesta oposição já conhecida, parece-nos interessante observar brevemente um aspecto das estratégias textuais realistas, para depois discutir as empregadas na obra de Macedonio.

2.4.1 Estratégias realistas

O Realismo pode ser entendido como uma “tendência à representação mimética do real”, que teve o seu auge paralelamente à expansão do positivismo da física e das matemáticas em outras ciências do século XIX. Diferentemente das vanguardas, para a escola realista a preocupação por manter a verossimilhança era central. No entanto, esta verossimilhança já supunha uma migração da ideia clássica de conformidade entre um “sistema de ideias e um discurso” à conformidade entre “o objeto representado no texto e o objeto real do qual ele é o correspondente”, como veremos. (TADIÉ, 2007, p. 454).

É possível encontrar, também nesta época, alguns manifestos ou prefácios que os autores apresentavam para dar explicações da projeção e do valor social de uma estética engajada cientificamente. O que interessava a esses homens era compor uma “história dos hábitos” de seu momento histórico e da sociedade para legar ao futuro. Por trás desses objetivos, anos mais tarde, os teóricos encontraram outras forças mais profundas para explicar esta mudança da mimese em relação aos detalhes da realidade.

As ideias concebidas posteriormente para descrever os fundamentos do Realismo se distanciam em grande medida das defesas dos autores da escola e adotam diferentes perspectivas – sociais, biográficas, estilísticas –, para estudá-lo. Uma das ideias consideradas por Barthes em seu ensaio “L’effet du réel” é a transformação da verossimilhança. Esta, para a literatura clássica, era um conjunto de ideias e elementos retóricos. A verossimilhança supunha a conformidade entre o objeto representado e a ideia que o público tinha desse objeto. Ao se estabelecer a representação mimética moderna, a verossimilhança continuaria a existir, porém, no lugar de um conjunto de ideias e elementos retóricos, o valor da representação dependeria de um conjunto de objetos. A partir desse momento, tentou-se estabelecer a conformidade entre o objeto representado e o objeto real.

Para Barthes, essa mudança está relacionada ao valor estético que a descrição ganhou na época. No seu ensaio, ele faz uma leitura estrutural de alguns textos realistas para entender qual é a função dos elementos do discurso realista que não desempenham um papel fundamental para a ação nem para a atmosfera da história. Na tentativa de

atribuir uma função a esses elementos aparentemente dispensáveis, o autor os compara à descrição. Esta, diz ele, é uma espécie de manifestação da linguagem pura, um grau mais complexo que a “pura” comunicação. Frente a estes elementos, ele se pergunta:

La singularité de la description (ou du « détail inutile ») dans le tissu narratif, sa solitude, désigne une question qui a la plus grande importance pour l'analyse structurale des récits. Cette question est la suivante : tout dans le récit, est signifiant, et sinon, s'il subsiste dans le syntagme narratif quelques plages insignifiantes, quelle est en définitive, si l'on peut dire, la signification de cette insignifiance? (BARTHES, 1982, p. 83).

Em seguida, ele verifica que, nas narrativas ocidentais, a descrição tinha a função de representar o “belo”, então, cumpria com uma função estética. Ao ler a descrição da cidade que Flaubert faz em *Madame Bovary*, Barthes percebe que ela está repleta de indicações “realistas”, “comme si l'exactitude du référent, supérieure ou indifférente à toute autre fonction, commandait et justifiait seule, apparemment, de le décrire” (BARTHES, 1982, p. 85). A partir desse ponto, observa que a descrição do discurso dito realista mistura à função estética a função referencial. Desta forma, pode-se afirmar que estes elementos, que para uma primeira leitura são supérfluos, participam da narração para mostrar o “real concreto”. De modo geral, esta função está de acordo com outras manifestações da época, que também tentavam retratar a realidade, como a fotografia, a reportagem, a história e as ciências.

Barthes explica o fenômeno desde uma perspectiva semiótica:

le ‘détail concret’ est constitué par la collusion directe d'un référent et d'un signifiant ; le signifié est expulsé du signe, et avec lui, bien entendu, la possibilité de développer une forme du signifié, c'est-à-dire, en fait, la structure narrative elle-même (BARTHES, 1982, p. 88).

O signo se limita a ser referencial e expulsa a potencialidade de significado de sua presença. Quer dizer, o signo discursivo, ao simular a supressão da denotação do real, integra esta mesma realidade como conotação:

car dans le moment même où ces détails sont réputés dénoter directement le réel, ils ne font rien d'autre, sans le dire, que le signifier [...] ne disent finalement rien d'autre que ceci : nous sommes le réel ; c'est la catégorie du « réel » (et non ses contenus contingents) qui est alors signifiée ; autrement dit, la carence même du signifié au profit du seul référent devient le signifiant même du réalisme : il se produit un effet de réel, fondement de ce vraisemblable inavoué qui forme l'esthétique de toutes les oeuvres courantes de la modernité (BARTHES, 1982 p. 89).

Em outras palavras, o “real” não é explicitado, nem atribuído ao enredo pelo discurso, não há, por exemplo, um narrador que dá fé da veracidade da história, mas há,

por outro lado, referências “diretas” que, graças ao seu “silêncio”, sua proibição de significado, atribuem ao texto a qualidade de “real”.

Para concluir, Barthes generaliza este fenômeno e o atribui a toda a modernidade. No último parágrafo, explica: aquilo que é universal para toda a modernidade, quer dizer, tudo o que não for clássico, é a “desintegração do signo”. Porém, o Realismo o faz de uma forma diferente da praticada no século XX. Ele procura uma “plenitude referencial”, enquanto as vanguardas tentam “vider le signe et de reculer infiniment son objet jusqu'à mettre en cause, d'une façon radicale, l'esthétique séculaire de la 'représentation'” (BARTHES, 1982, p. 89).

A partir destas observações, pode-se dizer, em termos de Iser, que a combinação dos elementos do repertório de um texto realista faz com que o novo sistema de equivalências seja produzido de forma que alguns elementos possam ser considerados com o seu sentido original. Quer dizer, na leitura, estes elementos transitam desde o segundo plano, seu sistema original de referência, ao primeiro plano, a ficção, e simulam não apresentar uma nova rede de relações. O leitor, então, outorga-lhes um sentido não-renovado, mas apenas “referencial”. Estes elementos participam de uma nova rede de relações, o novo sistema de equivalências, mas sua posição nela se mantém, aparentemente, inalterada.

Nesse contexto, ao ser tema da leitura, estes elementos nada significam além de sua referência, no entanto, ao passar a fazer parte do horizonte, a sua simples referencialidade se torna um pano de fundo que doa significado: o tema que é lido sobre este horizonte ganha o caráter de real. Isso é, ao que parece, um aspecto fundamental do fenômeno da leitura de um texto realista, segundo as anotações de Barthes.

2.4.2 Estratégias de *Museo*...

A primeira estratégia mencionada por Iser é a relação entre primeiro e segundo planos. Esta relação é evidenciada pela seleção do repertório. Ao evocar o seu sistema original de referência, os elementos selecionados marcam a diferença entre o contexto familiar e o não-familiar, entre os quais se desenvolve o significado. Esta relação entre o plano de origem e o do novo sistema se torna elementar para a compreensão do leitor. Sem esta referência, seria impossível atribuir valores ou sentidos aos elementos. Como este segundo plano é fundamental, mas virtual, pois não aparece textualmente, a relação entre os planos se torna dialética. Os elementos do primeiro plano, relacionados num

novo sistema de equivalências, passam a dar novo sentido também ao segundo plano. Esta tensão que se coloca entre os planos dá lugar a uma nova dimensão: o objeto estético.

Para estudar a disposição dos planos de *Museo...*, é preciso destacar, antes, dois aspectos: 1. Ao pensar no romance como uma obra completa, devemos lembrar que ela pode ser dividida em duas partes: os prólogos e os capítulos. Cabe salientar este caráter óbvio da obra para colocar em evidência, também, a possibilidade de existir nela mais de dois níveis de sistemas originais de referência: o repertório dos prólogos tem sua origem na realidade, enquanto que o repertório dos capítulos pode referir-se aos prólogos. 2. O repertório da obra está composto por elementos singulares: autorreferenciais, abstratos, incoerentes, que fazem parte dos “nunca vistos” prometidos pela Estética. Esta particularidade também supõe um elemento de origem complexa.

Com base nisto, podemos entender que, para alcançar o efeito buscado pela Estética, a organização dos planos deve evitar a familiaridade da realidade dos elementos. Vimos que, no texto realista, o elemento que aparenta não ter nenhuma função no enredo desempenha um papel essencial de referência, ele simula ocupar, no texto literário, um lugar semelhante ao que ocupa em sua rede de relações da realidade. No caso de *Museo...*, parece haver uma tentativa de inversão dos planos. Nos prólogos, Macedonio explica que o seu repertório não será “copiado” da realidade, mas que será de “invenção”, de “arte intrínseca”. Isto quer dizer que, nos capítulos, os sistemas de sentido originais – segundo plano – correspondem, se não aos prólogos, à invenção do autor, à ficção. No entanto, há, para o leitor, um elemento incorporado que não é fruto da invenção de Macedonio: ele mesmo, o leitor. Nesse sentido, o elemento real assume uma posição no sistema de sentido ficcional; quer dizer, aqui, os elementos de “invenção” cumprem uma função semelhante à dos elementos meramente referenciais do realismo, porém, cumprem a função de modo a referir a ficcionalidade no primeiro plano. Isto pode ficar mais claro ao pensar na estrutura de tema e horizonte.

A segunda estratégia da qual trata Iser é a estrutura de tema e horizonte. O objeto estético é também produzido a partir da variação das perspectivas oferecidas no texto. A organização destas perspectivas, na qual se funda este objeto estético, está estruturada em tema e horizonte. Esta estrutura tem a seguinte dinâmica: tudo o que o leitor vê, os elementos nos quais ele se fixa em um determinado momento da leitura, é o tema. No entanto, este tema está sempre sobre um horizonte, que é maior que ele e o inclui. O horizonte não está formado arbitrariamente, mas pelos temas anteriores que apareceram

na leitura. Em *Museo...*, a ideia-tema mais frequente está prevista na afirmação dos prólogos: “Yo quiero que el lector sepa siempre que está leyendo una novela y no viendo un vivir, no presenciando ‘vida’.” (FERNÁNDEZ, 1997, p. 37). Portanto, o horizonte da leitura será algo como “tudo o que aparece aqui é ficção”, pois há poucos momentos em que não se afirma a ficcionalidade da narrativa.

As diferentes perspectivas articuladas no horizonte ganham sentido na sua relação e criam algo que não é explícito. O sentido produzido a partir da relação entre o tema e o horizonte – que já é um conjunto de relações – não está contido por nenhuma das perspectivas individualmente. Nesse contexto, dá-se a inversão da qual falamos acima. No Realismo, o horizonte reveste de realidade os elementos ficcionais, em *Museo...*, o horizonte deveria revestir de ficcionalidade os elementos reais, o leitor. Em termos técnicos, os elementos do repertório dos capítulos tem sua origem – segundo plano – em sistemas ficcionais. Ao serem levados ao texto – primeiro plano –, alguns têm a mera função de ser referência da ficcionalidade. Assim, quando participam do tema, nada significam a não ser referir a ficcionalidade do texto; mais tarde, ao fazerem parte do horizonte, sua referencialidade doa sentido: o tema que é lido sobre este horizonte ganha caráter ficcional. O cruzamento se dá no ponto em que, no tema, por vezes aparece a referência ao leitor, que se sabe um elemento real. A relação dos planos e a estrutura de tema e horizonte deveriam fazer com que, nesses momentos, o leitor, identificado com a referência, se considerasse ficcional.

Aparentemente, a “comoção consciencial” visada pela Estética depende, entre outras, desta relação entre os planos, tema e horizonte. No entanto, é difícil avaliar a possibilidade de sucesso da realização deste estado psíquico. Provavelmente, mesmo o leitor contemporâneo de Macedonio, habituado ao realismo, reconheceria sempre, na referência ao leitor, uma entidade alheia à sua consciência, que aqui chamamos de narratário. O efeito que a Estética do romance procura, aparentemente, serve de eixo para um programa estético radicalmente inovador, mas não produz os resultados pretendidos, como veremos mais adiante.

2.5 Apreensão do texto de *Museo...*

Até aqui foram estudadas as estruturas do texto que organizam o seu potencial de sentido. Estas descrevem apenas um dos polos da leitura, pois, como foi dito, a leitura é um processo de interação entre texto e leitor. As estruturas dos textos garantem apenas o

estímulo de atos que fogem ao seu controle total. Somente assim pode existir prazer na leitura, quando o leitor faz parte da produção do sentido e não é simplesmente espectador.

Macedonio também observou essa produção de sentido por parte do leitor. Ainda que não seja explícito na apresentação da Estética, é fundamental esta participação do leitor para alcançar o efeito de “comoção consciencial”. Na dinâmica da Estética, é o texto quem dirige o leitor a um estado, quem “suscita” o estado emocional, mas não basta para isso dizer ao leitor “és ficção”; ao contrário, o texto só assevera a sua ficcionalidade e é o leitor que produzirá, a partir destas estruturas, a conclusão perturbadora de sua natureza e da validade da realidade.

No seu ensaio sobre a Belarte, Macedonio comenta a participação do leitor:

Amable público de ávidos lectores de novela, tengo que desengañaros: por muchos siglos creéis haber leído infinitas novelas, habéis gozado, íntegramente absorbidos, de mil tramas, “asuntos” y páginas, pero no habéis leído una sola novela, porque aquellos renglones no daban lo que llamaré lectura hecha, sino meras alusiones sin técnica a temas que os agradaban y que con sólo nombrarlos –esto es lo único que hacían– desataban toda vuestra imaginación, gozábais de vuestros propios tesoros de fantasía emocional (FERNÁNDEZ, 1974, p. 257).

Sempre em oposição ao realismo, para o autor, este tipo de produção não é um defeito do leitor, mas dos textos que tem por tema o “assunto”, de cópia de realidade. Os textos deveriam tratar do único objetivo verdadeiramente artístico: dar vida às personagens, ou suscitar um estado emocional por pura técnica, como o faz a música. Embora não tenha aprofundado neste ponto, vemos aqui como para Macedonio a “cópia” do realismo não era tão simples, ou era somente no momento de composição, mas não no ato da leitura. A diferença entre o texto e a participação do leitor concebida por Macedonio ajuda a explicar, também, alguns aspectos de sua obra, como as incoerências, a fragmentação e os paradoxos, que demandam uma participação maior do leitor. Para estudar isto com atenção, tentaremos descrever de que modo se dá a apreensão do texto de *Museo*....

A particularidade da apreensão do objeto estético estruturado pelo texto consiste em o leitor se deslocar por dentro do objeto que deve ser apreendido, e, ao mesmo tempo, fazer parte da produção do objeto. Assim, o objeto resulta de sínteses que o leitor faz a cada frase, segundo a estrutura do ponto de vista em movimento. Assim como as sínteses, os pontos de vista pelos quais passa o leitor se encontram em um pano de fundo que serve de base para produzir expectativas a cada novo ponto de vista, e que

se transforma, ao mesmo tempo, com cada novo ponto de vista. Mais uma vez, esta rede de relações não existe no texto e somente o leitor pode tecê-la. A partir destas sínteses, formam-se as *Gestalten*, o texto começa a existir na consciência do leitor.

O que interessa nesse contexto é o processo de formação das *Gestalten*. Segundo Iser, a sequência de formação de *Gestalten* se dá à medida que a tensão entre os elementos textuais é atenuada pelo leitor em pequenas agrupações que ele formula. Para tanto, é preciso que um princípio de coerência exista, o qual é produzido pela seleção que a ilusão do leitor faz de aspectos que cumprem ou não as expectativas. Nesse sentido, Iser afirma que há possibilidades de estruturação no texto para produzir algo que no mundo não existe, “mas tal processo de constituição obedece aos mesmos pressupostos que valem para os atos de apreensão em si: a formação de coerência.” (ISER, 1999, p. 37).

Como vimos na apresentação da Estética, a incongruência, e não a coerência é o que consolida a uniformidade de *Museo*.... O antirrealismo se funda na frustração da tentativa de produção de coerência e de outro mundo por parte do leitor. Para Macedonio, a Belarte tem como base o “uso de las incongruencias, hasta olvidar la identidad de los personajes, su continuidad, la ordenación temporal, efectos antes de las causas, etcétera.” (FERNÁNDEZ, 1997, p. 36). A crítica Jo Anne Engelbert estudou o *Museu*... e considerou-o um dos romances pioneiros da modernidade na América Latina. Em seu trabalho, ela descreve a natureza da irregularidade da obra:

To observe the rudiments of design as they occur in Museo—the nature of beginning, development, and closure, whether of sentences, paragraphs, prologues or, of the whole—is to discover a fundamental consistency of the text. Macedonio works to reverse the terms of Stevik’s formula, to alter perception by refusing to shape his narrative into a pattern. In Museo no emerging design is long tolerated at any level; clause by clause, the conjectural, the tentative, and the inconclusive prevail. The story all but disappears in the diffuse, essayistic passages which engulf it. The equivocal, self-contesting, interrogative nature of the text eradicates fixed points of reference (ENGELBERT, 1978, p. 180).

Segundo o modelo de Iser, o constante questionamento das *Gestalten* ao qual é submetido o leitor pelas estratégias do texto é o responsável pela experiência do texto enquanto evento, uma vez que o leitor lida, frente às frustrações e surpresas, com aquilo que ele mesmo produziu. Quer dizer, o texto assume um caráter de evento ao se formar como correlato da consciência, e ganha, assim, a dimensão de realidade. Com base nessas condições, o autor defende que as discrepâncias existentes entre os elementos em tensão, geradas pelas ambiguidades e frustrações do texto, fazem com que o

envolvimento do leitor com a produção de sentido, e logo, com o texto, seja cada vez maior. Ao aumentar o número ou a força das discrepâncias, o envolvimento do leitor e a presença do texto nele chegam a um ponto em que o fazem perceber-se desempenhando as tarefas necessárias para produzir sentido:

Em face das discrepâncias, o leitor pode perceber a imperfeição das Gestalten que criara e distanciar-se de seu próprio envolvimento no texto; desse modo, ele se torna capaz de observar-se a si mesmo agindo de uma maneira que não lhe é familiar. Perceber-se a si mesmo no momento da própria participação constitui uma qualidade central da experiência estética; o leitor se encontra num peculiar estado intermediário: ele se envolve e se vê envolvido (ISER, 1999, p. 53).

Esta dimensão estética parece aproximar-se do efeito perseguido por Macedonio. Frente à natureza do texto de *Museo...* o leitor contemporâneo deveria ficar desatinado, pois teria o hábito de entregar-se à ficção e deixar-se conduzir pelo texto para constituir um universo em sua imaginação. Perante *Museo...*, este leitor fracassará constantemente ao tentar fechar e combinar uma série de *Gestalten* que se complementem, pois, devido às suas “promesas y su metódica perfección de inconclusiones e incompatibilidades” (FERNÁNDEZ, 1997, p. 9), o texto oferece ao leitor um alto grau de ambiguidades e um conjunto extenso de possibilidades virtuais que pressionam a coerência das *Gestalten* formadas. Daí as discrepâncias do texto e o maior envolvimento do leitor. Aparentemente, o método da Estética cumpriria com o efeito de “envolver” o leitor no texto, se ampliarmos o sentido que Iser dá ao termo, até fazê-lo coincidir com o que Macedonio pretende. No entanto, parece que, mais uma vez, como nas estratégias, há um aspecto fundamental da leitura que não permite a *Museo...* alcançar o efeito prometido na Estética.

Segundo Iser, a equivalência dos signos que resultam no fechamento de uma *Gestalt* é consequência da diminuição da tensão entre eles, entre as possibilidades de combinação que apresentam. Nesse processo, para que a tensão seja amenizada, é preciso omitir alguns aspectos e focalizar outros. Esta seleção de aspectos acontece segundo a “ilusão” do leitor, que pode ser definida como a estrutura da memória formada por *Gestalten* da realidade. Quer dizer, a existência da realidade se dá em nós, também, por meio de significações que a representam, arquivadas como *Gestalten* na memória. Ao formar *Gestalten* a partir de um texto, então, a seleção dos aspectos que harmonizarão para formar cada *Gestalt* tem como fundo, como referência, a estrutura de ilusão da memória, a qual, por sua vez, está ligada à experiência do leitor relativa aos padrões de apreensão da realidade. A ilusão é o aspecto subjetivo no processo de

formação de *Gestalten*. Nesse sentido, o efeito que pode ter o desligamento do texto dos padrões de apreensão da realidade não é o efeito pretendido pela Estética do romance.

Se continuarmos a leitura da análise de Engelbert, veremos que ela se refere a este aspecto do texto. A verdadeira disputa da obra de Macedonio, diz a autora, “is not with the principles of congruence, continuity, and so forth, which enable us to create systems, but with the inevitable inadequacy of the systems we create, with our tendency to take them for absolutes.” (ENGELBERT, 1978, p. 180). No ensaio sobre a *Belarte*, ao dizer que os leitores usam as sugestões dos autores para contemplar suas próprias fantasias, ou quando, nos prólogos de *Museo...*, refere-se à “alucinação”, parece-nos que o autor coloca em questão a apreensão do texto, feita com base em esquemas de apreensão da realidade. Francine Masiello, outra estudiosa da obra de Macedonio, também sugere esta qualidade do texto, ao se referir à estratégia empregada para destacar a existência do leitor. Segundo a autora, Macedonio:

objeta la presencia del lector fuera del texto y provoca también sus dudas sacudiendo el orden vigente: si el lector interpreta normalmente el discurso según los códigos de la vida diaria, Macedonio procede a perturbar ese sistema y cuestionar la lógica que lo anima. Elimina las constantes que gobiernan la interpretación en la lectura, y suprime asimismo la explicación y la naturalización del ámbito de la narrativa (MASIELLO, 1997, p. 533).

Desvencilhar-se do realismo significa, para Macedonio, entre outros procedimentos, obstruir a leitura convencional, minar a apreensão do texto para impedir a “alucinação”. Para isso, o repertório e as estratégias do texto de *Museo...* oferecem elementos e possibilidades de combinação que não encontram uma correspondência na memória do leitor. Talvez seja isso, em algum sentido, aquilo que o autor anuncia como os “nunca vistos”:

La humanidad pondrá por fin sus ojos en lo no visto, en una muestra de lo nunca habido; no será un puente de no mojarse, una frialdad conyugal, una guerra peligrosa entre gente sin religión, u otras cosas no vistas. Se verá realmente lo nunca visto, no se trata de fantasía, es otra cosa: el primer caso del género será en novela (FERNÁNDEZ, 1997, p. 42).

A partir disso, a consolidação das *Gestalten* deveria acontecer sem ter como fundamento a ilusão do leitor. No entanto, sem esta base de *Gestalten* como referência, as possibilidades de equivalência dos signos são amplas e vagas, e, ao mesmo tempo que o leitor se vê fortemente envolvido com o texto, a presença do texto no leitor também se vê dificultada. Para Iser, esta é uma particularidade dos textos modernos. A ilusão do leitor, a qual é uma redução da diversidade de signos da realidade, simula ser a

realidade. Na memória do leitor, a realidade possui uma organização em que se percebem causas e efeitos. Nesse sentido, diz ele, o romance realista pode ser visto como “o paradigma de estrutura da memória” (ISER, 1999, p. 39) e não só como uma “imitação da realidade”. Frente a essa representação, o romance moderno propõe a realidade como uma contingência, desorganizada e não dotada de sentido. Para Iser:

assim, no entanto, ele reage a hábitos ensaiados de percepção, desvinculando a realidade da estrutura ilusória da memória. Pois a revelação de uma forma de compreensão tornada histórica precisa por sua vez da representação; desse modo, a necessidade da ilusão, indispensável para a formação de coerência – que por sua vez possibilita a compreensão –, não se deixa eliminar nem mesmo em textos que resistem à formação de ilusão; nesses textos, a resistência pode ser tão incontestável que chama a atenção do leitor para o que a motiva (ISER, 1999, p. 39).

