

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE
INSTITUTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
DOUTORADO EM HISTÓRIA DA LITERATURA**

MAURO ANDRÉ MOURA DE LIMA

**A MEMÓRIA COMO EFEITO ESTÉTICO NOS CONTOS DE
ALDYR GARCIA SCHLEE**

Rio Grande
2019

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE
INSTITUTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
DOUTORADO EM HISTÓRIA DA LITERATURA**

MAURO ANDRÉ MOURA DE LIMA

**A MEMÓRIA COMO EFEITO ESTÉTICO NOS CONTOS DE
ALDYR GARCIA SCHLEE**

Tese de doutorado apresentada como requisito parcial e último para a obtenção do título de Doutor em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras, História da Literatura, da Universidade Federal do Rio Grande – FURG.

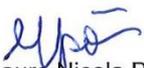
Orientação:
Prof. Dr. Mauro Nicola Póvoas

Rio Grande
2019

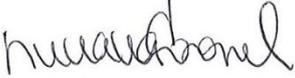
Mauro André Moura de Lima

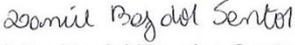
**“A memória como efeito estético nos contos de
Aldyr Garcia Schlee”**

Tese aprovada como requisito parcial e último para a obtenção do grau de Doutor em Letras, na área de História da Literatura, do Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Rio Grande. A Comissão de Avaliação foi constituída por:


Prof. Dr. Mauro Nicola Póvoas
Orientador – FURG


Profa. Dra. Fabiane de Oliveira Resende
FURG


Profa. Dra. Luciana Paiva Coronel
FURG


Prof. Dr. Daniel Baz dos Santos
IFRS


Profa. Dra. Maria Eunice Moreira
PUC-RS

AGRADECIMENTOS

À minha esposa, Cecília, a qual me acompanha, desde a graduação, dividindo os sabores e os dissabores que a vida acadêmica contempla.

Aos familiares e amigos, pelo carinho e pela compreensão a mim dispensados.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Mauro Nicola Póvoas, pela paciência e pela coragem de embarcar nesta construção intelectual.

Ao Prof. Dr. Artur Emílio Alarcon Vaz, orientador no mestrado.

À Profa. Dra. Liane Bonato (*in memoriam*).

À banca examinadora pelo tempo dispensado à leitura deste trabalho.

Aos professores e funcionários do Instituto de Letras e Artes (ILA).

*Por viver muitos anos dentro do mato
moda ave
O menino pegou um olhar de pássaro –
Contraíu visão fontana.
Por forma que ele enxergava as coisas
por igual
como os pássaros enxergam.
As coisas todas inominadas.
Água não era ainda a palavra água.
Pedra não era ainda a palavra pedra.
E tal.
As palavras eram livres de gramáticas e
podiam ficar em qualquer posição.
Por forma que o menino podia inaugurar.
Podia dar às pedras costumes de flor.
Podia dar ao canto formato de sol.
E, se quisesse caber em uma abelha, era
só abrir a palavra abelha e entrar dentro
dela.
Como se fosse infância da língua*

Manoel de Barros

RESUMO

A presente tese, desenvolvida no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Letras (Doutorado em História da Literatura), analisa nove contos escritos pelo escritor Aldyr Garcia Schlee sob o eixo temático da memória. Os livros trabalhados são *Memórias de o que já não será* (2014), *Contos da vida difícil* (2013) e *Os limites do impossível* (2009). Trabalha-se com a hipótese de que nestas narrativas curtas, a memória é a principal interface para a produção de sentido. Entende-se que este elemento, enquanto objeto imaginário, forma a estrutura nocional responsável pelo eixo comunicativo do referido autor. As questões que envolvem as estruturas do leitor e do texto serão desenvolvidas pelas teorias de Wolfgang Iser (*O ato da leitura, Uma teoria do efeito estético*). Para a compreensão dos estudos mnemônicos será elencado Paul Ricoeur: *A memória, a história, o esquecimento*. Segundo as teorias apresentadas, procura-se investigar o uso da “memória” como estética formadora das lembranças e das recordações

Palavras chaves: Aldyr Garcia Schlee; memória; ficção; recepção; literatura sul-riograndense.

ABSTRACT

This thesis developed by the postgraduate program in History of Literature (Doctorate), analyzes nine short stories written by writer Aldyr Garcia Schlee under the thematic axis of memory. The books worked are *Memories of what will no longer be* (2014), *Tales from the difficult life* (2013) and *The limits of the impossible* (2009). It is hypothesized that in these short narratives, memory is the main interface for meaning making. It is understood that this element, as an imaginary object, forms the notional structure responsible for the communicative axis of that author. The questions surrounding the structures of the reader and the text will be developed by the theories of Wolfgang Iser (*The Act of Reading, A Theory of Aesthetic Effect*). For the understanding of mnemonic studies Paul Ricoeur will be listed: *Memory, history, forgetfulness*. According to the theories presented, we seek to investigate the use of "memory" as the formative aesthetic of memories and memories.

Keywords: Aldyr Garcia Schlee; memory; fiction; reception; literature of Rio Grande do Sul.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	08
1 O CONTO	12
1.1 Pequena apresentação.....	12
1.2 Teoria do conto.....	14
1.3 O conto no Brasil.....	21
1.4 O conto no Rio Grande do Sul.....	26
2 WOLFGANG ISER: INTERPRETAÇÃO E EFEITO ESTÉTICO	31
3 A MEMÓRIA E O ESQUECIMENTO EM PAUL RICOEUR	49
4 MEMÓRIAS DE O QUE JÁ NÃO SERÁ	66
4.1 O tempo e suas perspectivas.....	66
4.2 Uma vizinha galena.....	69
4.3 <i>La folie et l'amour</i> , o desespero.....	84
4.4 A rememoração no conto “Paixão pela 153”.....	95
5 OS LIMITES DO IMPOSSÍVEL	103
5.1 Observação inicial, a desmemória.....	103
5.2 Juana e a ficção do leitor.....	109
5.3 Blanca e seus muitos paradigmas.....	116
5.4 Rosaura e o amor circense.....	123
6 CONTOS DA VIDA DIFÍCIL	129
6.1 A difícil vida fácil.....	129
6.2 R. S.: “uma vida de deslembanças e esquecimentos”.....	130
6.3 Uma mulher de passada.....	137
6.4 O sétimo mandamento (Êxodo XX: 14 – Não adulterarás).....	142
CONSIDERAÇÕES FINAIS	150
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	153

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Não me importa a palavra, esta corriqueira.
Quero é o esplêndido caos de onde emerge a sintaxe,
os sítios escuros onde nasce o ‘de’, o ‘aliás’,
o ‘o’, o ‘porém’ e o ‘que’, esta incompreensível
muleta que me apoia.
Quem entender a linguagem entende Deus
cujo Filho é Verbo.
Morre quem entender.
A palavra é disfarce de uma coisa mais grave, surda-muda,
foi inventada para ser calada.
Em momentos de graça, infrequentíssimos,
se poderá apanhá-la: um peixe vivo com a mão.
Puro susto e terror. (PRADO, 2006, p. 20)

A literatura sempre me encantou, a especificidade singular estabelecida pelo signo linguístico como formador de um imaginário despertou em mim o gosto pela ficção. A pluralidade dos sentidos e as construções tipológicas em suas formas e graus levaram-me a acolhê-la em toda a sua plenitude. A palavra, escrita, cantada, recitada ou simplesmente falada ocupou um imenso espaço em minha vida e, como não poderia deixar de ser, o gosto pela pesquisa e pelo ensino fez-me escolhê-la como ofício. Diante dela, percorro espaços, encanto-me, imagino e, imaginando, me torno gente, edifico-me.

Trabalhar com a imaginação não é tarefa fácil. Analisar textos com proficiência, compreendê-los detalhadamente, ler-lhes a “alma” ou, simplesmente, deixar-se levar pelo leve fluxo da narrativa requer um olhar aguçado, profundo e refratário. A palavra escrita tem suas especificidades. Notas, imagens, sons e sentidos harmonizam-se neste espaço colorido chamado ficção e para entendê-las se faz necessário aprender a ler essa complexa partitura de signos. Diante deste colorido imaginário, espaços são construídos e reconstruídos; a memória é o tempo, catalisador sinestésico feito de sons, cores e ficção.

Aldyr Garcia Schlee nasceu em 22 de novembro de 1934, no Rio Grande do Sul, na cidade de Jaguarão. Filho de Augusto Schlee e Maria Tereza Schlee, foi escritor, jornalista, tradutor, desenhista e professor universitário na Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Faleceu na cidade de Pelotas, em 15 de novembro de 2018. Dedicou-se à narrativa curta, mas em 2016 emprestou sua voz ficcional ao romance *Don Frutos*, pelo qual recebeu o Prêmio

Açorianos de Literatura. Em 2019, também pela editora Ardotempo, lançou o livro *O outro lado*, narrativa intitulada, por ele mesmo, como uma “Noveleta pueblera”.

Embora tenha escrito esses dois romances, foi com o gênero conto que o autor destacou-se literariamente, mas o que poucos sabem, é que Schlee foi um sujeito de ideias arrojadas e de espírito livre. No período da ditadura, como muitos, foi perseguido, preso e torturado quando lecionava no curso de Direito, na UCPel. Detido por três vezes, chegou a passar um longo tempo encarcerado, logo após, foi convidado a “retirar-se” do país: “Tenho um sentimento de frustração muito grande com a minha terra, Jaguarão. Durante um bom tempo fui hostilizado porque fui preso, em Pelotas, e a minha fama negativa, que teria justificado a minha prisão, segundo os militares, é que eu era comunista” desabafa o escritor, em entrevista concedida ao *Jornal de Economia e Negócios do Rio Grande do Sul*.

No ano de 1965, Schlee tentou defender sua tese de doutoramento, foi impedido e o seu trabalho apreendido, pois fora considerado subversivo: “Em 1964, no sexto dia do golpe, eu já estava em cana. Respondi inquérito policial-militar solto em boa parte do tempo, mas fiquei preso durante 43 dias. Dei uma aula criticando notoriamente o golpe e mostrando como era um ato que atentava contra a própria Constituição brasileira”, relembra o escritor. Suas memórias vão além: “Quando preciso colocar um casaco é mais difícil, sinto a dor no movimento e lembro da prisão”. Marcas que nem o tempo conseguiu apagar. Sua tese, *Direitos de autodeterminação dos povos*, foi defendida no ano de 1977, doze anos após os acontecimentos, quando já então, exercia a cátedra de professor da UFPel).

Schlee foi um escritor muito premiado. Dentre estes, podemos destacar: ganhador da I e da II Bienal Nestlé de Literatura (1984/1985), finalista do Prêmio Casa de las Américas de Cuba (1984), Açorianos, melhor livro de contos (1998/2001), entre outros. De certa forma, Schlee retrata uma estética singular de narração. Seus personagens, existenciais, anímicos mantêm-se imersos às lembranças e às memórias esquecidas, sendo absorvidos pelas vivências fragmentadas de um passado que os atormenta e sob um “lembrar” que nunca cessa, perdendo-se neste fraco limiar entre a vida e a morte. Nesse universo entre o perdido e o lembrado, a “memória” age como autopunição, revelando um sentido trágico.

Entendemos que os contos de Schlee são permeados por pontos de indeterminação (conceito estético da recepção) que inserem o leitor em dois elementos: a memória e o esquecimento. Assim, estas perspectivas textuais acabam virando quadros de referências para novas interpretações, e à medida que a leitura vai avançando, novas perspectivas e novas

concretizações surgem. Cada frase abre um horizonte, que é confirmado ou destruído pela frase seguinte. O leitor deve ficar sempre atento, deve absorver essa atmosfera, que ora o traz para dentro do texto, ora o empurra para fora do conto. Assim, em Schlee há bem mais que um simples “rememorar” – a estética da memória constrói-se paulatinamente.

A obra de Aldyr Garcia Schlee vem sendo pouco estudada pelos críticos que se dedicam aos estudos literários no Rio Grande do Sul. Da mesma forma, o centro do país, talvez por questões editoriais, não dispensou muitos olhares ao escritor, sendo que suas últimas publicações partiram de sua própria editora. Justificamos a presente pesquisa por entender que muitos dos estudos acadêmicos apresentados repousam sobre a análise de uma “literatura de fronteira”. Entendemos que a estética “pampiana” é uma das possíveis vozes narrativas que, ao longo de sua vida, Schlee emprestou à ficção, não a única. Compreendemos a importância e a relevância dos trabalhos acadêmicos apresentados até o momento, porém este estudo parte de um outro viés: investigar a memória como ponto central em seus contos.

No primeiro capítulo, trouxemos à baila aspectos formais e estruturais sobre a narrativa curta. Sintetizamos como esta, através da perspectiva literária, vem modificando-se diacronicamente. De forma concêntrica, as teorias, por ora resenhadas, permitem uma pequena visão do gênero nas letras sul-rio-grandense, bem como um espectro de seu fortalecimento enquanto narrativa textual. No segundo capítulo, apresentamos a *Teoria do efeito estético* (1996) de Wolfgang Iser na tentativa de compreender os processos de interação entre texto e leitor, bem como seus mecanismos de percepção, de recepção e de escrita. Entendemos que a interação entre estes teóricos é de extrema importância para o desenvolvimento deste trabalho, visto que seus pensamentos direcionam e apontam chaves de leitura para compreensão da estética da recepção e dos estudos interacionais entre texto e leitor.

No terceiro capítulo, introduzimos o pensamento de Paul Ricoeur através dos livros *A memória, a história, e o esquecimento* (2007) e *Na escola da fenomenologia* (2009). Nestes, a fenomenologia e a memória são estudadas como pontos centrais da teoria ricoeuriana. A recordação, a lembrança e a reminiscência são analisadas como formas sintéticas da imaginação, já que a representação é memorialista, imaginativa e reorganizada pelo passado. Tentamos esclarecer como a memória para Paul Ricoeur pode se tornar um percurso de busca identitária, uma busca do sujeito em si mesmo como elemento inacabado e, portanto, uma entidade reflexiva atemporal que se redescobre através da narrativa.

Nos capítulos quatro, cinco e seis, analisamos três contos de *Memórias de o que já não será* (2014), três de *Os limites do impossível* (2009) e três do livro *Contos da vida difícil* (2013). Justifica-se a escolha cronológica dos livros e dos contos por supomos que, nesta ordem, a “estética da memória” se faz mais presente, dialogando diretamente com a hipótese sustentada.

No livro *Memórias de o que já não será*, a análise dos contos: *O tempo e suas perspectivas*; *Uma vizinha galena*; *La folie et l’amour* e *Paixão pela 153* justifica-se por entendermos que passado e memória, tão presentes neste livro, apresentam chaves muito importantes para as hipóteses arguidas. Talvez, as narrativas analisadas sejam as que mais dialoguem com a questão da memória em Schlee, pois trazem a identidade, a exegese base deste trabalho, que é o ato de recordar, de lembrar, ou, em alguns momentos, o de rememorar. Assim, sob este aspecto, nada mais relevante e motivador do que começar essa pesquisa por essas histórias curtas, uma vez que elas formam os pontos de intersecção do discurso narrativo em Aldyr Garcia Schlee.

As narrativas em *Os limites do impossível* são composta por histórias que se encontram decompostas pelo tempo. Diante dos acontecimentos, não há desfechos felizes. Os contos: *Observação inicial, a desmemória*; *Juana e a ficção do leitor*; *Blanca e seus muitos paradigmas* e *Rosaura e o amor circense* partem de relações pessoais quase sempre desequilibradas pelos afetos. Sentimentos de raiva, loucura e desespero tomam corpo, formando uma linha espectral de rancor e melancolia. Os sentimentos mal resolvidos, ou a falta destes, refletem-se em um discurso motivado pelo medo de contar ou até de lembrar. Os contos deste livro transitam por explicações de uma família que se forma ao redor de uma única célula. Assim, imaginando e inventando como tudo terá acontecido, perpassam uma realidade ficcional que se constrói verdadeira à percepção do leitor. Alimentando-se do improvável e do inacreditável, para chegar ao impossível, que nossa fantasia, geralmente, não consegue alcançar ou frequentar. Estas narrativas formam o epílogo da vida.

Contos da vida difícil mostram a memória sob um outro viés, se no livro anterior havia uma relação entre espaço, tempo e lugar, neste a memória é identidade. Vida e mundo se misturam em meio a uma cidade que não existe mais, a qual permaneceu apenas nas narrativas e nas memórias de uma passado deslembrado, que deve ser esquecido. Nos contos: *A difícil vida fácil*, *R.S: uma vida de deslembranças e esquecimentos*, *Uma mulher de passada* e *O sétimo mandamento*, memória e identidade mostram de forma clara este universo

ficcional criado por Schlee. Assim, a escolha não foi aleatória, mas representativa, condicionada pela voz “autoritária” de um narrador, que tornando o leitor cúmplice destas histórias, constrói mundos paralelos, condicionados pelas rememorações e pelas buscas de um passado desconstruído pela história. Um reviver nostálgico e sortido, revelador e doloroso. O que se foi, ou o que se fez, adquire corpo e som, materializa-se na “quase memória” dos personagens e dos narradores: memória, angústia e dor. Ficção feita de lembranças e tempo. O “esquecido”, o “não lembrado”, retornando em forma de pequenas histórias vivas. Nestes contos, o desespero é homônimo da vida, personificação da existência.

Diante do exposto, as analogias estabelecidas revelam pontos em comum. Dessa forma, uma análise da contística schleeana, sob o olhar da estética fenomenológica e da teoria literária, nos parece pertinente. Uma estética memorialista propõe novos horizontes e possibilidades para a compreensão da obra de Schlee dentro do âmbito dos estudos literários, visto que não há, até o presente momento, um trabalho que se debruce de forma conceitual e estrutural com vistas a compreender como a memória é recorrente nos últimos livros deste escritor.

1 O CONTO

1.1 Pequena apresentação

O conto possui uma espécie de reverberação da palavra que nunca cessa e que se abre em forma de linguagem. Neste capítulo, procuraremos refletir sobre alguns aspectos dessa forma de escrita, como funcionam seus processos de significações, o que pensam os teóricos e, em especial, qual a função do leitor neste gênero literário:

Enquanto os contistas seguem adiante a sua tarefa, já é tempo de falar dessa tarefa em si mesma, à margem das pessoas e das nacionalidades. É preciso chegar-se a ter uma ideia viva do que é o conto, e isto é sempre difícil na medida em que as ideias tendem à abstração, à desvitalização do conteúdo, enquanto que, por outro lado, a vida rechaça com angústia esse laço que quer lançar-lhe a conceptualização, para fixá-la e categorizá-la. Penso que se não temos uma ideia viva do que é conto, teremos perdido tempo. (CORTÁZAR, 1993, p. 227)

O proposto nos coloca em processo de reflexão sobre o gênero conto. De acordo com Cortázar, torna-se imprescindível que lancemos um novo olhar para esta forma de escrita. É necessário “organizar” o pensamento, estruturá-lo de modo linear com vistas a compreender a sua estrutura interna. A sua forma singular e o seu estilo nos faz crer que o conto vai além da linguagem que o opera.