Em *Museo...*, a desorganização intencional não tem como paradigma a contingência da vida, é, antes, uma tentativa de ruptura estética com a congruência do realismo. No entanto, o próprio Macedonio reconhece esta ligação: “El desorden de mi libro es el de todas las vidas y obras aparentemente ordenadas.” (FERNÁNDEZ, 1997, p. 95). Assim, essa “disputa”, nas palavras de Engelbert, contra a totalidade que atribuímos aos sistemas, corre o risco, segundo Iser, de se referir não ao seu objeto, mas ao seu próprio funcionamento. A incongruência da Estética pode ser pensada, assim como outros elementos, como mais um mecanismo autorreferencial.

Podemos concluir que, de acordo com a incongruência que a Estética preza, o texto de *Museo...* demanda um esforço de apreensão do leitor maior e diferente do que um texto realista. No entanto, se a Estética se cumpre por um lado, por outro, o envolvimento do leitor com o texto se vê prejudicado, pois a presença do texto no leitor, como sequência de *Gestalten* formadas, é interrompida ao ponto de chamar a atenção do leitor não para aquilo que a intencionalidade do texto, ou da Estética, esperam – a ficcionalidade de sua condição – mas para o tipo de estratégia usada para conquistar sua atenção. Nesse sentido, é interessante notar que Macedonio estava ciente de que a ruptura total com o texto convencional não era adequada para alcançar o efeito que pretendia:

El relato que yo justifico, aunque en modo subalterno, meramente como subserviente, utiliza el interés que los relatos pueden tener como informativos, porque dan oportunidad para el estudio sobre los acontecimientos de la vida y la complicación de los caracteres, las soluciones o desenlaces de las tramas de la vida, decisiones éticas, y hasta también para complacencias de enamoramientos del lector con el personaje, intereses todos ellos ajenos, espurios en Arte, pero que mantienen al lector al alcance de la insinuación y conmoción de

existencia que el autor le viene preparando a su propia certeza personal (FERNÁNDEZ, 1974, p. 246).

Podemos afirmar que, de fato, há trechos suficientemente “informativos” nos capítulos do romance que podem “manter ao alcance” o leitor. Porém, o texto de *Museo...* é em diversos aspectos diferente da obra do século XVII *Dom Quixote de la Mancha*, romance que serve de modelo a Macedonio para desenvolver seu programa estético. Este romance, que, segundo Macedonio, inaugurou a “prosa técnica”, apresenta em determinado momento uma estrutura exemplar de estratégias textuais que apontam ao que, mais tarde, Macedonio chamou de “conmoción concienzal”:

Leed nuevamente el pasaje en que el Quijote se lamenta de que Avellaneda publique una inexacta historia de él; pensad esto: un “personaje” con “historia”. Sentiréis un mareo; creeréis que Quijote vive al ver a este “personaje” quejarse de que se hable de él, de su vida. Aun un mareo más profundo: hecho vuestro espíritu por mil páginas de lectura a creer lo fantástico, tendréis el escalofrío de si no seréis vosotros, que os creéis al contrario vivientes, un “personaje” sin realidad (FERNÁNDEZ, 1974, p. 258).

A principal diferença nesta comparação é que esta estrutura, que pode surtir o efeito que a Estética descreve, está articulada com outras “mil páginas” em que o leitor não tem a apreensão do texto interrompida por discrepâncias ou por estratégias que desvinculem o texto da “estrutura ilusória da memória”. São estas páginas prévias as que permitem que o leitor esteja envolvido com a ficção no momento em que a personagem faz referência a si mesma e desestabiliza ou estimula a sequência de *Gestalten* fazendo com que Dom Quixote se situe na mesma dimensão que o leitor, ao aparecer, assim como o leitor, envolvido com a leitura do romance. Em *Museo...* os “nunca vistos” enfatizam a constante autorreferencialidade, a artificialidade da ficção, que já existem em outros elementos, e não permitem que o leitor se surpreenda profundamente envolvido com a produção da ficção que deveria envolvê-lo.

2.6 Representações da leitura de *Museo...*

Segundo Iser, durante o processo da leitura acontece uma síntese entre os signos agrupados pelo leitor e as disposições do leitor. Estas “sínteses passivas” não existem verbalmente no texto e se formam além da consciência do leitor, pois adquirem um caráter imagístico que não corresponde à experiência de apreensão de um objeto empírico nem a um significado de um objeto. Esta imagem não busca dar “presença” a algo existente, mas agrupar uma série de dados que, aglomerados, formam um sentido.

Como estes dados são percebidos pelo leitor ao longo do texto, esta imagem varia constantemente, influenciada pelas novas facetas que o leitor cria a partir do texto. Esta representação “não é portanto a impressão de objetos em nossa ‘sensação’ [...] tampouco é visão ótica, no sentido próprio da palavra, senão a tentativa de representar-se o que na verdade não se pode ver como tal” (ISER, 1999, p. 58). O autor conclui que, ao não ser a imagem uma arbitrariedade da subjetividade – ainda que produzida pelo leitor, ela é fruto da interação entre este e o texto–, é preciso observar que o leitor é afetado por aquilo que produz.

No contexto da Estética, a distinção que Macedonio propõe entre emoção e sensação parece aproximar-se da natureza afetiva da imagem criada na consciência do leitor. Como vimos na apresentação da Estética, num primeiro momento, Macedonio discute a qualidade da Belarte: ela, em oposição à dinâmica da “Culinária”, procura suscitar uma emoção, um estado psíquico no leitor. A “Culinária”, por sua vez, seria todo texto que “se aproveche desdeñosamente de lo sensorial, por su agrado en sí, no como emoción a suscitar”, e que, para isso, empregue o efeito potencial que existe no “ritmo, en la consonancia, en las onomatopeyas y en las sonoridades de vocablos y ritmo de sus acentos” (FERNÁNDEZ, 1974, p. 236). Ou seja, a distinção reside em que a emoção é “un complejo de sensaciones, pero su origen es mental-central”, enquanto que a sensação é “periférico, bruto” (FERNÁNDEZ, 1974, p. 238) e, portanto, não deve se utilizar na arte.

Num segundo momento, Macedonio estabelece a diferença entre suscitar emoções e informar emoções. A segunda estratégia corresponderia ao texto realista, o qual, segundo o autor, somente se refere a certos temas, que, durante a leitura, o leitor desenvolve em sua imaginação. Ao falar da metáfora como um exemplo de um tipo de suscitação de emoções, ele diz:

Esta situación del lector, de sentir lo que no había sentido en presencia de las cosas gracias a la semejanza hallada por el autor, marca la leve pero decisiva distancia que hay entre sentir originalmente y sentir a invitación y formulación de otro por suscitación mental, distancia muy pequeña como lo es también la que separa al músico del auditor; a éste debe faltarle muy poco para ser el autor de lo que escucha a proposición del autor (FERNÁNDEZ, 1974, p. 247).

Assim, se, segundo a estética do efeito, de Iser, o processo da leitura de um texto literário se fundamenta precisamente na produção do leitor, e os textos ficcionais desenvolvem esquemas que devem ser preenchidos pelo leitor, para Macedonio, este processo corresponde às “meras alusões” do texto realista, e está aquém daquilo que é

capaz de se provocar a partir de um texto artístico. A emoção que Macedonio pretende produzir não é aquela ligada a sentimentos cotidianos, mas ao apagamento da impressão de realidade, ou uma irrealização da percepção da existência. “En resumen: la única Literatura o Prosa artística es la que tiende no al realismo sino a irrealizar al Hombre o al Cosmos” (FERNÁNDEZ, 1974, p. 249).

Aparentemente, Macedonio não percebe, como Iser, que aquilo que ele chama de “informação” é, na verdade, um processo no qual o texto é o responsável por orientar as imagens produzidas pelo leitor, as quais motivam determinados estados psíquicos. Ou seja, ele não vê a “informação” como uma forma de “suscitar” emoções, o que, na perspectiva de Iser, é fundamental em todo ato de leitura de textos literários. Isto quer dizer que, segundo o modelo da estética do efeito, o texto de Macedonio funciona de forma semelhante ao texto realista, ainda que o efeito que ele procure seja autorreferencial, já que busca fazer com que o sentido do texto se refira à literatura e ao leitor. Para Iser, o fato de as representações afetarem o leitor significa que, nesse momento, o leitor não está presente na realidade, pois são as representações que estão presentes nele, e não a realidade. Assim “estar presente numa representação significa, portanto, experimentar uma certa irrealização, no sentido de que estamos preocupados com algo que nos separa de nossa realidade” (ISER, 1999, p. 63). Até aí, *Museo...* teria as condições necessárias para funcionar como pretende a Estética. No entanto, mais uma vez, é a forma como se produz esta irrealização o que impede o sucesso das estratégias do texto macedoniano.

No texto ficcional, é dado ao leitor, através do repertório e das estratégias do texto, “uma sequência de esquemas que possuem o caráter de aspectos daquele fato que no texto não mais se verbaliza” (ISER, 1999, p. 65). É a partir destes esquemas que o leitor precisa constituir uma totalidade. Para chegar neste ponto, o leitor deve, por meio de um ato criativo, ir além do que a linguagem diz, para captar o seu verdadeiro objeto: “O que a linguagem *diz* é transcendido por aquilo que ela *revela*, e aquilo que é revelado representa o seu verdadeiro sentido” (ISER, 1999, p. 66). A natureza do texto ficcional é fazer com que, no ato da leitura, o signo se transforme em referência figural, assim representando o que se limitava à designação. Neste ato criativo, o leitor deve pôr em jogo seus conhecimentos sedimentados – o que determina que a formação de representações esteja ligada às competências do leitor – para responder às referências indicadas no texto. O que interessa deste processo, para o caso particular de *Museo...*, é a origem da representação no “não-dito”. Esta transcendência do que a linguagem diz,

significa que o sentido do texto é aquilo que ele “suscitou” no leitor ao conduzi-lo à produção de certa representação não-verbalizada. Segundo Iser:

A representação produz um objeto imaginário que lança luz sobre o que o texto formulado oculta. Todavia, o que não é formulado pelo texto emerge a partir do dito; por isso, o dito deve empregar certos modos para que o não-formulado possa ser representado (ISER, 1999, p. 75).

Se pensarmos qual é a representação que deveria surgir do texto de *Museo...*, segundo a Estética, deveríamos poder descrever uma imagem em que o leitor compartilha uma mesma dimensão com as personagens, o leitor deve “viver” por um momento a fusão da realidade e da ficção. Se esta for a representação que o leitor tem ao ler *Museo...*, então deveríamos dizer que a Estética cumpre o seu objetivo. Porém, com base na estética do efeito, podemos afirmar que este sentido não é o “não-dito” do romance, mas que, ao contrário, este é um dos enunciados mais explícitos da obra. Nesse sentido, cabe perguntar-nos qual é a representação que surge do “dito” de *Museo...* Como observamos ao falar da apreensão do texto, no caso do *Dom Quixote*, o leitor não espera a autorreferência do texto, e, por isso, pode ser surpreendido por este, o que torna possível a “comoção consciencial”. Agora, diremos que, além das condições de apreensão que possibilitam o efeito, não há no romance de Cervantes referências explícitas a dito efeito. Quer dizer, ao referir-se uma das personagens à própria obra, a representação desta referência pode ser a “saída” de uma delas da ficção para o plano do leitor, e, assim, a dúvida da validade da realidade se torna uma “experiência”, em termos de Iser. Já com relação a *Museo...*, parece-nos possível dizer que a explicitação da estratégia é um elemento que se articula com a própria estratégia para formar a representação. Para explicar isto, observaremos alguns momentos em que podemos perceber a tentativa de produzir um “mareo” consciencial.

O primeiro exemplo deve ser o que executa com precisão a estrutura descrita por Macedonio. Como vimos, a estratégia principal para possibilitar a comoção é o momento em que as personagens falam de um romance que o leitor já leu, ou está lendo. Nesse sentido, nos capítulos do romance, vemos Dulce-Persona e Quizagenio lerem *Adriana Buenos Aires*:

–Pero ahora quiero leerte un capítulo de la novela que leí anoche. Se llama “Adriana Buenos Aires”. ¿Te gusta?
 –Comienza, que me desespero de curiosidad por saber lo que serán esas personas (FERNÁNDEZ, 1996, p. 215).

O longo trecho continua, até o momento em que as personagens dizem estar próximas de sentir vida, aparece a ficção do leitor, e, por fim, aparecem as personagens

do romance lido. Por outro lado, podemos destacar momentos em que as personagens se referem ao leitor:

– Quizagenio: ¿De veras, lector, eres quien lee, o ahora eres leído por el autor, puesto que te dirige la palabra, habla a la representación que de ti tiene y te sabe como se sabe a un personaje? (FERNÁNDEZ, 1996, p. 177).

ou ainda quando a personagem do autor se refere ao leitor, e quando a personagem do leitor se refere ao leitor:

–El autor: Oh, cómo comprende usted mi gran pensamiento. Sin embargo, no puedo prever lo que antoje a los personajes; yo sólo sé lo legible de lo que van a decir y hacer. Tú mismo, lector, aquí eres obra mía y sin embargo...

–El lector: Aquí sí, ¿Pero en mí mismo? (FERNÁNDEZ, 1996, p. 208).

Assim, parece-nos que, nestes exemplos, em que o efeito pretendido pela Estética deveria se produzir, o efeito de fato produzido é semelhante ao que Iser comenta a respeito da excessiva dificuldade para a formação de *Gestalten*. A expectativa do leitor de *Museo...* com relação à comoção, formada pelos próprios elementos e estratégias do texto, faz com que, nestes momentos, o leitor atente não para a natureza da essência da realidade ou da ficção, mas para a forma como a estratégia anunciada nas páginas anteriores se realiza. Ou seja, ao estar “prevenido” de que tudo no texto é ficção, a mesma possibilidade de comoção, ou a possibilidade de que a realidade seja ficção são, para o leitor, mais elementos fictícios, articulados no repertório, e não possibilidades reais. É esta hipótese a que nos leva a supor que a explicitação da estratégia se articula com a própria estratégia para gerar uma representação.

Como observamos ao introduzir a discussão das representações, elas são sínteses de signos dadas em imagens, não ligadas nem a um objeto empírico nem a um significado representante de um objeto, formadas, em parte, por disposições do leitor. Daí a dificuldade, e até a ilegitimidade, de propor uma representação fixa para os momentos em que em *Museo...* se aplica a estratégia anunciada na Estética. No entanto, parece-nos possível sugerir um sentido que poderia se depreender de representações originadas pela estratégia e pela referência à estratégia, o “não-dito” que pode se formular a partir destes momentos do texto. Para isso, cabe pensar nos esquemas que se oferecem ao leitor e nas disposições deste, solicitadas para formar esta representação.

Em *Museo...* as personagens e demais elementos da ficção são empregados para cingir o leitor com ficção, todos eles falam da possibilidade de sentir-se ficção durante um instante; porém, ao chegar ao ponto em que isto acontece, o leitor não perde sua

noção de realidade, mas, ao contrário, dá ênfase à ficcionalidade da leitura. Parece-nos que o que este esquema pode construir é a consciência do leitor do seu papel para dar existência àquilo que lê. A comoção do leitor, então, não se dá devido à desestabilização da realidade à qual está habituado, mas em relação com a realidade das personagens. A leitura de textos realistas à qual o leitor contemporâneo de Macedonio está acostumado o “alucina”, faz com que ele imagine que tudo aquilo é “real”, no sentido de ser exterior à sua imaginação, como se fosse um objeto empírico percebido pelo autor e “dado” a ele, o leitor, através do texto. Frente ao texto de *Museo...*, o leitor é instruído a respeito de seu papel fundamental para a ficção, e lhe é sugerido que compartilha, ou que poderá compartilhar, o mesmo universo com as personagens. A partir daí, o leitor passa a experimentar o texto com este enunciado de fundo, o qual, depois de ser tema em diversos momentos, passa a fazer parte do horizonte da estrutura de tema e horizonte. Assim, as sínteses que o leitor realiza se aglomeram numa representação que não o coloca dentro da obra, mas que apresenta personagens com “vida” graças à leitura que ele faz delas.

Vimos como, no mesmo sentido, Macedonio funda a sua crítica ao Realismo, ao dizer que o texto realista engana o leitor ao esconder-lhe, de certa forma, que tudo o que ele imagina é obra sua, ou de sua interação com o texto, e não somente do texto. *Museo...* é a “primeira novela boa”, quer dizer, é o que Macedonio oferece como primeiro texto que reconhece sua dependência: precisa da atividade do leitor para existir; o que põe em questão a verossimilhança e a credibilidade atribuídas aos textos realistas – “La tentativa estética presente es una provocación a la escuela realista, un programa total de desacreditamiento de la verdad o realidad de lo que cuenta la novela (FERNÁNDEZ, 1997, p. 36). Lembremos, por exemplo, a distinção enfática entre “informação” e “suscitação”, que, simplificada, é a diferença entre a suposta recepção passiva do leitor e a recepção ativa, na qual o leitor produz a partir de um estímulo. Assim, a provável representação que o leitor experimenta se refere não a sua “inexistência”, que é o dito, mas à “existência” das personagens a partir da gênese em sua imaginação. No texto, há um momento em que isto é sugerido por uma personagem que aparece somente para observar este fenômeno e que é, em seguida, “apagada” pelo autor:

–El metafísico: Es mucha enredada fantasmagoría de personajes, lector, autor. Y no es que finjan enredarse; no saben qué son. Esto se resuelve todo así: son todos reales; cualquier imagen en una mente es realidad, vive; el mundo, la realidad es toda mera imagen en una

mente. Lo que no es imagen es la Afección: placer, dolor. El existir no es pre-deseable; en el pre-deseo de ser ya hay ser; lo que no hay es el comenzar, el no haber sido, en el cual situaríamos el deseo de ser (FERNÁNDEZ, 1996, p. 208).

A partir do horizonte que formam este tipo de ideias do texto, é possível que as sínteses dos signos, que formam as representações, e as sínteses das representações, que, como experiência, constituem o sentido do texto, aproximem-se de uma ideia da essencialidade da participação do leitor para a existência da ficção. Num contexto mais amplo, este debate se articula com a produção ensaística do autor, em que, ao discutir algumas obras de Schopenhauer, Hume e Kant, acaba por defender a descrição da afeição como o único caminho para tornar inteligível a realidade:

Llamo estado a toda ocurrencia de la sensibilidad, o sea: sentimientos, sensaciones de dolor y placer e imágenes. Esto es todo lo que existe en toda forma concebible de existencia o Ser. Es todo lo que somos y todo lo que es, en múltiple variedad o especificidades simples. (FERNÁNDEZ, 1978, p. 140).

Esta convicção de a “imagem” ser tão real quanto as sensações é o fundo da negação do “eu” como sujeito contínuo, e a afirmação do “eu” enquanto estado. Esse estado, única possibilidade de existência, é o que pode dar existência à ficção, no momento de irrealização do leitor, em que, segundo Iser, as representações se tornam a experiência do sujeito leitor. E essa possibilidade de dar “existência”, tão válida quanto a nossa realidade, às personagens da ficção, possivelmente, é o sentido que se origina a partir das representações de *Museo...*, do qual o leitor se apossa para conceber um significado novo para o texto literário. Se isto de fato acontece, em certo sentido, a Estética obtém o sucesso, pois “quando sentido e significado agem juntos, eles garantem a eficácia de uma experiência que nos permite constituirmos a nós mesmos constituindo uma realidade que nos era estranha” (ISER, 1999, p. 82).

2.7 Estímulos para a constituição em *Museo...*

Ao descrever a leitura e o texto literário como atos de comunicação, Iser observa os fenômenos estudados na psicologia social com relação à interação de pessoas. Destes estudos, destaca a importância da contingência na interação, pois ela se constitui no ato interativo e, ao mesmo tempo, o estimula. O segundo ponto importante tem origem em estudos psicanalíticos. Estes mostram como, devido à impossibilidade de experimentar a experiência do outro, de saber como o outro nos vê, um elemento constituinte da interação é o preenchimento que as partes fazem desta lacuna. Para satisfazer essa

carência, fazem-se interpretações a respeito da percepção do outro; ativam-se fantasias e disposições particulares que podem ser atribuídas ao outro para desenvolver a interação.

A partir disso, Iser percebe que, no caso da leitura, o texto não responde à contingência nem formula interpretações a respeito de como é interpretado. A assimetria da leitura consiste nesta especificidade, em que o leitor deve construir um código por si só, a partir do texto, e deve, principalmente, reformular a todo momento as representações para que a comunicação não fracasse. Nos textos ficcionais, as lacunas estão dadas por não-ditos e por lugares vazios entre os segmentos do texto. O leitor é estimulado a ocupá-las com suas projeções, de modo a estabelecer um processo dinâmico segundo o qual o dito ganha sentido graças ao que oculta. É, então, nos lugares vazios que se dá a interação entre texto e leitor, e, da mesma forma, em diversos tipos de negação que o texto apresenta.

No contexto de *Museo...* estes vazios estão dados de diversas maneiras, muitas das quais já estudamos. Neste ponto, podemos afirmar que para Macedonio estava clara a importância do leitor para a existência da ficção produzida a partir do texto literário. Por isso, não desconsideramos a possibilidade de ler *Museo...* como uma chamada de atenção aos leitores contemporâneos com relação a esta importância, a qual era pouco discutida no ambiente crítico da época, em que se relegava aos autores toda a criatividade e potência emotiva dos romances realistas. Nos prólogos, este sentido se pode fundamentar na repetida menção de uma das intenções da Estética, prévia ao efeito de comoção:

Hay un lector con el cual puedo conciliarme: el que quiere lo que han codiciado para su descrédito todos los novelistas, lo que le dan éstos a ese lector: la Alucinación. Yo quiero que el lector sepa siempre que está leyendo una novela y no viendo un vivir, no presenciando ‘vida’ (FERNÁNDEZ, 1997. p. 97).

A partir desta perspectiva, as particularidades de *Museo...*, que, evidentemente, podem inspirar inúmeras outras hipóteses de origem, são o resultado de um planejamento de estratégias para intensificar o envolvimento do leitor com o texto e torná-lo consciente de sua atividade. Uma das formas que o autor imaginou para obter este resultado foi a série de “inconclusiones e incompatibilidades” – vazios e negações – , que “irritariam” o leitor, mas fariam “fracasar el reflejo de evasión a la lectura”, devido ao “interesamiento en su ánimo” com relação ao texto lido (FERNÁNDEZ, 1997, p. 9). Condicionados por esta leitura, esta possibilidade de significado do texto nos parece

coerente. Assim como na abertura, novamente no fechamento do texto, nos últimos prólogos esta discussão está sugerida:

Por último, reconócame este mérito (me ahoga pensar en ningún mérito), reconócame que esta novela por la multitud de sus inconclusiones es la que ha creído más en tu fantasía, en tu capacidad y necesidad de completar y sustituir finales. Exceptuando yo, ningún novelista existió que creyera en tu fantasía (FERNÁNDEZ, 1997, p. 250).