Parafraseando Jauss na célebre frase “A literatura não progride, apenas se modifica”, observamos que, de certa forma, ao tratarmos do conto e de suas especificidades, este gênero, ao longo dos tempos, vem se modificando sob vários aspectos. Porém, manteve em sua estrutura a característica de ser condensado, intenso e conciso. O conto se modifica à maneira que a sociedade também se transforma. Mas, apesar de suas ambivalências, um aspecto é certo: o conto sempre foi único e singular em sua natureza, a de se contar algo através da oralidade ou da palavra. Isso equivale à prerrogativa de que a tentativa de teorização, a despeito de suas generalidades, não se torna uma tarefa de fácil labor literário.

Muitos dos teóricos que têm dedicado seu tempo ao estudo e às pesquisas das narrativas curtas limitaram-se a traçar pequenas analogias genéricas entre o conto e o romance. Porém, esses possíveis conceitos teorizados, por si só, não bastam, talvez, até possam ajudar a compreender parte desse processo, mas não fornecem uma autoridade capaz de especificá-lo ou determiná-lo com maior clareza. É preciso mais. É preciso, acima de tudo,

aprender a ler o conto, compreendê-lo, tornar-se íntimo, imaginá-lo, senti-lo em sua essência maior.

O ato de “contar” sempre esteve presente nas sociedades. Nas primitivas mantinha uma função pedagógica; na contemporaneidade, contar algo se tornou uma forma de relatar, de dizer o que se fez, por que se fez e como se fez. Não obstante, na oralidade, a narração deve despertar o interesse do ouvinte. No plano textual, o modo de narrar acaba por ter algumas técnicas específicas que, quando representadas, tornam-se mágica que seduz e eleva a imaginação.

Quando o homem começou a “contar” é uma informação de difícil precisão, porém se têm registros que os contos egípcios, ou os *Contos mágicos*, são os mais antigos, tendo surgido por volta de 4.000 anos antes de Cristo. Dessa forma, os contos marcam a cultura de um povo, estão presentes na *Bíblia* com Caim e Abel; e na Grécia antiga, com a *Ilíada* e a *Odisseia*. Passaram pelo sânscrito e ganharam adaptações em árabe. No século XIV, temos a fase de transição do conto, sendo justamente neste ponto cronológico temporal que começaram os registros escritos. A parte estética passa a ser mais valorizada como forma de literatura. No século XVI, os ingleses traduziram uma gama incontável dessas narrativas curtas. De certa forma, isso propiciou que, na Europa, os contos chegassem por volta do século XVIII.

A amplitude literária que o conto alcançou organizou-se em meio a fatores internos, políticos, históricos e sociais. Dentre estes, destacaram-se: as evoluções das cidades, as descobertas científicas desenvolvidas pela burguesia, o desenvolvimento mercantil e a revolução industrial, bem como a tantos outros processos registrados pela história, os quais elevaram, de forma gradual, a possibilidade de o conto ser considerado como uma forma estética de arte. Com o advento da imprensa, no século XIX, rompem-se as barreiras linguísticas, o que também propiciou uma maior abertura para que os contos se desenvolvessem e começassem a ser publicados em jornais e revistas da época. Segundo Charles Kiefer (2011), pode-se argumentar que é este o momento maior da criação do conto literário. Não obstante, os irmãos Grimm registraram, criaram e adaptaram suas histórias curtas, passando por Edgar Allan Poe, Anton Tchekov e Guy de Maupassant. Cabe salientar que Poe, além de contista, tornou-se um dos principais teóricos do gênero curto.

1.2 Teoria do conto

Edgar Allan Poe foi romancista, poeta e contista. Sua obra foi traduzida e estudada por grandes escritores. Charles Baudelaire estudou seus contos durante dezesseis anos, Mallarmé traduziu uma gama enorme de seus poemas, Dostoiévsky acabou levando uma parte da obra de Poe para a Sibéria; nos pampas argentinos foi estudado por Jorge Luis Borges e Julio Cortázar.

Poe publicou três resenhas, na revista *Graham's Magazine*, que se tornaram famosas por criticar com precisão o trabalho do escritor Hawthorne, intituladas *Twice-told tales*. Essas resenhas tornaram-se peças importantes para a discussão do gênero conto, pois revelaram um olhar agudo e crítico, estabelecendo critérios e normas para a narrativa curta. Em 1846, Poe publica um texto chamado de *A filosofia da composição*, onde tenta explicar todo o processo de criação do seu poema *The raven*. Segundo a crítica literária, Edgar Allan Poe foi o fundador do gênero policial. Suas histórias, carregadas de uma aura de mistério, tornaram-se verdadeiras engenharias de raciocínio, onde o fabular encontra-se intrinsecamente ligado ao ato de decifrar enigmas. Nas narrativas policiais poeanas, exímios exercícios inteligíveis, temos sempre um mistério a ser decifrado ou um problema que levará ao seu desenredo. O leitor deve agarrar a pista correta, deve usar de todo o seu raciocínio para poder desvendar a trama. Segundo Santaella:

Os contos se desenrolam numa engrenagem perfeita, mantendo a atenção e o interesse do leitor sem deslizes. A curiosidade com que a narrativa consegue enlaçar o receptor não está, contudo, num simples suspense diante de um mistério a ser desvendado, mas no domínio acurado com que o escritor aciona a relojoaria do tempo, isto é, o ritmo dos passos que conduzem à elucidação, ao desenredo do enigma. (SANTAELLA, 1984, p. 159)

De uma sagacidade impetuosa, seus contos acabaram influenciando outra vertente narrativa: a novela psicológica. Com um olhar sutil sobre a alma humana, Poe adentrou nas zonas mais obscuras da psique, produzindo contos de atmosfera como meios de penetração nas máscaras do bom senso e das aparências humanas. Seu mundo, variado e intenso, produziu uma ficção isomórfica entre o que conta, o modo como conta e o efeito produzido.

De certa forma, Poe antecipa o que Walter Benjamim chamaria, bem mais tarde, de “estética do choque”. Uma espécie de consciência da modernidade, da desfragmentação do sujeito fruto da modernização da vida. Poe soube retratar a solidão como ninguém, observou os fragmentos da degeneração humana sob o efeito do capitalismo, transformando-os em camadas de significação em seus contos psicológicos.

Poe foi também um dos primeiros a estudar com rigor e método a arte contística. Em seus escritos, tentou estabelecer uma poética para o gênero. Por acreditar que o conto “fornece a melhor oportunidade em prosa para se exhibir o melhor talento”, estabeleceu as vantagens deste sobre o romance e sobre a poesia. Certo é que, para Poe, a “unidade de efeito” é o ponto de maior importância para o conto. Assim, para que o efeito da leitura não seja quebrado o leitor deve ler o conto de uma única vez.

Assim, o conto não pode ser muito extenso, nem muito breve, deve haver um consenso entre as partes, pois como acontece no romance, acaba o leitor dividindo-se em várias tramas e, por conta disso, o efeito vai sendo dissipado do texto.

Dessa forma, estabeleceu que no conto nada se torna estático, a mesma situação não pode acontecer duas vezes, e esse acontecimento, seja qual for, deve causar no leitor um efeito particular e único. Tudo tem de concorrer para esse efeito. Além disso, para prender a atenção do leitor, a primeira frase conta muito. Se esta não “funcionar”, todo o resto do conto se perderá.

Em *A filosofia da composição*, Poe começa sua resenha fazendo uma crítica severa ao modo “tradicional” de se escrever ficção. Em resposta a uma nota escrita por Charles Dickens, não concordou com o processo de criação em que o escritor William Godwin envolve primeiramente seu herói numa teia de dificuldades para somente depois ficar procurando um modo de explicar o que havia sido feito. Para Poe, nada mais óbvio do que a intriga através do enredo e dos personagens guiar o leitor até o final da narrativa, pois somente tendo em vista um “final” pode o escritor dar a sua intenção literária. Sobre isso:

Há um erro radical, acho, na maneira habitual de construir-se uma ficção. Ou a história nos concede uma tese, ou uma é sugerida por um incidente do dia, ou no melhor caso, o autor senta-se para trabalhar na combinação de acontecimentos impressionantes, para formar simplesmente a base da narrativa, planejando, geralmente encher de descrições, diálogos ou comentários autorais todas as lacunas do fato ou da ação, que se possam tornar aparentes, de página a página. (POE, 1994 p. 78)

Poe acreditava que o processo de criação de um artista não se dá apenas pela imaginação, mas pela acomodação das partes. Em suma, o processo de composição assemelha-se a um problema matemático, onde é necessário trabalhar passo a passo com precisão e rigor nos detalhes. Assim, a melhor maneira de se fazer ficção é colocando o leitor em primeiro plano, por isso Poe acredita que o conto deve causar um impacto no receptor. Desse modo, divagações, comentários, descrições periféricas não surtem o efeito desejado, ao contrário, tendem a afastar o leitor do propósito.

Com base nisso, desenvolveu a estrutura de um “efeito único”, uma espécie de resposta emocional dada pelo leitor quando este é absorvido pela narrativa. Dentre os “efeitos” que podem causar mais empatia para Poe, estão: os da alma, os do coração e os da inteligência. Diante disso, o escritor que quiser realmente agradar ao público, somente após escolher o efeito, deve pensar em acomodar os incidentes, ou seja, a intriga em si. Feita a escolha, deve relacioná-la ao o enredo para somente depois conduzi-la para o seu desenlace.

Para que se chegue ao efeito único é preciso estabelecer alguns critérios: o primeiro é o da extensão. Assim, para que a unidade de impressão surta efeito é necessário ler o conto de uma vez só; e de acordo com Poe, o efeito só é realmente produzido se o leitor estiver totalmente abstraído do mundo, preso apenas à narrativa:

A consideração inicial foi a da extensão. Se alguma obra literária é longa demais para ser lida de uma assentada, devemos resignar-nos a dispensar o efeito imensamente importante que se deriva da unidade de impressão, pois se se requererem duas assentadas, os negócios do mundo interferem e tudo o que se pareça com totalidade é imediatamente destruído. (POE, 1994, p. 79)

A teoria proposta por Poe mantém uma relação intrínseca com a brevidade do narrar. Em seu ponto de vista, este fator é inerente ao tipo de efeito que se quer causar no leitor. Para que se possa alcançar com êxito a “exaltação da alma”, o leitor deve ser posto em pequenas unidades psíquicas. Fato é que estas “instâncias psíquicas”, só ocorrem realmente se o conto corresponder a um determinado limite sintático. Caso contrário, esses efeitos breves se dissiparão, rompendo de vez com a estrutura do efeito que se quer causar no leitor. A razão dessa brevidade sintática encontra suporte na psicologia. Para Poe, só se alcança a psique humana, no âmbito das emoções, por estruturas curtas e intensas de pensamento:

Digo logo que não há. O que denominamos um poema longo é, de fato, apenas a sucessão de alguns curtos; isto é, de breves efeitos poéticos. É desnecessário demonstrar que um poema só o é quando emocionante, elevando a alma;

e todas as emoções intensas por uma necessidade psíquica são breves. (POE, 1994, p. 80)

Assim, a elaboração do conto para Poe é o produto final de um extremo domínio do escritor sobre os material narrativo. A narrativa curta, nos moldes poeanos, predispõe um trabalho consciente, feito através de etapas que aludem a uma intenção por parte do autor. Nessa intenção, o efeito único, ou seja, aquilo que toca profundamente na alma do leitor, é desenvolvido por um minucioso cálculo entre o mínimo de meios e o máximo de efeitos. Por essa perspectiva, tudo aquilo que não estiver diretamente relacionado com o efeito pretendido deve ser suprimido.

Já no prefácio a reedição da obra *Twice-told*, de Nathaniel Hawthorne, em 1842, em sua segunda resenha, Edgar Allan Poe fez outras importantes observações sobre a arte de se escrever um conto, estruturando-a de forma clara e objetiva. Assim, os elementos esboçados na primeira resenha retornaram nesse segundo momento, com maior profundidade.

Poe continuou a busca da intensidade do efeito único. Trabalhou a recusa ao tom melodramático, bem como a necessidade de ser sutil e transparente, fez inferência à harmonização entre o tom, o tema e o título, relacionando-o à originalidade de uma obra. Atestou que o conto fornece o melhor exercício para a arte da escrita desde que não exceda o tempo de duas horas no máximo. Justificou que se pode ler por mais de duas horas uma narrativa em prosa, mas que o efeito sobre o leitor se perderia no tempo. Para Poe, o conto deve produzir uma impressão viva, que mova o espírito. Cita o romance e suas principais diferenças em relação à narrativa curta, uma vez que aquele, não podendo ser lido sem pausas, perderia a totalidade de sua intenção, destruindo a verdadeira unidade de significação. Segundo Poe:

O romance comum tem suas objeções, devido à sua extensão. Pelos motivos já citados em destaque. Como não pode ser lido numa assentada, perde, é claro, a imensa força derivada da totalidade. Os interesses do mundo que intervêm durante as pausas da leitura, modificam, anulam, desviam, em maior ou menor grau a impressão do livro. No conto breve, no entanto, o autor pode levar a cabo a totalidade de sua intenção, seja ela qual for. Durante a hora de leitura, a alma do leitor está nas mãos do escritor. Não há influência externas ou extrínsecas, produzidas pelo cansaço ou pela interrupção. (POE, 1994, p. 338)

Poe encontra na recepção do leitor uma relação direta com a sua teoria do efeito. Toda a sua elaboração teórica a respeito do conto está intrínsecamente relacionada com os processos de leitura e recepção. Dessa forma, tudo aquilo que porventura possa romper com esse

processo é rapidamente descartado. O leitor é o ponto central de sua teoria, é para este que devem convergir as relações entre texto e escritor.

Para tanto, estabelece que a primeira frase do texto deve se direcionar para um possível efeito no leitor, caso essa relação não seja respeitada pelo escritor, todo o resto estará perdido. Em todo o processo de escrita não deve haver uma palavra que não concorra a esse fim. Os meios de composição de um conto devem obedecer rigidamente a um único plano: estimular o leitor. Por isso, a brevidade de um conto, ou seja, sua curta extensão, é parte constitutiva nessa construção.

Assim, de acordo com Poe, é necessário que o escritor pergunte a si mesmo: qual o efeito que desejo causar em meu leitor? Apenas depois de resolver essa questão deve o contista pensar nos meios e nos modos de escrever seu conto. Um ponto importante, nessa segunda resenha, encontra-se na “economia dos modos narrativos”; assim, tudo o que não estiver relacionado com a intenção do efeito deve ser automaticamente suprimido. Poe acredita na tensão como suporte principal da narrativa curta, pois seu objetivo é manter o leitor preso por uma rede de efeitos psíquicos.

Concluindo, para Poe, o conto é uma engenharia da imaginação, a qual só pode alcançar a verdadeira plenitude, através de elaborados processos literários. Sob essa perspectiva, o conto se mantém preso a duas estruturas. A dos “eixos dos procedimentos construtivos”, as quais referem-se ao “efeito único”, à originalidade dos enredos e à questão da totalidade e da brevidade de um conto. A segunda perspectiva estruturada seria a dos “tratamentos dos meios expressivos” e da execução dos “meios e dos fins”, o que corresponde aos elementos formais sintáticos dado à narrativa através do estilo do contista.

Anton Tchekov é apontado, na literatura mundial, como inovador do gênero curto, pois interessou-se pelos dramas e pelas tragédias das humanidades. De olhar aguçado, e mente criativa, buscava nas relações interpessoais temas intensos para as narrativas que produzia. Tchekov, além de contista, foi médico, dramaturgo e ensaísta. Assim como Poe, afirmava que a brevidade é o elemento caracterizador do conto. O leitor deve entender o que o autor está narrando, o conto além de breve deve ser compacto e conciso. O texto deve conter elementos que marquem o receptor, prendam a sua atenção, não deixando que, entre uma ação e outra, se perca a linha narrativa. O excesso de informações desorienta, por isso, para manter a clareza e a sua força, o conto deve elaborar a característica de ser compacto:

Se novidade, força, clareza podem ser exigências para toda narrativa, não é este o caso para a compactação. Porque é a compactação que torna vivas as coisas curtas. Naturalmente, que, para conseguir compactar os elementos do conto, ou rerepresentá-los com concisão, o autor tem de controlar a tendência aos excessos e ao supérfluo. (GOTLIB, 1990, p. 43)

Tchekov aponta para o realismo como uma das possíveis chaves para se chegar à alma do leitor, por isso, aconselha aos escritores um contato mais puro e intenso com a vida. Para o autor, o contista deve ser pragmático, e dentro desta perspectiva, deve criar um mundo que aproxime o leitor para a narrativa. Tchekov escreveu centenas de contos, seis grandes peças de teatro e várias peças de um ato só. Na literatura mundial, é apontado como fundador do teatro moderno, além, é claro, de ser considerado um mestre na arte das narrativas curtas.

Outro estudioso que corrobora a proposta de Poe é o argentino Julio Cortázar, que se destacou como escritor por renovar em muitos aspectos a escrita do conto. Dentre estes, aludimos aos seus enredos inapreensíveis, à sua linguagem elaborada e à sintaxe ousada, a qual foi aprimorada até os últimos dias de sua vida. Mas é a sua “poética” sobre o conto que mais nos interessa.

A relação de admiração e respeito que Cortázar manteve com a obra de Poe foi intrínseca. Em seus artigos, ensaios e prefácios, procurou desvendar os mistérios da história curta. Cortázar traduziu, analisou e organizou a obra de Poe, utilizou-se destes moldes para criar e recriar conceitos desenvolvidos em sua poética. Compreendeu que a eficácia de um conto depende de sua “intensidade” como acontecimento. Assim, descrições preparatórias, diálogos marginais e considerações *a posteriori* tendem a atrapalhar a intensidade da narrativa.

Para Cortázar, o critério da economia é um critério de estrutura funcional. O conto “é uma máquina de criar interesse”; nele “ocorrerá algo e este algo deve ser intenso”, revela o escritor. Em outro momento, observa que “o conto nos predispõe para recebermos em cheio o impacto do acontecimento”. O tema deve ser precisamente ajustado e desenvolvido de modo que as partes não ultrapassem um determinado limite. A ambiência de um conto deve ser trabalhada através de múltiplas influências, ajustadas através de uma sintaxe verbal coerente e econômica.

Cortázar traça uma analogia entre conto/romance e cinema/fotografia. Para este, o conto associa-se à fotografia, por captar um “extrato da realidade”; enquanto o romance ao

cinema, por “detalhar” uma realidade muito mais ampla. Estabeleceu pontos muito peculiares entre o conto e a fotografia:

Nesse sentido o conto e o romance se deixam comparar analogicamente com o cinema e a fotografia, na medida em que um filme é em princípio, uma obra aberta, romanesca, enquanto que uma fotografia bem realizada pressupõe uma justa limitação prévia, imposta em parte pelo reduzido campo que a câmera abrange. (CORTÁZAR, 1984, p. 152)

Assim, Cortázar compreende que, como a fotografia, o conto também deve recortar um fragmento da realidade para depois fixar-lhe as estruturas literárias que lhe são inerentes. O contista deve estar atento a esse momento mágico da captura do insólito, deve saber registrar cada espasmo da vida, para depois transformá-lo em uma realidade sem limites, que transcenda o próprio ato de narrar.

Dessa forma, o fotógrafo e o contista devem saber escolher imagens que sejam significativas, capazes de sensibilizar o leitor. Cortázar, ao traçar essa analogia entre o conto e a fotografia, advoga que em um conto o tema é parte fundamental para o processo de criação. É através do tema que o conto se moverá, se transformará. Assim, as estruturas narrativas, através de seus eixos temáticos, devem provocar o leitor, incitá-lo, não devendo ser gratuitas ou decorativas.

Argumenta que um bom contista é um boxeador das palavras que progressivamente vai causando efeitos no leitor, até que esse, já sem forças, caia por terra. Ainda de acordo com Cortázar, o conto deve ganhar por nocaute, deve ser incisivo e mordente sem tréguas desde as primeiras palavras. O bom contista deve trabalhar profundamente, surpreender na primeira página, trabalhando o espaço literário de forma curta e concisa:

O contista sabe que não pode proceder acumulativamente, que não tem o tempo por aliado; seu único recurso é trabalhar em profundidade, verticalmente, seja para cima ou para baixo do espaço literário. E isto que assim expresso parece uma metáfora, exprime, contudo, o essencial do método. (CORTÁZAR, 1984, p. 152)

Assim, para o estudioso, quando um conto é considerado ruim, não é a escolha do tema que determina essa perspectiva, uma vez que a literatura não nos oferece temas bons ou ruins, nem tampouco porque os personagens, o tempo ou o espaço são desinteressantes. Um conto é considerado ruim quando é escrito sem tensão, sem significação e sem intensidade.

Ricardo Piglia (2005), em *Teses sobre o conto*, abre seus estudos com a seguinte proposição: “Um conto sempre conta duas histórias”. Piglia, ao longo desse artigo, disserta

sobre as camadas de significação que envolve o ato de narrar. Para o estudioso, o conto é um relato que encerra outra história. Em suma, o conto esconde um sentido que depende menos da interpretação do leitor e mais do saber “decifrar” os seus enigmas ocultos. Dessa forma, o efeito de surpresa se produz quando, ao final da história, a parte secreta aparece na superfície.

Decerta forma, os escritos de Piglia remetem à “teoria do *iceberg*” proposta pelo escritor norte-americano Ernest Hemingway (1899-1961). Para este, os leitores desatentos apenas enxergam a parte acima da superfície, onde se encontram as deduções facilmente percebidas. Entretanto, é abaixo da linha da água que o *iceberg* esconde sua magnitude, seu tamanho colossal, onde se localizam motivações ocultas, de difícil acesso. Para Hemingway, o dito deve sempre prevalecer sobre o não dito. São nesses “vazios” que o sentido se completa. Assim, cabe ao contista fornecer o caminho e ao leitor saber percorrê-lo. Esse sistema, segundo o escritor, só se mantém pelo fato de a “parte escondida” manter-se semanticamente presa à simbologia, de forma que essa sustente todo o jogo narrativo.

Em *Aspectos do romance*, Forster, em uma tentativa de definição, estabelece que esteticamente o conto poderia ter, em seu máximo, cinquenta mil palavras ou cerca de cem páginas. Mário de Andrade, já na contemporaneidade, chegou a afirmar que conto é tudo o que o autor assim defina. De forma indireta, alguns críticos trouxeram o leitor para dentro dos estudos literários quando afirmaram que conto, em sua especificidade, pode e deve ser visto como tudo o que o leitor assim aceite como uma narrativa curta.

Reconstruindo um pouco do que foi dito anteriormente, a transformação do conto manteve uma estreita relação com os processos históricos, sociais e industriais; com destaque para revolução tecnológica, que deu uma nova face ao gênero, lançando novos olhares e abrindo novos horizontes literários. A técnica do contar enquadrou-se rapidamente à modernidade, o que propiciou que diferentes tipos de narradores e outras técnicas narrativas comesçassem a fazer parte de um novo processo de escrita. Exemplos são Kafka e Guimarães Rosa, este com um tratamento literário especial, dando à palavra “neologismos polifônicos” e inserindo os “mitos do sertão” no gênero; aquele fazendo uma ponte entre o absurdo e o cotidiano, num tom preciso, frio e formal.

1.3 O conto no Brasil

De acordo com Antonio Hohlfeldt, em *Conto brasileiro contemporâneo*, o conto no Brasil teve o seu grande *boom* literário na década de 1960. Para Hohlfeldt, essa foi uma época de ouro para o gênero. Dezenas de escritores foram revelados, tendo suas carreiras solidificadas, com destaque especial para o Estado de Minas Gerais, pioneiro na realização de concursos literários que balizaram novos horizontes ao gênero.

Para Hohlfeldt, o conto “nasce do povo e é feito para ele” (p. 34). Surgiu como forma oral, de casos narrados em torno das fogueiras ou junto aos trabalhos rurais. Suas características primárias seriam a universalidade, a generalidade e a fluidez com tendências à moralização pedagógica. Assim, o gênero foi tomando corpo e se estabelecendo. Sua estrutura foi modificando-se e seus elementos adaptando-se às novas realidades estéticas. Surge o conto de suspense, o fantástico e o maravilhoso. De certa forma, essas estruturas externas que o conto acabou por absorver apagaram as distâncias e igualaram as classes sociais, tornando-o a cada dia mais popular.

Afrânio Coutinho, em sua *Literatura do Brasil*, indica que o primeiro conto a ser publicado pela imprensa foi *A caixa e o tinteiro*, de Justino José da Rocha, em 26 de novembro de 1836, e *Um sonho*, também do mesmo autor, publicado dois anos mais tarde. Como regra, estes contos eram publicados em edições de jornais, os quais dedicavam pequenos espaços à literatura em suas páginas. Alguns destes jornais chegaram a ter seus próprios folhetins à moda francesa.

Sílvio Romero, em sua *História da literatura brasileira*, cita como sendo as primeiras manifestações deste gênero, na época colonial, os contos populares e a literatura de cordel. Para o crítico, o melhor exemplo para o gênero é *O peregrino das Américas*, escrito por Nunes Marques Pereira (1840). Assim, o conto teria a sua gênese como forma literária juntamente com a novela e o romance no século XIX.

O estudioso e crítico, Barbosa Lima Sobrinho, após anos de pesquisas sobre o conto na coleção de periódicos da Biblioteca Nacional, apresentou um trabalho muito interessante. Tal labor literário acabou por revelar que, a partir de 1836, houve muitas produções literárias em jornais de época. Se uma estética singular do conto ainda não havia sido estabelecida, as publicações registraram textos que oscilavam entre o conto e a crônica, os quais acabaram se intermediando esteticamente.

O sucesso ocorreu pela facilidade de uma leitura rápida dos textos. Este tipo de narrativa, sendo menos condensada, e mais simples, acabou por despertar um grande interesse nos leitores da época que, já acostumados aos folhetins traduzidos, principalmente os ingleses e os franceses, adaptaram-se rapidamente a esse tipo de escrita. O período estabelece-se entre 1830 e 1840.

Ainda de acordo com Lima, o gênero conto realmente começou a ser divulgado no Brasil com o advento do Romantismo. Seus primeiros escritores foram os jornalistas da época. Para Lima, foram estes os verdadeiros precursores do conto no Brasil, todos escrevendo sobre uma forte influência romântica europeia. É de bom tom frisar que tais escritores não tinham muita vocação estética. O que remetia à impressão de que eles insistiam em “importar” da Europa uma nova forma de se escrever ficção. Essa forma “importada” começou a fazer muito sucesso no Velho Mundo. Foi uma tentativa, bem-sucedida, de popularizar o conto no Brasil.

A partir de 1840, a ficção tornou-se mais significativa, as manifestações teatrais e a poesia ajustaram-se à imaginação romântica, dando mais vazão às artes em geral. Grosso modo, pode-se dizer que o conto como manifestação literária só começa a ser escrito na segunda fase do Romantismo, posterior a Gonçalves de Magalhães e Gonçalves Dias. Álvares de Azevedo também é citado como um dos precursores do gênero com o conto “Bertram”. De acordo com as pesquisas de Lima, esta narrativa já expressava um pouco da estética moderna e o que viria a ser considerado como conto. Bernardo Guimarães, sob forte influência regionalista em *Lendas e romances* (1871), também acabou por antecipar a temática do sertão nordestino, sob forte apelo do realismo brasileiro.

Muitos críticos, dentre estes Afrânio Coutinho, apontam o escritor Machado de Assis como o aquele que melhor compreendeu o gênero, desde suas primeiras produções em 1860. De acordo com Coutinho:

Se o nosso conto literário não começou com Machado de Assis – já dizia em 1922 Alberto de Oliveira, no prefácio de nossa primeira antologia do conto nacional – firmou-se com ele, recebendo-lhe das mãos trato que nenhuma das outras anteriormente lhe haviam dado e feição nova e característica com o interesse dos temas alinho e cuidado de estilo. (COUTINHO, 2014, p. 47)

Machado de Assis foi sem dúvida um dos maiores contistas brasileiros: sua forma de ficcionalizar a condição humana foi única e embora ainda estivesse preso, no começo, aos

moldes românticos, soube com maestria explorar o universal sem cair no pitoresco e no trivial. Quanto à estrutura, seus contos foram fortemente influenciados por Poe e Diderot. Podemos inferir que as crônicas ou folhetins escritas por Machado foram, aos poucos, em sua forma, definindo o que hoje se pode chamar de conto brasileiro. Em 1873, Machado de Assis escreveu o famoso trecho sobre o fazer literário:

Do ponto de vista estrutural e sintático o conto é gênero difícil, a despeito de sua aparente facilidade, e creio que essa mesma aparente facilidade lhe faz mal se afastando dele todos os escritores e não lhe dando, penso eu, o público, toda a atenção de que muitas vezes é credor. (COUTINHO, 2014, p. 49)

De acordo com Antonio Hohlfeldt, a partir do Modernismo pode-se dizer que o conto passa por diversas transformações, do psicológico ao regionalismo, do fantástico à crônica, adquiriu facetas e formas distintas que hoje o fazem singular em suas especificidades. Passou por Mário de Andrade, Guimarães Rosa, chegando ao Rio Grande do Sul com Simões Lopes Neto, Sérgio Faraco e Aldyr Garcia Schlee. De certa forma, o conto tornou-se capaz de refletir as situações mais diversas da vida moderna.

Realidade ou imaginação constituída pela linguagem, pela palavra que expressa os meandros sociais e políticos de uma sociedade nem sempre homogênea: as mazelas sociais e o cotidiano proporcionaram ao conto novos horizontes, balizaram novas temáticas, novos subgêneros literários. Embora sabendo das dificuldades de classificar e de definir uma tipologia para o conto, Hohlfeldt aponta algumas tendências literárias que as futuras gerações de contistas converteram em realidade ficcional. Tais tendências Hohlfeldt acabou definindo como: o conto rural, o conto alegórico, o conto psicológico, o conto de atmosfera, o conto de costumes e o conto sócio-documental.

No “conto rural” ou conto regionalista, estão os escritores cuja ação dramática de seus textos envolve o espaço rural ou sobre ele se volta reflexivamente. O “conto alegórico” é fruto de uma literatura não realista e tem como influência Kafka e sua “literatura do absurdo”; os textos que se envergam em torno desta estrutura permeiam dois elementos comuns: a ironia e a alegoria. Por “conto psicológico”, compreendem-se os textos que utilizam as técnicas do monólogo interior e o solilóquio. Os personagens colocam-se diante de si mesmos, de forma reflexiva, acabando por causar o isolamento social destes em relação ao mundo.

No “conto de atmosfera”, o personagem pode ou não ser o centro da narrativa, diferente do psicológico, em que há uma centralização do personagem. Aqui esta estrutura é

quebrada, com isso cria-se uma espécie de “aura” e um “clima” que envolve a narrativa, tornando-a densa e condensada. O “conto de costumes” é compreendido pelo conjunto de escritores que, de modo geral, tem como característica fundamental representar uma realidade quase documental. Pela forma, estes contos possuem um tom irônico, sarcástico, quase beirando a sátira.

E, por fim, o “conto sócio-documental”, que estabelece uma relação direta com o testemunho antropológico, como no período das crônicas do Brasil colônia. Sua forma de escrita abre uma porta àqueles escritores que, não sendo regionalistas no sentido clássico do termo, mantêm relações telúricas com a sua terra. Moldou-se pela denúncia sociológica e política tão necessária em um país onde se vive em eterna luta social. Sua principal característica é preocupação em dar palavra às classes mantidas na subalternidade, propondo assim uma reflexão sociológica.

Alfredo Bosi, quando escreve sobre o conto em *O conto brasileiro contemporâneo*, nos diz que tentar teorizar a respeito deste gênero é uma luta árdua pela sua inconstância formal:

O conto cumpre a seu modo o destino da ficção contemporânea. Posto entre as exigências da narração realista, os apelos da fantasia e as seduções do jogo verbal, ele tem assumido formas de surpreendente variedade. Ora é quase documento-folclórico, ora quase crônica da vida urbana, ora quase drama do cotidiano, ora quase poema do imaginário, ora enfim grafia brilhante e preciosa voltada às festas da linguagem. (BOSI, 1974, p. 07)

Na interpretação apresentada por Bosi, o conto é de difícil definição por não apresentar uma estrutura linear em sua forma e em seu conteúdo. A seu bel prazer, o gênero segue o seu caminho, e a primeira impressão que se tem é a de que o conto pode ser tudo e nada ao mesmo tempo. Embora tenha uma especificidade singular, que todos os teóricos concordam, a de ser uma narrativa curta, a definição não dá conta da diversidade estética pela qual o gênero vem passando ao longo dos anos. Como afirma Bosi, o caráter plástico, específico do gênero, deixa grande parte dos teóricos perdidos ao tentarem fixá-lo em torno de normas e regras proficientes. Porém, sua forma concisa, quando comparada a outros gêneros, abre outras possibilidades sobre a sua reflexão estética:

Na verdade se comparada à novela e ao romance, a narrativa curta condensa e potencia no seu espaço todas as possibilidades da ficção. E mais, o mesmo modo breve de ser compele o escritor a uma luta mais intensa com as técnicas da invenção, de sintaxe compositiva, e de elocução: daí ficarem transpostas depressa as fronteiras

que no conto separam o narrativo do lírico, o narrativo do dramático. (BOSI, 1974, p. 7)

Para o crítico, a singularidade de o conto ser uma narrativa curta abre espaço para que o escritor potencialize todo o seu imaginário objetivamente. Além de que, essa mesma singularidade faz com que a palavra tenha um tratamento literário especial. A frase, o parágrafo e todo o jogo sintático e semântico devem concorrer a um fim: a comunicação.

O conto, além de conseguir trabalhar com os mesmos temas ficcionais com que o romance trabalha, tem ao seu alcance essa plasticidade de se projetar na contemporaneidade como uma forma que acaba por abarcar todos os tons e significados do mundo moderno. De certa forma, o conto é único. Para Bosi:

Quanto à invenção temática, o conto tem exercido, ainda e sempre exercerá o papel privilegiado em que se dizem situações exemplares vividas pelo homem contemporâneo. Repito a palavra-chave: situações. Se o romance é um traçado de eventos, o conto tende a cumprir-se na visada intensa de uma situação, real ou imaginária, para a qual convergem signos de pessoas e de ações e um discurso que os amarra. (BOSI, 1974, p. 8)

De acordo com a percepção apresentada, um bom conto é aquele que atrai o leitor, de forma que este fique preso à narrativa e que, ao final, seja por ela surpreendido. Para que isso venha a acontecer, é necessário escolher um bom tema. A escolha do tema deve ser mediada por uma intriga que traga personagens que caiam ao gosto do público. Para Bosi, isso é um fator imprescindível.

Assim, na visão deste, tudo no conto é pensado e todos os pontos na narração devem concorrer para o mesmo fim. O tema pode transcender ou rerepresentar objetos desde que haja um recorte e que este seja rerepresentado sob uma nova forma. Durante todo o processo de escrita, o melhor conto é aquele em que há um conflito entre o narrador e o fluxo da experiência do escritor. Para Bosi, essa é a “substância narrável”, a matéria “ficcional” que dará à narrativa curta um bom assunto. Essa “substância narrável” vai sendo formada de frase em frase e mediante o processo de escrita toma forma até se desenvolver em um universo aberto e móvel para o leitor:

Há uma relação muitas vezes agônica entre a opção narrativa e o mundo narrável. E na verdade, só quando é vital e apaixonado esse momento criativo é que se constrói uma narrativa esteticamente válida. Aquém da tensão, o conto não passa de crônica eivada de convenções, exemplo da conversa ou da desconversa média, lugar comum mais ou menos gratuito. Ou ainda requeitado maneirismo. (BOSI, 1974, p. 12)

Para o crítico, o limiar entre a crônica e o conto é a tensão. É para esse ponto que devem convergir todas as forças na tentativa de se criar um bom conto. Dentro deste patamar, o tema é o principal responsável pela tensão da narrativa. A escolha por determinados “assuntos”, em detrimento de outros, para Bosi, não são meramente aspectos da arte, mas sim resultados do tratamento literário e da postura do escritor. De certa forma, não há temas ruins, apenas mal resolvidos.

1.4 O conto no Rio Grande do Sul

Ainda sobre a exegese do conto no espaço sulino, muito se tem discutido a respeito de como, quando e por que surge uma literatura que expresse com proficiência o cenário sul-riograndense, e com o gênero conto não seria diferente. Embora alguns teóricos afirmem essa ou aquela posição, certo é que a historiografia literária sulina tem balizado a estética romântica como a gênese embrionária. De acordo com Guilhermino Cesar (1971), a formação de um sistema literário consciente de suas singularidades dá-se a partir do ideário romântico, é este o momento em que os escritores do sul do país passam a fundamentar uma literatura com motivos essencialmente regionais. A história literária aponta como sendo um grande empecilho ao avanço das letras sulinas três principais motivos: o longo período em que o Estado passou em guerras, a falta de escolas e o descaso por parte dos governantes com a real situação vivenciada pelos gaúchos.