O desconforto de pensar em algum “mérito” – mesmo que seja o de revelar a falsidade do mérito da responsabilidade da criação da ficção – leva implícita a discrepância de Macedônio com relação ao mérito conferido pelos leitores aos autores dos romances, como se fossem autores de sua imaginação. Nesse sentido, são semelhantes os vazios e as negações de Iser a este tipo de “espaço” que Macedonio pretende conceder ao leitor de *Museo...* para que este leve ao máximo a sua fantasia, qual seja, segundo a Estética, imaginar-se ficção. Estas “inconclusões” como espaço para a fantasia do leitor estão de acordo com concepção de Iser da indeterminação do texto. Segundo o autor, como comunicação da realidade, o texto não pode ser idêntico ao mundo em sua identidade. Essa falta de identidade se formula como capacidade comunicativa nas indeterminações, pois age como estímulo para a formulação do texto pelo leitor. No processo de leitura, estas indeterminações se relacionam de forma dialética com as determinações do texto, e possuem, para isso, uma estrutura: os lugares vazios e as negações (ISER, 1999, p. 126).

Os primeiros interrompem a conectabilidade dos enunciados, pressuposto básico da coerência, mas, no caso do texto, não indicam uma deficiência nem interrompem um processo, pois, ao contrário, indicam a necessidade de combinar os esquemas do texto e, desta forma, fazem parte da produção do contexto que dá coerência ao texto. Os lugares vazios não se manifestam somente pela interrupção do texto e pela mudança da perspectiva do narrador, que focaliza tema e horizonte, eles também existem como negação em qualquer dimensão do processo da leitura que esteja marcada por uma ruptura e estimule a atividade do leitor. No repertório, por exemplo, eles aparecem na despragmatização dos elementos, pois esta condição dos elementos no texto estimula a “combinação”, novas conexões com relação ao sistema de referência, como já vimos.

Em *Museo...* a própria organização da obra, com seus cinquenta e seis prólogos e os capítulos sem ação determinante, os quais não têm relação fixa com o que antecede e o que precede, propõe cortes profundos entre os fragmentos de texto, de modo a torná-

los intercambiáveis. Ao estudar a sintaxe do romance, Noé Jitrik observa o princípio de “comutação” que organiza a obra em prol das pretensões de ruptura:

como Macedonio se propone una novela sin objetivo, es decir, sin “mensaje”, la estructura que puede permitirse se evade de los encadenamientos, las frases (y los elementos que las frases ponen en movimiento) son intercambiables y simplemente se yuxtaponen, todas son mediales [...]. Sus “Prólogos” podrían cambiar de sitio, las escenas de la “Eterna” igualmente y nada se modificaría sustancialmente porque es la consistencia misma del orden lo que está en tela de juicio, la pretensión de congruencia (JITRIK, 1997, p. 494).

Estas profundas pausas do texto representam vazios, possibilidades de conexão entre o tema e o horizonte que cabe ao leitor estabelecer. Desta estrutura da obra depende a possibilidade de neutralizar o “leitor salteado”, como estudaremos mais tarde. É importante lembrar que os vazios podem ser dados, também, por negações, e não somente por segmentos textuais como a organização dos prólogos.

Segundo Iser, a despragmatização do texto funciona como uma negação da norma selecionada. Este cancelamento parcial de um sistema selecionado obriga o leitor a criar um código que regule as novas “combinações” do repertório. No caso de *Museo...* tanto o repertório quanto as estratégias se organizam de modo a produzir vazios no texto. Se, para Iser, a despragmatização dos elementos do repertório produz a indeterminação destes, basta lembrar a breve análise que fizemos dos elementos do romance para perceber que tanto o tempo e o espaço – o primeiro, relacionado ao tempo da leitura e, o segundo, autorreferencial ao denominar-se “Novela” e simbólico ao se contrapor à cidade –, quanto as personagens e suas ações – as primeiras, representações impessoais de ideias, e as segundas, sem objetivos ou com a finalidade de produzir o estranhamento do leitor – são elementos com um alto grau de indeterminação, principalmente na medida em que são concebidos para produzir o corte com a expectativa de um texto realista.

Para Iser, pode ser percebida uma mudança histórica na estrutura de interação. Segundo o autor, no romance moderno o número de lugares vazios aumenta. Um esquema que se torna habitual é o de evocar como pano de fundo da leitura procedimentos de romances familiares, mas a partir do cancelamento dos mesmos. Assim, cria-se um lugar vazio que indica uma falta com relação aos romances tradicionais. De modo geral:

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 (ISER, 1999, p. 165).

Como consequência desta formação de lugares vazios por negação, o leitor habituado à narrativa tradicional se sente desorientado frente a um texto em que a estrutura perspectivística não lhe oferece uma referência relacionada à atitude que deve tomar. Este tipo de estrutura exige do leitor uma grande produtividade, devido à impossibilidade de produzir um código que oriente a leitura durante todo o romance. Iser toma como exemplo deste tipo de narrativa o *Ulysses* de James Joyce. A partir de uma estrutura em que as conexões estabelecidas pelo leitor carecem de validação no texto, devido ao apagamento das perspectivas e ao cancelamento dos procedimentos esperados, a “ligação serial” de pontos de vista tem efeito 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” (ISER, 1999, p. 169).

A leitura crítica do *Ulysses* pode ser aplicada a *Museo...*, na medida em que, no romance de Macedonio, a experimentação da historicidade da leitura se dá por meio do cancelamento frequente das conexões estabelecidas pelo leitor perante um texto que, com a mesma frequência, lhe atribui uma atitude específica, ou um tipo de leitura específica, que deveria conduzi-lo ao efeito prometido. Em *Museo...* o texto fornece repetidamente as informações necessárias para efetuar a leitura “certa”, ao mesmo tempo que invalida as conexões e a presença do texto no leitor. A experiência da alternância entre frustração e atribuição de atitudes ao leitor, tematiza a sequência de conexões, a historicidade da leitura, que o leitor estabelece ao longo do texto. Isto só é possível pelo que Iser reconhece como uma das primeiras marcas da mudança histórica da estrutura de interação: o aparecimento das perspectivas do leitor e do autor entre as perspectivas do texto. Como vimos, as duas são evidentes no texto de Macedonio, e essenciais para a Estética. No último capítulo estudaremos o papel que estas duas perspectivas cumprem na orientação da leitura e sua relação com a formulação do ponto de vista do leitor.

3 LEITOR-MODELO DE ECO

Diferentemente de Iser, Umberto Eco procura explicar a participação do leitor por uma via semiótica. O foco de *Lector in fabula* (1979) não está colocado no fenômeno da interação entre texto e leitor ou na forma em que a estrutura textual produz um efeito no leitor. Eco procura analisar o texto como um sistema de significação, que propõe por meio de estratégias textuais e sistemas complexos de codificação possibilidades de atribuição de conteúdo. O leitor, aqui, não é visto tanto como um agente experimentador de um sentido, mas antes como um cooperador equipado de enciclopédias e competências ativadas para formular possíveis significados.

A abordagem de Eco, assim como a de Iser, lança mão de diferentes disciplinas ou conceitos para fundamentar uma perspectiva que, se bem está inserida numa tradição teórica, tenta contribuir para alargar os limites de algumas noções. Eco afirma, na introdução de *Lector in fabula*, que os interesses que tivera em obras anteriores, como em *Obra aberta* (1962), mais voltados para uma pragmática do texto, não foram abandonados por completo ao decidir fazer outro tipo de abordagem. Assim, nesta obra, a semiótica textual se alia à semântica dos termos para descrever a cooperação interpretativa, a que também aponta a pragmática do texto.

Com base nestas pesquisas, o autor procura descrever como o destinatário está formulado no texto. Quer dizer, Eco procura mostrar como as escolhas do autor durante a produção do texto se traduzem durante a leitura como as atividades que se esperam do leitor, como as escolhas de estratégias textuais postulam um perfil de leitor. Assim, supõe-se uma adequação do leitor empírico ao leitor postulado, o qual configura junto ao universo do discurso os limites para a interpretação. O que, segundo o autor, fora a tentativa de *Obra aberta*, descrever a forma como uma estrutura pode regular e estimular ao mesmo tempo a cooperação interpretativa do leitor, parece realizar-se aqui.

Nesse sentido, a proposta de Eco é útil para estudar a participação do leitor em obras em que este assume um papel central. O perfil do leitor formulado nas estratégias textuais e sua relação com o leitor ideal que se propõe de maneira explícita poderão revelar considerações de nosso interesse. Para isso, selecionamos alguns pontos de *Lector in fabula* que se mostraram relevantes no estudo das obras. Em primeiro lugar, a ideia de Leitor-Modelo sugerida é de evidente valor para a análise. Com base neste conceito, podem ser discutidos os limites de “uso” e “interpretação” dos textos, o que, no caso de *Rayuela*, será útil para explicar a particularidade de sua estrutura. As

concepções de “hipercodificação” e “manifestação linear” auxiliarão a estudar elementos mais específicos que fazem parte do universo da ficção. Por fim, as “previsões e passeios inferenciais” permitirão sugerir, novamente, possíveis efeitos obtidos com a disposição singular dos capítulos.

3.1 *Lector in fabula*

Eco propõe distinguir duas tendências da semiótica textual e identifica-as como primeira e segunda geração, sem, contudo, fazer referência a uma ordem cronológica: a primeira, “extremista e vivamente polêmica nos confrontos da linguística da frase”, e, a segunda, mais flexível, com “pontos de conexão entre um estudo da língua como sistema estruturado, que precede as atualizações discursivas, e um estudo [...] dos discursos ou dos textos como produtos de uma língua já falada” (ECO, 1986, p. 1). Eco as vê como duas vertentes que, até então, tinham esboçado um enfrentamento entre uma “teoria dos códigos e da competência enciclopédica” contra uma “teoria das regras de geração e interpretação das atualizações discursivas”. A partir destas tensões, as duas teriam demonstrado que o texto possui propriedades que estão além das propriedades de uma frase. De modo geral, as objeções da primeira geração às teorias da segunda observavam o fato de que as análises feitas em forma de “dicionário”, sem incluir a informação enciclopédica – a qual deveria prever todos os possíveis usos da língua, baseada em dados “socialmente aceitos por causa da sua ‘constância’ estatística” (ECO, 1986, p. 5) –, se limitariam a tentar estabelecer diferenças sutis entre frases estruturalmente semelhantes. Para o autor, é preciso, portanto, aliar as duas para conceber a participação de um leitor empírico.

Eco supõe que um falante nativo tem a competência para inferir possíveis contextos linguísticos e possíveis circunstâncias de enunciação para frases isoladas. Estas duas dimensões são indispensáveis para que a expressão assuma um sentido pleno, no entanto, no caso de não existirem, o leitor pode formular o contexto a partir do significado virtual da expressão. Assim, as teorias de segunda geração passaram a ver neste tipo de frase um sistema de “instruções orientadas para o texto”. É graças à adoção do conceito de “enciclopédia” que se torna possível elaborar uma análise que considera, ao mesmo tempo, as seleções contextuais e as circunstanciais. Para Eco, a diferença entre estas duas seleções está em que a primeira “registra os casos gerais em que um determinado termo poderia ocorrer em concomitância [...] com outros termos que

pertencem ao mesmo sistema semiótico.” (ECO, 1986, p. 4); as seleções circunstanciais, por outro lado, “representam a possibilidade abstrata de que um determinado termo apareça em conexão com circunstâncias de enunciação” (ECO, 1986, p. 5).

Desta forma, a partir do conhecimento enciclopédico, podem-se atribuir diferentes conotações a um mesmo termo, de acordo com as seleções contextuais. O semema “leão”, por exemplo, poderia conotar liberdade, ou ferocidade, se ocorresse com termos como “selva” ou “África”; se ocorresse com um termo como “circo”, teria uma conotação de adestramento, habilidade, por exemplo. A partir destas conotações, por meio de uma série de inferências, o destinatário teria a capacidade de supor alguma circunstância em que o enunciado poderia ser usado. Isto, no entanto, faz parte de sua interpretação, que estará baseada nos seus conhecimentos de encenações ou situações modelo, como veremos mais tarde. Segundo o autor, somente com a existência de um contexto os enunciados podem ser atualizados em todas as suas possibilidades de significação. Não obstante, assim como é possível inferir um contexto de um termo isolado, este enunciado possui um potencial “programa narrativo”, quer dizer, ele abriga um texto possível no seu valor enciclopédico. Segundo Eco, a isso se deve a necessidade de uma teoria textual definir

um conjunto de regras pragmáticas que estabeleçam como e sob que condições o destinatário está co-textualmente [quer dizer, a partir do contexto concreto], autorizado a colaborar para atualizar o que pode atualmente subsistir apenas no co-texto, mas que virtualmente já subsistia no semema (ECO, 1986, p. 7).

Para responder a esta demanda, Eco propõe uma análise componencial que não pretende a complexidade de um conjunto de regras textuais, mas que aporta um conjunto de instruções semânticas que permite, por meio de uma representação enciclopédica, afirmar em que classes de cotextos o lexema pode ser inserido e como funcionaria nesse lugar. O que se busca, além disto, é defender a ideia de que o semema porta um texto virtual expansível.

Este tipo de representação enciclopédica que foi usada como exemplo pode tornar-se mais complexa se estiver vinculada à experiência do destinatário com relação a encenações comuns e intertextuais. Para Eco, esta concepção possibilitaria conectar a teoria dos códigos à teoria do texto, já que “numa semântica orientada para as suas atualizações textuais o *semema deve aparecer como um texto virtual e um texto não é senão a expansão de um semema*” (ECO, 1986, p. 10). Para o autor, esta relação entre encenações hipercodificadas e a informação enciclopédica é necessária para uma teoria

do texto que considere o destinatário, pois o registro de uma informação enciclopédica só se dá por meio de textos, os quais consolidam encenações. Quer dizer, a relação entre encenações e enciclopédia resulta circular na medida em que existe uma influência recíproca dentro de um ciclo em que um forma o outro. Eco supõe que, frente a este fenômeno, a semiótica deveria estabelecer procedimentos para descrever a circularidade que pode existir entre os códigos e o texto.

Eco legitima e aprofunda o estudo desta relação com base nos trabalhos de Peirce. Para encontrar na teoria semiótica do autor os argumentos que levam a afirmar a potencialidade textual de um semema, Eco passa em revista diferentes conceitos propostos em suas obras. Não obstante estes conceitos não contribuam diretamente com o seu objetivo, tornam-se necessários para manter a coerência dos argumentos. Aqui, não nos deteremos para aprofundar as propostas de Peirce por não serem de especial importância para as noções que contribuirão para nossa análise, mas acompanharemos a reflexão de Eco em busca dos fundamentos semióticos da cooperação textual. Assim, reproduziremos o procedimento de Eco ao estudar Peirce, tentando não perder a coerência do argumento que interessa.

O primeiro passo de Eco neste percurso é distinguir como Peirce define os elementos “interpretante”, “*ground*” e “objeto”. Os três elementos fazem parte do significante e mostram-se profundamente inter-relacionados. O “interpretante” é um segundo signo, de existência mental, provocado pela recepção de um primeiro signo exterior, dado pela realidade. Ele está para representar o objeto, mas não de forma direta, ele antes se liga a uma ideia do objeto, que é chamada de *ground*. Para Eco, esta definição permite acrescentar uma consideração: o objeto, ao ser pensado sob certo perfil, é pensado como modelo de uma possível experiência. Isto se deriva da definição de *ground*: ele é um conjunto de atributos do objeto selecionados para dar forma ao Objeto Imediato do signo, ou, ainda, um esquema de atributos do objeto que funciona como componente do significado, com caráter de ideia, que pode ser compreendido e transmitido. Este elemento leva a estabelecer a diferença entre Objeto Dinâmico e Objeto Imediato. O primeiro é o objeto em si, o qual motiva o signo, que, mediante o *ground*, institui o Objeto Imediato, que é, logo, uma ideia. Assim, mais tarde, de acordo com diferentes argumentações de Peirce, de diferentes épocas, Eco chega à conclusão de que o interpretante é o significado do termo e de todas suas premissas, quer dizer, ele envolve tudo o que está semanticamente implicado em um signo. Em outras palavras: “o significado de um termo encerra virtualmente todos os seus possíveis

desenvolvimentos (ou expansões) textuais.” (ECO, 1986, p. 18). Para Peirce, o conceito de interpretante não se limita a um termo e suas extensões semânticas, mas pode ser estendido a texto e processos de tradução muito mais complexos do que relações de sinonímia e campo lexical.

Nesse sentido, Peirce mostra com um exemplo de uma longa definição de “lítio” como, de fato, um termo inclui toda a informação que a ele se refere. Contudo, a definição, que contempla possibilidades existenciais do objeto, está dada a partir de um ponto de vista que foca certo aspecto, e nunca é, por assim dizer, completa. Eco cita o exemplo para mostrar como o modelo teórico de uma enciclopédia pode prever os sentidos a partir de uma seleção contextual, que definiria o limite de um ponto de vista. Desta forma, ao considerar a ideia de que todo interpretante, em sua qualidade de signo, é uma construção “metasemiótica e transitória” que, além de agir como explicação, pode transformar-se em objeto explicado mediante a aparição de outro signo que a ele se refira, chega-se à conclusão de que todo signo pode incluir em si uma série infinita de representações, que somente tem por limite o seu contexto, o universo do discurso.

Pode ser difícil de entender, dadas essas premissas, que um signo possa exprimir um Objeto Dinâmico, uma vez que este é independente em sua existência e o signo é exterior a ele, sem vínculo dado. Para responder a esta questão, Eco parte de uma afirmação de Peirce, segundo a qual uma definição de uma palavra diz o que a palavra em questão denota: “o que cumpre fazer para obter um contato perceptivo com o objeto da palavra” (PEIRCE, apud ECO, 1986, p. 27). Para Eco, em base a isso, pode-se dizer que o significado é um tipo de ação que busca suscitar efeitos perceptíveis. No mesmo sentido, segundo Peirce, a realidade não é um simples dado, mas um resultado. A partir disto, faz-se necessária na teoria do autor a noção de interpretante final, que vem à tona para compreender como o significado de um signo deve produzir este resultado. Em palavras de Eco, “um signo significa aprender o que é preciso fazer para produzir uma situação concreta em que se possa obter a experiência perceptiva do objeto a que o signo se refere.” (ECO, 1986, p. 27). Daí o signo produzir, a partir de uma série de respostas que provoca, um hábito, um comportamento regular, no intérprete. Esse hábito como resultado é o interpretante final. Mais adiante, Eco acrescenta: “Depois de receber uma sequência de signos, o nosso modo de agir no mundo é permanente ou transitoriamente alterado. Esta nova atitude é o interpretante final.” (ECO, 1986, p.29).

Segundo o autor, estas observações permitem supor que, de alguma forma, a teoria semiótica em questão guarda orientações pragmáticas. Devido à inclinação de

Peirce a ver os objetos mais como resultados da experiência do que como conjunto de propriedades, pode-se dizer que o limite da sequência de produção de signos se dá quando esta sequência produziu modificações na experiência. Cabe notar que isto não significa a morte da sequência semiótica, mas apenas um dos limites da semiose ilimitada, a partir do qual se dá lugar ao nascimento de um novo signo.

Para concluir, Eco afirma que o modelo dos interpretantes também se liga à pragmática, desde que entram em jogo circunstâncias de enunciação, relações contextuais, trabalho inferencial de interpretação, etc. Para entender isto, é preciso lembrar que não há termo que não signifique os textos em que poderia estar contido, e que, se o seu limite é o universo do discurso, como foi dito, é a este que devemos ligar a enciclopédia potencial para poder considerá-la nas análises. Para Eco, isto quer dizer que, na semiótica de Peirce, também está implícita a articulação entre a semiótica do código e a semiótica dos textos e discursos.

3.2 Leitor-Modelo

Para tratar da natureza incompleta do texto é preciso ter em vista duas considerações. Em primeiro lugar, qualquer expressão deve ser correlacionada, de acordo a um código, ao seu conteúdo convencionado para ser atualizada. Visto de outro ângulo, isto significa que toda expressão postula competências gramaticais que o destinatário deverá ter, pois ele é projetado como alguém que produz significados e os atribui às expressões de acordo ao seu conhecimento enciclopédico e outras regras textuais, como a sintática. Em segundo lugar, o texto se diferencia de outras formas de expressão por estar constituído pelo não-dito. Ou seja, o significado que pode ser atribuído não está ao nível da expressão, ele deve ser atualizado a partir do conteúdo, e precisará, para isso, da atividade cooperativa do leitor.

Ademais destes dois pressupostos para a descrição do texto, Eco se refere a processos que são básicos no ato comunicativo de forma geral, como regras conversacionais de implicação ou operações extensionais que completam o espaço e o tempo. O autor apresenta alguns exemplos para mostrar como o leitor realiza estas atividades, mas principalmente para esclarecer a particularidade do não-dito do texto narrativo. Além disto, o interesse estético faz com que a composição do texto seja pensada não só para comunicar algo ao leitor, mas para estimulá-lo a participar. São ampliados os não-ditos e o texto demanda a contribuição intensa do leitor, de forma que

sua realização seja cada vez única em cada leitura. Assim, o sentido que se lhe atribui terá mais chances de ser valorizado e a maior liberdade de interpretação lhe propiciará prazer ao leitor. Para Eco, o que deve entender-se a partir da síntese das atividades que o texto demanda é que ele “postula o próprio destinatário como condição indispensável não só da própria capacidade concreta de comunicação, mas também da própria potencialidade significativa.” (ECO, 1986, p. 37).

Cabe dizer, então, que o texto prevê um leitor. A mensagem é gerada e interpretada com base num código, um sistema de regras que vai além da mera decodificação e que pode ser diferente para emissor e destinatário. Para apreender a mensagem é preciso articular competências linguísticas, circunstanciais, de processamento de pressuposições, de repressão de idiosincrasias, entre outras. Assim, ao organizar as estratégias textuais, o autor aponta a uma série de competências necessárias para atribuir um conteúdo ao texto. Para Eco, pode-se afirmar que “o texto é um produto cujo destino interpretativo deve fazer parte do próprio mecanismo gerativo” (ECO, 1986, p. 39). Em outras palavras, o conjunto destas competências articuladas pode ser entendido como um protótipo de leitor, como a série de movimentos de cooperação que se pretende que o Leitor-Modelo efetue para interpretar o texto. Portanto, segundo o autor, “o Leitor-Modelo constitui um conjunto de *condições de êxito*, textualmente estabelecidas, que devem ser satisfeitas para que um texto seja plenamente atualizado no seu conteúdo potencial.” (ECO, 1986, p. 45).

A figura do Leitor-Modelo permite ver com mais clareza diferentes procedimentos de atribuição de conteúdo ao texto. Ao apontar a um Leitor-Modelo, o autor pode selecionar um tipo social de leitor e usar uma enciclopédia que provavelmente se aproximará da que esse leitor poderá consultar durante a leitura. Se imaginarmos que um livro cai nas mãos de outro tipo de leitor, então a enciclopédia usada será outra, e, conseqüentemente, o efeito intencionado será diferente do que o que deveria experimentar o Leitor-Modelo. O autor poderá postular seu leitor como uma criança, um operário, um idoso, etc., definir o que imagina como hábitos, valores e conhecimentos da classe e empenhar-se o máximo em proporcionar-lhe certos efeitos, que poderão estar estimulados de forma explícita – por exemplo, os relatos em que lemos expressões tais como “então, algo horrível aconteceu”, “o lugar estava muito tranquilo e nada de ruim poderia acontecer”, etc. Contudo, se o leitor que se deparar com o texto articular competências muito diferentes das deste Leitor-Modelo, o texto, que pretendia ser preciso nos efeitos motivados, passará a produzir os efeitos mais

inesperados e, por vezes, até mesmo contrários aos que se previa. Esta leitura “abrirá” o texto que tentava ser “fechado”, quer dizer, ampliará suas possibilidades significativas e suas ambiguidades.

Considerar as estratégias textuais como a formulação de um Leitor-Modelo também permite estabelecer as diferenças entre textos “abertos” e “fechados” e entre leituras de “uso” ou de “interpretação”. O texto aberto é aquele que estimula a “aventura interpretativa” do leitor, ao contrário do fechado, que procura orientar “repressivamente” a interpretação. Com relação à leitura, Eco liga o “uso” ao exercício da semiose ilimitada. Ao conjugar os estudos semióticos de Peirce, que demonstram como a sequência de interpretações pode ser infinita, e a pragmática do texto, que postula o universo do discurso como a limitação da potencialidade do significado, Eco entende este limite como a fronteira entre abrir o texto, “usá-lo”, e deixar-se usar pelo texto, “interpretá-lo” dentro do conjunto de suas estratégias textuais, dentro de suas interpretações legitimáveis. Assim, cabe ao receptor do texto combinar as estratégias textuais e as competências que deve pôr em ação para formular o papel que o Leitor-Modelo do texto deve cumprir. Complementar a esta figura, ainda como outra forma de validar as interpretações e orientar a cooperação, surge o Autor-Modelo.

Segundo Eco, estas entidades formadas a partir da organização textual correspondem ao emitente e o destinatário, não em sua qualidade de “polos do ato de enunciação, mas como ‘papéis actanciais’ do enunciado” (ECO, 1986, p. 44). O autor do texto se manifesta por um estilo e por sua presença como sujeito do enunciado, que promete, omite, sugere, etc. Pode-se pensar, desta forma, que, no texto, os pronomes pessoais não apontam diretamente para o autor, mas representam estratégias textuais. Do mesmo modo, não indicam um interlocutor, mas a ativação de um Leitor-Modelo determinado pelas operações interpretativas requeridas. Ganham consistência, assim, por meio da formulação do Leitor e do Autor modelos, duas configurações dos elementos textuais que funcionam como limitadores do universo do discurso e como hipóteses interpretativas.

3.3 Manifestação linear e hipercodificação

Segundo Eco, as propostas de descrição do processo interpretativo do texto que usam um exemplo ideal, um texto do qual partem para postular uma teoria, costumam lidar com níveis estruturais que representam os estágios de geração ou de interpretação.

Para o autor, a noção de nível textual não contribui com o esclarecimento deste processo, mas aponta mais para a descrição da produção e funciona como a aplicação de um esquema teórico. Para tratar da colaboração do leitor, então, prefere inspirar-se no modelo de J. S. Petoefi, que o ajuda a formular um esquema que organiza, sem reconhecer as direções e a hierarquia, as fases do processo cooperativo. Quer dizer, ainda que se refira a níveis metatextuais articulados durante a leitura, estes não obedecem à sequência fixa em que estão organizados no quadro que ele propõe (ECO, 1986, p. 56), mas permitem “saltos” entre uns e outros. O esquema, então, não se refere a um processo rígido temporal ou lógico, não hierarquiza os momentos da leitura, mas apresenta-os em “rizoma”.

O modelo que Eco propõe se refere a um texto narrativo. Esta escolha se justifica na ideia de que este tipo de texto apresentaria todos os problemas teóricos que outro tipo de texto poderia apresentar. O modelo, então, deveria funcionar também com outros tipos de texto de menor “empenho comunicativo”, inclusive com narrativas “naturais”, diferenciadas das “artificiais” por estar apresentadas como narração de eventos reais. As narrativas artificiais, às quais aponta a descrição, possuem alguns traços característicos além das naturais: “fórmula especial introdutória” que suspende a veracidade do texto; seleção e apresentação de indivíduos, seguido de atribuições de propriedades a cada personagem; a sequência de ações é localizada espaço-temporalmente e considerada finita; o texto acompanha um processo de mudanças de estado e oferece ao leitor a possibilidade de se perguntar, passo a passo, o que ocorrerá no próximo estágio da narração; todo o curso de eventos descrito pode ser resumido por um esqueleto da história (“fábula”). Assim, o autor procura postular uma teoria que dê conta de porções amplas de texto e prescindir de analisar pequenos trechos, o que ele supõe ser um facilitador para a elaboração de teorias formais.

O primeiro nível deste esquema é o da expressão. No texto, a expressão está dada nas sequências de lexemas, à qual o leitor aplica um sistema de códigos determinado para formar um primeiro conteúdo. Eco chama esta superfície do texto de “manifestação linear” (ECO, 1986, p. 55). Quando a manifestação linear é apreendida, imediatamente se estabelece uma relação com o contexto de enunciação. O sistema de códigos que entra em ação para gerar o primeiro conteúdo também faz parte deste processo. Para reduzir as possibilidades semânticas, é preciso, primeiro, determinar a que tipo de enunciado se está sujeito. Assim, a través do gênero que atribuímos ao texto, por exemplo, podemos qualificar o enunciado. Operações “filológicas”, por outro lado, nos

levam a atribuir épocas, origens espaciais, estilos e outras características a que podem ser submetidos os textos para limitar o potencial semântico e prever conteúdos.

O primeiro movimento do leitor perante a informação decodificada é ativar índices referenciais que apontam os valores de verdade das atribuições com relação a um mundo dito “real”. Se esta atualização demora a ser feita, então o leitor assume uma identidade provisória entre o mundo a que o enunciado se refere e o seu mundo empírico. Durante o processo da leitura, ao descobrir discrepâncias entre o seu mundo e o do enunciado, então precisará “suspender” certas informações, colocá-las entre parênteses, e esperar a que outros momentos do texto o ajudem a corrigir ou a decidir como incorporá-las. À medida que pode atualizar este tipo de índice, o leitor conforma para o texto uma circunstância enunciativa e ativa as orientações que estão suspensas à espera de especificar o tipo de texto que é lido, o mundo referido, a veracidade do dito, etc.

Com base nos estudos de J. R. Searle, Eco procura fundamentar esta atividade do leitor. Para aquele, as proposições narrativas se apresentam com todas as características das afirmações, porém o falante não se empenha em defender ou questionar a sua validade. Ele “finge” fazer afirmações, e este fingimento só é reconhecível na intenção do falante, e não em traços textuais. Para Eco, ao contrário, é possível descrever traços textuais que manifestam este aspecto em termos de estratégias discursivas. Isso explicaria o fato de que as primeiras operações de interpretação “são colocadas entre parênteses até que, no nível de estruturas discursivas, sejam finalmente identificadas garantias suficientes para pronunciar-se sobre o tipo de ato linguístico em questão.” (ECO, 1986, p. 59). Estes traços se encontram na formação das estruturas discursivas e adquirem valores a partir do sistema de códigos que mencionamos acima. Ainda que a leitura não aconteça em fases claras que possam ser descritas, Eco propõe uma série de passagens cooperativas por meio das quais o leitor processa estes “amalgamas semânticos”. Veremos brevemente uma a uma.

“Dicionário de base” (ECO, 1986, p. 60) é o subnível em que o leitor recorre ao conhecimento dicionário e, a partir das propriedades elementares das expressões, ensaia uma série de amalgamas provisórios. Aqui funcionam os “postulados de significado”, ou as leis de implicação. Por exemplo, se uma narrativa começa com apresentar uma “princesa”, o leitor retira, de informações implícitas, que é uma “senhora”, e disto, como informações sintéticas, que é um ser vivo, feminino, adulto, portador de

determinados órgãos. O que o leitor ainda não sabe é qual destes (e da série infinita) de aspectos ele deve atualizar.

Segundo as “regras de correferência” (ECO, 1986, p. 61) o Leitor pode desambiguar expressões dêiticas e anafóricas pelas ocorrências correferenciais. Nesse sentido, o termo “ela” que pode aparecer depois de “princesa” será automaticamente decodificado como referente de “princesa”. Outras ambiguidades correferenciais serão resolvidas com operações mais complexas.

O subnível de “hipercodificação retórica e estilística” (ECO, 1986, p. 61) é a partir do qual o leitor decodifica diversos dados contextuais implícitos na fraseologia da expressão. A tradição estilística faz parte do texto e é explorada com diversas intenções por diferentes estratégias textuais. Seja para indicar ao leitor rapidamente uma série de pressupostos que se inferem de determinada forma de introduzir um relato, seja para parodiar a mesma tradição, a hipercodificação retórica pode ser ampliada ou evitada. Por seu lado, o leitor deverá possuir uma enciclopédia desta tradição para poder inferir o que está conotado na expressão.

De forma semelhante se ativam as “inferências de encenações comuns” (ECO, 1986, p. 62). Apoiado na ideia de “frames”, elaborada para os debates de Inteligência Artificial, Eco percebe que, assim como é preciso considerar a colaboração ao subnível de hipercodificação retórica, se deve considerar uma hipercodificação de situações. As encenações comuns são representações do mundo que nos oferecem uma série de informações complementares, se configuram como uma situação estereotipada, da qual o leitor também pode atualizar uma série de possibilidades da ação. Ao ler “Maria precisava organizar um aniversário e foi ao supermercado”, o leitor sabe qual é a encenação “aniversário”, e, por consequência, pode determinar como será, aproximadamente, a encenação “supermercado”, onde Maria comprará determinados produtos. Nesse sentido, para Eco, uma encenação comum é “texto virtual” ou uma “história condensada”.

No mesmo contexto, Eco chama a atenção para as “encenações intertextuais” (ECO, 1986, p. 64). Para o autor “nenhum texto é lido independentemente da experiência que o leitor tem de outros textos. A *competência intertextual* [...] representa um caso especial de hipercodificação e estabelece as próprias encenações.” (ECO, 1986, p. 64). A competência intertextual considera todos os sistemas semióticos familiares do leitor, e não apenas outros textos. Eco estabelece algumas hierarquias de encenações: “fábulas pré-fabricadas”, tipo de encenação que corresponde a, por exemplo, romances

policiais, ou programas da televisão, em que os acontecimentos obedecem a certas regras que supõem a “correta” organização do texto; “encenações motivo”, esquemas mais flexíveis, em que a ordem das ações pode ser alterada, embora se identifiquem certos atores, certas molduras, sequências de ações; “encenações situacionais” são cenas que funcionam como obstáculo à trama principal, mas que podem estar combinadas de diversas formas; e, por último, os “topoi retóricos”. Assim, as encenações intertextuais são modelos narrativos e retóricos que pertencem a um conhecimento específico que nem todos os membros de uma comunidade possuem.

Por último, Eco se refere à “hipercodificação ideológica” (ECO, 1986, p. 66). Os sistemas ideológicos podem ser vistos como mais um subnível de hipercodificação porque fazem parte da enciclopédia do leitor, da qual ele parte ao abordar o texto. A formulação de um sujeito da enunciação, por exemplo, pode depender da perspectiva ideológica do leitor.

3.4 Previsões e passeios inferenciais

Depois de estudar a atualização da estrutura discursiva, Eco dedica atenção a um processo semelhante, mas no nível da narrativa. Se pensarmos na distinção formalista de fábula e enredo, num texto narrativo, as estruturas discursivas se identificam com o enredo, o qual também poderia ser visto como primeiras sínteses do leitor. Para passar do enredo à fábula, então, o leitor, após ter atualizado o nível discursivo, pode sintetizar longos trechos de discurso e reduzi-los a “macroposições narrativas”. As macroposições podem ser pensadas como a síntese das microposições indicadas no nível das estruturas discursivas. Esta síntese, que dá formato à fábula, é bastante livre no processo cooperativo do leitor, que a sintetiza a um grau que lhe seja confortável, ou seja, é formada com um grau de coerência que o leitor estabelece com relação ao que já leu. Assim, como ação cooperativa do leitor, o formato desta síntese também depende da competência intertextual do leitor, segundo a qual relevará estas ou aquelas macroposições (ECO, 1986, p. 85).

Para Eco, é importante ver quais são as condições elementares para que uma sequência discursiva possa ser definida como relevante para tornar-se macroposição. Para isso é preciso definir quais são os requisitos que definem o que é uma narração, ou o que pode representar uma “porção” de fábula. Segundo o autor, ainda é válido o modelo de Aristóteles, segundo o qual é preciso identificar um agente, um estado

inicial, uma série de mudanças e um resultado final. Com este conjunto de elementos é possível identificar uma fábula em textos que aparentemente não articulam nenhuma, como os textos dissertativos. Aparentemente, Eco aprova este modelo ao demonstrar como também neste tipo de texto é possível encontrar a fábula e os elementos pertinentes. Para isso, é preciso supor um leitor com as competências necessárias para formar macroposições a partir de argumentos.

A partir da concepção destas macroposições é possível pensar no que Eco chama de “passeios inferenciais”. Esta cooperação interpretativa, que acontece junto à formação da síntese, ocorre no tempo, o leitor atualiza as macroposições a partir de porções sucessivas do texto. Isto permite dizer que o leitor atualiza macroposições consistentes, ou seja, que ele identifica um grupo de acontecimentos para sintetizar uma ação que pode produzir mudanças no estado do mundo da ficção. Daí que, a cada síntese destas, ele é induzido a prever qual será a mudança que a ação ocasionará, ele postula uma “disjunção probabilística” (ECO, 1986, p. 93).

Poder-se-ia pensar que, por exemplo, a cada verbo transitivo o leitor incorre numa disjunção probabilística e sintetiza uma unidade. Porém, dada a velocidade da leitura, na qual são captadas as estruturas de mais de uma frase em uma olhada só, Eco procura determinar qual é o mínimo que é preciso para uma disjunção probabilística concretizar-se. A este respeito, pode-se crer que o texto narrativo introduz sinais textuais para indicar que é relevante a disjunção probabilística que está por ocorrer. Estes sinais podem ser chamados de “sinais de suspense”. Nesse sentido, cabe dizer que o enredo, no nível de estruturas discursivas, trabalha prevendo as expectativas do Leitor-Modelo.

Estas expectativas que o texto gera no leitor o levam a fazer previsões dos estados sucessivos da fábula. O leitor cria proposições sobre possíveis estados das coisas, ou, em outras palavras, lança hipóteses sobre possíveis estruturas de mundo, ou sobre mundo possíveis. Isto não significa que o leitor avalia a coerência ontológica das possibilidades; ele projeta este mundo possível na medida em que as estruturas dos diferentes níveis do texto lhe permitem supor mais de uma continuação para a fábula. Assim, estas hipóteses se baseiam tanto nas estruturas objetivas do texto quanto nas especulações subjetivas do leitor.

Estes “passeios inferenciais” que o leitor faz dependem da relação necessária para que a colaboração exista entre o texto e sua enciclopédia. Depois de atualizar as estruturas discursivas de uma ação e formular uma síntese, o leitor, de imediato, relaciona esta ação com sua experiência de encenações comuns e encenações

intertextuais. Ele abandona o texto para lançar hipóteses dos acontecimentos futuros. Supõe-se que o autor imagina uma enciclopédia de encenações para o leitor, e, portanto, decide se quer dar a ele a satisfação de haver previsto o que aconteceria, ou, em lugar disso, a surpresa de contrariar ou variar as encenações prováveis.

Este tipo de decisão do autor faz com que a fábula possa ser aberta ou fechada. Embora a probabilidade seja reduzida pelas encenações intertextuais que estão à disposição, o autor pode escolher entre soluções mais ou menos prováveis. A distinção que isto pressupõe, entre fábulas mais previsíveis ou mais surpreendentes, permite também propor a distinção entre fábulas abertas ou fechadas. As fábulas fechadas são aquelas que comprovam ou rechaçam a hipótese do leitor a cada momento, mas que, de qualquer forma, seguem uma linha de acontecimentos para os quais não importam as hipóteses feitas. As abertas, ao contrário, oferecem ao leitor um final indeterminado, que permite mais de uma interpretação, e que demanda um leitor mais disposto a cooperar.

3.5 Fundamentos de *Lector in Fabula*

Parece-nos que estas considerações de Eco são possíveis graças à interdisciplinaridade em que suas argumentações se alicerçam. Não teria sido possível compor uma teoria em que a interpretação de textos narrativos é o foco sem selecionar concepções de diferentes áreas para relacioná-las em torno de uma proposta adequada às particularidades do texto. Eco parece estar ciente da heterogeneidade de sua elaboração ao tomar cautela antes de lançar hipóteses que poderiam vir a ser contrariadas. Próximo do final da obra, o autor pondera sua tarefa combinatória:

Julgou-se necessário realizar esta operação (sem ocultar-lhe o risco sincretista) porque definitivamente todos estes universos de pesquisa têm um objeto comum, embora o definam de modo diferente, e é a semântica e a pragmática dos textos (ECO, 1986, p. 161).

No que aqui apresentamos, talvez o momento em que de forma mais clara se pode perceber a leitura de Eco das demais teorias seja ao abordar a teoria de Peirce. Acompanhamos o percurso do autor através dos conceitos peirceanos e foi possível perceber o modo como se entrelaçaram os argumentos para enfatizar, dentro da teoria semiótica de Peirce, o valor de experiência ou o valor comunicativo e pragmático dos signos, devido à sua qualidade de alterar o estado do destinatário.

Aparentemente, Eco faz uma leitura dos estudos de primeira e segunda geração da semiótica da significação para preparar um campo em que possa nascer uma semiótica da comunicação. Nesse sentido, percebe-se a insistência do autor na necessidade de orientar os estudos semióticos em base a um conceito de conhecimento enciclopédico. Para explicar o movimento cooperativo durante a leitura, principalmente se for de textos narrativos ficcionais, parece indispensável esta noção para o êxito da descrição do processo. Assim, Eco alia a ideia peirceana de semiose ilimitada às seleções contextuais e circunstanciais, e, a partir daí, pode construir uma série de subníveis de decodificação que fazem parte do processo de interpretação e que apontam permanentemente à presença de um leitor.

Em sua obra *Semiótica e filosofia da linguagem*, publicada poucos anos depois de *Lector in fabula*, Eco reforçará a pertinência deste tipo de operação. Depois de comprovar a ineficácia de uma análise componencial em forma de dicionário, tomando como exemplo uma metáfora, o autor conclui: “Em compensação, uma representação enciclopédica (mesmo ideal), baseada no princípio da interpretação ilimitada, é capaz de explicar, em termos puramente semióticos, o conceito de 'semelhança' entre propriedades.” (ECO, 1991, p. 175). E, em seguida, explica a possibilidade de existirem propriedades nomeadas pelo mesmo interpretante, o que explicaria a “semelhança” entre os elementos de uma comparação metafórica, que funciona dentro de um contexto no qual emissor e destinatário reconhecem esta semelhança. Este fenômeno, amplamente desconsiderado por outro tipo de análise, não escaparia a uma análise em forma de enciclopédia. O autor, portanto, reforça sua concepção apontada para um destinatário empírico.

É interessante perceber como, neste processo de consolidação de disciplinas, movimentos um tanto contrários também podem ser notados. Ao abordar a teoria da comunicação e perguntar-se sobre as diferenças entre a decodificação de uma mensagem verbal e uma textual – para a qual não há um contexto que regule a cooperação interpretativa – Eco precisará afastar-se de uma pura teoria da comunicação e retomar um viés semiótico para demonstrar como a organização textual também postula, num processo semelhante ao da significação, o que cumpre fazer para experimentar o objeto ao qual o texto se refere.

Assim, Eco formula uma teoria semiótica que visa explicar não só os fenômenos que possam ser considerados partícipes de um sistema de significação e comunicação, mas também a presença do destinatário gravada no próprio signo, o que, ao ser

ampliado a partir do ângulo da pragmática do texto, se transforma na presença da recepção inerente à produção textual, e, logo, na presença e na projeção do perfil de um leitor na própria configuração do texto. Estas são as condições para Eco poder afirmar, ao final da obra: “Por interpretação se entende (no âmbito deste livro) a atualização semântica de tudo quanto o texto, como estratégia, quer dizer através da cooperação do próprio Leitor-Modelo.” (ECO, 1986, p. 156).

Para finalizar, cabe mencionar que, por ser a figura do leitor o elemento sobre o qual procuramos colocar nossa atenção, os pontos que selecionamos da teoria de Eco estarão a serviço de hipóteses de leitura, ou, como prefere o autor, hipóteses dos movimentos de cooperação do Leitor-Modelo durante a leitura da obra a ser analisada.

4 O LEITOR EM *RAYUELA*, DE JULIO CORTÁZAR

A segunda obra que nos interessa abordar é a do escritor argentino Julio Cortázar. Nascido em Bruxelas em 1914, viveu de 1919 até 1951 em Buenos Aires, e, logo, até o ano de sua morte, 1984, residiu em Paris. Sua formação literária começou cedo, orientada pela sua mãe. Durante sua infância, Cortázar era reservado e diferenciava-se das crianças por passar a maior parte do tempo sozinho, dedicado à leitura no lugar de entregar-se a brincadeiras e amigos. Ao tornar-se adulto, entrou na escola de professores e exerceu a atividade durante alguns anos, conseguiu o cargo de tradutor público e, finalmente, uma bolsa para aprofundar seus conhecimentos de francês em Paris. O caminho que percorreu até partir da Argentina lhe permitiu dedicar-se permanentemente à literatura e às letras.

Já na França, mais solitário do que seus últimos anos em Buenos Aires, Cortázar pôde dedicar-se em tempo integral à literatura. Isto se tornou permanente depois de ter passado a ser tradutor da UNESCO. Nessas condições, Cortázar conheceu e observou de perto os movimentos e ideias literárias que mais se esboçaram em sua obra: a patafísica⁴ e o surrealismo como abordagens do absurdo. Cortázar não buscou orientar sua literatura para as direções que os diferentes grupos sugeriam, mas é visível a influência que tiveram estas discussões estéticas em sua obra. Em *Rayuela*, Sarlo encontra “una novela experimental que se conecta con las vanguardias europeas, especialmente el surrealismo y la patafísica” (SARLO, 2007, p. 239). Na obra como um todo, Davi Arrigucci reconhece tendências do Teatro do Absurdo, pois percebe

uma série de pontos em comum com esse Teatro: o próprio tema do absurdo; a valorização do irracional, a visão de uma realidade múltipla e caótica, com regiões escuras e indevassáveis, irredutível ao pensamento conceptual que procura encerrá-la num sistema fechado, unitário e coerente; a exploração de recursos como o nonsense, a paródia, a ironia, enfim, a cerrada crítica da linguagem, o cerne antiliterário (ARRIGUCCI, 1973, p. 106).

Estes temas aparecem não só nos romances, mas também nos contos do autor, e misturam-se ao fantástico. Estas dimensões não se limitam à exploração temática, mas também se realizam na composição formal da obra de Cortázar. Em contos e romances, o acaso, a circularidade, a ambiguidade e o inacabado se aliam e proporcionam um efeito de estranhamento que vai além da linguagem e motivam impressões não habituais

⁴ Escola criada pela dramaturgo francês Alfred Jarry, entendida como paródia do pensamento científico moderno, ligada à literatura e à exploração de absurdos e nonsense.

nos leitores. A literatura de Cortázar torna-se reconhecida pela força sugestiva e pelas histórias que podem ser lidas nas entrelinhas.