Sob este aspecto, cabe salientar que a construção de uma literatura que seja condizente com a tentativa de separatismo vivida pelo sul, e com uma forte influência fundada em um passado de guerras e lutas, foi sendo edificada paulatinamente, caracterizando o gaúcho como um tipo humano complexo, com marcas do vigor, do cavalheirismo e da rebeldia, marcas que lhe conceberam o mito de “Monarca das coxilhas”.

A literatura sulina serviu-se dos cenários paisagísticos, formando personagens com marcas próprias, caracterizando um mundo ficcional tipicamente regionalista. Assim, surge uma subdivisão na literatura regional que acabou por abarcar dois períodos distintos, um que se denominou “clássico”, promovendo a imagem de um gaúcho fanfarrão, tradicional, de um herói formado pela ousadia e pela coragem. E outro marcado pelo localismo, que reflete um

tipo despido de seus hábitos, formando a imagem de um gaúcho urbano que se promove ao gosto da crescente modernização.

O conto como narrativa, como dito anteriormente, sempre esteve presente na literatura brasileira desde seu surgimento a partir do século XIX. Dentro deste espaço temporal, houve muito poucas modificações em sua parte estética. Apesar disso, o conto, no Rio Grande do Sul, surgiu com intenções regionalistas e assim se manteve fiel às suas tradições até o século XX. Apenas no início dos anos de 1960, quando esteticamente surge uma nova forma de narração curta, é que este gênero tende a se modificar. Com temas inovadores e uma palavra mais coloquial, o conto se utiliza das paisagens urbanas para expressar o pensamento de uma geração de contistas ao longo dos anos de 1950 e de 1960. Tais contistas afastaram-se dos modelos regionalistas. Criaram uma nova estética para o conto, que se tornou urbano, social e intimista.

Não houve uma fase modernista concreta no conto sul-rio-grandense, como houve na poesia e no romance. A partir dos anos 1960, o conto passa a ter uma linguagem diferenciada, influenciada pelo Modernismo. É nesse momento que se desponta uma nova geração de escritores contistas. De certa forma, precisar o surgimento da contística nas letras sulinas é tarefa árdua, o que se pode inferir é o estabelecimento de duas fases muito distintas: a primeira que vai das origens da literatura sul-rio-grandense até o final da década de 1950, e a segunda, que pode ser chamada de “fase contemporânea”, a qual tem seu início na década de 1960, se prolongando até a contemporaneidade.

Sobretudo, não houve ao longo de todo o período aqui exposto uma forma única de regionalismo no conto. Ao contrário, houve mudanças que lhe trouxeram novas roupagens, porém sem alterar o seu núcleo central, quase sempre representado pela figura do gaúcho e da campanha em seu espaço ficcional.

Para Bittencourt (1999), houve quatro tipos temáticos na literatura sulista:

Uma romântica, que idealizou o herói-gaúcho e o passado guerreiro; uma tradicional de cunho real/naturalista, que fixou as transformações da sociedade campeira o desaparecimento do antigo gaúcho; uma, que se propôs a transformar a tradição sob o influxo do modernismo com base no modelo de Simões Lopes Neto, e uma regionalista que podemos chamar de crítico ou social, na medida em que denunciou a desestruturação da sociedade campeira e a proletarização do gaúcho. (BITTENCOURT, 1999, p. 23)

O início destes ciclos temáticos, na literatura gaúcha, coincide com o aparecimento da literatura sul-rio-grandense a partir da criação da Sociedade Partenon Literário no ano de 1868. Influenciados pela estética romântica, estes escritores aderiram ao projeto nacionalista brasileiro, buscando afirmar suas raízes étnicas e culturais. Sob esse ponto de vista, o Rio Grande do Sul oferecia um terreno fértil. Tomado pelas guerras, a imagem de um gaúcho mitificado pela bravura e pela coragem foi surgindo aos poucos. Assim, a criação do mito gaúcho representou um sentimento coletivo e uma construção ideológica.

Essa condição de um gaúcho telúrico e guerreiro, travando batalhas as quais visavam à manutenção das fronteiras pode ser percebida em Apolinário Porto Alegre, em seu livro de contos, *Paisagens*, publicado em 1874. Nesse livro, Apolinário revela uma forte cor local, mostrando tipos, usos e costumes do sul. Em 1905, Luís de Araújo Filho, um autor rigorosamente realista traz, na obra *Recordações gaúchas*, um gaúcho despido de seus mitos, onde o narrador assemelha-se em muito ao “Blau Nunes”, de Simões Lopes Neto.

Foi com Simões Lopes Neto, em 1912, que o conto sul-rio-grandense alcança uma notoriedade maior. Sua obra serviu de paradigma a uma corrente de escritores entre os anos 20 e 30. Guilhermino Cesar, em 1973, publicou uma série de ensaios publicados no Caderno de Sábado, do *Correio do Povo*, sobre o conto e sobre a influência da contística simoneana nas letras do sul. Em 1930, com a ascensão do romance, o conto perde suas forças por quase trinta anos. Na década de 60, tivemos uma nova fase na contística gaúcha, com uma crítica especializada e com novos escritores publicando. Assim, o gênero passou a ter maior importância para o público.

Os contistas desta fase são chamados de pós-modernistas, e embora ainda sob forte influência europeia, caracterizaram-se pela postura reflexiva e crítica ao tentarem assumir uma identidade. De acordo com Gilda Bittencourt (1999), nos anos de 1970 houve uma fase de contistas com maior interesse pelas questões políticas. Estes mantinham uma visão mais aberta e heterogênea sobre o mundo, sem a ideologia das antigas gerações. Essa geração não foi homogênea, suas temáticas variaram de autor para autor, que podiam ser extremamente miméticos em relação ao mundo ou metafóricos e oníricos em seu universo ficcional.

Assim, o conto no Rio Grande do Sul foi paulatinamente ganhando espaço e se constituindo como gênero. Se os contistas da década de 1970 souberam trabalhar novos aspectos, revitalizando a narrativa curta, os contistas das décadas anteriores foram sumariamente importantes para as letras do Sul. E, desta forma, não menos importantes.

A originalidade das criações ficcionais e a temática centrada em um caráter eminentemente gaúcho foram marcas deixadas por estes escritores, que a seu modo fizeram a nossa história, enriquecendo o gênero não só no sul como em todo o país. Não obstante, fica o sentimento telúrico e o potencial altamente criativo destes escritores e suas obras, as quais hoje podemos chamá-las de contos gaúchos de uma literatura sul-rio-grandense.

O conto sul-rio-grandense não para de crescer, as condições sociais, políticas e históricas do Rio Grande do Sul, ao longo dos anos, trouxeram ao gênero uma visão criticista, porém sem a ideologia das gerações passadas. O perfil desses escritores estreita-se com as transformações das cidades e dos grandes centros. A marginalidade, a pobreza e a circunspeção do homem frente a si mesmo, trouxeram a esta narrativa novas formas de se pensar e de escrever. Assim, essas questões começam a serem diluídas e uma nova forma de relatar surge.

Aldyr Garcia Schlee representa essa nova geração, com um fluxo narrativo que desarma, sua ficção compreende o regional e o urbano, o singular e o coletivo. Trabalha os mitos sulistas em meio ao desespero existencial. Sua escrita permeia o entrelugar, a vida retrata o desespero das relações interpessoais, a falsidade e o oportunismo são temas recorrentes do escritor, que em meio a tantas percepções de um mundo desequilibrado, num desviver insólito e seco, imagina, ficcionaliza espaços e mundos.

2 WOLFGANG ISER: INTERPRETAÇÃO E EFEITO ESTÉTICO

Em seu livro *O ato da leitura*, Wolfgang Iser abre o primeiro capítulo com a seguinte premissa: “Geralmente, textos ficcionais respondem a situações de sua época à medida que produzem algo que está condicionado pelas normas vigentes, mas que já não pode ser captado por elas” (1996, p. 25). Para o teórico, o ato de interpretar textos ficcionais ao longo dos tempos vem sendo orientado de forma errada pelos críticos literários.

Essa forma condicionada a um hermetismo histórico acabou por desencadear uma falsa visão do processo de sentido de um texto. Assim, sob o ponto de vista de Iser, há na crítica literária falsos paradigmas sociais que conduziram e orientaram a leitura, desencadeando uma tipologia falsa da interpretação.

Iser advoga que o sentido de um texto não pode ser subtraído apenas pela forma, como fizeram os formalistas, pois se assim o fosse e uma vez feito isso, o texto se esvaziaria de todo o sentido possível. Esse “esfacelamento”, de acordo com o teórico, seria fatal para a obra literária, pois colocaria o leitor em uma busca arqueológica por uma verdade única e universal difícil de ser encontrada. Assim, consoante ao pensamento de Iser, a interpretação e o sentido devem coincidir diretamente com a consuntibilidade da literatura.

O teórico defende a premissa de que o significado e o sentido de uma obra devem estar articulados entre leitor e texto. As normas sociais, vinculadas ao texto ficcional, servem para dirigir a interpretação, provocando um “efeito” no leitor. Esse possível “efeito” advém das diferenças assimétricas que o texto apresenta. Para Iser o texto torna-se objeto de comunicação quando quebra a norma pela qual o leitor estava acostumado a ser orientado.

A interpretação, na concepção iseriana, não pode ser subtraída arqueologicamente do texto como um tesouro escondido em suas profundezas. Iser não advoga que exista apenas uma visão sobre o mundo, trabalhando com a possibilidade de várias significações, pois uma vez o sentido não sendo o produto final, a busca singular não tem grande valia.

Diante desses pressupostos, Iser questiona alguns tipos de crítica literária que ainda insistem em fazer dos textos produtos herméticos, estáveis e atemporais. Ele rejeita qualquer tipo de discurso o qual esteja orientado apenas pela subjetividade do crítico:

Parece, pois, natural ao crítico que o sentido como segredo escondido seja acessível e seja reduzido pelas ferramentas da análise discursiva. A discursividade articula o sentido a dois âmbitos já constituídos. Primeiramente, ao âmbito da disposição subjetiva do crítico, ou seja, ao modo de sua percepção, de sua observação e de seus juízos. O crítico quer explicar a significação que descobriu. (ISER, 1996, p. 27)

Qualquer juízo valorado como único é questionável, pois reduz o discurso literário a uma significação referencial que não se sustenta. No século XIX, esse tipo de crítica tinha como função principal a de mediar a obra de arte e o seu público e, à medida que interpretava o sentido da arte como orientação maior para a vida, conseguia manter-se ativa e sobreviver. Ainda nesse sentido, o crítico tinha uma espécie de pureza intelectual, pois era capaz de captar o sentido oculto do texto.

Àquelas obras consideradas sem valor pela crítica, só lhes restavam o limbo literário. Como consequência, cabia ao leitor decidir se essa possível falta de valor se dava realmente por causa da obra ou pela explicação sugestionada pela crítica. Outro ponto a ser considerado foi a falência da religião como produtora das verdades universais. Isso, de certa forma, corroborou para que a literatura assumisse a posição de um sistema de valor. A literatura acabou por compilar uma gama variada de discursos (históricos, sociais, políticos) engendrados pela ciência e pela religião:

Contudo o crítico fracassa; ou seja, a obra não oferece uma mensagem dela separável; o sentido não é redutível a um significado referencial e o significado não se deixa reduzir a uma coisa. As normas plausíveis do século XIX já não funcionam, o texto ficcional se fecha contra o seu consumo. (ISER, p. 29, 1996)

De certa forma, Iser chama a atenção para alguns fatores, dentre estes, de que a crítica, do século XIX permanece cega ante a diferença entre imagem e discursividade. O texto ficcional, para Iser, é preponderado pelas imagens, apoiado pelo seu discurso. Em outras palavras: não há ficção sem imagem. Assim, esta imagem perceptiva encontra-se calcada pelas perspectivas que advêm do texto. Essa perspectiva textual só se torna possível através das relações entre texto e leitor, sendo orientada por um quadro de referências presentificadas pelo texto. Dessa forma, tendo o “sentido” um caráter de imagem, o sujeito nunca desaparecerá dessa relação:

Se a princípio é a imagem que estimula o sentido que não se encontra formulado nas páginas impressas do texto, então ela se mostra como o produto que resulta do complexo de signos do texto e dos atos de apreensão do leitor. O leitor não consegue mais se distanciar dessa interação. (ISER, p. 33, 1996)

Encontramos, neste ponto, a célula exegética da teoria do efeito estético, pois para que haja comunicação, é preciso antes que o leitor quebre suas normas e seus paradigmas, iniciando assim uma relação simbiótica entre seu mundo cognitivo e o “devir” que se alimenta da literatura. Esse devir literário depende da participação do leitor; assim se a explanação do texto deixa de ser, em parte, referência de certo ou errado, e a função do crítico passa a ser outra e não mais a de mediador do significado oculto dos textos ficcionais.

Com essa desautomatização da interpretação e com o advento da estética moderna, começam os estudos sobre a recepção da obra. A arte moderna insere novos paradigmas, reagindo de forma probatória às interpretações que têm por objetivo maior a singularidade dos sentidos. A contemporaneidade do sentido tem por objetivo o desvio da norma habitual, a quebra e a desconstrução de valores e de conceitos, mas isso não a faz ser esteticamente inferior, apenas rechaça a interpretação habitual. Essa despragmatização tem um caráter estratégico, ela quer chocar o observador.

A arte moderna recusa-se a apresentar um significado, pois suas referências estão atreladas às condições sócio-históricas dos indivíduos. Quando uma obra se predispõe ao uso exacerbado de efeitos contrários às normas vigentes de seu século, fica evidenciado que o exagero cumpre a uma só finalidade, a de negar o que propriamente afirma:

A oposição entre arte contemporânea e normas tradicionais de interpretação têm um fundamento histórico que parece, no entanto, omitido nas interpretações hoje dominantes. Pois a sobrevivência de uma norma de interpretação que busca na obra de arte sua significação mostra que a arte ainda é compreendida como *organon* da verdade, pelo qual a verdade se manifesta. (ISER, p. 37, 1996)

De fato, sem este princípio normativo que de alguma forma tenta exprimir a realidade, o objeto artístico perderia sua função, embora a arte moderna ainda traga consigo as velhas conotações de forma, como: ordem, equilíbrio, harmonia e integração ao mesmo tempo, precisa mascarar essas conotações:

Na obra de arte parcial, a forma e a ruptura da forma coexistem numa unidade, e nesta oscilam seus elementos de significação contrapostos. Cada elemento contesta o seu oposto e, entretanto, o faz de dentro de si. Nessa estrutura manifesta-se a consciência de que a arte, enquanto representação do todo é coisa do passado. Tendo em vista este estado de coisas, surpreende a sobrevivência de uma norma de interpretação que se formou com o ideal clássico de arte e, em face de uma arte agora parcial, apresenta uma estranha vocação universalista. (ISER, p. 38, 1996)

Assim, a obra de arte moderna abre-se e fecha-se a todo o momento e a representação da arte como parte de uma realidade comum a todos os indivíduos torna-se algo do passado. A arte apropria-se da sua “irrealidade” factual para criar o seu próprio objeto estético. A interpretação, dita como “universalista”, não faz mais sentido, pois como o efeito produzido pela arte advém da imagem que o objeto tenta recriar é necessário que a percepção do observador esteja cognitivamente ligada ao objeto. Mas como essa teoria poderia ser estruturada pela literatura? Iser explica da seguinte forma:

O potencial de comunicação de um texto literário, contudo, não pode ser deduzido de um paradigma, que entende a obra de arte como representação de valores socialmente dominantes. Por causa desse paradigma, a dimensão pragmática do texto permaneceu oculta. Em consequência nem a função, nem o efeito do texto literário se tornou objeto de pesquisa. (ISER, p. 41, 1996)

De fato, a literatura sempre visou compreender os textos literários como testemunhos de uma época, como reflexos sociais ou como pura expressão neurastênica de um determinado autor. Iser não alude à questão explanada de forma totalmente negativa sem compreender que, de fato, há de se ter uma preocupação com esse resgate. Entretanto, o que faz com que um texto literário se torne “universal” está intrinsicamente ligado à sua força de comunicação. Esta “comunicação” encontra-se representada pela interação do texto com as normas sociais e históricas do seu ambiente. Assim, deve-se levar em conta que as expectativas de seus leitores formam um campo propício para um *corpus* investigativo.

Como observado, Iser preocupa-se com a recepção da obra literária, mas de forma diferente de Hans Robert Jauss, outro importante estudioso da estética da recepção, não estende seu trabalho receptivo para a coletividade, com o sujeito inserido em um contexto sócio-histórico, mas trabalha com o efeito e o sentido que a obra transmite.

Para Iser, o *new criticism* demarca um ponto forte de rompimento com o padrão clássico de interpretação universal, pois a obra não é mais vista como um objeto em que a análise consiste apenas na captação dos valores historicamente dominantes. O *new criticism* dirige seu olhar para a obra e suas interações. A partir desse momento, esta passa a ser vista como um organismo vivo, que deve ser harmonizada pelos elementos textuais:

O valor da obra se determina pela harmonia de seus elementos; noutras palavras, quanto mais heterogêneos são eles a princípio e quanto mais difícil é inter-relacioná-los por causa de suas ambiguidades, tanto maior o valor estético da obra, desde que, por fim, suas partes se harmonizem. (ISER, p. 42, 1996)

Porém, se o *new criticism* ganha forças ao contemplar de forma inovadora as relações estruturais da obra literária, perde ao transformar essas estruturas em objeto de procedimentos formais ao analisar o texto. De qualquer forma, o *new criticism* mudou a forma de análise da obra literária, pois não visou ao significado preso à representatividade, mas estendeu o seu olhar para as funções interiores do texto:

De qualquer modo, esses fatos são instrutivos. O *new criticism* mudou a análise literária, à medida que não visava mais à significação representativa, mas sim às funções presentes na obra. Mostrou nessa mudança sua atualidade; mas ficou para trás ao tentar definir a interação das funções com as mesmas normas de interpretação que valiam para a significação representativa. (ISER, p. 44, 1996)

De fato, esta busca incessante pela interpretação tem se perpetuado e, tomando caminhos nem sempre muito claros, acabou por seguir seu curso. Retoricamente, tentou repensar o processo de interpretação com um olhar mais hermético. Em outros momentos, este mesmo olhar tornou-se parte de uma enorme subjetividade, uma vez que a interpretação se abriu tanto a ponto de se perder em sua ambivalência. Também houve momentos em que a interpretação pode ser vista de forma mais polissêmica.

O principal objetivo concentrado no livro *O ato da leitura*, de Iser, é iniciar o leitor em sua “teoria do efeito estético”. Assim, lançando mão de argumentos teóricos representados pela sociologia, pela psicanálise e pela teoria literária, Iser tenta paulatinamente, discutir a base de seu pensamento através da interação entre o texto e o leitor.