Devido ao cuidado estético na abordagem dos assuntos e à ambição formal, *Rayuela* ocupa um lugar especial no conjunto da obra de Cortázar. À época de sua publicação, o romance dialogava com grande parte das vanguardas do começo do século XX e sintetizava-as sob o ângulo das discussões sobre identidade que os escritores tinham proposto na Argentina no mesmo período. Em 1963, se um autor americano se referia às vanguardas europeias e à identidade local, não demorava a ser incluído na discussão de uma nova identidade estética latino-americana. Com relação à linguagem, por exemplo, um elemento fundamental nesse contexto, Ángel Rama, ao estudar as transformações das narrativas do continente, encontra “uno de los mejores exponentes del cosmopolitismo literario, en el Julio Cortázar que unifica el habla de todos los personajes de *Rayuela*, sean argentinos o extranjeros, mediante el uso de la lengua hablada de Buenos Aires” (RAMA, 2008, p. 49). Assim, a natureza do romance correspondia às expectativas de um público já muito mais amplo do que o visado por Macedonio na década de 1930.

Segundo Beatriz Sarlo, a obra podia ser lida, por um lado, como uma conexão com “el aire de los tiempos: liberación sexual, refutación de la autoridad, incluso, como poco después los Beatles, algo de orientalismo”, e, por outro, como “uma crítica de la literatura realista, naturalista, psicológica y social que todavía se escribía, según pautas más o menos conocidas, en América Latina” (SARLO, 2007, p. 239). Os assuntos dividem dois tipos de público: um, geral, de leitores leigos, e outro constituído por leitores “formados”, especializados. Para a autora, a “teoria da leitura” que pode encontrar-se no texto era outro elemento que dividiria o público, um projeto próximo ao que as vanguardas da década de 1920 tinham executado. A introdução de tal corte se dá com o “Tablero de dirección” da abertura do romance, o qual propõe ler o livro “en la forma corriente” até o capítulo 56, ou “empezando por el capítulo 73” (CORTÁZAR, 1996, p. 3), para depois seguir a ordem indicada por uma longa série de números fora de sequência.

À primeira vista, as opções parecem opostas: a opção A, convencional, carece de comentários do autor e prescinde de uma parte considerável da obra; a B, orientada pelo autor, inicia na metade do romance, segue uma ordem não sequencial e incorpora todos

os capítulos⁵. Contudo, veremos que também existem no texto A elementos de ruptura, e que, portanto, não se sustenta uma oposição entre as duas leituras, ainda que possam considerar-se livros diferentes. A possibilidade de escolhas determina, para Sarlo, se o leitor será “lector-hembra” ou “lector cómplice”, como mais tarde sugerirá o romance. À diferença da revista *Martin Fierro* e dos projetos estéticos do grupo de Macedonio Fernández, *Rayuela* não exclui de seu público alvo aqueles leitores que não se enquadram no que estipula como leitor ideal. Para tanto, oferece duas leituras, dois livros – um dos quais se adapta ao leitor tradicional –, e, conseqüentemente, pode ser lido por um público maior.

Para entender melhor a recepção da obra, é preciso descrever um panorama da produção literária da época, para verificar de que forma a ruptura em que se fundamentava o romance articularia, ao mesmo tempo, a possibilidade de contemplar diferentes leitores.

Na Argentina, em 1960, existe um público capaz de aprovar e assimilar a novidade. No contexto da história da recepção literária do país, é possível discutir qual era o grau de aceitabilidade de um texto contrário às normas nos anos 20 e 30. Já ao tratar dos anos 60, é claro para os críticos que diversos fenômenos tinham formado um público “adiestrado en los códigos de una cultura de la novedad” (MONTALDO, 1996, p. 598). Nessa década, uma nova geração de revistas literárias, dentre as quais algumas nasceram dentro da Faculdade de Letras da UBA, propunha a renovação dos critérios tradicionais das publicações. Fundadas por leitores e escritores jovens, seriam responsáveis por divulgar e canonizar novos textos, poéticas e debates. O maior interesse pela adaptação da cultura europeia aos padrões americanos e a mudança de práticas culturais que elevavam o exercício do escritor a um patamar profissional, ao mesmo tempo que o aproximavam do público, caracterizaram um cenário em que existia o desejo de transformação das ideologias e hábitos aliado à busca de atualização cultural (MONTALDO, 1996, p. 601).

Se, para Jitrik, *Museo...* pode ser lido como “novela futura” (JITRIK, 1997, p. 480), segundo Sarlo, *Rayuela* foi lido como a “novela esperada”, de acordo com a rapidez com que o texto passou a ser modelo e bandeira de leitores e debates literários. É interessante notar que as duas obras, em dimensões e por mecanismos diferentes,

⁵ Na esteira de Milagros Ezquerro (1996, p. 617), para evitar ambigüidades, empregaremos a denominação *texto A* para a leitura que se faz do capítulo 1 ao 56, e *texto B* para a que inicia no capítulo 73, segue a sequencia indicada no “Tablero de dirección” e finaliza no capítulo 131.

alcançaram seu sucesso – tardio, no caso de *Museo...* – por serem adotadas como obras de ruptura. Cabe lembrar que *Museo...* se refere, nas normas negadas por seu repertório, ao déficit do círculo literário portenho, do qual Macedonio participava ativamente. *Rayuela*, por outro lado, foi concebido dentro de um contexto que desfrutava das conquistas estéticas das primeiras vanguardas argentinas e americanas, posterior à publicação de obras de grande expressão no continente. Ao produzir o texto, o autor já residia na Paris cosmopolita habitada por um grande número de artistas, e seu romance foi fruto de reflexões a respeito dos sucessos e fracassos das vanguardas europeias. Por estas razões, *Rayuela* aponta a um déficit muito próximo do aludido pela obra de Macedonio, mas talvez mais amplo.

A mesma forma esgotada dos programas estéticos realistas e naturalistas aparece negada no repertório de *Rayuela*. Entretanto, o círculo literário ao que se refere o romance não se restringe a Buenos Aires; o romance se insere no debate latino-americano, que estava, como na década de 30 o portenho, em pleno processo de formação de uma identidade. O fenômeno da recepção de *Rayuela* dá lugar, anos mais tarde, a hipóteses que ligam uma realidade de políticas, ideologias e estéticas antiquadas à proposta “‘subversiva’ que hace la novela, en la apuesta a una ruptura con lo tradicional desde el punto de vista ideológico y con lo convencional desde el punto de vista literario” (MONTALDO, 1996, p. 598).

O que quer dizer esta “subversão” literária no caso de *Rayuela*? Como observamos antes, parece-nos que a particularidade do romance reside no fato de ter proposto rupturas entrelaçadas a estratégias que procuram envolver o leitor. A inovação da obra gira em torno de três aspectos desta natureza, que estudaremos com mais atenção. Em primeiro lugar, *Rayuela* se apresenta como um livro generoso. No tabuleiro de direção são oferecidos dois livros, que respondem a dois interesses diferentes: num caso, o leitor saberá como proceder e não haverá interrupções, no outro, o leitor será auxiliado. Em segundo lugar, se escolhermos ler o texto B, então *Rayuela* se mostra como um “almanaque”, como Cortázar sugerira. “Almanaque” reforçava a ideia de heterogeneidade e dificultava a classificação de gênero da obra, justificava a inclusão de citações, sua variação temática, a ruptura da sequência dos capítulos e a presença de diferentes narradores. Por último, há de se observar a inclusão, neste almanaque, do que Sarlo chama de “manual de leitura” (SARLO, 2007, p. 239), quer dizer, as orientações para a composição textual que durante a leitura funcionam como orientações para a recepção.

A primeira estratégia para envolver o leitor é a que se diria mais evidente: dar-lhe um lugar, estimular sua participação. Os meios para provocar esta interação, assunto de grande interesse também para Macedonio, são postos em prática desde a primeira página do livro. Ainda que possamos falar da participação fundamental do leitor no processo de leitura, é de senso comum a relação desta atividade com ideias de clausura, de monólogo, devido à manifestação linear do texto, traçada do começo ao fim de um livro. Em *Rayuela*, esta obrigatoriedade está descartada no início, pois, ainda que o leitor seja aconselhado a seguir a ordem indicada, é ele quem deve tomar a primeira decisão. Na prática, qualquer livro pode ser lido das duas maneiras, mas, aqui, aparecem sugeridas e autorizadas pelo texto. Esta participação está ampliada nos demais aspectos da obra, como, por exemplo, na estratégia de induzir o leitor a encontrar sentidos além das interpretações evidentes, com a intercalação de textos descontextualizados. Isto nos leva ao segundo aspecto, a estrutura “aberta” da obra.

A estrutura do romance-almanaque dispõe uma série de vazios que propiciam ao acaso e a significações ambíguas que levam a perceber na realidade novos matizes revelados por novas relações. O romance se experimenta como conjunto de fragmentos no lugar de linha narrativa, e esta experiência “se abre en una multiplicidad de cursos para que cada lector recomponga el suyo como una condición primera de participación activa y mutación creadora” (ALAZRAKI, 1996, p. 636). O estranhamento desta novidade poderia neutralizar a participação do leitor e sabotar a aceitação da liberdade outorgada. O leitor-fêmea poderia não transformar-se em leitor cúmplice diante das ambiguidades e da dificuldade de produzir significação para certos trechos. Prevenido, o autor inclui na mesma estrutura aberta as instruções para qualquer leitor tornar-se um leitor cúmplice, o terceiro motivo que nos interessa.

Ao estudar o *Cuaderno de Bitácora* – as anotações de Cortázar que acompanharam a produção do romance –, Sarlo observa como as instruções que, em princípio, eram normas estilísticas que o autor adotava para refinar o que havia escrito e o que pretendia escrever, ao ser incluídas nos capítulos prescindíveis e atribuídas a Morelli, a personagem do escritor, se transformaram em instruções de leitura (SARLO, 2007, 256). O “manual de leitura”, incluído nos capítulos prescindíveis, faz saber da interação que se espera daqueles que se aventuraram a começar no capítulo 73, e, assim, não só informa, mas forma seus leitores. Apoiado em citações de diferentes obras e do próprio Morelli, ajuda-os a produzir o código com o qual se apreende o romance.

Além destas estratégias de envolvimento, outra dimensão do texto foi fundamental para sua recepção. Parece existir uma fina preocupação do autor para não provocar a saturação da atividade do leitor ou interromper seu envolvimento com o texto. Numa das notas de Morelli, lemos que a pesquisa estética deve apontar a um texto “desalinhado, desanudado, incongruente, minuciosamente antinovelístico (aunque no antinovelesco)” (CORTÁZAR, 1996, p. 325). Parece-nos que a consciência de Cortázar da fronteira que há entre a postura crítica e a extremista, entre a metaficção e a não ficção, foi um fator importante para que as gerações de jovens e velhos leitores pudessem se identificar e reconhecer no texto não somente uma nova teoria do romance, mas uma nova forma do romance, com todas suas incongruências e aberturas, mas ainda como uma nova possibilidade do gênero.

A seguir, tentaremos estudar estas particularidades da obra e sua relação com a leitura. Os estímulos para a participação do leitor nos interessam na medida em que revelam aquilo que Eco chamou de “Autor-Modelo”, quer dizer, não as intenções de um sujeito empírico ao compor o texto, mas as estratégias textuais que estão virtualmente contidas no texto e que o Leitor-Modelo deve atualizar para efetuar a cooperação interpretativa durante a leitura (ECO, 1986, p. 46).

4.1 Leitor-Modelo de *Rayuela*: o leitor cúmplice

O romance busca não só discutir as convenções do gênero e as limitações do texto, mas também as convenções de leitura. Paralelamente à nova poética, a morelliana, o texto tenta constituir um novo leitor, o cúmplice. Talvez a intenção não aponte tanto a produzir novos hábitos de leitura no sentido geral, mas antes a esclarecer o novo tipo de leitura de que precisa um novo modelo de romance. O tom impositivo de Macedonio, que pretende obstruir a leitura fluída e neutralizar a “salteada”, é substituído aqui por um tom didático, que busca colocar o leitor a par da produção do texto, torná-lo “copartícipe y copadeciente de la experiencia por la que pasa el novelista” (CORTÁZAR, 1996, p. 326). O que Cortázar procura gerar é, justamente, a cumplicidade do leitor, quer dizer, a sua liberdade para apreender o texto ao mesmo tempo que participa na sua constituição.

Em *Rayuela*, esta formação se dá por duas vias. Por um lado, há observações explícitas no texto com relação ao tipo de leitura que deve se fazer – no sentido de “cooperação textual”, segundo Eco, como veremos adiante. Estas orientações do

romance remetem aos comentários de Iser a respeito da assimetria no processo de leitura. Ao comparar a comunicação do texto e a comunicação dialógica, o autor afirma que “o texto não se adapta aos leitores que o escolhem para a leitura”, e, no mesmo parágrafo, que “o texto jamais dará a garantia de que sua apreensão seja a certa” (ISER, 1999, p. 102). Parece-nos que a relação de *Rayuela* com seu leitor não pode ser totalmente descrita por esta afirmação. Se o romance não se adapta ao leitor, as “morellianas” o auxiliam e lhe dão instrumentos de adaptação, da mesma forma, se o texto não dá a garantia de que sua apreensão seja a certa, dá a garantia de que não há uma apreensão certa. Analisaremos esta particularidade mais tarde. Agora interessa observar a outra estratégia que estimula a cumplicidade. Podemos conceber que o próprio polimorfismo da obra funciona como aviso para o leitor de que seus códigos não funcionarão tão bem. Novamente, Iser chama a atenção para o modo como a negação dos padrões tradicionais do gênero funcionam como estímulo para a composição de novas conexões e códigos. O estranhamento do texto exige a produção e a correção das significações e expectativas do leitor para que a comunicação não fracasse. Somente esta atividade, já conduz o leitor à leitura que se espera.

Segundo Eco, estas estratégias textuais podem ser denominadas “Leitor-Modelo”. Ao fazer as escolhas para a composição do texto, o autor visa um conjunto de competências que será necessário pôr em prática para a interpretação da obra. O produtor do texto trabalha lançando hipóteses das respostas do destinatário. Os meios para esboçar o Leitor-Modelo são muitos: a língua escolhida, um tipo de enciclopédia, um patrimônio lexical e estilístico, sinais de gênero, campo geográfico, etc. Deste modo, “prever o próprio Leitor-Modelo não significa somente ‘esperar’ que exista, mas significa também mover o texto de modo a construí-lo.” (ECO, 1986, p. 40). Em *Rayuela*, Cortázar, sujeito empírico, organiza o texto de acordo ao leitor que espera para seu romance, um leitor que efetua um tipo de leitura atípica, reflexo do tipo de romance atípico. Assim, o leitor, à medida que lê, principalmente se lê o texto B, frustra suas expectativas relacionadas ao conjunto de competências que devem intervir na produção do sentido de um romance e ensaia novas formas de interpretação a cada trecho. Começa a “obedecer” às exigências que a organização do texto lhe apresenta, e, desta forma, começa a tornar-se o leitor cúmplice que o autor espera.

Se o autor como sujeito empírico é capaz de postular um Leitor-Modelo determinado pelo tipo de operações interpretativas que se supõe que ele saiba executar, é possível pensar que o leitor empírico, “como sujeito concreto dos atos de cooperação,

deve configurar para si uma hipótese de Autor, deduzindo-a justamente dos dados de estratégia textual” (ECO, 1986, p. 46). Nestas projeções, as hipóteses do leitor empírico que apontam a configurar o Autor-Modelo parecem estar mais fundamentadas do que as que o autor empírico lança acerca do Leitor-Modelo, já que o papel do leitor na cooperação textual não é atualizar as intenções do sujeito empírico da enunciação, mas as intenções contidas no texto de forma virtual e estratégica. Com base nisto, pode-se dizer que há um Autor-Modelo como hipótese interpretativa quando se constitui o sujeito de uma estratégia textual de acordo ao que aparece no texto, mas não quando se levantam hipóteses, a partir da estratégia textual, de pensamentos e motivações do autor empírico (ECO, 1986, p. 48).

Nesse sentido, podemos supor que, em *Rayuela*, o perfil do Leitor-Modelo – o leitor cúmplice – é dado pouco a pouco e que, durante esse trabalho de formação, a constituição de um Autor-Modelo permite ao leitor lançar hipóteses de procedimentos de leitura não somente a partir das estratégias textuais, que processa durante a leitura, mas também a partir da imagem que faz de um sujeito formulador de estratégias textuais. Para tentar entender esta diferença, podemos retomar o texto de Iser ao estudar as condições da interação entre a obra e o leitor.

Segundo Iser, numa interação dialógica respondemos não só a partir dos planos de conduta que o parceiro revela – que equivalem, no texto, às estratégias que formulam o Leitor-Modelo–, mas também com base na projeção que fazemos do outro, a fim de preencher nosso vazio da experiência que o outro tem em relação a nós (ISER, 1999, p. 100). No caso de *Rayuela*, o leitor aciona diferentes competências de leitura a partir do Leitor-Modelo que o texto configura, mas, também, pode formar expectativas de um Leitor-Modelo a partir do Autor-Modelo que o texto formula. O tabuleiro de direção, por exemplo, esboça um Leitor-Modelo participativo, com certo grau de independência. Os nomes dos capítulos, por outro lado, “Del lado de allá” (Paris) e “Del lado de acá” (Bs. As), configuram antes a identidade do Autor-Modelo do que competências de leitura que devem ser empregadas. É a partir da imagem de um Autor-Modelo cujo local de enunciação é Buenos Aires que podem se lançar hipóteses, por exemplo, de um cânone ou de uma tradição literária que poderão ter presença intertextual.

Assim, o texto e o Autor-Modelo mostram ao leitor as possibilidades e a necessidade de sua participação para a composição da ficção. O leitor cúmplice é aquele que acata as autorizações e estímulos da obra para ler além dos significados evidentes. No texto B, a legitimidade deste tipo de leitura não demora a ser colocada. Lemos no

capítulo 73: “quizá el error estuviera en aceptar que ese objeto era un tornillo por el hecho de que tenía la forma de un tornillo [...] ¿Por qué entregarse a la Gran Costumbre?” (CORTÁZAR, 1996, p. 315). E logo virão, no capítulo 1, as voltas sem destino que a Maga e Oliveira, personagens centrais, davam por Paris para encontrar-se sem ter combinado, o enterro de um guarda-chuva, as referências às exceções da patafísica, as coincidências excepcionais, as superstições de Oliveira, a sua procura desesperada e absurda de um torrão de açúcar. O leitor entra em contato com uma história e um narrador incomuns, que postulam um Leitor-Modelo disposto ao imprevisível e um Autor-Modelo que explora as exceções e espera do leitor a desconfiança perante as certezas e as aparências.

No final do capítulo 2, lemos: “Acabo siempre aludiendo al centro sin la menor garantía de saber lo que digo, cedo a la trampa fácil de la geometría con la que puede ordenarse nuestra vida de occidentales” (CORTÁZAR, 1996, p. 20); em seguida, no 116: “Basta de novelas hedónicas, premasticadas, con *psicologías* [...] ¿Cómo contar sin cocina, sin maquillaje, sin guiñadas de ojo al lector?” (CORTÁZAR, 1996, p. 396); e, logo, no capítulo 3: “Salir, hacer, poner al día, no eran cosas que ayudaran a dormirse. Poner al día, vaya expresión. Hacer. Hacer algo, hacer el bien, hacer pis, hacer tiempo [...]. Pero detrás de toda acción había una protesta [...]” (CORTÁZAR, 1996, p. 21). Desconfiar da linguagem, das formas consagradas e do próprio pensamento é defendido, já nos primeiros quatro capítulos, pelo narrador onisciente, por Horácio Oliveira, o protagonista, e por Morelli, a personagem do escritor. As convenções narrativas, estruturais e temáticas do romance começam a ser colocadas em questão pelo leitor, pois, além de experimentar o estranhamento desde o tabuleiro de direção, as ideias da ficção lhe sugerem uma postura crítica e reflexiva.

A partir da intensa demanda textual de imaginação, de improviso e do envolvimento com as personagens e a ficção por meio das ambiguidades, podemos chegar à ideia de jogo, presente na obra e nos ensaios que tem se escrito sobre *Rayuela*. Aliada à leitura, a noção de jogo se refere a algo semelhante ao que observamos antes, cumplicidade, coparticipação, copadecimento, criação, imaginação desimpedida. Para o crítico Davi Arrigucci, “o jogo parece implicar uma possibilidade de passagem, uma abertura à participação, exatamente como o *jazz* e a poesia” (ARRIGUCCI, 1973, p. 57). Por meio desta passagem, deste chamado à cooperação, o lúdico aponta a “uma experiência imantada de potencialidade reveladora, uma ‘diversão’ que desvia da normalidade repetitiva, apontando para uma nova dimensão da realidade”

(ARRIGUCCI, 1973, p. 56). Isto é, em parte, o que Morelli procura para sua obra: “hacer sentir que el verdadero y único personaje que me interesa es el lector, en la medida en que algo de lo que escribo debería contribuir a mutarlo, a desplazarlo, a extrañarlo, a enajenarlo” (CORTÁZAR, 1996, p. 359).

Ao tratar da noção de jogo na obra, Lida Amestoy tenta descrever sua experiência de leitura:

El tejo no siempre cae en la casilla 1 y el avanzar y retroceder es norma del juego. La acato, el ingenio fascina mi vocación literaria. [...] por muchos capítulos mi actitud no sobrepuja mis viejos hábitos de lectora esteticista. Rayuela hace lo demás. Cuando me doy cuenta de lo que está ocurriendo es tarde para determinar en qué momento dejé de leer y comencé a jugar literalmente con el autor (AMESTOY, 1972, p. 81).

Ao estudar *Museo...* vimos como, segundo Iser, as discrepâncias, as ambiguidades e outras dificuldades no processo de formação das sínteses significativas do texto provocavam um maior envolvimento do leitor com o texto. Em *Museo...*, estas discrepâncias vão ao extremo, ao ponto de chamar a atenção não para a ficção, mas para as estratégias textuais responsáveis por estes obstáculos para a formação de sínteses. Em *Rayuela*, ao contrário, as discrepâncias se mostram pouco a pouco, e o envolvimento, como relata Amestoy, é simultâneo à formação paulatina do leitor cúmplice, que estimula o leitor a jogar com o seu parceiro, o Autor-Modelo, e a entregar-se a exercícios poéticos de interpretação excêntrica.

A distribuição das partes da obra num formato que remete à amarelinha impõe os pulos de capítulo a capítulo e – além de fazer existir uma leitura aleatória de trechos, que se captam um pouco ao acaso ao folhear as páginas do livro para chegar ao capítulo indicado, como aponta Sarlo (2007, p. 253) – leva o leitor a citações pouco previsíveis, que podem ser lidas como exercícios que põem à prova suas competências. Assim, o Autor-Modelo ensina uma forma de ler condizente com a anormalidade do texto e propicia situações em que o leitor deve entregar-se à cumplicidade para não frustrar a leitura. Outras realidades, desvios de significado, deverão surgir dos textos descontextualizados intercalados na narrativa, “a amarelinha tem, sem dúvida, esse aspecto de quebra-cabeça iniciatório, de convite à descoberta do real nos termos em que aparece no romance de Cortazar” (ARRIGUCCI, 1973, p. 79). Para Montaldo, “el nivel en que se ejerce con más intensidad la voluntad de ruptura, es el del lenguaje al desconfiar y poner en duda a cada paso su carácter anti-representativo” (MONTALDO, 1996, p. 611). Nesse caso, para ser leitor cúmplice é preciso jogar, e o jogo exige não só

“colaborar”, mas também “usar” os textos para desvendar a poeticidade de toda linguagem.

4.2 Previsões e passeios inferenciais no “romance-almanaque”

Para Eco, uma das características do texto é a de estar permeado pelo não-dito. Portanto, durante a leitura o leitor deve atualizar seus conhecimentos de forma a realizar significados implícitos ou correlativos, e inferir a partir de certos termos as tensões que geram um sentido. Isto se deve ao fato de o texto estar “entremeado de espaços brancos, de interstícios a serem preenchidos” (ECO, 1986, p. 37), principalmente, por duas razões. A primeira, de modo geral, é que o texto é um mecanismo econômico, que vive do sentido que o destinatário lhe dá. A segunda, mais ligada a um texto literário, que, ao ter interesses mais estéticos do que didáticos, “o texto quer deixar ao leitor a iniciativa interpretativa” (ECO, 1997, p. 37).

Além da iniciativa estimulada por meio da formação do leitor cúmplice, a estrutura de *Rayuela* dispõe de amplos vazios entre os capítulos. Tanto na perspectiva de Iser, como “estímulos de conexão potencial”, quanto na de Eco, como “passeios inferenciais”, o vazio se traduz no processo de leitura como motivação de um tipo de preenchimento feito com base no que foi lido e nas disposições do leitor, e motivação de expectativas e previsões. A estrutura é uma das particularidades mais salientes da obra, da qual dependem alguns dos efeitos fundamentais de sua leitura. Sarlo, ao ler o *Cuaderno de bitácora*, percebe que durante a composição o autor “está asaltado por la obsesión de que en el orden se juega uno de los destinos de su novela” (SARLO, 2007, p. 250). Por consequência, para o leitor do texto B, que assume o desafio de tornar-se um leitor cúmplice, a experiência de leitura do romance está intimamente ligada a este aspecto, “como en las alfombras afganas o persas que se mencionan al final del *Cuaderno de bitácora*, cuyos dibujos ‘son mensajes’, el orden de los capítulos traiza el dibujo de la rayuela” (SARLO, 2007, p. 255).

Esta importância se deve a que, em *Rayuela*, a organização dos capítulos vai além do estímulo para o preenchimento. Por um lado, é a forma que possibilita a leitura de dois livros: a linear, do capítulo 1 até o 56, e a alternativa, que intercala os capítulos prescindíveis. Por outro, a ordem não sequencial, como observamos, conduz o leitor a dar “saltos” dentro da materialidade do livro, dispõe o contato com todo o texto e o acaso da leitura de trechos, induz a fazer a leitura como um jogo, gera a sensação de

aleatoriedade, marca uma ruptura com a convenção da narrativa linear, sugere uma “abertura” à participação do leitor e intensifica os vazios que a ordem tradicional de capítulos apresenta. Estes efeitos se sustentam como intenção do Autor-Modelo devido à aleatoriedade da inclusão dos capítulos prescindíveis. Se não existisse esta intencionalidade, a mesma ordem em que lemos os capítulos prescindíveis poderia estar incluída como uma sequência paralela ao texto A: o 73, que precede o 1, poderia chamar-se 57; o 116, que se lê entre o 2 e o 3, poderia chamar-se 58, etc.

Nessas condições, a formação do leitor cúmplice e os desafios impostos são enfatizados na segunda leitura, uma vez que as estratégias mais inéditas do texto exigem competências de leitura menos corriqueiras. A interrupção do desenvolvimento da fábula também contribui, assim como outras particularidades do texto, para voltar a atenção do leitor cúmplice mais à porosidade da linguagem do que aos desfechos, “cortando la intriga, *Rayuela* habituaba a sus lectores a diferir el momento del placer que proporcionaba la peripécia” (SARLO, 2007, p. 253). Assim como em *Museo...*, o Leitor-Modelo de *Rayuela* não é um leitor de desfechos – ao menos, não só de desfechos –, mas é um leitor interessado no texto, nas emoções que ele suscita e nos procedimentos artísticos articulados a serviço de um ou outro efeito. No *Cuaderno de bitácora*, Cortázar explicita a grande preocupação que tinha por dar ao leitor diferentes modos de perceber a natureza interativa do texto. Segundo o autor, a nova remissão a um capítulo já lido, por exemplo, “obliga al lector a refrescar ciertos episodios y, sobre todo, a leerlos bajo una nueva luz” (CORTÁZAR, 1996, p. 488).

Aqui, Cortázar chama a atenção para o fenômeno da leitura que Iser descreve como estrutura de tema e horizonte. O tema ganha sentido com relação ao horizonte, e, ao mesmo tempo, o altera. A leitura repetida de um capítulo, depois de ter avançado na obra, certamente revelaria outros matizes do mesmo texto, devido ao novo horizonte em que estaria inserido. Esta estratégia estrutural mostraria ao leitor a relação entre o texto e suas disposições, evidenciaria que o texto não abriga um sentido, mas que este é fruto de cada leitura e sempre diferente. Cortázar não usou na obra essa estratégia, ela se limita às anotações do *Cuaderno de Bitácora*, no entanto, essa “nueva luz” pode ser encontrada em outras decisões estruturais, como, por exemplo, no modo em que os capítulos prescindíveis influenciam as inferências do leitor a cada interrupção da narrativa.

Segundo Eco, durante a leitura, o leitor deve atualizar “macroposições” da fábula, ou seja, sínteses maiores das “microposições” que dão forma ao enredo e que o leitor

atualiza a partir do discurso. A formação deste tipo de síntese maior não é arbitrária, ela depende de condições do leitor, mas obedece a leis semânticas, quer dizer, a coerência da macroposição depende de experiências do leitor e de sua competência intertextual, mas ela é formada pelo conjunto de uma série de porções discursivas, as quais relatam acontecimentos que podem ser agrupados em uma ação capaz de alterar o mundo em que a ficção se desenrola. A partir desta síntese, o leitor é induzido a prever o que acontecerá (ECO, 1986, p. 93). Vimos que, na perspectiva de Iser, esta atividade de síntese do leitor pode ser descrita como os “fechamentos” de *Gestalten* da trama ou da ação.

Para Eco, o texto narrativo introduz sinais textuais que facilitam ao leitor a decisão de sintetizar uma macroposição e podem ser percebidos como “sinais de suspense” que estimulam uma “disjunção probabilística”, quer dizer, hipóteses dos possíveis acontecimentos futuros no mundo da ficção. Estas previsões são inferências que o leitor faz com base nos seus conhecimentos e que o levam para fora do texto. O leitor procura desenvolvimentos prováveis em sua “enciclopédia”, ele recorre a encenações comuns ou intertextuais para lançar as hipóteses, pois conhece os acontecimentos da obra e suas prováveis consequências. Eco se refere a estas saídas do texto, ao fato de o leitor recorrer a conhecimentos alheios ao texto e próprios de sua experiência, como “passeios inferenciais”, e acrescenta:

Mas nem todos os passeios inferenciais são tão mecânicos. O romance contemporâneo, tão entretecido de não-dito e de espaços vazios, confia a previsão do leitor justamente a passeios bem mais aventureiros. Até o ponto de admitir [...] mais previsões, mutuamente alternativas e no entanto todas vitoriosas (ECO, 1986, p. 100).

Em *Rayuela*, o leitor cúmplice deve fazer passeios “aventureiros”. Basta lembrar que, no final de cada capítulo, o leitor se depara com pausas demoradas por textos que não se referem explicitamente aos acontecimentos da trama, que nada acrescentam, em termos de ação, às macroposições sintetizadas. Isto faz com que o leitor deva suspender a narrativa para ler reflexões acerca do romance, ou sobre assuntos aparentemente menos ligados à obra. Nesse sentido, parece interessante chamar a atenção para a particularidade de *Rayuela*. Devido à organização intercalada dos capítulos, os vazios do enredo não são somente “sinais de suspense”, mas também são vazios que podem ser lidos como se estivessem pré-preenchidos com materiais que o Autor-Modelo selecionou para testar ou orientar os “passeios inferenciais” do Leitor-Modelo.

Sarlo observa, por exemplo, a ligação que há entre os capítulos 5 e 81, a qual, para nós, é exemplo de uma orientação das inferências do leitor. No primeiro, a Maga, personagem que mantém uma relação com Oliveira, supõe que é no plano do amor que ela poderia se encontrar definitivamente com ele, já que, em outras instâncias da realidade, eles estão, aparentemente, muito separados. No capítulo 81, então, intercalado entre o 5 e o 6, aparece uma citação de José Lezama Lima: “[...] Procuremos inventar pasiones nuevas, o reproducir las viejas con pareja intensidad [...] La verdadera creencia está entre la superstición y el libertinaje” (CORTÁZAR, 1996, p. 329). Quanto a essa citação, Sarlo conclui: “Cita confirmatoria, que explica, legitima y da sentido ‘estético’ al deseo de la Maga, quien, sin embargo, la ignora. El lector, en cambio, es invitado casi brutalmente a poner en relación ambas superficies discursivas.” (SARLO, 2007, p. 251). Nesse sentido, alguns capítulos prescindíveis podem ser lidos como orientações para os “passeios inferenciais” do leitor, como respostas às expectativas que o autor previu para o Leitor-Modelo. Mas, dentro deste mesmo esquema, ainda há outra estratégia que nos interessa mais.

Como observamos, este tipo de estratégia se aproxima da ideia de estrutura de tema e horizonte de Iser. A atividade de significação destes textos passa por um processo semelhante ao que acontece com tema e horizonte. Ao mesmo tempo que o tema é influenciado pelo horizonte, ele influencia o horizonte e ocasiona transformações constantes nas *Gestalten* que o leitor tinha fechado. O processo é permanente: o horizonte reformulado influencia o próximo tema e, ao incorporá-lo, deve ser alterado pela contribuição de significado deste. Do mesmo modo, a estrutura de *Rayuela* faz com que as macroposições que o leitor forma durante os capítulos narrativos sejam influenciadas pelos capítulos prescindíveis, que funcionam como orientações, e, ao mesmo tempo, que as citações e textos variados dos capítulos prescindíveis sejam lidos sob uma “nova luz” que é dada pelo contexto do romance.

Este segundo processo se torna mais evidente se olharmos para o que possibilita estas leituras, a natureza de “almanaque” da obra. No *Cuaderno de bitácora*, é possível perceber como a renovação da forma do romance e da leitura era um objetivo claro do autor. Assim, para condicionar nesse sentido a própria produção da obra, Cortázar rejeita o termo “romance” para referir-se ao texto que está concebendo e adota o que utilizaria como subtítulo: “almanaque” (CORTÁZAR, 1996, p. 475). Para Sarlo, esta palavra designa,

En primer lugar, la miscelánea, un lugar, como los viejos almanaques populares, donde se puede encontrar de todo, y esa variedad de oferta puede ser hojeada de ida y vuelta, casi al azar. Éste es el efecto buscado, aunque luego un orden de lectura se imponga en el Tablero (SARLO, 2007, p. 258).

Essa é a razão de encontrarmos, nos capítulos prescindíveis, citações de filosofia, matérias de jornais, os textos de Morelli, citações de textos científicos, poemas e trechos curtos de outras obras literárias. Devido à mudança de registro e à variação das fontes, se torna evidente que, nessa miscelânea, muitos destes textos estão descontextualizados, ou, ao fazer parte do romance, recontextualizados pelo conjunto da obra. É neste processo de recontextualização que encontramos o efeito a que nos referimos antes: além de orientar as inferências do leitor, estes “recortes” dos mais variados contextos são lidos à luz do horizonte de sentido que o leitor produz a partir do romance. Nesse contexto, esta estratégia pode ser vista, segundo os conceitos de Eco, como a motivação de uma leitura que “usa” os textos, em vez de “colaborar” com suas estruturas discursivas. Antes de ilustrar com alguns exemplos, observaremos a natureza desta diferenciação.

Ao estudar a qualidade “aberta” ou “fechada” de um texto, Eco distingue entre estes dois tipos de leitura, a “colaboração” e o “uso”. Para o autor, a fronteira entre um e outro está no controle que o texto exerce sobre as inúmeras possibilidades semânticas que existem no sentido expandido de cada termo: o limite dado no universo do discurso. Se usarmos o texto, então exploramos a “dinâmica da semiose ilimitada” e, por conseguinte, ampliamos o universo do discurso. Se, ao contrário, colaboramos com o texto, temos que responder à “estratégia que constitui o universo de suas interpretações legítimas.” (ECO, 1986, p. 44). Assim, se um livro “fechado”, como um manual de instruções, for lido como literatura, ele estará cheio de espaços vazios para serem preenchidos. Isto pode acontecer, também, quando um autor escolhe um público alvo, mas supõe de forma equivocada as competências destes leitores, nesse caso, suas intenções não terão sucesso, e o livro será lido de uma forma que ele não imaginara, será “usado”.

Portanto, pode-se dizer que “não há nada mais aberto que um texto fechado. Só que sua abertura é efeito de iniciativa externa, de um modo de usar o texto e não de ser suavemente usados por ele.” (ECO, 1986, p. 42). Isso significa que um texto pode ser “violentado”, e pode-se conferir a ele o sentido que se deseja. Porém, ao falar de cooperação textual, não é esse tipo de leitura que interessa. Pensando em cooperação

textual, um livro pode ser “aberto” quando o autor utiliza estratégias para limitar ou expandir o sentido, para dirigir a cooperação textual, de forma a que as interpretações dadas à obra não se excluam, mas funcionem juntas.

Ao ler *Rayuela*, o Leitor-Modelo deve ser coparticipante da produção do romance e deve estar inclinado a desvelar significados solapados por meio de uma busca da poesia, “para se conformar à busca, para atuar como um instrumento de revelação do real, é preciso desautomatizar a linguagem” (ARRIGUCCI, 1973, p. 53). Esta “desautomatização” da linguagem também se obtém graças a uma leitura que faz “uso” do texto. Assim, cabe dizer que a particularidade da leitura que se espera do leitor cúmplice é o uso de alguns trechos do romance – que são, diga-se de passagem, textos “fechados”, como as matérias de jornais, e por isso potencialmente mais “abertos” segundo Eco –, quer dizer, a estrutura de *Rayuela* singulariza o ato da leitura ao fazer com que, por momentos, “colaborar” com a obra seja “usar” determinados textos. Parece-nos que dois exemplos podem ilustrar esta leitura, os capítulos 130 e 134.

No capítulo 28, prévio ao 130, uma grande tensão é gerada com relação à morte de Rocamadour, o filho da Maga. A ação se passa no apartamento da Maga. Ela e Gregorovius conversam, às escuras, para não acordar Rocamadour, sobre diferentes assuntos: lembranças, Oliveira, a doença da criança, os vizinhos. Nesse ínterim, a música que colocam perturba o vizinho do andar superior, que reclama com golpes dados no chão de seu apartamento e fazendo queixas no corredor; então, ao sair do apartamento para lhe responder, encontram Oliveira sentado do lado de fora da porta. Conseguem acalmar o vizinho, entram, e, a pedido de Oliveira, a Maga providencia uma luz tênue com uma luminária colocada no chão. Ao buscar um maço de cigarros e um calçado mais confortável, Oliveira se aproxima da cama improvisada em que dorme a criança e percebe que ela está morta. Volta ao seu lugar e, em segredo, sem alertar a Maga, informa Gregorovius do que acaba de perceber. Um a um, chegam Ronald, Babs, Etienne, os outros amigos que formam o “Club de la serpiente”. À medida que encontram um lugar para sentar, Oliveira os faz saber da notícia da morte de Rocamadour, e todos respondem de forma semelhante, com algo de surpresa, mas sem noticiar a mãe. Tudo acontece entremeado pela discussão a respeito da percepção e do absurdo da realidade, mantida pelos homens que permanecem sentados no chão, num ambiente de sussurros e meia-luz que a Maga obriga a manter para não acordar Rocamadour. Isto somado aos golpes no chão e reclamações que o vizinho do andar superior faz regularmente. Assim, o leitor deve esforçar-se por acompanhar o texto que

ganha caráter abstrato enquanto se inteira de um acontecimento decisivo para o enredo. O desfecho, as personagens também sabem, acontecerá quando chegar a hora da nova dose do remédio do bebê. Por fim, ao ligar a luz e aproximar-se de Rocamadour com o remédio, a Maga descobre o corpo da criança morta – descrito como “un muñeco indiferente y ceniciento que temblaba y se sacudía sin convicción” (CORTÁZAR, 1996, p. 144) nas mãos da Maga sobressaltada –, alguns saem para discutir com o vizinho e o capítulo acaba com o grupo desfeito para tomar as providências necessárias. Há aí, como sugere Eco, sinais textuais suficientes para formar uma macroposição da fábula.

O capítulo seguinte, o 130, abre assim: “El British Medical Journal informa sobre una nueva clase de accidente que pueden sufrir los niños.” (CORTÁZAR, 1996, p. 418). Apesar desta primeira relação explícita com o capítulo anterior, o texto continua com a explicação de um acidente causado pelo zíper das calças, que acontece com frequência quando as crianças o fecham sozinhas depois de ter urinado. O texto curto, explicativo e simples, mesmo no contexto de origem, *The Observer*, poderia ser lido como texto humorístico devido à tecnicidade que ganha a explicação de um acidente pouco grave, talvez estereotipado, que se liga à imperícia e candidez das crianças. No entanto, lido ao mesmo tempo em que se percorrem os “passeios inferenciais” estimulados pelo capítulo anterior, a dramaticidade da morte do bebê praticamente obriga o leitor cúmplice a encontrar num artigo meramente informativo – em palavras como “riesgo”, “sufrir”, “accidente”, “niño”, “medicina”, “peligro”, “daño”, “grave”, “anestesia local”, etc. –, referências à morte de Rocamadour. Assim, o que poderia ser humor inofensivo se transforma em humor negro e revela uma dimensão absurda e irônica em uma linguagem informativa e formal. O leitor, quase inevitavelmente, “usa” o texto, estimulado pelo efeito recente da leitura do capítulo 28.

O segundo exemplo é o capítulo 134. No capítulo que o precede, o 24, não se narram acontecimentos patéticos que possam conformar claramente uma ação da fábula. No entanto, no diálogo entre a Maga e Gregorovius, se aprofunda a história e a psicologia das três personagens a que se alude: a Maga e Gregorovius como participantes do diálogo e Oliveira como assunto. Em determinado momento, Gregorovius revela seu interesse voltado às condutas de seus conhecidos, as quais, afirma, lhe parecem algo “siempre más apasionante que los problemas de ajedrez”. A partir daí, conta que “Wong se masturba y que Babs practica una especie de caridad jansenista, de cara vuelta a la pared mientras la mano suelta un pedazo de pan con algo adentro” (CORTÁZAR, 1996, p. 112), antes de relatar a história do momento em que

descobriu que o cabelo preto de sua mãe – escondido por uma peruca loira permanente –, que ele supunha ser natural, era, na verdade, uma segunda peruca que escondia uma completa calvície.

No capítulo 134 há um texto chamado “El Jardín de flores”, citado do *Almanaque Hachette*. Aqui, lemos uma explicação de duas possibilidades de organizar as flores de um jardim, suas vantagens e suas dificuldades. Neste caso, não há uma referência tão explícita ao capítulo precedente, como no exemplo anterior, e o texto parece ter menos potencialidade para motivar uma segunda leitura por si só. Entretanto, até aqui o leitor já passou por alguns capítulos de Morelli e pode haver uma expectativa com relação a propostas e reflexões a respeito de produção literária. Parece-nos que uma das possibilidades de “uso” deste texto aponta a esse sentido. Em se tratando de “uso”, é impossível determinar quais são as interpretações legítimas, já que o entendemos, justamente, como uma extensão das estruturas discursivas para sentidos que não são sequer implícitos. Mas sabemos que o leitor está no processo de formação de leitor cúmplice e habituado a encontrar textos de Morelli nos capítulos prescindíveis – até este momento do romance, estatisticamente, é o mais provável. Assim, podemos supor que não seria raro se o leitor ligasse a organização do canteiro e o trabalho com as flores à organização do romance e o trabalho com as personagens, ainda mais se lembrarmos do diálogo do capítulo anterior, que contribui para a caracterização de Oliveira, e dos comentários algo inesperados de Gregorovius, que dizem respeito a determinados comportamentos de duas personagens.

Em todo caso, é possível afirmar que frases como “fracasos del aficionado”, “elementos esenciales de un conjunto”, “algunos ejemplares no dan los resultados previstos”, “imperfeción o descuido en el conjunto”, “así dispuestas, que se mezclan, se confunden y desbordan una sobre otras como si hubieran crecido espontáneamente”, “alineadas, en cuadros y en círculos, tienen siempre un carácter artificial y exigen una perfección absoluta”, “razones tanto prácticas como estéticas” (CORTÁZAR, 1996, p. 431), incluem termos que são empregados em discursos didáticos, geralmente dirigidos a “aficionados”, que tratam de procedimentos de composição literária. Assim, se é feita esta leitura, o “uso” do texto, como no exemplo anterior, transforma em metáforas termos que em outro contexto não teriam alguma ambiguidade, e, portanto, revela uma dimensão poética na linguagem informativa e meramente referencial.

Desta forma, o “uso” do texto é incentivado pelo Autor-Modelo de *Rayuela* ao introduzir recortes de contextos variados no conjunto da obra. Isto nos leva a entender

que, como foi dito, é possível afirmar que a “colaboração” do leitor cúmplice se dá, por vezes, mediante o “uso” do texto. Em outras palavras, ao considerar as estruturas discursivas não de cada citação por separado, mas as estruturas discursivas do romance como um todo, deveríamos aceitar que as estruturas discursivas de *Rayuela* articulam estratégias que pressupõem os sentidos gerados com o “uso” do texto como parte do “universo de suas interpretações legitimáveis” (ECO, 1986, p. 44).

Sarlo, Arrigucci e outros críticos encontram em *Rayuela* um claro exemplo da concepção de “obra aberta” proposta por Eco. Ao considerar o que temos visto até aqui, não é difícil de identificar a obra com a definição de um texto aberto, ou, em outros termos, um texto em que o autor

decide [...] até que ponto deve controlar a cooperação do leitor e onde esta é provocada, para onde é dirigida, onde deve transformar-se em livre aventura interpretativa. [...] Só uma coisa ele tentará com sagaz estratégia: que por maior que seja o número de interpretações possíveis, uma ecoe a outra, de modo que não se excluam, mas antes, se reforcem mutuamente (ECO, 1986, p. 42).

Dividida em três partes – “Del lado de allá”, “Del lado de acá” e “De otros lados”, os capítulos prescindíveis – a obra também postula fábulas abertas: com a incerteza do destino da Maga, na primeira, a ambiguidade de Oliveira entre a loucura e o suicídio, na segunda, e o estranhamento da circularidade entre os dois últimos capítulos, na terceira. Todos os finais estão dados por um texto que “não se compromete, não faz afirmações sobre o estado final da fábula: ele prevê um Leitor-Modelo tão cooperativo que é capaz de criar sozinho as suas fábulas” (ECO, 1986, p. 102). A potencialidade de três fábulas abertas se relaciona, principalmente, com estrutura da obra, que conduz o leitor a “desenhar”, como quer Sarlo, um sentido que está além de um efeito causado por macroposições encadeadas. Até esses momentos do romance, o Autor-Modelo já deveria ter invalidado os hábitos de leitura do leitor tradicional para transformá-lo no leitor cúmplice que a obra requer.

4.3 *Rayuela* e o “glíglico”: hipercodificação e códigos não familiares

La lectura altamente recomendada por la nota que acompaña al Tablero de dirección, la que aconseja leer los capítulos saltados, supone entrometerse en el proceso de escritura de un texto – el de Morelli – que una y otra vez tiende a ser objeto de identificación (muy seductora para el lector) con el texto que se está leyendo. En las “morellianas”, en las notas sueltas, en las citas, es decir en los “capítulos prescindibles” se va desarrollando una teoría de la novela

que ha sido vista en general como la conformación del propio texto (MONTALDO, 1996, p. 610).