Iser advoga que o processo da leitura de um texto se realiza pela interação entre a estrutura da obra e seu receptor. É a imagem que estimula o significado, e este não se dá apenas através do texto, mas pela congruência entre o texto e o leitor. O significado é construído através dos signos do texto e dos atos de apreensão deste. Sendo assim, a significação não é algo a ser buscado, mas a ser experimentado. Para o teórico, o verdadeiro mote da questão está no agente, ou seja, o verdadeiro receptor do texto.

De acordo com Iser, a obra literária tem dois polos: o artístico, que determina a criação do artista, e o estético, que sistematiza a concretização da obra pelo leitor. Assim, o texto não pode ser visto apenas por um de seus polos, pois é somente na concretização das partes que ele se realiza:

A obra literária se realiza na convergência do texto com o leitor; a obra tem forçosamente um caráter virtual, pois não pode ser reduzida nem à realidade do

texto, nem às disposições caracterizadoras do leitor. Dessa virtualidade da obra resulta sua dinâmica, que se apresenta como a condição dos efeitos provocados pela obra. (ISER, p. 51, 1996)

O texto só se realiza através de uma consciência receptora, pois é só na leitura que a obra, enquanto processo, adquire caráter próprio. O processo de constituição literária é estimulado pelo texto e realizado na mente do leitor. Esse caráter virtual apresentado pela obra converte leitor e texto em uma relação simbiótica impossível de serem separadas. Isolar os polos seria reduzir à pura representação formal ou elevá-la à psicologia do leitor. De certa forma, a análise isolada dos componentes constitutivos de uma obra só não se torna problemática se a situação informacional, entre texto e leitor, corresponder exatamente ao modelo informacional do emissor e do receptor. Sendo assim, haverá um código comum que assegurará a recepção da mensagem.

Em uma obra literária, o leitor não tem o código previamente constituído, ele é quem deve construir o significado que surge em função da interação entre os polos e o processo de constituição de recepção da mensagem. Toda a estrutura dos textos ficcionais mantém esse duplo aspecto: estrutura do ato e do texto.

A interação entre texto e leitor deve referir-se aos processos constitutivos pelos quais um texto é lido. O efeito estético de uma obra reside na forma das representações perspectivadas pelo texto e de como o leitor as organiza em seu mundo. O efeito pode ser associado à recusa, ao não idêntico, deve despragmatizar o familiar, para que novos estímulos possam ser experimentados. Assim, à medida que o leitor amplia seus horizontes, um mundo novo lhe é revelado:

Assim a “interpretação” ganha uma nova função em vez de decifrar o sentido, ela evidencia o potencial de sentido proporcionado pelo texto. Desse modo, a atualização da leitura se faz presente como um processo comunicativo que deve ser descrito. (ISER, p. 54, 1996)

Para que se possa compreender com proficiência a teoria iseriana, o primeiro passo consiste em entender que a experiência cognitiva do leitor é extremamente necessária e que, sem essa, não há a menor possibilidade de que o sentido de uma obra se realize por completo. O polo do leitor é fundado nas experiências e nos pressupostos que o incitam a entrar no texto ficcional, embora a estrutura do texto opere com orientações que dirijam o leitor com instruções verificáveis intersubjetivamente, o significado só pode ser operado pela estrutura do ato, pois é na mente do leitor que tudo se resolve.

Iser trabalha com a hipótese de que os textos literários atribuem um caráter imagético ao significado; assim, quando constata que a construção textual só é realizável através do leitor, trabalha com as possíveis mudanças dos estados de percepção fornecido pelas imagens. Para Iser, os textos literários ativam os processos de realização de sentido no receptor; esse, por sua vez é convidado a se estruturar de forma a imaginar e, assim, atribuir sentido ao formulado, ao significado. O texto ficcional é composto por perspectivas do mundo muitas vezes refletidas no texto pelo narrador, pelo personagem, pelo enredo ou pelo autor. Embora essas perspectivas não sejam configuradas como sendo o único sentido que o texto demanda, as relações marcam diferentes centros de orientações.

Entretanto, o entendimento destes conceitos, ainda que fundamentais, não bastam para caracterizar a hermenêutica literária proposta por Iser. Para que se possa compreender profundamente as questões desenvolvidas pelo teórico, é preciso articular outras premissas que ao longo desta tese serão desenvolvidas. Por enquanto, basta compreender que o efeito estético é uma experiência interacional entre texto e leitor.

Uma das questões centrais da teoria literária reside nos estudos das estruturas que a obra mantém com a realidade e na relação com a linguagem. Nessas possíveis formas de articulações que a obra mantém com o mundo, reside a dificuldade de compreensão do fato literário, uma vez que, nem sempre, em se tratando de ficção, é possível se ter uma correspondência cônica do binômio realidade/ficção. Entretanto, mesmo que a proposta da tese não permita que se entre mais profundamente nessas questões, para que se possa compreender o efeito estético proposto por Iser, é pertinente considerar de onde surge a premissa primeira e seus fundamentos sobre o objeto estético.

Iser não trabalha com a separação entre o sujeito e o seu objeto (noema e noese). Por noema articula-se o agente da ação, por noese o objeto envolvido na ação. Para o autor, essas duas estruturas devem permanecer constitutivas para que a literatura mantenha o seu caráter comunicativo. Para Iser, a ficção é definida como um meio de se falar da realidade. As hipóteses elencadas em suas teorias formulam concepções específicas sobre os estudos da pragmática, da sociologia e da psicanálise. Assim, a teoria do efeito é vista como uma ação, entre o texto e o leitor, a qual poderá tornar-se-á veritativa, apenas quando o receptor formar um diferente pensamento cognitivo. Essa visão de compreensão sobre o texto literário acabou por atribuir ao leitor diversas funções em razão das performances por este realizadas enquanto agente ficcional.

O leitor constrói a obra e por ela é construída. Os horizontes de expectativas propiciam uma multiplicidade de arranjos imagéticos que transitam cognitivamente no receptor. Assim, despragmatizar a leitura é pressuposto de compreensão do efeito estético. Todo processo comunicativo é resultante direto do efeito, sem efeito não pode existir comunicação. A relação está intrinsicamente ligada aos polos, pois, de certo modo, essas estruturas interativas propiciam ao leitor um embate de imagens entre as suas expectativas e as que lhe são oferecidas pelo texto ficcional. Se o “leitor real”¹ deixa de orientar-se pelas suas normas e passa a orientar-se pelas perspectivas textuais entrando em implicitude, o resultado é a experiência estética. Essa passagem de um estado cognitivo a outro da leitura é um dos aspectos mais relevantes da teoria do efeito, pois só assim a literatura mantém em sua estrutura o seu caráter funcional enquanto objeto estético.

Sendo assim, os estudos realizados por Wolfgang Iser mantêm com a fenomenologia da leitura um diálogo direto, uma vez que visam descrever os processos de interação entre texto e receptor. Embora suas reflexões sejam responsáveis por grande parte do seu desenvolvimento teórico, Iser apoia-se em outras áreas do saber para desenvolver as suas hipóteses. Dentre as possíveis articulações, podemos citar: a sociologia do conhecimento, a psicologia social, a psicanálise da comunicação e a psicologia de Gestalt.

A sociologia do conhecimento, disciplina que visa estudar o pensamento humano e suas relações sociais, é fundamental para que se possa descrever melhor o papel do leitor na construção do texto. Dela são retiradas as informações nocionais da teoria do efeito proposta por Iser. Sua aproximação revela a noção de “perspectiva”, a saber, uma espécie de formação social do pensamento.

É sob uma “perspectiva” que o sujeito se vê e se constrói. O leitor, enquanto agente do mundo, não pode viver outra realidade que não a sua, suas estruturas de pensamento e seu conhecimento não são vivências à parte, mas estruturas presas à sociedade. Dessa forma, seu pensamento é histórico e social. Assim, a noção de perspectiva é um construto que, embora se pluralize em sua vivência, só poderá ser realizada dentro do pensamento do indivíduo. Os processos de interação entre linguagem e realidade são diretamente perspectivados. Apenas desta forma, poderemos ter noção do que se passa ao nosso redor, do que nos cerca e qual o nosso papel enquanto sujeitos inseridos na e pela sociedade.

¹ Para Iser, o termo “leitor real” refere-se ao leitor contemporâneo.

O leitor leva para dentro do texto o seu modo “perspectivo” de ser e de ver o mundo, opera a todo o momento com suas formas de pensamento, e através destas, interage com o texto ficcional. Não se pode separar sujeito e sociedade, assim como não há separação entre texto e leitor. Essas impossibilidades caracterizam uma estrutura social operada por uma consciência individual. Assim, formam-se os sistemas de sentido no mundo, os quais só podem ser absorvidos enquanto construtos sociais. De certa forma, o sentido pode ser visto como uma “construção” porque é um processo de constituição do que já foi absorvido preteritamente. O leitor interage com a linguagem operada pela literatura. Dessa interação surgem novos paradigmas, novos horizontes.

Da psicanálise da comunicação, Iser resgatou a necessidade de se fazer um estudo sobre metaperspectiva, imagem e percepção. Com base nos modelos desenvolvidos pela psicanálise, pode atribuir um novo significado ao conceito de imagem. Os estudos psicanalíticos apontaram a necessidade de se levar em consideração que o conceito de identidade se valida por vivermos em grupo, em sociedade, assim o “eu” só existe em função do “outro”. Essa premissa vai ao encontro de que o sujeito está sempre atuando sobre aqueles com os quais convive, sofrendo também as influências do conviver. Não se pode pensar em uma identidade a partir de uma ideia de sujeito isolado e estável. Estamos em movimento e é justamente esse movimento que faz homogêneos em nossas heterogeneidades.

Desse ponto de vista, surge o conceito de metaperspectiva, o qual visa compreender o comportamento do indivíduo em função da maneira como ele imagina que os outros lhe veem. Ver-se, através deste conceito, significa compreender que o seu campo de experiência não é preenchido apenas por uma visão direta do sujeito, mas também da visão que o outro mantém sobre ele. Evidentemente, este é incapaz de ver-se com o olhar do outro, e reside justamente nesse ponto, o axioma proposto por Iser, pois o próprio sujeito não pode ter uma ideia do que os outros pensam a seu respeito. É nessa ideia do “ser em sociedade” que o indivíduo baseia toda a sua interpretação do mundo. Supomos que estamos sempre atuando à luz das atitudes e opiniões que julgamos ser o que “pensam” a nosso respeito.

Resumindo, trabalhamos com as “imagens” e com os “conceitos” que fazemos a nosso respeito e com as perspectivas de pensamentos que as pessoas têm sobre quem ou o que somos. Nessas “imagens/conceitos” nem tudo fica claro, abrem-se lacunas que, de certa forma, para dar continuidade ao processo, devemos preencher com o sentido produzido pelo próprio sujeito.

Essa situação é muito comum no discurso pragmático, visto que, em uma relação de diálogo, não sabemos o que o nosso interlocutor está pensando, sendo justamente esse “vazio” disposto entre as situações de interlocução que acaba por mover o discurso pragmático. Aquilo que intrinsecamente é imaginado, suposto e que não foi explicado anteriormente faz com que o diálogo siga o seu curso. De certa forma, estamos sempre formulando o não dito, o não visado. Essas questões sobre a comunicação interpessoal constituem um dos quadros nocionais para o desenvolvimento da teoria do efeito proposta por Iser. Reside, nesse aspecto, que é só através do não formulado, do não exposto, que o texto mantém sua relação de comunicação com o leitor.

A leitura acopla o processamento entre o texto e o receptor, esse por sua vez é afetado por tal processo. Diante disso, Iser trabalha com a teoria da interação proposta pela psicologia social. Trata-se das contingências encontradas na interação humana. A pseudocontingência, a contingência assimétrica, a reativa e a contingência mútua são algumas das possibilidades dessas relações interativas. A relação entre texto e leitor é feita através destes “modelos de interação” desenvolvidos pela psicologia social e pela pesquisa psicanalítica da comunicação.

Para Iser, o que importa é em que medida a contingência é reduzida – este é um processo interacional, uma vez que os planos de conduta não são afinados uns pelos outros, pois os elementos contingentes provocam ajustes táticos e estratégicos exigindo esforço de interpretação:

[...] criamos sem cessar imagens e conceitos condicionados pelas possibilidades comportamentais” e agimos conformes essas lacunas de sentido (coeficiente da percepção, da pura fantasia e da interpretação)”. A “interação” entre texto e leitor acontece quando este ocupa, com suas interpretações, os “vazios” do texto. (ISER, p. 34, 1996)

“Fracassar” significa, então, não ocupar o vazio senão com as próprias projeções. Mas, como a carência mobiliza projeções e representações, a relação entre texto e leitor é bem sucedida apenas se essas “representações” forem modificadas. O texto provoca uma multiplicidade de representações no receptor, a assimetria dominante começa a ser dissolvida, dando lugar a uma situação comum a ambos os polos da comunicação. Os lugares vazios do texto incentivam o leitor a ocupar essas lacunas com as suas próprias projeções.

Do campo do saber da Gestalt, Iser retoma o caráter dinâmico das operações perceptivas que se referem aos objetos visuais. A noção de interação entre texto e leitor requer

certos mecanismos de percepção, os quais foram estudados pela psicologia gestáltica, posteriormente reaproveitadas por Iser.

O ponto mais importante a ser destacado consiste no termo *schemata*, utilizado pela Gestalt para designar sistemas referenciais que capacitam o sujeito a agrupar dados da percepção que ele mantém com o mundo. Pode-se dizer que é a forma pela qual o sujeito percebe as coisas ao seu redor. O seu modo de percepção e o seu olhar sobre a sociedade acabam por formar uma rede nocional de informações que, embora, não perceptivas a todo o momento, fazem parte do “repertório de mundo” de qualquer indivíduo.

Em função das particularidades do texto literário, Iser reformulou este conceito e o compreendeu como um repertório de normas sociais e alusões literárias corporificadas no ato da leitura. Com isso, o leitor, ao inferir o repertório de normas ficcionais apresentado pelas perspectivas textuais reflete e examina se há alguma proximidade com o seu horizonte. Dessa forma, surgem dois caminhos: ou o leitor abandona a leitura por não concordar ou não compreender o repertório; ou segue adiante abandonando o seu repertório e assumindo um novo horizonte. Esse novo horizonte é orientado por novas diretrizes que vão construindo paulatinamente o objeto literário.

Reconstruir um novo horizonte é importante para Iser, pois é através desse mecanismo que se desenvolve a comunicação e por consequência a construção do objeto estético. Essa estrutura estimula novas experiências e, assim, novos conceitos surgem, e como a leitura é feita de forma linear, o leitor precisa a todo instante abandonar ou ajustar as suas normas e os seus códigos.

Em sua tentativa de estruturar o ato da leitura, Iser enumera os vários tipos de leitores que fazem parte da história da leitura, porém, mantém com esses uma relação de afastamento, pois, de acordo com o seu pensamento, toda a tipologia apresentada até o momento não consegue dar conta do objeto literário com a similaridade e a precisão exata desta construção interativa entre texto e leitor.

Iser observa que muitos dos estudos produzidos até o século XX apenas apresentaram construções retóricas para induzir, seduzir o leitor, ou justificarem a si mesmas como reflexos de um espelho quebrado. Para o estudioso, o que as teorias com relação ao leitor têm apresentado ratificaram premissas erradas e que não são sustentáveis em si mesmas. Dentre estas, destaca: o leitor ideal, o arquileitor e o leitor intencionado.

O “leitor ideal”, para Iser é uma construção ficcional, uma vez que este, mantendo o mesmo código do autor, perde a sua funcionalidade, pois se autor e leitor comungarem das mesmas referências, o ato comunicativo fracassa e, não havendo mais nada a comunicar, a obra literária perde seu valor:

Pois um leitor ideal deveria 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 manifestaram nesse processo. Se supusermos que isso é possível então a comunicação se revela supérflua. (ISER, p. 65, 1996)

Esse postulado implica que o leitor ideal deveria ser capaz de realizar em sua leitura todo o potencial de sentido de um texto ficcional. Mas a história de recepção dos textos nos mostra que estes se atualizam muitas vezes de maneiras muito diferentes e em diferentes épocas; assim, fixar o entendimento engendrado através de um único conceito é desarticular todo o processo de significação de um texto. Para Iser, os textos literários ativam processos de realização de sentidos. O efeito estético é a estrutura de realização significada pelo leitor através das interações entre os polos; assim se ambos forem idênticos, não há efeito, pois o leitor não poderia apresentar uma construção significativa.

O “arquileitor” pode ser compreendido como um grupo de leitores que reúne as mais diferentes competências linguísticas. Esse tipo de leitor, ainda que possa ganhar autonomia em relação às normas apreendidas através do texto ficcional, parte de conceitos presos à tradição, tentando extrair a qualidade estilística apenas através dos processos formais da obra. Com isso, o efeito não é produzido, pois de acordo com a teoria iseriana faltariam as atualizações do leitor.

O “leitor intencionado” refere-se à reconstrução da “ideia de leitor” que se formou na mente do autor ao escrever o texto ficcional. Essa “ideia” pode vir representada sob as mais diversas maneiras no texto. O leitor intencionado torna-se extremamente útil por esboçar a ideia de um processo de democratização de como pensa ou pensou o leitor.

Sua definição abrange um conhecimento profundo da história social, das normas e dos valores de um determinado grupo. Desse modo, o leitor intencionado, enquanto ficção do texto nos mostra as ideias dos receptores de outros séculos e o esforço que os autores fizeram para aproximarem-se ou afastarem-se do tipo de normas sociais vigentes. Porém, também como o leitor ideal o arquileitor não alude ao processo de interação entre texto e receptor pressuposto por Iser.

De uma perspectiva orientada através do leitor intencionado, surgem outras duas: a “ficção do leitor” e o “papel do leitor”. A *ficção do leitor* é marcada no texto por um “determinado repertório de sinais”. Essa perspectiva não se encontra isolada das demais (narrador, personagem...) pelo contrário, pode em muitos momentos, se desenvolver no mesmo plano de sequências perspectivadas, proporcionando uma relação de interação entre as partes. A ficção do leitor pode ser vista como um aspecto importante do texto, pois mesmo não sendo visto como o pensamento explícito do autor mantém com este uma forte estrutura de aproximação.

O papel do leitor se define pela estrutura do texto e pela estrutura do ato. De acordo com Iser, o texto literário apresenta uma perspectiva de mundo, marcando por pontos centrais de referências. Esses devem ser relacionados, pressupostos e organizados pelo leitor para que a compreensão das perspectivas seja otimizada.

Através desses pontos, o receptor assume um ponto de vista que lhe permite produzir a integração das perspectivas textuais. A estrutura do texto e o papel do leitor estão intimamente unidos. As perspectivas do texto oferecem um quadro de referências, reassumindo o caráter de instrução para que o leitor através da imaginação possa chegar a um sentido. O sentido do texto passa a ser perspectivado em um “horizonte de sentidos”, formando um ponto de vista que se modifica à medida que as imagens perspectivadas são abandonadas formando outras perspectivas. Sobre isso:

Em consequência, a ficção do leitor é apenas uma das perspectivas do texto, que se relacionam uma com as outras. Ao contrário, o papel do leitor resulta na interação de perspectivas e se desenvolve na atividade orientada da leitura; desse modo, a ficção do leitor não pode apresentar mais que um aspecto do que o papel do leitor. (ISER, p. 72, 1996)

Em suma, o papel do leitor está contido nos atos de construção cognitivista efetuados pelo e através do receptor. Diferentemente, a *ficção do leitor* está construída na e pela estrutura do texto. O *papel do leitor* pode vir representado no texto através de normas e conceitos sociais que, quando discerníveis, tendem a colocar em dúvida ou a ampliar o horizonte de expectativas do receptor. Iser utiliza como exemplo a ironia e o sarcasmo. Essas estruturas, muitas vezes utilizadas nos romances, tendem a manter um viés duplo com o leitor, cabendo a este compreendê-las ou não. Iser formula o conceito de leitor implícito como:

Uma estrutura a qual não tem existência real; pois este deve materializar o conjunto das orientações que um texto ficcional oferece, como condição de recepção. Em consequência, o “leitor implícito não se funda em um substrato empírico, mas sim na estrutura do texto. (ISER, p. 86, 1996)

Para Iser, os textos só adquirem uma realidade ao serem explorados pelo receptor. As condições de atualização de um texto se completam na própria construção do texto, o que permite constituir o sentido do texto na consciência receptiva do leitor. A concepção de *leitor implícito* designa uma estrutura do texto que antecipa a presença do receptor através das indeterminações textuais. O preenchimento desses “vazios textuais”, através das estratégias empregadas, buscam a comunicação e o sentido do texto. Desse modo, a concepção do leitor implícito enfatiza as estruturas de efeitos do texto, cujos atos de apreensão relacionam o receptor a ele.

Segundo Iser, o texto ficcional não apresenta apenas a visão do autor, a ficção é vista como uma estrutura perspectivista construída por outras perspectivas principais: narrador, personagem, enredo, ficção do leitor... De acordo com o teórico, nenhuma dessas perspectivas é identificável como única na construção do sentido, mas, ao contrário, juntas marcam diferentes centros de orientação no texto.

Para que o receptor concretize o seu quadro de referências textuais, este deve assumir um ponto de vista organizando pelas estratégias que o texto apresenta. Assim, a estrutura do texto modifica constantemente o ponto de vista do leitor; em outras palavras, no texto ficcional o ponto de vista do leitor não é fixo, mas ajustado pelas perspectivas textuais. Estas formam imagens que coincidirão ou não com o sentido construído.

Assim, o papel do leitor representa um leque de realizações efetuadas, e tais instruções, quando perspectivadas, atualizam o campo de referências do receptor formando novos horizontes de expectativas. Esse “preenchimento”, efetuado pelo leitor, tende a montar um quadro de referências individuais e históricas que irá marcar o seu entendimento sobre o texto. O desenvolvimento dessas questões é o centro dos dois capítulos seguintes desta tese, correspondente ao segundo volume das ideias apresentadas por Wolfgang Iser.

Neste segundo livro, intitulado *O ato da leitura*, os conceitos fenomenológicos, que haviam sido introduzidos, mas pouco desenvolvidos nos capítulos anteriores, são levados ao seu extremo, sobretudo a partir da ideia de que existe em todo o ato de leitura um movimento de instabilidade do ponto de vista do leitor decorrente da própria oscilação da temporalidade

da leitura que, por sua vez, mantém o processo de intersubjetividade estrutural o qual marca o ato de ler:

Em nossas tentativas para descrever a estrutura subjetiva do processo pelo qual um texto é transferido e traduzido, nosso primeiro problema é o fato de que o texto total não pode nunca ser percebido em qualquer tempo. A este respeito ele difere de objetivos dados que podem geralmente ser vistos ou ao menos concebidos como um todo. O “objeto” do texto pode apenas ser imaginado por meio de diferentes e consecutivas fases de leitura. (ISER, p. 97, 1996)

A relação entre texto e leitura é muito diferente daquela entre objeto e observador: não há uma relação simbiótica entre sujeito-objeto, há um ponto de vista dinâmico e noemático para dentro do que tem de ser apreendido.

Este modo de apreensão do objeto literário é exclusivo da literatura, pois se, por um lado, a citação anterior acena para os pressupostos de uma história literária que havia sido interpretada erradamente, por outro lado, abrem-se novas perspectivas as quais se tornarão importantes para a discussão da estrutura comunicacional do texto literário, através da qual os conceitos de indeterminação da obra ficcional e de assimetria entre texto e leitor serão por Iser desenvolvidos.

Estes conceitos passam a marcar as pesquisas de Wolfgang Iser, criando o espaço para que a sua teoria do efeito mantenha uma abertura reflexiva com o âmbito da própria história literária. Com base numa percuciente análise das relações entre literatura e realidade, Iser começa a esboçar a sua teoria sobre as condições de interação entre texto e leitor. Para isso, aborda em primeiro plano a estrutura do ato e a estrutura do texto. No que se refere à “estrutura do texto”, especifica uma perspectiva de um mundo criada pelo autor, sendo na constituição do modo como este se apresenta que se percebem as inferências propostas.

Como anteriormente dito, o texto não representa apenas uma perspectiva, mas compõe-se de um “jogo de perspectivas” que devem ser relacionadas para a concretização das possíveis referências extraliterárias que o leitor deve inferir. Essas “perspectivas”, entrelaçadas pelas correlações do narrador, do enredo e do “leitor fictício”, formam uma teia comunicativa. A “estrutura do ato”, concebida sob o viés fenomenológico, é suplantada pelas atividades de “apreensão” e “retenção” a qual o leitor deve evocar para que se produza o sentido. Sob essa perspectiva, e sendo o efeito estético um ato de apreensão que a obra produz no leitor, este se torna apodítico para toda a concepção da teoria iseriana.

Em Aldyr Garcia Schlee, encontramos dois grandes temas: a memória e o esquecimento. Esses temas prefiguram como norteadores centrais de seus contos. Nos livros analisados, tomamos como hipótese maior, que as “perspectivas textuais”, através dos “lugares vazios”, induzem o leitor a formular e a significar os contos. Compreendemos que a “memória” ocupa as lacunas textuais dos textos analisados, estimulando o leitor a mudar de posição no interior das estruturas apresentadas e, assim, formular diferentes pontos de vista.

Esses deslocamentos são os pressupostos básicos para a comunicação da obra schleeana, pois funcionam como diferentes formas de se ver o mundo. Assim, este eixo acaba por orientar o leitor a compreender as diferentes perspectivas apresentadas. Mas, são nas lacunas textuais evocadas pelo não dito e pelo não representado que se constroem os verdadeiros sentidos da sua obra, cabendo ao leitor, através dos atos performáticos, percorrer e descobrir o seu horizonte.

As “estratégias textuais”, nos contos de Schlee, marcam diferentes centros de orientações que devem ser relacionadas para que se concretize o campo de referência textual. Assim, as perspectivas que são tematizadas pelo narrador, pelos personagens, pelo enredo e pela “ficção do leitor” visam orientar o receptor a produzir um determinado ponto de vista. Porém, estas perspectivas são construídas apenas no imaginário do leitor, que assume um caráter perceptivo à medida que vai formando o seu “horizonte de sentido” entre o conto e o seu significado.

Esse “horizonte de sentido”, não sendo um ponto fixo, fica predeterminado pelas múltiplas perspectivas adotadas por Schlee. Dessa forma, o “horizonte de expectativas” vai se modificando e sendo modificado pelo leitor, que através das sequências de imagens, acaba encontrando um sentido único e singular. Na contística schleeana, as estruturas básicas de indeterminação são duas: “os lugares vazios” e as “negações”.

Os “lugares vazios”, resultantes da indeterminação que o texto fornece, apresentam as possibilidades de o leitor “concretizar” esses vazios mediante as possíveis combinações que as perspectivas permitem, pois só quando os esquemas do texto são relacionados entre si é que o objeto imaginário começa a se formar, assinalando as condições para que os segmentos textuais possam ser conectados.

De certa forma, Schlee dialoga com a experiência de mundo do seu leitor; seus contos criam expectativas que aguçam as lembranças, conduzindo-o a determinadas posturas

emocionais. Para Iser, essa relação é chamada de “repertório”, pois é parte fluente da cognição do leitor e responsável pelas suas possibilidades combinatórias. Ainda, segundo Iser, os lugares vazios mantêm relações com as “estratégias textuais”, pois sendo essas as construções perspectivadas pelo conto, demandam de um sistema de inter-relações, formando camadas de sentido na construção textual.

Assim, na obra schleeana, os “lugares vazios” só se completam na imaginação do leitor. Os “lugares vazios” indicam o “não dito”, criando sentidos que caberão ao leitor preencher através das suas representações. O “não dito”, representado pelas negações e os lugares vazios na obra de Schlee, incentivam o leitor a ocupar as lacunas com suas projeções. Dessa forma, esse leitor é levado para dentro do texto, sendo estimulado a imaginar o não dito com o que o conto tende a significar.

Através desses vazios, a negação ganha força, uma vez que o sentido negado retorna à consciência do leitor; todavia, esse processo será transformado no repertório das normas selecionadas, fixando no conto o horizonte de sentido do leitor.

Não obstante, o conto em Schlee é um jogo de perguntas e respostas, capaz de provocar indagações relevantes que exigem do leitor uma postura diferenciada. Nesse sentido, o leitor vê-se obrigado a optar constantemente. A opção é uma escolha, uma busca relativa do sentido. O papel do leitor na obra schleeana representa um leque de realizações que, de acordo com as suas vivências, se concretiza mediante as estruturas de efeito contidas nos contos. Toda a atualização cria uma “estrutura de referência” que torna a recepção do conto acessível. Assim, toda a atualização se dá diante do pano de fundo das estruturas contidas no texto.

Para que essas possibilidades possam se realizar, devem existir no texto “complexos de controle”, pois a comunicação entre o conto e o leitor só tem êxito quando as estruturas se submetem a certas “condições”. Esses meios de controle não podem ser tão precisos quanto uma situação *face to face*, nem tão determinados como o código de uma relação diádica. Segundo Iser:

Os lugares vazios e as potências de negação dirigem de maneira diferente o processo da comunicação; por isso agem juntos como instâncias controladoras. Os lugares vazios omitem as relações entre as perspectivas de apresentação do texto, as potências de negação evocam dados familiares a fim de cancelá-los, o leitor não perde o que é cancelado, porém isso modifica sua posição em relação ao que é determinado. Elas têm a função de situar o leitor em relação ao texto. (ISER, 1996, p. 107)

Concluindo, para Iser, os vazios são espaços que, não podendo ser preenchidos pelo próprio sistema do texto em que estão inscritos, são apreendidos por outro sistema, o da cognição, em uma atividade de constituição pela qual “funcionam” como um comutador central da interação do conto com o leitor.

Comumente, os lugares vazios e as indeterminações regulam a atividade de representação do leitor o qual segue as condições propostas pelo conto. Um outro momento para esta interação seria possibilitado pelas negações que se formam pela supressão do texto. Ambos têm o efeito de instâncias de controle: os vazios, possibilitando a conexão de relações entre diferentes perspectivas de representação do texto e incitando o leitor a coordená-las e as negações, suprimindo elementos conhecidos para provocar mudanças na atitude do leitor quanto ao seu valor negado.

Na literatura de Schlee, as imagens textuais começam a ter sempre um significado. Não obstante, a sua contística passa a ser concebida como estrutura de comunicação, o que requer um caráter inter-relacional entre texto e leitor. Assim, a “interação” em Schlee não é uma simples relação de reconhecimento das estruturas, mas um modo específico de contato onde o leitor se vê obrigado a questionar valores, revendo seu mundo.

O resultado deste processo é a “comunicação”. Para Iser, fica estabelecido que é a vivência de um “efeito de significado” ou a “experiência estética” que dá sentido a uma obra. Em Schlee, o leitor interage com a linguagem suplantada pela sua ficção; em consequência, há uma quebra de consciência por parte deste leitor ao sair de sua posição de “leitor real” (um sujeito de uma determinada realidade) para se tornar um “leitor implícito” (leitor fundado na estrutura do texto). Essa interação mobiliza um universo de valores, de normas e de novas formas de pensamentos que o leitor deve assumir para que o conto se concretize como efeito estético. Assim, as “perspectivas textuais” são organizadas pelo “repertório” do leitor que articula os pontos de vista, formando os possíveis “horizontes de sentido” promulgado por Iser.

Schlee, em seus últimos livros, nos fornece hipóteses significativas para trabalharmos com os conceitos propostos pelo teórico Wolfgang Iser. Seus contos, vistos pela perspectiva iseriana, apresentam um caráter de quebra do sentido real da frase, pois se as seleções efetuadas pelo leitor romperem com a realidade dos limites semânticos, propiciarão ao leitor perceber a estrutura do efeito estético nos contos escritos por Aldyr Garcia Schlee.

3 A MEMÓRIA E O ESQUECIMENTO EM PAUL RICOEUR

Um dos grandes legados deixados à humanidade pelos gregos foi o estudo sobre a memória. Dela dependeu a transmissão dos costumes e das tradições da Grécia antiga. Para os gregos, a memória não era apenas a reconstrução do passado, mas também a chama que mantinha viva o nascimento e o desenvolvimento de toda a cultura grega. Filha de Urano e de Gaia, Mnemosine é a deusa da memória e das lembranças. De acordo com o mito grego, a ela eram destinadas não só as recordações, mas também os esquecimentos. Assim, dentro desse aspecto, pode-se dizer que muitos dos estudos sobre a memória surgem na antiga Grécia, especialmente com Platão e Aristóteles, estendendo-se até a contemporaneidade.

Fato que, dentro desse campo, há muitas pesquisas sobre as interações mnemônicas e suas várias formas de manifestação. Comumente, ao se pensar em memória, pode-se dizer que se pensa em vida, em construção, em história. Sem memória não há sujeito, pois o devir se perderia, se desconstruía num imenso nada. Segundo Aristóteles, a memória é um aspecto temporal. Para o estagirita, a memória seria a representação de um presente que encontra raízes na sua ausência. E em se tratando de memória, um termo que não pode passar despercebido é o tempo, pois a memória pretérita tem sua substância delimitada unicamente pelo passar memorialístico do tempo.

Santo Agostinho, no livro *Confissões*, capítulo X, refere-se à memória como “os vastos palácios onde estão os tesouros de inúmeras imagens de coisas que se sentiram”. Para o filósofo, é pelos sentidos que se formam as imagens das representações que permeiam a memória. De acordo com o seu pensamento, as percepções mnemônicas organizam-se *a posteriori*; com os sentidos, é a estes que a memória absorve primeiramente, para somente depois desenvolvê-las em suas várias formas e conteúdos:

Ali estão arquivadas, de forma distinta e classificadas, todas as coisas que foram introduzidas cada uma pela sua entrada: a luz e todas as cores e formas dos corpos, pelos olhos; todas as espécies de sons, pelos ouvidos; todos os odores pela entrada do nariz; todos os sabores pela entrada da boca; e pelo sentido de todo o corpo, o que é duro o que é mole, o que é quente ou frio, pesado ou áspero, macio ou leve... (AGOSTINHO, 1996, p. 54)

Em seu pensamento filosófico, não são apenas as coisas apresentadas pelo mundo que diretamente entram nos sentidos pelos canais sensoriais: as perspectivas de mundo também podem ser desenvolvidas ou sentidas, através das imagens percebidas pela mente. De certa forma, para o filósofo, a imagem é o recôndito da memória:

Contudo, não são as próprias coisas que entram, mas sim as imagens das coisas percebidas pelos sentidos, que ali estão à disposição do pensamento que as recorda. Mas quem dirá o modo como foram formadas estas imagens, ainda que seja visível por que os sentidos foram captadas e escondidas no interior? Na verdade, quando estou às escuras ou em silêncio trago à memória as cores, se quiser, e distingo o branco do negro... (AGOSTINHO, 1996, p. 56)

Em seu texto, Santo Agostinho não consegue esclarecer a questão de como guardamos essas imagens, apenas faz um apanágio explicitando que é na busca interior que se encontram materializadas em suas estruturas. Para o filósofo, há nas artes, principalmente nos sons, algo que não se explica apenas pelas imagens; neles os sentidos nos levam a caminhos os quais nunca foram antes percorridos, essas coisas significadas que, de maneira complexa invadem o seu ser, levam-no a questionar as origens de tais acontecimentos:

Realizo essas ações no meu interior, no imenso palácio da minha memória [...] as próprias coisas que são significadas por esses sons não as atingiram por nem um sentido do corpo, nem as vi em lugar algum fora do meu espírito, e guardei no fundo da memória não as suas imagens, mas as próprias coisas. Aí estão todas as coisas em que me recordo, quer aquelas que experimentei, quer aquelas em que acreditei. (AGOSTINHO, 1996, p. 58)

É na retórica teológica que Santo Agostinho tenta reafirmar alguns de seus conceitos sobre as percepções mnemônicas. Longe de um entendimento científico acerca de como funcionam cognitivamente as funções da memória, Santo Agostinho cria uma interpretação pessoal das impressões mnemônicas; em seus estudos, consta um dado interessante: ele compreende que o “canal” que imagina, não é o mesmo que recorda. Que a memória pode ter vários vieses, e por isso quando se quer aprender alguma coisa que seja útil é através da “busca” e do “esforço” em memorizar algo que se consegue realizar as tarefas de reconhecimento. Por isso, no capítulo intitulado “O que é aprender”, Agostinho traz uma série de pensamentos sobre como as “coisas” aprendidas pertencem ao campo das ideias, do inato:

Por conseguinte, verificamos que aprender essas tais coisas, cujas imagens não absorvemos pelos sentidos, mas vemos, tal como são, dentro de nós mesmos, em si mesmas, sem imagens, não é outra coisa senão como que recolher, pensando, aquilo que a memória, indistinta e desordenadamente, continha, e fazer com que, reparando nelas, as coisas, que estão como que colocadas à disposição na própria memória,

onde antes, dispersas e esquecidas, estavam ocultas, ocorram facilmente à atenção já familiar. (AGOSTINHO, 1996, p. 58)

Assim, a memória pode conter inumeráveis noções das leis e dimensões impressos pelos sentidos porque, segundo o pensamento agostiniano, esses não têm cheiro, nem cor, nem som, mas, mesmo assim, encontram-se registrados pela memória, é só esforçar-se e “fechar” os olhos que elas aparecem. Indubitavelmente, se faz necessário que em algum momento da vida tenhamos aprendido e que as mesmas tenham sido registradas em nossa memória. Assim, Santo Agostinho compreende que existe a memória das “coisas” que são feitas todos os dias e a memória das lembranças:

De igual modo a memória contém as inumeráveis noções e leis dos números e dimensões, nenhuma das quais foi impressa pelos sentidos do corpo, por que elas mesmas não têm cor, nem som, nem cheiro, nem foram saboreadas, nem tocadas. Ouvi os sons com que essas coisas são significadas, quando se disserta acerca delas; mas uma coisa são os sons, outra as coisas. (AGOSTINHO, 1996, p. 59)

Sem conseguir encontrar no campo sensorial argumentos que aprofundem essas questões, Agostinho diz que apenas conservam-se essas “coisas” na memória de maneira casual e que o tempo é quem se encarrega de mostrar quais seriam as lembranças positivas e quais seriam as lembranças negativas. Embora Agostinho de Hipona misture fé com ciência, passado, presente e futuro, suas observações foram de extrema relevância para que se possa ter uma ideia mais profícua do que vem ser a memória e como de fato ela opera no sujeito pensante.