Interessa-nos aqui o que Montaldo afirma nas entrelinhas. Além da inclusão da “teoria do romance” na obra, a autora lembra que identificar os textos de Morelli com o romance que os contém é uma interpretação do leitor. “Tiende a ser objeto de identificación (muy seductora para el lector)” e, logo, “que ha sido vista em general”, mostram a precaução da crítica para não dar por evidente que os textos de Morelli são o programa estético de *Rayuela*. Ou seja, a crítica não deve basear as reflexões tecidas sobre o romance em “evidencias” textuais que mais tarde o leitor de seu estudo poderia não encontrar. A análise desta leitura “muy seductora” dos textos de Morelli remete ao que foi desenvolvido até aqui: a leitura como produção de dimensões potenciais contidas na obra. As “morellianas” precisam da inferência do leitor para deixar de ser somente as opiniões estéticas de uma personagem e passar a ser as instruções de leitura de *Rayuela*.

As intervenções de Morelli são, em sua dimensão explícita, reflexões a propósito do gênero romance e, em menor número, reflexões sobre o leitor que atualizaria esse romance. Diferentemente de *Museo...* ou de *Dom Quixote*, *Rayuela* não contém menções autorreferenciais, mas “um proyecto de novela ideal, de la novela tal como habría que escribirla. O sea que Rayuela incluye no la proyección de sí misma, sino la proyección de su ideal” (EZQUERRO, 1996, p. 620). Da mesma forma, podemos dizer que a obra não inclui a projeção de seu leitor, mas a projeção do leitor ideal. No entanto, a descrição deste leitor ideal é muito próxima do Leitor-Modelo que o texto formula, o que torna a unificação quase inevitável. Esta leitura autorreferencial dos textos de Morelli se dá, também, por outro caminho.

Sarlo estuda em detalhe como acontece a passagem das anotações de Cortázar para a ficção durante a produção do texto (2007, p. 246-259). A invenção da personagem Morelli, por exemplo, teria sido imprescindível para dar suporte a uma série de opiniões hiperintelectualizadas que artificializariam qualquer outra personagem que as enunciasse. Assim, Morelli é uma personagem que representa a gestação de uma obra, a sua função é expor “estados” do autor, ou ideias, antes do que participar de ações do enredo. Parece-nos que este papel é evidente para o leitor e que, devido às permissões do texto, ele não demora a ver Morelli como a máscara de Cortázar. Para Eco, ao organizar as estratégias textuais, o autor deve prever que as competências a que aponta sejam as mesmas que o leitor colocará em ação para cooperar com o texto, “por

consequente, preverá um Leitor-Modelo capaz de cooperar para a atualização textual como ele, o autor, pensava, e de movimentar-se interpretativamente conforme ele se movimentou gerativamente.” (ECO, 1986, p. 39). Assim sendo, ao relacionar as figuras de Morelli e de Cortázar, o leitor pode ler os “movimentos” gerativos expostos nos textos de Morelli como os procedimentos gerativos de Cortázar, e, logo, o seu movimento interpretativo já não se refere a uma obra ideal, mas à obra que se lê. Contudo, o Leitor-Modelo exposto por Morelli é explícito e não somente formulado pelas estratégias do texto. Cabe lembrar que, tanto na perspectiva de Eco como na de Iser, o texto se atualiza por meio do não dito. Nesse contexto, devemos lançar uma hipótese de qual sentido poderia atualizar-se do não dito da explicitação de um Leitor-Modelo.

Com base no que estudamos até aqui, é consequente supor que *Rayuela* tem uma ampla projeção nos seus silêncios, no que não explicita. Podemos lembrar, nesse sentido, a comparação que Sarlo estabelece entre os desenhos que os fios dos tapetes persas fazem surgir e o desenho que esboça a estrutura do romance durante a leitura. Para Iser, esta extensão da obra é uma espécie de duplicação, que, originada em relação ao não dito, pode ser vista como sua “negatividade”. No processo de leitura, este efeito é responsável por intensificar e expandir as formulações do texto. (ISER, 1999, p. 191). Tanto no nível textual, com a desautomatização da linguagem, quanto no estrutural, com a configuração do romance-almanaque, *Rayuela* parece desviar-se das convenções literárias da época. Do ângulo de Iser, estas estratégias de negação gerariam um maior esforço de constituição do leitor e uma ampla negatividade. Pensar nesta duplicação virtual da obra pode nos ajudar a descrever uma possibilidade de sentido do não dito do “manual de leitura”. Para isso, reforçaremos a análise dos elementos já vistos.

Com relação à natureza textual de *Rayuela*, o leitor ideal de Morelli deve ser cúmplice não só na ação, na produção do texto, como também na dúvida do que lhe é dado para produzi-lo. Ao falar da colaboração entre Autor-Modelo e Leitor-Modelo nos textos literários, Eco adverte que, no processo de interpretação, depois de ter passado por decodificações mais primárias, chega-se a um nível em que

o leitor está em condições de decodificar, com referência a uma enciclopédia hipercodificada, toda uma série de expressões ‘feitas’ [...] que costumam ser registradas pela tradição retórica. O leitor conseguirá reconhecer tanto as expressões figuradas quanto os sintagmas estilisticamente conotados (ECO, 1986, p. 61).

Ou seja, dada uma expressão que se insere na tradição retórica, o leitor poderá atualizar imediatamente, sem esforços inferenciais, certos pressupostos gerais da natureza do texto. A frase “era uma vez” é um claro exemplo de hipercodificação estilística, pois bastam essas três palavras para referir um conjunto de assuntos, enredos e mundos possíveis em que a história poderá se desenvolver. Esta “hipercodificação estilística” é, em outras palavras, a tradição estilística cristalizada em certas expressões. A leitura passiva que supõe este tipo de frase, que carece de “esforços inferências”, remete à leitura identificada no romance como a do “leitor-fêmea”. De acordo com o que estudamos, a leitura cúmplice deve ser feita propriamente contra essas automatizações. A diferença entre estas duas leituras, se interpretarmos o Leitor-Modelo no reflexo do movimento gerativo do escritor, fica patente nesta “morelliana”:

Estoy revisando un relato que quisiera lo menos literario posible. Empresa desesperada desde el vamos, en la revisión saltan en seguida las frases insoportables. Un personaje llega a una escalera: “Ramón emprendió el descenso...” Tacho y escribo: “Ramón empezó a bajar...” Dejo la revisión para preguntarme una vez más las verdaderas razones de esta repulsión por el lenguaje “literario”. Emprender el descenso no tiene nada de malo como no sea su facilidad; pero empezar a bajar es exactamente lo mismo salvo que más crudo, prosaico (es decir, mero vehículo de información), mientras que la otra forma parece ya combinar lo útil con lo agradable. En suma, lo que me repele en “emprendió el descenso” es el uso decorativo de un verbo y un sustantivo que no empleamos casi nunca en el habla corriente; en suma, me repele el lenguaje literario (en mi obra, se entiende) (CORTÁZAR, 1996, p. 391).

Em outro capítulo, segundo Ronald, um dos amigos de Oliveira, Morelli procura “devolverle al lenguaje sus derechos. Habla de expurgarlo, castigarlo, cambiar ‘descender’ por ‘bajar’ como medida higiénica; pero lo que él busca en el fondo es devolverle al verbo ‘descender’ todo su brillo” (CORTÁZAR, 1996, p. 361). Na repulsa da linguagem literária, que também podemos entender como linguagem hipercodificada, podem ser entendidas duas buscas: desautomatizar a linguagem para revelar a poeticidade, e a outra, de caráter mais místico, purificar o contato entre o homem e a realidade. Nos dois casos, é preciso negar as convenções, sejam estilísticas ou filosóficas. Para acompanhar essa busca, o texto deve evitar todas as entradas da “enciclopédia hipercodificada” do Leitor-Modelo que prevê, para que a leitura seja reveladora e exija “esforços inferenciais” que o tornem coparticipante da produção do texto.

Com relação à estrutura da obra, também podem ser percebidas duas buscas semelhantes. Por um lado, procura-se desautomatizar a linguagem com a inclusão de

textos descontextualizados e, ao mesmo tempo, desautomatizar a composição estrutural do romance, “frustrar as expectativas”, em termos de Iser, que se tem com relação aos textos que deve conter um livro de ficção. Por outro lado, a possibilidade da leitura aleatória, o incentivo para que o leitor proponha uma nova organização, parecem apontar a um acaso que poderia ser a ponte para alcançar formas mais “expurgadas” de ver a realidade. Novamente, nos dois casos é preciso evitar as convenções, romper com a tradição e exigir do leitor uma participação mais ativa na recomposição da obra.

Assim como Iser, Eco estuda a forma em que contextualizamos a comunicação com o texto. Segundo o autor, ao entrar em contato com o enunciado, oral ou escrito, colocamo-lo de imediato em relação com as circunstâncias de enunciação. Quando este for verbal, isto acontecerá diretamente, de modo que, às vezes, o enunciado não precisa ser decodificado, mas podem intervir outros aspectos prévios ou simultâneos, como o tom de voz, gestos, etc., que permitem receber a informação, ou parte dela. No texto, a referência às circunstâncias enunciativas funciona de outra forma. O primeiro tipo consiste em atualizar, implicitamente, proposições do tipo “alguém enunciou o texto que estou lendo e pede que eu assumo a proposição X”. Com frequência, este tipo de atualização acontece por meio da identificação de um gênero, frente aos quais nos posicionamos de formas diferentes, seja um romance, uma crônica, um poema, um texto historiográfico, etc. (ECO, 1986, p. 58).

É, pois, devido à necessidade de esclarecer as circunstâncias enunciativas que o leitor de *Rayuela* pode frustrar-se e postular circunstâncias, com relação ao gênero, que, durante os primeiros momentos, estarão sustentadas com certas apreensões. Entre outros motivos, a incerteza, fruto da novidade, e sua consequência, a necessidade de referências, faz com que o leitor interprete os textos de Morelli como as instruções de leitura. Os próprios Oliveira e Etienne, leitores ideais de Morelli, sentem-se perturbados frente à organização aleatória de uma obra quando Morelli lhes pede para colocar nas pastas que estão em seu apartamento alguns capítulos que escrevera no hospital. Ao medo que eles manifestam pela chance de desarranjar a obra, Morelli responde: “Mi libro se puede leer como a uno le dé la gana.[...] Lo más que hago es ponerlo como a mí me gustaría leerlo. Y en el peor de los casos, si se equivocan, a lo mejor queda perfecto.” (CORTÁZAR, 1996, p. 461). Pouco mais tarde, no apartamento de Morelli, no mesmo diálogo que Ronald comenta a rixa de Morelli com as frases feitas, Etienne observa a mobilidade dos capítulos:

Morelli es un artista que tiene una idea especial del arte, consistente más que nada en echar abajo las formas usuales, cosa corriente en todo buen artista. Por ejemplo, le revienta la novela rollo chino. El libro que se lee de principio al final como un niño bueno. Ya te habrás fijado que cada vez le preocupa menos la ligazón de las partes, aquello de que una palabra trae la otra... (CORTÁZAR, 1996, p. 364).

Até este ponto, observamos a partir de outra perspectiva o que observáramos nos tópicos anteriores: a forma em que a linguagem e a estrutura do texto fogem à norma e formulam um Leitor-Modelo singular. Ao acompanhar a descrição do processo de interpretação proposta por Eco, parece mais evidente o grau em que estes dois componentes de *Rayuela* marcam um desvio com relação à produção literária convencional. Este desvio nos permite identificar os lugares vazios e, com base no não dito, propor uma interpretação da negatividade da obra.

Cabe acreditar que o leitor avança na leitura impulsionado pelo equilíbrio que o texto lhe proporciona. Por um lado, os vazios estimulam a atividade do leitor, mas, ao mesmo tempo, colocam em risco a coerência e o envolvimento do leitor com o texto. Por outro, diferentes estratégias quase pedagógicas o ajudam a avançar passo a passo. Assim, a duplicação da obra se mostra gradativamente como a necessidade de ruptura e renovação de hábitos não só literários, mas também sociais e culturais, como a urgência de interrogar-se sobre toda convenção, sobre o que nos é dado e ensinado em qualquer âmbito. Esta negatividade pode originar-se na exigência que se faz ao leitor da produção de seu próprio livro, na impossibilidade que impõe o tabuleiro de iniciar a leitura sem ter feito uma escolha. A frustração e a participação também revelam ao leitor sua capacidade criativa, sua autoria com relação aos significados, ao que surge de um contato com essa realidade mais pura que se busca, ao que se compreende por meio de uma comunicação menos esquemática, mais absurda, mais sugestiva.

Parece-nos que, nesse sentido, os jogos cumprem uma função importante. De acordo com Arrigucci, que vê na “diversão” o desvio, os jogos são mais uma forma de atacar os assuntos que surgem na duplicação da obra. O “glíglíco”, a língua que a Maga e Oliveira improvisam para referir-se a questões eróticas, pode ser vista como metáfora da obra e sua negatividade. A linguagem glossolálica, este tipo de língua inventada, que também aparece em outros textos literários, é observada por Eco na sua descrição da leitura. O autor a utiliza para evidenciar a função que cumpre a materialidade do texto, denominada “manifestação linear”. O leitor, diz ele, “aplica às expressões um determinado código, ou melhor, um sistema de códigos e subcódigos para transformar as expressões num primeiro nível de conteúdo (estruturas discursivas).” (ECO, 1986, p.

55). Em seguida chama a atenção para o fato de que existem textos que apresentam uma manifestação linear que não codifica nenhum conteúdo atualizável – os glossolálicos – e que, porém, também podem ser interpretados, neste caso, por associações “fonossimbólicas”. Isto mostra, para Eco, que a manifestação linear, por si só, cumpre uma função, independente dos códigos.

O glíglico “desarticula y rearticula fragmentos de palabras, desplaza sílabas e inventa nuevas palabras con sonidos que evocan el contacto sexual, las marcas del sexo en el cuerpo, los humores, los orificios, los ruidos materiales del encuentro físico” (SARLO, 2007, p. 243). O glíglico abdica dos códigos para alcançar por meio da palavra experiências e sensações demasiado íntimas, que precisam de códigos particulares. A sugestão potencializa a imaginação do leitor e, ao mesmo tempo, torna-o ciente de sua independência para produzir as imagens que atribui às sugestões, os significados que atribui às palavras que nada significam. O encontro do leitor com o glíglico reproduz o encontro sexual com um corpo que não se conhece:

Cada momento de su cuerpo frente a un desencuentro delicioso, tener que alargarse un poco más, o bajar la cabeza para encontrar la boca que antes estaba ahí tan cerca, acariciar una cadera más ceñida, incitar a una réplica y no encontrarla, insistir, distraído, hasta darse cuenta de que todo hay que inventarlo otra vez, que el código no ha sido estatuido, que las claves y las cifras van a nacer de nuevo, serán diferentes, responderán a otra cosa (CORTÁZAR, 1986, p. 348).

O glíglico não pode ser atualizado por nenhum código conhecido, ele é uma cadeia de lugares vazios que o leitor deve preencher seguindo sugestões ambíguas. Não têm um código para ser decodificado, e, no entanto, do mesmo modo, com instruções que podem ou não ser bem interpretadas, pode ser lido, produz um efeito, envolve o leitor na produção de algo que depende antes dele do que de orientações textuais, faz com que o leitor perceba que o sentido está além dos significados. Da mesma forma, *Rayuela* tece uma rede aberta à intervenção do leitor, sugere seu código, sua morfologia, evita as formas cristalizadas da língua, mas incita à reflexão e prova que pode ser lida, que, se o leitor aceitar produzir as imagens, o efeito poderá ser comovedor. Portanto, sua negatividade se realiza como possibilidade e garantia do sucesso de novas vias de expressão e de apreensão da realidade.

Se, por um lado, os textos de Morelli podem ser lidos como um “manual de leitura”, instruções para a produção do código com o qual se lê a obra, por outro, o não-dito lança o leitor para a conscientização da sua importância para a leitura. Este sentido, sempre difícil de fixar em palavras, de reduzir a significado, é muito próximo do que

descrevemos para *Museo*.... Porém, parece-nos que *Rayuela*, menos radical no corte com a ficcionalidade – e por isso mais intensos seus estímulos –, provoca no leitor não só a consciência de sua função durante a leitura, mas de seu poder de manipulação do texto e de atribuição de sentido à obra de arte literária. Ao instigar o leitor a configurar seu próprio código, o texto o autoriza a ler o livro que deseja – “A su manera este libro es muchos libros” (CORTÁZAR, 1996, p. 3).

Esta leitura permite acrescentar uma interpretação à primeira recepção negativa dos críticos, em contraste com a recepção positiva dos leitores leigos (MONTALDO, 1996, p. 606). Pode-se dizer que esta resposta à obra mostrava a diferença entre aqueles que tinham desfrutado de ser leitores cúmplices e aqueles que não puderam aceitar a atipicidade da obra. A crítica, sujeita a legitimar suas interpretações e habituada a utilizar teorias adequadas à literatura tradicional, acabava por limitar o sentido que podia projetar o não dito da obra. Os leitores anônimos, livres da exigência de demonstrar “interpretações legitimáveis”, podiam entregar-se ao livro, e, como verdadeiros cúmplices, em sua negatividade realizar a “novela esperada”. Os críticos precisavam continuar a desempenhar seu papel dentro do círculo literário; para isso, deviam encontrar na obra o caráter literário com o qual sabiam lidar, de acordo com seus padrões; demoraram a aceitar o que os leitores, consumidores de literatura, aceitavam sem receios: “¿Para qué sirve un escritor si no para destruir la literatura? Y nosotros, que no queremos ser lectores-hembra, ¿para qué servimos sino para ayudar en lo posible a esa destrucción?” (CORTÁZAR, 1996, p. 363).

A crítica argentina Alicia Borinsky, anos mais tarde, quando a obra já desfrutava de uma recepção positiva no meio acadêmico, colocou, com humor, a resposta que o leitor cúmplice estaria autorizado a dar aos questionamentos que o romance significou para toda uma geração de leitores e críticos:

¿Cómo leer? Sin leer. Como si el libro no existiera. Como si no hubiera respuesta. Como si Trepas y Morelli no estuvieran al acecho. Leer no estando sentado en el sillón. Rayuela es un crítico inexorable de su arquitectura. No leer sobre literatura. Acaso no leer este libro (BORINSKY, 1996, p. 656).

Os leitores que não conseguiram acompanhar o Autor-Modelo no seu jogo, que não “usaram” os textos do almanaque para encontrar outras realidades escondidas e abandonar seus hábitos, provavelmente também não concordaram ou não puderam entender as excentricidades de Morelli:

El libro debía ser como esos dibujos que proponen los psicólogos de la Gestalt, y así ciertas líneas inducirían al observador a trazar

imaginativamente las que cerraban la figura. Pero a veces las líneas ausentes eran las más importantes, las únicas que realmente contaban (CORTÁZAR, 1996, p. 386).

Ao incluir o projeto do romance ideal, Cortázar incluía o leitor ideal, mas, além disso, colocava sua obra a serviço da duplicação que o leitor faria, legitimava, com Morelli, uma negatividade com um alto grau de arbitrariedade.

5 CONSTITUIÇÃO DO SUJEITO-LEITOR DE *MUSEO...* E *RAYUELA*

Ao finalizar o estudo da estrutura do ato, Iser descreve o processo por meio do qual o texto, além de orientar a constituição do sentido, regula a constituição do sujeito-leitor. Com base na argumentação de Husserl a propósito da subjetividade que implica a apreensão do objeto cultural, Iser percebe até que ponto a estrutura textual demanda do leitor a suspensão de suas disposições para realizar-se e ser experimentada enquanto evento.

O autor parte do pressuposto de que, ainda que os objetos culturais precisem ser apreendidos para existir a constituição de seu sentido, o receptor nunca faz parte do objeto. No caso da ficção, a relação entre objeto e sujeito deve dar-se de modo que o leitor seja influenciado pelo texto para formular o seu ponto de vista. De acordo com o modelo que desenvolve, Iser sugere que a constituição de um sentido não é uma exigência do texto, ele só apareceria na medida em que produz um efeito. Isto quer dizer que os objetos culturais não precisam de um leitor para existir em sua objetividade, eles somente se desenvolvem neste.

O texto, então, além de um horizonte de sentido, requer que o ponto de vista do leitor que ele estrutura seja ocupado para que o horizonte de sentido possa desenvolver-se e produzir um efeito. Por isso, a constituição do sentido e a do sujeito-leitor se realizam de forma simultânea durante o ato da leitura. Esta perspectiva oferecida pelo texto possibilita a compreensão da obra e é constituída à medida que se produz o sentido. O leitor deve distanciar-se de suas experiências para poder concretizar e assumir a perspectiva dada pelo texto.

Para oferecer este ponto de vista, geralmente, a obra não incorpora as normas de um público determinado. Nos casos em que isto acontece, os leitores que não pertencem a este grupo têm uma maior dificuldade para interagir com o texto. Durante a leitura, no lugar de constituir o sentido intencionado pelo texto, sua atenção estará voltada para as estratégias textuais que procuram gerar esse sentido, devido à dificuldade permanente de realizar sínteses ou fechar *Gestalten* (ISER, 1999, p. 83).

Iser observa a particularidade do romance do século XVIII. Segundo o autor, em sua origem, o romance estava desprovido de alguma poética ou convenção que orientasse a leitura. Para saciar essa falta, teria introduzido manifestações explícitas da

forma em que seria preciso ler, dando, assim, lugar à ficção do leitor. Por meio desta figura, atribuíam-se posições e procedimentos que correspondiam às disposições do público contemporâneo: “o leitor fictício indica menos o leitor intencionado do que aquela disposição do público de leitores sobre a qual o texto quer agir.” (ISER, 1999, p. 84). Assim, tinha-se uma perspectiva que correspondia às convenções dos leitores, entrelaçada com as perspectivas das personagens e do narrador.

Para Iser, este tipo de estratégia permite estabelecer uma relação temática entre as perspectivas da obra e as disposições do leitor. Essa interação possibilita a orientação de constantes modificações dos hábitos de leitura e a composição de uma base para a comunicação. A tematização das disposições estabelece uma relação entre o leitor e seus hábitos de leitura. Mediante o questionamento das disposições insinuadas pela perspectiva da ficção do leitor, o leitor real consegue distanciar-se das disposições que o orientam.

Como o texto pretende oferecer um horizonte que não poderia configurar-se sem sua orientação, precisa introduzir este ponto perspectivístico, que pretende apontar a concepções opostas às do leitor. Esta é apenas uma das estratégias que conduzem a abrir esse novo horizonte, e sua importância se deve ao fato de contribuir para estabelecer o ponto de vista do leitor. Ela é empregada, principalmente, nos textos que levam a constituir um sentido sob suas condições, e não sob os hábitos do leitor; este tipo de texto não procura reproduzir estes hábitos, mas agir sobre eles, como observamos, por exemplo, em *Museo...* e *Rayuela*.

De acordo com as análises dos capítulos anteriores, podemos observar, no século XX, um fenômeno semelhante ao das origens do romance. Em *Museo...*, Macedonio inclui não somente a ficção do leitor – como narratário ou como narratário-personagem, segundo Prince –, mas, também, nos prólogos, os princípios da Estética, a doutrina de arte que dá origem ao romance e descreve seu leitor ideal. Por outro lado, em *Rayuela*, Cortázar não inclui a ficção do leitor, mas, a partir de Morelli, que pode ser lido como ficção do autor, expõe como deve ocorrer a participação do leitor-cúmplice.