Dando sequência às ideias até aqui apresentadas, não poderíamos deixar de falar em memória sem antes exercitarmos nosso pensamento sobre o que vem a ser o tempo, pois, como já foi dito, se a memória é pretérita, obviamente quando se pensa em memória, é preciso situá-la em algum lugar de um tempo passado. É nela que concorrem as lembranças e histórias. Mas como falar de algo tão complexo? Para Santo Agostinho, em seu *Livro XI*, o tempo se encontra diretamente ligado à memória, à intenção e à espera.

Dessa forma, o filósofo desenvolve uma aporia sobre o que seria o tempo e quais seus principais aspectos. Compreende que o tempo nunca para, mas compõe-se de muitos movimentos passageiros. O tempo, para Agostinho, não representa apenas o presente, pois caso assim fosse, se viveria em uma eternidade imutável. Então, o que é afinal o tempo? Como mensurá-lo? Assim, forma-se a célebre frase:

Se ninguém me perguntar, eu sei; se o quiser explicar a quem me fizer a pergunta, já não sei. Porém atrevo-me a declarar, sem receio de consternação, que se nada sobreviesse, não haveria tempo futuro, e se agora nada houvesse, não existiria tempo presente. De que modo existem aqueles dois tempos – o passado e o futuro – e se o passado já não existe e o futuro ainda não veio? Quanto ao presente, se fosse sempre presente, e não passasse para o pretérito, já não seria tempo, mas eternidade. (AGOSTINHO, 1996, p. 244)

A grande dúvida é sobre como perceber algo que não pode ser mensurado ou fundamentado somente pela realidade psicológica. Assim, para que se resolva de maneira mais profícua a questão, há de se buscar razões e proporções nas esferas ontológicas, porém, ao se admitir esse conceito teríamos de considerar o tempo como sendo indivisível. Agostinho percebe isso, e no momento de conceituar, não deixa muito claro o seu pensamento. O texto se torna pouco “dialético”: “como poderia ser pretérito aquilo que de forma alguma um dia fora presente, e como seria futuro o que nunca chegou a ser pretérito?”. (AGOSTINHO, 1996).

Diante dessas premissas, Agostinho chega à conclusão de que não se deve dizer “que o tempo passado foi longo”, porque uma vez que nada mais existe desde o instante em que se passou, a premissa primeira estaria errada, o que acabaria por prejudicar a conclusão de seus pensamentos. Dessa forma, a maneira correta de se explicar o pretérito (o que foi passado) seria: “aquele tempo presente” (que se passou) foi “longo”, porque só enquanto foi presente é que foi longo e é na sua longitude temporal que realmente existiu.

Na realidade, embora Agostinho não aponte isso claramente, é apenas pela memória que se pode mensurar o tempo, pois se o tempo não é apenas uma sucessão de instantes separados, mas um ato contínuo, pois é somente através das imagens que podemos resgatá-lo. Assim, temos um “contínuo presente como retenção do que se está vivendo”, “um contínuo passado resgatado pelas percepções mnemônicas” e “um futuro contínuo baseado nas expectativas e nas imagens predispostas preteritamente”.

O “presente contínuo” seria a percepção e a capacidade de se registrar a todo o momento tudo o que nos cerca, o que vemos, sentimos, aprendemos, desejamos, etc. Essas imagens encontram-se “retidas” no cérebro para, somente depois, conforme a nossa necessidade e capacidade, fazermos o seu bom uso. Também a teoria de um “presente contínuo” confere àquilo que pensamos e dizemos quando estamos, por exemplo, proferindo uma palestra, ou em uma conversa informal com alguém.

O “contínuo passado” seria o que está se passando no exato momento em que deixa de ser “presente contínuo”, mas que nunca se perde no vazio, pois ainda se mantém vivo e pulsante em nossos pensamentos. O “futuro contínuo” é baseado nas expectativas e nas imagens pré-dispostas preteritamente, pois são compostas das experiências pré-adquiridas com base naquilo que se passou, ou seja, àquilo ao qual chamamos de experiência de vida, que delegamos como “futuro”. Deve-se explicar que essas estruturas de tempo percorrido devem estar ligadas a algum tipo de narração, pois sem este juízo de valor, o qual acaba tornando-se central para o desenvolvimento de uma aporia temporal, todo o pensamento exposto é infundado pelas impossibilidades que se tem de mensurar o tempo.

Essas formas de ver o tempo mantêm suas raízes fundamentadas no que Agostinho e Paul Ricoeur chamaram de “presente do passado”, “presente do futuro” e “presente do presente”. Mas deixaremos para mais adiante as explicações arguidas, por enquanto, continuemos a pensar no tempo e na memória como percepções fenomenológicas.

Seguindo o raciocínio, há três possíveis divisões fenomênicas para o tempo; e mesmo que essa aporia, se fundamente apenas através dos sentidos e das imagens, para as hipóteses de investigação sobre a memória e o esquecimento em Aldyr Garcia Schlee, tornar-se-ão recursos extremamente plausíveis.

Ricoeur, em *Tempo e narrativa*, define que a aporia mais fundamental do tempo consiste em que ele só pode ser mensurado quando se tem uma referência ao que já se passou. Embora pareça volátil essa afirmação, ontologicamente, Ricoeur consegue desenvolver uma rede complexa de questões onde as respostas subjazem as aporias.

Sobremaneira, Ricoeur refere-se às teorias do tempo apresentadas por Santo Agostinho de modo cauteloso. Para Ricoeur, Agostinho, embora tenha feito um estudo com muitas reflexões estruturais sobre o tempo, suas aporias em muitos momentos perpassam a razão por estarem implicadas diretamente com as ideias transcendentais de Platão. Para Ricoeur, as teorias *Intentio e Distentio anime*, deveriam surgir através de uma reflexão mais profícua e menos transcendental. Para Ricoeur o discurso escolástico promulgado por Agostinho de Hipona não expõe com clareza fatos apodícticos sobre o tempo.

Ricoeur examina que, para cada aporia apresentada e resolvida por Agostinho, novos questionamentos surgem, fato que acaba por tornar a investigação sobre o tempo proposta pelo filósofo cada vez mais dificultosa. Assim, afirma que em Agostinho não há uma

fenomenologia pura do tempo, mas pequenas meditações psicológicas, transcendentais. Diante disso, Ricoeur dialogicamente tenta refletir sobre o texto apresentado por Santo Agostinho:

Não só Agostinho (como Aristóteles) procedem sempre a partir de aporias aceitas da tradição, mas a resolução de cada aporia dá lugar a novas dificuldades que não cessam de levar a investigação sempre mais adiante. Esse estilo, faz com que todo avanço de pensamento suscite uma nova dificuldade. (RICOEUR, 2012, p. 14)

Agostinho é “ceticista em suas reflexões”, pois para o filósofo, o tempo não é apodítico porque o tempo tem um caráter exegético que não consegue sobremaneira sustentar-se em si mesmo, “porque o futuro ainda não é, porque o passado já é e o presente não permanece”. Ricoeur discorda, pois acredita que só podemos mensurar o tempo através do passado, ou seja, pela memória. E é sobre essa hipótese, a qual só se pode ter acesso ao passado em forma de memória transfigurada pelas imagens pretéritas, que Ricoeur debruça o seu pensamento filosófico.

Ricoeur acredita que a linguagem talvez seja o meio mais seguro para se falar em tempo. Para ele, é ao narrar as coisas que estabelecemos como verdadeiros ou falsos os acontecimentos. Portanto, é na linguagem que a ação se articula, que se mantém testemunhada e, portanto, mensurada. Somos seres temporais na medida em que narramos os acontecimentos; sem um ponto referencial não há tempo, por isso narramos coisas que consideramos verdadeiras e predizemos acontecimentos que ocorrem como tal antecipamos. Narrar implica memória; previsão implica expectativa.

Ricoeur advoga que só podemos nos lembrar de algo no passado, porque esse pretérito acontecido deixou vestígios em nossas mentes, e é esse acontecido fixado na mente que “buscamos” quando queremos relembrar algo:

A previsão é explicada de modo não muito complexo; é graças a uma expectativa presente que as coisas futuras são presentes para nós como por vir. Temos delas uma percepção que nos permite anunciá-las de antemão. A expectativa é assim o análogo da memória. Consiste numa imagem que já existe, no sentido de que precede o acontecimento de que não é, mas essa imagem não é um vestígio deixado pelas coisas passadas e sim um sinal e uma causa das coisas futuras... (RICOEUR, 2012, p. 23)

Talvez fosse mais pertinente dizer que, nas palavras Ricoeur, há três tempos: o presente do passado (memória), o presente do presente (visão do que está sendo registrado) e o presente do futuro (expectativa que temos com base nas imagens do que se fixou em nossa

memória). Assim, para que a inerência do tempo esteja ligada à alma e possa então adquirir sentido, qualquer tese construída sobre o tempo só pode ser estruturada sob a égide da linguagem.

É nisso que consiste a tentativa de distensão do tempo em Santo Agostinho, porém é preciso articular a tese da “distensão/intenção” de Agostinho, com a do “triplo presente” de Ricoeur. Assim, de acordo com os aspectos até aqui apresentados, a teoria do “triplo presente” passaria a chamar-se “tripla intenção”, ou seja, eu começo a narrar algo que conheço, e, antes de começar, minha expectativa se estende, procuro no futuro desse presente os elementos necessários, mas assim que os elementos retirados da minha expectativa tornam-se passados, minha memória se estende à procura de novos elementos que, por sua vez, estão vivos e atuantes através de minhas funções cognitivas.

Embora minha atenção esteja no presente, é apenas por ele que o que futuro passa a ser passado e, conseqüentemente, presente novamente. Dessa forma, essa distensão entre passado, futuro e presente só encontra sua dialética através da memória.

Ricoeur resolve com maestria o problema da distensão (hipótese primeira apresentada por Agostinho), pois acaba por elucidar de forma mais clara pontos que eram predeterminados pela teologia cristã. É lógico que Ricoeur estende o assunto a muitos outros pontos, mas por questões exequíveis voltaremos mais adiante a dialogar sobre o tema. Essa forma de desenvolver o paradoxo da distensão temporal na memória, também nos é apresentada por Henri Bergson em seu livro *Matéria e memória*.

Bergson afirma que o corpo físico é o ponto nevrálgico das questões mnemônicas, porém a função do “corpo” seria a de um “condutor”, uma espécie de ponte encarregada de resgatar, perceber e transmitir esses dados ao cérebro. Se a ação é reflexa, voluntária, como; caminhar, dirigir, etc. estes de alguma forma ficam registrados no cérebro, caso a ação seja involuntária; percepções, imagens, sentimentos, o processo de registro se dá de uma outra forma:

Enunciemos de imediato as conseqüências que decorrem de nossos princípios para a teoria da memória. Dizemos que o corpo, colocado entre os objetos que agem sobre ele e os que eles influencia, não é mais que um condutor, encarregado de recolher os movimentos e de transmiti-los, quando não os retém, a certos mecanismos motores, mecanismos estes determinados, se a ação é reflexa, escolhidos se a ação é voluntária. Tudo deve passar, portanto, como se uma memória independente juntasse imagens ao longo do tempo à medida que elas se produzem, e como se nosso corpo, com aquilo que o cerca, não fosse mais que uma dessas imagens, a

última que obtemos a todo o momento praticando um corte no devir em geral. Nesse corte, nosso corpo ocupa o centro. (BERGSON, 1999, p. 83)

Para Bergson, é como se uma memória independente juntasse imagens ao longo do tempo. O corpo seria uma câmera a registrar aquilo que o cerca, porém, é neste momento que a teoria torna-se um pouco complexa, pois essa “câmera corpo” seria também parte das “imagens” formadas pelo cérebro. Teríamos então uma sucessão infinita de imagens, que a todo o momento ficariam registradas em algum ponto do passado. Assim, o cérebro registraria as imagens em duas formas distintas: em mecanismos motores ou em lembranças independentes.

Por “mecanismos motores”, compreende-se o reconhecimento das ações passadas no presente que nos permitem realizar tarefas simples do nosso cotidiano. As “lembranças independentes” seriam orientadas pelo “espírito”, que irá buscar no passado para dirigi-las ao presente. A grande pergunta que não foi ainda respondida por Bergson, nesse momento primeiro, seria qual a definição dada pelo estudioso para o substantivo “espírito” tão usado para esclarecer as recordações e lembranças. Estaria, o filósofo apontando para as perspectivas metafísicas, algo transcendente ao corpo material?

Bergson percebe o corpo como um “espaço” que se move entre o futuro e o passado. O corpo seria um condutor interposto entre os objetos, os que se deixam influenciar e os que influenciam. Assim, o tempo flui com o devir das ações, formando imagens. Essas “imagens”, as quais Bergson chama de “mecanismos cerebrais”, situam-se no presente, sendo a última imagem “registrada” pelo corpo a que “ficaria” presa em nosso “espírito”.

Mas, acaso essas imagens fossem cortadas por algum motivo aleatório, prejudicaríamos toda a capacidade de agir sobre o real, ou de compreendê-lo. Como exemplo, poderíamos ter em uma determinada situação uma lesão cerebral grave. Assim, diante do acontecido, não teríamos mais um passado e conseqüentemente um futuro.

Em seu livro *Matéria e memória*, de forma muito próxima ao pensamento ricoeuriano, Bergson apresenta duas formas de memórias teoricamente independentes: “imagens-lembranças” e “lembranças apreendidas”, a primeira registraria todos os acontecimentos cotidianos à medida que se desenrolam. Por esse ponto de vista, nada escaparia a este olhar atento, registrando e moldando cada fato, cada gesto, cada lugar, cada data, cada momento. Essa apreensão não teria aparentemente uma forma útil de representação, apenas armazenaria

o passado pelo mero efeito de uma necessidade natural. Seria por ela que experimentaríamos a percepção de uma coisa já antes pré-dada e nela nos concentraríamos a buscar as imagens as quais gostaríamos de recordar:

Para evocar o passado em formas de imagens é preciso abstrair-se da ação presente, é preciso saber dar valor ao inútil, é preciso querer sonhar. Também o passado que remontamos deste modo é escorregadio, sempre pronto a nos escapar, como se a memória regressiva fosse contrariada pela outra memória mais natural. (BERGSON, 1999, p. 90)

A segunda forma de memória estaria completamente voltada para a ação: ela só retém do passado aquilo que é extremamente necessário para o presente, ela reencontra esses esforços passados não em “imagens-lembranças”, mas na ordem rigorosa e nos movimentos factuais com que se efetuam. Um exemplo muito claro dessa segunda forma de memória seria a troca das marchas de um carro: não se tem que buscar no passado como executar tal tarefa; é um momento em que apenas se “executa”. Resumindo, uma imagina e a outra repete:

As lembranças que se adquirem voluntariamente são raras, excepcionais. Ao contrário o registro, pela memória, de fatos e imagens únicos em seu gênero se processa em todos os momentos da duração. Mas como lembranças aprendidas são mais úteis repara-se mais nelas. E como a aquisição dessas lembranças pela repetição do mesmo esforço assemelha-se ao processo já conhecido do “hábito”, tende a colocar esse tipo de lembrança em primeiro plano, como uma lição aprendida de cor. (BERGSON, 1999, p. 90)

Bergson entende que as lembranças “aprendidas” seriam mais úteis para o campo das necessidades práticas do dia a dia, enquanto “as imagens-lembranças” trariam à baila o sonhar, o recordar, o reviver e estariam mais ligadas ao campo da imaginação.

Outro teórico a formar um pensamento sobre as projeções mnemônicas foi Aristóteles. Em seu livro *Da memória e reminiscência*, não percebe a memória apenas como uma seleção de imagens acrescidas a uma referência temporal. Nesse estudo, desenvolve um pensamento analítico descrevendo os processos da memória como representação mental do homem. Seguindo o curso de suas ideias, acaba por desenvolver a premissa de que a memória estaria no campo da imaginação, o que o diferencia das ideias estruturadas por Platão. Para este, a memória seria a representação de algo anteriormente percebido, adquirido ou aprendido e estaria mais ligado ao campo das lembranças. De certa forma, dialogicamente, é Husserl quem consegue formular um conceito mais profícuo sobre a questão.

Para Husserl, a memória pode ser relacionada como “um resgate de algo que, preteritamente, em algum tempo, e que, de algum modo, tenha existido ou acontecido”, sendo

a recordação, a reminiscência e as lembranças formas de se construir e de se conservar esse passado, de mantê-lo vivo e aceso. Para o estudioso, a memória é uma propriedade psíquica, é a narrativa daquilo que é memorado, do que aconteceu e de como aconteceu, podendo ser resgatada a qualquer momento pelas imagens registradas em nossas mentes. As ideias apresentadas por Husserl encontram-se fundamentadas em sua “teoria da fenomenologia”. Assim, o ato de lembrar estaria mais ligado às percepções involuntárias do que propriamente à consciência do indivíduo.

Para compreender o livro *A memória, a história e o esquecimento*, de Paul Ricoeur, é necessário, por mais breve que seja, entender um pouco sobre a fenomenologia escrita por Edmund Husserl. Etimologicamente, fenomenologia deriva da palavra grega *faínomai*, que em seu sentido original significa “brilhar”. Edmund Husserl foi um filósofo muito polêmico, pois acreditava na essência das coisas. Desenvolveu premissas através de um pensamento idealista, tentando elevar a fenomenologia à esfera de uma teoria do conhecimento.

De acordo com o filósofo, uma teoria do conhecimento deve “investigar as referências do pensamento e concatená-lo ao objeto em si”. Husserl partiu do pressuposto de que o pensamento é a força-motriz de todo processo de recepção de um sujeito. Paul Ricoeur se ocupará em defender alguns dos principais pontos em sua tentativa de elevar a fenomenologia a uma teoria do conhecimento sobre o tempo. A teoria husserliana teve uma contribuição importantíssima para a teoria da literatura, sendo imprescindível para teóricos como Wolfgang Iser e Paul Ricoeur.