Ainda que em menor dimensão, a novidade que pretendiam os romances do século XX também supunha a negação dos hábitos de leitura e, portanto, também enfrentava a carência de uma convenção da forma de proceder para interagir com o texto. Precisavam, pois, orientar o leitor na sua participação durante a leitura para que sua atividade de produção do sentido não se visse frustrada frente às novas dificuldades. Depois de terem sido introduzidas, no século XVIII, as ficções do narrador e do leitor se

tornaram parte do repertório do Realismo. Nesse cenário, usar uma destas figuras para orientar a ruptura seria manter um vínculo com o passado literário. Segundo Antoine Compagnon, no contexto das vanguardas do começo do século XX, a resolução desse impasse se dá com a associação da obra à teoria.

A “mania teórica” é uma das particularidades que Compagnon reconhece nas vanguardas. O período no qual é possível identificá-la estende-se de 1924, data do primeiro manifesto surrealista, até a segunda guerra mundial. O recorte corresponde aos romances estudados. *Museo...*, pensado nesse ínterim, inclui a teoria que legitima sua composição. *Rayuela*, publicado na década de 1960, incorpora fragmentos de uma teoria, mas já os apresenta dentro do universo da ficção.

Segundo Compagnon, uma das origens deste trânsito das artes poderia estar na diferença que havia no sentido do novo para os modernos e para os vanguardistas. Na percepção de novo destes, a novidade e a permanência estariam no futuro, e, portanto, o atual não seria suficiente. Assim, o novo era um atributo impossível, utópico, que direcionava o progresso, mas escapava ao contexto do presente. A teoria viria a neutralizar a efemeridade que o novo conferia à obra. A teoria tinha o papel de reter a validade da obra e evitar-lhe a qualificação de obsoleta.

O autor distingue dois tipos de teorização. Kandisky, Mondrian e Malevich ilustram uma tendência. Eles precisaram escrever a respeito daquilo que pintavam a partir do momento em que abandonaram a representação e passaram à pintura abstrata. Segundo Compagnon, obras geniais estariam justificadas com explicações rudimentares, como no caso de Kandinsky, que afirmava: “un tableau abstrait est donc bien loin de ne rien vouloir dire, et c’est la doctrine spiritualiste qui permet de maintenir qu’il a un sens.” (COMPAGNON, 1990, p. 92). Por outro lado, o surrealismo exprimiu o movimento contrário: profundas teorias apriorísticas legitimavam o novo, e ganhavam a mesma ou maior importância que as obras que justificavam.

Pode-se incluir nesse contexto *Museo...*, que articula com os prólogos teóricos a *Novela*, o trabalho que Macedonio considera mais experimental, mais “novo”. Na mesma obra, é explícita a supervalorização do projeto estético com relação ao romance. O autor admite o fracasso do romance e procura salvar a importância da sua técnica: “Mi novela es fallida, pero quisiera se me reconociera que soy el primero que ha usado el prodigioso instrumento de conmoción concienical” (FERNÁNDEZ, 1997, p. 18). Dentro desse espaço consignado à teoria, maior do que o da ficção, encontra-se a orientação para a leitura. Uma parte importante do projeto estético aponta para o leitor,

em que se fundamenta a Estética, e explica os efeitos esperados e os hábitos de leitura que se devem abandonar.

Alguns anos mais tarde, Cortázar não demonstra estar deslumbrado com a ideia do novo. Porém, tenciona uma mudança de paradigma na técnica do romance e essa mudança acarreta a ruptura com os hábitos de leitura. Novamente, no caso de *Rayuela*, também é preciso teorizar para que os estímulos provocados pelo texto e a produção de novos códigos não seja hesitante durante toda a leitura do romance. Com Morelli se introduz a descrição do romance ideal e de seu leitor ideal, e as estratégias textuais sugerem ao leitor a autorreferencialidade deste texto teórico.

Portanto, de acordo com Iser, os dois romances orientam a interação com o texto e apontam as competências necessárias para adotar a perspectiva do leitor estruturada no texto. As teorias correspondem à perspectiva da ficção do autor e se entrelaçam – assim como o fazia nos primeiros romances a perspectiva da ficção do leitor – às demais perspectivas, do narrador e das personagens. Para se proceder à leitura, será preciso sintonizar as disposições e hábitos com as instruções que são dadas.

Para entender qual é a estrutura subjacente ao ponto de vista do leitor, Iser aborda algumas argumentações de Georges Poulet. Para este, os livros só ganham plena existência quando o leitor se transforma no sujeito dos pensamentos que o texto dispõe. Nesse processo, desaparece a cisão entre sujeito e objeto, e, por ser ela essencial para o conhecimento em geral, a leitura passa a ser parte de uma categoria especial de objetos, que permite o acesso a uma experiência não-familiar. Assim, durante a leitura, existe na mente um pensamento de outro (ISER, 1999, p. 86). Se aceitarmos que um pensamento sempre requer um sujeito, então, ao realizar esse pensamento, o leitor também enuncia mentalmente um eu que não é ele.

Para Iser, este sujeito estranho, responsável pelos pensamentos não-familiares, é a presença potencial do autor. Ele é internalizado a partir do momento em que a consciência está à disposição de outros pensamentos, e na medida em que ela é “ocupada”, durante a leitura, com estes pensamentos – momento em que, segundo Poulet, acontece a comunicação. Para dar lugar a este processo, é preciso que a história de vida do autor não interfira e que o leitor deixe suas disposições de lado, para poder constituir em si um sujeito que pensa algo não-familiar. Portanto, a obra só pode ser pensada como produto na consciência, pois esta conforma uma base adequada para a interação de leitor e autor.

Segundo Iser, se bem pode ser entendida a estrutura da perspectiva do leitor, ainda existe a dificuldade de descrever o efeito da obra enquanto consciência pura. Para Poulet, a obra só encontra a si mesma durante o processo da leitura por não poder indicar as disposições do leitor, que devem permanecer canceladas, para ela se tornar consciência. Para Iser, é preciso tomar outro caminho para responder a esta questão.

Dissemos que a leitura dissolve a cisão entre sujeito e objeto, e que o leitor é “ocupado” por pensamentos não-familiares e pela presença de outro sujeito. Segundo Iser, esta cisão produz um efeito. Ao afastar-se de suas disposições e dar lugar aos pensamentos de outro, o leitor sofre uma “divisão artificial”, pois converte em tema aquilo que ele não é. Esta divisão não significa que suas disposições são anuladas temporariamente, mas que elas permanecem como pano de fundo dos pensamentos incorporados. Assim, emergem dois níveis que interagem, e os pensamentos estranhos podem ser tematizados e desenvolvidos num primeiro plano com relação às disposições, que permanecem virtualmente num segundo plano. Mas há ainda outra divisão que se ocasiona com relação às disposições do leitor. No mesmo processo, os temas formulados a partir dos pensamentos não-familiares evocam não a totalidade das disposições, mas diferentes facetas destas.

Assim, se entendermos o tema do texto por sua relação com o horizonte virtual de disposições do leitor, é preciso admitir que os atos de apreensão da experiência não-familiar devem ter efeitos sobre o conjunto de experiências do leitor. As divisões que ocorrem entre as disposições – que passam ao segundo plano – e o tema apreendido, e entre as facetas das disposições que são requeridas e o horizonte virtual que permanece de fundo, permitem que o leitor possa distanciar-se de si mesmo.

De acordo com Iser, para dar presença ao pensamento estranho, é preciso suspender o que determina a identidade. Aqui, a presença deve ser entendida como a neutralização da consciência da temporalidade. Nem o passado, nem o futuro devem participar na realização da presença para que ela seja experimentada enquanto evento. A experimentação da presença do outro enquanto evento será o que dará o caráter de transformação à experiência da leitura.

A divisão do sujeito leitor gera um rompimento da coerência que existia na sua articulação com seus hábitos. Esta afeição gerada pelo texto não somente reorganiza o padrão de orientações que já existia, mas também estimula a espontaneidade, regulada pela estrutura textual. O leitor tenta relacionar a experiência desconhecida ao seu repertório, mas, como a espontaneidade mediante a qual ele toma esta atitude está

orientada pelo texto, conhece uma dimensão que não estava acessível à sua consciência. O texto, então, dirige a espontaneidade e é responsável por torná-la realidade, ele constitui, portanto, seu próprio sujeito-leitor.

Se considerarmos esta estrutura, podemos entender por que a Estética de Macedonio cumpre parcialmente seus objetivos. Por um lado, *Museo...* é bem sucedido no que diz respeito à crítica e à ruptura com o paradigma narrativo realista. O texto se refere, tanto no tema como na forma adotada, aos procedimentos compositivos do Realismo e ao tipo de leitura que estes demandam. O leitor contemporâneo de *Museo...* não pode validar suas convenções se pretende assumir o ponto de vista do leitor estruturado pelo texto. O romance aprofunda a diferença que pode haver entre os pensamentos não-familiares e as experiências do leitor. Este é obrigado a tomar como base as orientações da ficção do autor para produzir o sentido e assumir a perspectiva que o texto lhe oferece. Perante a autorreferencialidade constante e os “nunca vistos”, todas suas convenções fracassam.

Estas mesmas condições são as que, em parte, levam ao insucesso o segundo objetivo da Estética: a “comoção consciencial”. Macedonio pode estar certo ao acreditar que por meio da ficção é capaz de colocar em dúvida a realidade do leitor. No entanto, ele fundamenta de modo parcial a Estética no modelo do *Dom Quixote* de Cervantes. Neste romance, a ficção explícita é toda aquela originada no delírio do protagonista. O texto não assume sua ficcionalidade nem a tematiza até o momento em que as personagens se referem ao próprio romance do qual fazem parte – momento em que, segundo Macedonio, produz-se a comoção. Aqui, o efeito dos pensamentos não-familiares age sobre as experiências do leitor com relação às convenções da literatura de cavalaria, e não se referem a sua experiência da realidade. Desta forma, a presença de um eu não-familiar pode surpreendê-lo ao revelar-se leitora de si mesma e, assim, afetar a percepção da realidade.

Ao abandonar esta estratégia e fazer somente de um momento do romance de Cervantes a base para uma poética, *Museo...* – ainda que articule estratégias no sentido de usar o que ele considera “cópia” da realidade para desviar a atenção e surpreender – exige uma complexa atividade para assumir a perspectiva do leitor e cancela a possibilidade de presença e enunciação de pensamentos não-familiares na mente do leitor. Ou seja, ao explorar estratégias textuais visivelmente opostas à literatura realista, a Estética não consegue transformar os procedimentos de leitura tradicionais e orientar procedimentos alternativos. O texto torna-se uma série de fragmentos interrompidos

pela ficção do autor, que, talvez, mais afirma do que desestabiliza a percepção de realidade do leitor.

Em *Rayuela*, esta intenção de ruptura acontece de outra forma. A natureza didática dos textos de Morelli, a ficção do autor, aliada à ficção mais convencional do texto A, permite que as convenções de leitura se transformem paulatinamente. Aqui, a intenção não é desestabilizar a percepção da realidade, mas a objetividade da obra literária. A teoria intercalada ajuda a compreender as competências que se esperam do Leitor-Modelo. Quer dizer, o leitor é orientado para produzir a perspectiva que deve assumir. À diferença de *Museo...*, as estratégias textuais de *Rayuela* permitem o envolvimento do texto com o leitor, e, deste modo, possibilitam a transformação do leitor e de seus hábitos de leitura.

Cabe lembrar que, nesse sentido, parece-nos fundamental a moderação da ruptura estabelecida com a literatura tradicional. A decisão de não produzir um texto “antinovelesco” significa, em outros termos, permitir ao leitor empregar convenções para dar coerência aos pensamentos não-familiares que devem ocupá-lo durante a leitura. Assim, a presença do autor na consciência do leitor pode orientar um sentido e, ao mesmo tempo, agir sobre o repertório de experiências deste. Essa é, precisamente, uma das intenções da obra: “hacer sentir que el verdadero y único personaje que me interesa es el lector, en la medida en que algo de lo que escribo debería contribuir a mutarlo, a desplazarlo, a extrañarlo, a enajenarlo.” (CORTÁZAR, 1996, p. 359).

Para Iser, esta realização das estruturas textuais demonstra que a constituição de sentido não acontece num processo de produção de coerência guiado somente pelos hábitos do leitor, ao contrário, as experiências devem ficar suspensas para que a espontaneidade formulada pelo texto possa realizar-se na consciência. Desta forma, a concretização da obra não se restringe à produção de um horizonte de sentido, mas possibilita que o leitor formule, com base nas orientações do outro que existe como presença, uma nova coerência relativa a suas experiências – o leitor se formula e descobre algo que não existia em sua consciência.

Assim, segundo o autor, esta concepção da leitura demonstra, por outro lado, que o sujeito não está dado. Se a certeza do sujeito não pode mais ter como referência a consciência, “então a literatura ficcional enquanto mobilização de espontaneidade ganha função não irrelevante para o ‘tornar-se consciente’.” (ISER, 1999, p. 93). Isto se deve a que a espontaneidade se dá contra o pano de fundo da consciência existente, que durante a leitura deve adaptar-se às condições de formulação que não lhe eram familiares. Deste

modo, percebe-se que a leitura afeta a consciência, uma vez que a incorporação do não-familiar só acontece na medida em que esta assume uma nova forma.

A constituição do sujeito leitor está intimamente ligada à apreensão do não-dito. Para formular o não-dito do texto se deve ocupar a perspectiva estruturada pela obra, dispor a consciência aos pensamentos do autor e produzir uma nova coerência para as disposições, que estão suspendidas. Portanto, parece-nos que a transformação do sujeito leitor por meio da ficção encontra na negatividade da obra a direção em que deve produzir a nova coerência. Afinal, a presença do texto no leitor e a experiência do texto enquanto evento não são dadas na realização dos enunciados textuais – no que Eco chama manifestação linear –, mas na produção e apreensão das sínteses que compõe o sentido da obra.

Cabe supor, pois, que a transformação da consciência do leitor de *Museo...* acontece de forma bastante regulada pelas representações que se apreendem do texto. A teorização abarca todo o texto do romance. Quando a ficção do autor não está presente, a autorreferencialidade e os “nunca vistos” remetem ao mesmo objeto da Estética: afirmar que o narrado é fictício e que o leitor é quem dá forma ao que o texto somente sugere. Assim, a espontaneidade está moldada pela negatividade do texto, que se refere ao papel essencial do leitor para a concretização da obra literária. É diferente no caso de *Rayuela*. Aqui, a negatividade da obra se refere não somente à interação, mas à potencialidade do texto. A formação do leitor cúmplice oferece instrumentos para compreender que a formulação do não-dito é flexível a ponto de ultrapassar a fronteira do universo do discurso. Este sujeito leitor, portanto, transforma sua consciência de modo que os pensamentos não-familiares possam ligar-se a um universo que depende muito mais das experiências de seu repertório que não foram solicitadas para compreender o dito do texto.

Em seus comentários sobre *Rayuela*, tanto Sarlo quanto Arrigucci comparam a personagem do escritor Morelli à figura de Macedonio. Para Sarlo, Morelli é a forma intertextual em que deveríamos reconhecer Cortázar, a velhice de Oliveira ou “una especie de Macedonio” (SARLO, 2007. p. 252). Para Arrigucci, a execução do projeto de Macedonio, proposto nos prólogos de *Museo...*, exigia a presença de “uma espécie de Morelli” (ARRIGUCCI, 1986, p. 151). Nos dois casos, os críticos ligam as figuras por seus traços mais evidentes: a preocupação teórica e o interesse pelo leitor.

Esta observação remete ao que procuramos demonstrar neste trabalho. De acordo com Compagnon, as duas obras se inserem numa das tendências das vanguardas do

século XX: a teorização como estratégia de legitimidade da ruptura. Em *Museo...*, o próprio autor sugere aos leitores a importância da Estética por sobre a execução do romance. Em *Rayuela*, a principal diferença entre as duas leituras possíveis, a que se aproxima da literatura tradicional e a que demanda o leitor cúmplice, é a inclusão das concepções morellianas de um romance ideal. De uma perspectiva iseriana, a incorporação na obra dos princípios estéticos da ficção se explica pela necessidade de orientar a leitura de um texto que procura romper com as convenções.

Para isso, antes de conceber os procedimentos alternativos de leitura, os autores precisam ter uma ideia clara dos procedimentos tradicionais de leitura. Devem, portanto, dar atenção às convenções textuais, seus estímulos e seus efeitos. Parece-nos que, de uma maneira ou outra, as conclusões a que os autores chegam se aproximam das noções dos modelos teóricos que mencionamos, e se refletem no conteúdo da obra. É possível reconhecer nas decisões estratégicas que os escritores tomam os diferentes momentos da leitura que Iser ou Eco descrevem.

Macedonio baseia as argumentações da Estética na discussão do vínculo que esta estabelece com a realidade. Enquanto ele encontra um norte para a produção do programa estético, Iser, com base num raciocínio próximo, transforma a concepção da função da obra literária. De modo semelhante, segue-se: Macedonio, ao questionar o modelo realista, acusa os autores de disfarçar sua tarefa de simples informação, e reconhece o papel do leitor na produção do sentido; para intensificar o envolvimento do leitor e atingir seu objetivo de comoção, entende que deve interromper constantemente o texto e dificultar a experiência do texto como realidade; estabelece dois níveis de narrativa, os prólogos e os capítulos, e pode, de acordo com a estrutura de tema e horizonte, ter um fundo ficcional que perturbe a percepção de realidade do leitor; por fim, a negação dos hábitos do leitor é explícita e procura engajá-lo na leitura, estimular sua atividade de constituição.

Cortázar, por outro lado, não limita as instruções de leitura à prefiguração do leitor no texto, nem à sugestão da necessidade de empregar competências atípicas para concretizar a obra, senão que inclui a exposição das características do leitor cúmplice, o Leitor-Modelo de *Rayuela*; para informar do caráter intersubjetivo da leitura, organiza capítulos aleatórios com citações descontextualizadas, e leva o leitor a tomar consciência da possibilidade de expansão dos limites da interpretação; evita a configuração do gênero em que se ajustaria o texto, e, no mesmo sentido, a tradição retórica das expressões, quer dizer, cancela a produção do sentido orientado pela

situação enunciativa ou pela hipercodificação, e demanda do leitor a produção de um novo sistema de códigos.

Nesse sentido, o que percebemos nas obras pode ser entendido não como uma apresentação paralela de uma teoria desligada da ficção, mas como a consolidação textual do papel do leitor e de atividades exigidas pela leitura. Nesse sentido, parece-nos possível afirmar que a originalidade dos romances requer que a presença do leitor no texto como a prefiguração textual se manifeste em todas as dimensões da obra, na textual, na temática e na estrutural.

REFERÊNCIAS

ALAZRAKI, Jaime. Estructura. In: CORTÁZAR, J. *Rayuela*. Ed. crítica, Julio Ortega; Saúl Yurkievich (Org.). Madri: ALLCA XX, 1996.

AMESTOY, Lida Aronne. *Cortázar: La novela mandala*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1972.

ARRIGUCCI, Davi Jr. *O escorpião encalacrado*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

BARTHES, Roland. L'effet de réel. In GENETTE, G.; TODOROV, T. (Org). *Littérature et réalité*. Paris : Éditions du Seuil, 1982.

BORINSKY, Alicia. *Rayuela: Avenidas de recepción*. In: CORTÁZAR, J. *Rayuela*. Ed. crítica, Julio Ortega; Saúl Yurkievich (Org.). Madri: ALLCA XX, 1996.

_____. El aprendizaje de la lectura. In: FERNANDEZ, M. *Museo de la novela de la Eterna*. Ed. crítica, Ana Maria Camblong; Adolfo de Obieta (Org.). Madri: ALLCA XX, 1997.

CAMBLONG, Ana María. Otra lectura del texto. In: FERNANDEZ, M. *Museo de la novela de la Eterna*. Ed. crítica, Ana Maria Camblong; Adolfo de Obieta (Org.). Madri: ALLCA XX, 1997.

COMPAGNON, Antoine. *Les cinq paradoxes de la modernité*. Paris: Éditions du Seuil, 1990.

CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. Ed. crítica, Julio Ortega; Saúl Yurkievich (Org.). Madri: ALLCA XX, 1996.

ECO, Umberto. *Lector in Fabula, a cooperação interpretativa nos textos narrativos*. Trad. Atílio Cancian. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.

_____. *Semiótica e filosofia da linguagem*. Trad. Mariarosaria Fabris e José Luiz Fiorin. São Paulo: Editora Ática, 1991.

ENGELBERT, Jo Anne. *Macedonio Fernández and the Spanish American New Novel*. Nova Iorque: New York University Press, 1987.

EZQUERRO, Milagros. *Rayuela: Estudio temático*. In: CORTÁZAR, J. *Rayuela*. Ed. crítica, Julio Ortega; Saúl Yurkievich (Org.). Madri: ALLCA XX, 1996.

FERNÁNDEZ, Macedonio. *Museo de la novela de la Eterna*. Ed. crítica, Ana Maria Camblong; Adolfo de Obieta (Org.). Madri: ALLCA XX, 1997.

_____. *Teorías*. Adolfo de Obieta (Org.). Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 1974.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. A teoria do efeito estético de Wolfgang Iser. In: LIMA, L. C.(Org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. vol. 2.

INGARDEN, Roman. *A obra de arte literária*. Trad. Albin E. Beau, Maria da Conceição Puga, João F. Barrento. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1965.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura*. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996. vol. 1.

_____. *O ato da leitura*. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1999. vol. 2.

JITRIK, Noé. La “Novela Futura” de Macedonio Fernández. In: FERNANDEZ, M. *Museo de la novela de la Eterna*. Ed crítica, Ana Maria Camblong; Adolfo de Obieta (Org.). Madri: ALLCA XX, 1997.

MASIELLO, Francine. Lenguaje e ideología. In: FERNANDEZ, M. *Museo de la novela de la Eterna*. Ed crítica, Ana Maria Camblong; Adolfo de Obieta (Org.). Madri: ALLCA XX, 1997.

MONEGAL, Emir Rodríguez. Macedonio Fernández, Borges y el ultraísmo. *Número*, nº 19: 1952 p. 171-183. [online] Disponível na internet via WWW. URL: http://www.archivodeprensa.edu.uy/biblioteca/emir_rodriguez_monegal/bibliografia/prensa/artpren/numero/num_19.htm. Arquivo capturado em 23/12/2011

MONTALDO, Graciela. Destinos y recepción. In: CORTÁZAR, J. *Rayuela*. Ed. crítica, Julio Ortega; Saúl Yurkievich (Org.). Madri: ALLCA XX, 1996.

PRIETO, Martín. *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Aguilar, Altea Taurus, Alfaguara, 2006.

PRINCE, Gerald. Introduction to the Study of the Narratee. In: TOMPKINS, J.P. (Org.). *Reader-Response Criticism, from Formalism to Post-Structuralism*. Londres: The Johns Hopkins University Press, 1988.

RAMA, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires: Ediciones El Andariego, 2008.

SALVADOR, Nélica. Teoría de la Novela. In: FERNANDEZ, M. *Museo de la novela de la Eterna*. Ed crítica, Ana Maria Camblong; Adolfo de Obieta (Org.). Madri: ALLCA XX, 1997.

SARLO, Beatriz. *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2007.

_____. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920-1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2003.

TADIÉ, Jean-Yves ; CERQUIGLINI-TOULET, Jacqueline. *La littérature française: dynamique & histoire II*. Paris: Gallimard, 2007.