A ideia de “redução fenomenológica” e todo o seu aporte fenomênico não surge *a priori* com Husserl. Anteriormente, já haviam sido estruturados alguns pensamentos que primavam pelo processo investigativo, buscando por princípios e conceitos fundamentais entre as referências do pensar e os seus objetos (noese e noema). Por noese compreende-se os atos pelos quais a consciência visa a um determinado objeto. Por noema, o conteúdo ou o significado deste processo.

A filosofia é uma chave que abrirá muitas portas se quisermos analisar proficuamente os processos da memória. Assim, refletindo sobre os processos histórico-filosóficos no Ocidente referentes à memória, acabamos por perceber dois caminhos distintos seguidos pelo curso da filosofia em sua história. Em primeiro plano, o do idealismo (a qual afirma só existirem objetos na idealidade), em um plano segundo o do materialismo/realismo (que além dos objetos mentais, reconhece a existência dos objetos reais sem estabelecer relação com o

pensamento). Essa forma filosófica do pensamento mnemônico acaba por suscitar dúvidas, uma vez que ambos, ao argumentarem sobre a memória, tornam-se oblíquos.

Ricoeur resolve esta questão de maneira direta. Para o hermeneuta, a memória seria uma atividade mnemônica objetual. Argumenta que a “lembrança” e a “recordação” encontram-se desdobradas entre dois eixos: o pragmático e o cognitivo. A lembrança estaria associada à parte “afetivo-cognitiva” do sujeito, enquanto a recordação à parte “pragmática”.

Nesse sentido, uma investigação que busca compreender o “singular” deve partir de uma construção fenomenológica. Não obstante, um olhar que abarque o “coletivo” deverá ser embasado pela sociologia, em especial pelas teorias desenvolvidas pelos sociólogos. Porém, para a construção das hipóteses discutidas neste trabalho, nos interessa apenas as teorias que abarquem o “eu” enquanto sujeito que se encontra dividido entre um lembrar e um esquecer sob o viés fenomenológico.

Em *A memória, a história e o esquecimento* (2012), Paul Ricoeur compreende a “memória” e o “esquecimento” como representações veritativas entre o sujeito e o seu mundo: “A memória é a representação de um passado” conduzida pelo tempo presente. Assim, não há memória sem um ponto de partida ou de chegada. Dessa forma, observa-se que, na base da estrutura narrativa schleeana, a “memória” forma os possíveis temas a serem fenomenologicamente estruturados: a de personagens que querem esquecer, mas não conseguem; aqueles que gostariam de lembrar, mas também não conseguem; e aqueles que lembram nostalgicamente.

Talvez seja possível resgatar uma quarta variação sobre o tema: os que lembram através da dor, da desgraça, dos relacionamentos corrompidos pela culpa ou pelas relações familiares, seres desajustados socialmente. O tempo é visto como tentativa de dirimir a culpa e a aflição permeadas pelas lembranças ou pelas recordações. Nos contos de Schlee, o passado é parte fundamental, uma vez que a ele a memória está ligada.

De acordo com Ricoeur, quando se narra algo é pela memória que se resgata o passado, e esse passado, quando agregado aos sentidos, é concebido a partir de imagens que ficaram gravadas no íntimo. Dessa forma, a imagem do tempo (pretérito) se torna a única forma de resgate da memória.

Todos os personagens schleeanos vivem imersos na temporalidade. Não se livram de uma memória passada, das coisas antigas que se entranham no presente, do ontem que está no

hoje, de uma espécie de fracasso que fica pela impossibilidade de se fazer parar a roda do tempo e de se começar tudo de novo. Assim, o tempo e sua “distensão”, na contística schleeana, constituem um caráter aporético para se refletir sobre a tese a qual se apresenta.

Ricoeur advoga também sobre o problema existente entre a imagem e a memória. Para ele, existe uma falsa relação entre a memória e a imaginação. Discorre que a filosofia socrática nos legou dois pensamentos: aristotélico e platônico. Neste trabalho, interessa momentaneamente o primeiro, pois centrado na *eikōn* (imagem) nos fala da representação presente de uma coisa ausente, recorrendo em especial ao problema da memória pela recorrência das imagens geradas pelas falsas percepções.

Nesse âmbito, refere-se à “fenomenologia da confusão”, expressão inerente ao ajustamento defeituoso quando a memória fornece uma percepção enganosa dos fatos. Define que há uma “certa acomodação” entre a memória e a imaginação e, por isso, esse ajustamento pode ser bem sucedido ou fracassar. Acreditamos que, em Schlee, os fatos narrados são gerados pelas “percepções” de um narrador nem sempre confiável, visto que esse deixa “rastros” que levantam suspeitas sobre a veracidade do narrado. Os acontecimentos emergem da “memória” ou da “imaginação” confusa deste narrador.

Essa questão levanta-se em função de que muitas vezes o acontecido dá-se pelas lembranças do narrador; em outras, pela recordação. Para Ricoeur, a lembrança está ligada intrinsecamente à percepção. Diferentemente, recordar remete à busca do acontecido. O “tempo” (passado) é inerente ao conceito de memória explanado pelo filósofo. A memória, nesse sentido, é caracterizada como *pathos* (afeição), o que a distingue da recordação.

Embasados pela teoria de Ricoeur, investigamos o uso da “memória declarativa” deste narrador (memória pelos objetos), esclarecida pelo tempo, quando este pensa, sente ou percebe através dos sentidos. De certa forma, a memória, nesse aspecto, revela-se através da presença na ausência. Procuramos pelos elementos mais recorrentes na contística schleeana que possivelmente venham a despertar a “memória declarativa”. Assim, investigar a memória em Schlee compreende trabalhar os conceitos entre lembrar e recordar. E será sobre estes conceitos que esta pesquisa se debruçará, na busca de uma análise que pormenorize estes elementos à luz de seus narradores e personagens.

O ato de recordar, em Schlee, compreende dois aspectos, conforme a “necessidade” ou o “hábito”. Por “necessidade”, entendem-se recordações “laboriosas”, que são buscadas,

resgatadas e que, por algum motivo intencional, surgem pela busca. Por “hábito”, compreende-se aquilo que é inerente ao ser e, uma vez apreendido, é feito de forma mecânica, é usual e objetivo, realiza-se sem um prévio esforço, de forma natural. Ricoeur denomina estes mecanismos de “recordação laboriosa” e “grau zero”, cabendo a cada uma o referido aporte teórico. Assim, o esforço da recordação pode ter sucesso ou fracassar.

Partindo pressupostamente de que a memória é construída pelo passado, induzida pelo tempo decorrido, chega o momento de falarmos da lembrança e de seus graus. Percorreremos neste trabalho os graus variáveis de distinção que a obra schleeana nos fornece. Como fonte maior, investigaremos conceitos como: lembrança-acontecimento, lembrança primária (imediate) e lembrança secundária (retenção). Lembrança-acontecimento é o registro de algo que, segundo Ricoeur, simplesmente ocorreu e passou, mas por algum motivo ficou registrado em nossa memória. Lembrança imediata é quando olhamos para algo que nos remete imediatamente ao antes aprendido, está no campo das percepções e por isso liga-se aos sentidos. Retenção refere-se a uma lembrança que, mesmo perdida no tempo, ainda assim ecoa em nossa mente, reverberando. Sabemos onde ela se encontra, é só ousarmos a busca que ela aparece. Sobre a retenção: o essencial é que o objeto temporal reproduzido não tenha mais o pé na percepção.

O último aspecto aqui apresentado trata-se da “reminiscência”, uma espécie de rememoração através de lembranças de certas coisas e de certos lugares. Para Ricoeur, a reminiscência é uma forma que temos de nos proteger quanto ao esquecimento: “Isto me leva a pensar nisto, me fez lembrar aquilo” (RICOEUR, 2007, p. 55).

A reminiscência é dividida em duas esferas: a da interioridade buscada pela recordação e a da exterioridade viabilizada pela percepção. Sobre a questão exterior, Ricoeur completa: “encontramos apoio exterior nas fotos, nos cartões postais, agendas, coisas e lugares” (RICOEUR, 2007, p. 55). Assim, compreendemos que muito dos personagens schleeanos desenvolvem-se através das suas reminiscências, de um passado que automaticamente surge pela exposição, pela interiorização ou pelo diálogo com pessoas, lugares, fotos e tantos outros objetos.

Outros pontos importantes são o esquecimento e o perdão. Ricoeur argumenta que, para compreendê-los melhor, é necessário que se façam abordagens distintas. Se o esquecimento está ligado à memória em um tempo pretérito, o perdão desenvolve-se pela esfera da culpabilidade e da reconciliação com esse passado.

Em síntese, temos três elementos-chave constituintes na obra de Schlee: a memória, a culpa e a reconciliação. O esquecimento trabalha na esfera da ausência e da distância (personagens/narradores que fogem de um passado que os atormenta); enquanto a reconciliação opera por meio do perdão (o uso da memória como forma de retorno a esse passado) como tentativa de dirimir o sentimento de culpa. O “esquecimento” é visto como um “apagamento” de rastros. Por rastros entendemos tudo o que, de alguma forma, pode ser usado como manutenção da memória.

O trabalho com o esquecimento se dará através do que o hermenauta considerou como “apagamento através de rastros psíquicos” (RICOEUR, 2007, p. 56), pois trata de uma forma de esquecer algo que ficou profundamente marcado através de uma emoção forte, podendo ser um choque emocional ou um acontecimento.

Em suma, uma marca afetiva que permanece em nosso espírito um tipo de “memória impedida/manipulada”, o que compreende toda a produção de falsas narrativas que norteiam lembranças não tão seguras quanto à veracidade do lembrado, do recordado. Seria um lado ardiloso do inconsciente de tentar encobrir aquilo que, de alguma maneira, queremos esquecer, um modo de apagarmos os erros ou impressões negativas de um passado.

Assim, definimos por uma espécie de acomodação dos acontecimentos passados. A memória impedida é sugestionada pelo autoengano; já na memória manipulada os atos e fatos são “maquiados” na tentativa de encobrir o passado.

A busca da memória remete também a fazer a “memória do esquecimento”, que consiste em lutar contra o tempo, no dever de não esquecer. Na contística schleeana o esquecimento é apenas impedimento para evocar e encontrar o tempo perdido. Uma maneira de buscar as raízes em um passado nem sempre feliz. Para isso, é necessário desimpedir e liberar-se do esquecimento absoluto, sobre o qual permeiam as lembranças e as recordações como forma de alcançar o perdão.

Paul Ricoeur também desenvolve, em seus estudos sobre a memória, o conceito de que possuímos várias instâncias mnemônicas. Para o estudioso, a memória, a recordação e a lembrança são heterogêneas e, embora compreendidas como atividades psíquicas, não podem ser estruturadas pelos mesmos critérios. A “memória” designa um espectro de marcas absorvidas em nosso cérebro do que vimos, entendemos, compreendemos e sentimos. Em

torno destes “núcleos imagéticos” agrupam-se os pensamentos, as ações e os hábitos. A memória é um reservatório suplantado pelas emoções e pelos sentidos.

Para Ricoeur, a memória encontra-se subdividida em “memória hábito” e “memória dos acontecimentos”. É pela “memória hábito” que podemos realizar as tarefas diárias que fazemos sem pensar, como dirigir, ler ou falar. Por “memória dos acontecimentos”, compreende-se, acima de tudo, uma memória afetiva, onde guardamos os momentos de nossa infância, nossas emoções e sentimentos.

Já a lembrança, o ato de “lembrar”, está ligado às percepções originadas por causas externas, parte que se difere de “recordar”, pois nesta Ricoeur entende que há uma busca, um trabalho laborioso em que o resgate do passado só pode ser realizado pela intencionalidade. Dessa forma, segundo Ricoeur, “percepção e resgate” são as diferenças entre lembrança e recordação. Na recordação ou na rememoração, haveria uma espécie de “acomodação” do passado ao presente.

Seguindo a mesma linha estrutural, o “esquecimento” é visto como um “apagamento” de rastros, termo o qual pode ser usado como manutenção da memória. Neste ponto, Ricoeur estrutura o esquecimento sobre a contenção do rastro psíquico. Os conceitos desenvolvidos pelos rastros psíquicos levam a esquecimentos ligados à afeição e aos sentidos. De posse destes dois conceitos, surge um terceiro: a reminiscência. Esta seria uma forma de esquecimento profundo, que retorna ao presente pela impressão de algo. Para o estudioso, a reminiscência é uma maneira de se combater o esquecimento, pois lembrar algo é nunca deixar de tê-lo apreendido ou sentido.

Paul Ricoeur estendeu à epistemologia da literatura uma área de liberdade para a investigação dos fenômenos do espírito, sem renunciar ao real e sem cair no idealismo, buscou estabelecer convergências e divergências entre o pensamento e o objeto. Para o teórico, a evidência do mundo não é real, transforma-se através da percepção. O mundo é um fenômeno para a consciência, tem a pretensão de ser concreto, porém essa solidez só pode ser resgatada pelo estados psíquicos do sujeito.

A consciência central se opõe à marginal em todos os atos mentais: a lembrança, a imaginação, o prazer e a vontade correspondem a uma espécie de esboço de si mesmo, são apresentados a consciência estabelecendo uma consciência atual e uma potencial. O objeto

que desaparece em nossa psique não deixa de existir, apenas torna-se atemporal, podendo ser recuperado em algum momento de nossas vidas.

O conceito de consciência para Ricoeur é o fato de podermos pensar, um domínio primeiro, que torna possível ou compreensível um objeto o próprio sujeito. Intencionalidade é o que faz transcender é o que indica a consciência para si mesma. Transcender é sair de fora para dentro. Corresponde ao mundo interior, imanente ao homem, sendo somente nas intencionalidades vividas pela consciência que um objeto é visado, significado. Assim, o objetivo da fenomenologia é investigar como um fenômeno se apresenta à consciência. A consciência é sempre aquilo que dá sentido as coisas, está sempre relacionada a alguma coisa, a algum objeto.

A intencionalidade representa este direcionamento em relação ao objeto representado. É quando assumo uma posição referencial. Observamos que nem o objeto nem a consciência são objetos em si. O objeto é sempre para uma consciência, enquanto pensado, imaginado, lembrado. Neste sentido, não podemos conceber o objeto e a consciência como entidades separadas. Mas, ao contrário, os concebemos e os definimos a partir dessa relação a qual subjaz a si mesma.

Dessa correlação entre a consciência e o objeto, fazemos sempre uma descrição geral sobre os objetos particulares e sobre a sua direção correlativa. Nesse sentido, a descrição sobre o aspecto da experiência vivida do objeto pelo sujeito é denominada de noemática. Já as modalidades da consciência, como a percepção, a recordação, a memória mediata e suas diferenças modais, são chamadas de noética. Em outras palavras, a relação noemática corresponde às descrições dos objetos intencionais e a noética à modalidade do cogito.

No que tange ao sujeito por si, nele está o instrumento que possibilita o sujeito ser autônomo e atingir sua finalidade. O sujeito não se vale de algo fora de si mesmo como instrumento ou meio para atingir a finalidade de permanecer em si. Ora, na atitude fenomenológica tanto o objeto como o sujeito em si, por si e para si é ignorado, porque é somente na relação entre o sujeito e o objeto que o sentido do objeto é formado. A finalidade do fenômeno está no pensamento, no “logos” e, por sua vez, o “logos” só se expõe como fenômeno na consciência. Desse modo, nem o sujeito nem o objeto existem em si mesmos. Há uma intenção no objeto e uma intenção para o sujeito. Fora dessa relação não há consciência nem objeto.

A memória parte desses conceitos, estes só existem enquanto consciência de algo visado que existiu e, existindo, formou um espectro, um caleidoscópio imanado pelos sentidos. A rememoração, a recordação, a imaginação, as reminiscências e as lembranças servem analiticamente como algumas das possíveis “intencionalidades” psíquicas abarcadas pelos fenômenos mnemônicos.

Apresentamos os pensamentos até aqui explanados por compreendermos que, na contística schleeana encontramos em seus seres de papel, um esforço destes na busca por um passado esquecido, na origem perdida ou desconhecida dos acontecimentos. A busca pela identidade é concretizada pelo resgate da memória, pela procura de si mesmo. Contudo, esse processo é realizado pelos “rastros” e pelas “rememorações” dessas personas. Na busca pela memória, o resgate é feito muitas vezes por fragmentos do passado. Dessa forma, uma investigação de como são construídos estes processos do “rememorar” e do “esquecer” se fazem imprescindíveis na obra de Aldyr Garcia Schlee.

4 MEMÓRIAS DE O QUE JÁ NÃO SERÁ

4.1 O tempo e suas perspectivas

A fenomenologia literária confronta-se diretamente com o signo linguístico. Sob a perspectiva fenomenológica, a palavra abre-se e com ela uma polifonia de sentidos busca, no limiar da imaginação, compreender um universo permeado pela idealização da imagem. O texto torna-se um organismo vivo e pleno, dotado de pressupostos que fogem ao seu receptor. Sob esse aspecto, a ficção possibilita uma relação de simbiose entre o escritor e o mundo. O ato ficcional passa a ter um caráter de acontecimento e de possibilidades, à medida que o leitor consegue dar sentido ao texto. Imaginar é estabelecer relações de sentido, é intuir, buscar, realizar-se em um mundo onde percepção e realidade se misturam.

A proposta deste capítulo consiste na análise de três contos escritos por Aldyr Garcia Schlee em seu livro *Memórias de o que já não será* (2014), sob o viés fenomenológico da literatura e da memória. Com base nas teorias pré-estabelecidas, os contos analisados serão: *Uma galena*, *La folie et l'amour* e *Paixão pela 153*.

Através dessas narrações curtas, compomos um estudo analítico que relacione as teorias mnemônicas elencadas por Paul Ricoeur. Também apontaremos para os pressupostos que compreendem leitor e texto, uma vez que, nossa orientação maior será validada pela *Teoria do efeito estético*, de Wolfgang Iser pois compreender como os processos mnemônicos e fenomenológicos da literatura expressam o ponto direcional para as análises na contística schleeana pressupõem a base desta pesquisa. Entendemos que os referidos estudos nos servem dialeticamente como bases análogas para que se possa erigir um caminho que estabeleça sentido e orientação maior à tese apresentada.

Para Iser, leitor e texto devem conectar-se em uma estrutura só. Deve o receptor ser visto como uma construção de perspectivas ou como derivação de um código devidamente constituído que só adquire sentido semântico através das orientações textuais. Refletindo a obra como imagem, que se constitui na consciência do leitor, a estética do efeito propiciará as orientações necessárias para a realização desta pesquisa. Segundo a teoria proposta por Wolfgang Iser, o processo de leitura só pode ser realizado através da interação entre a estrutura textual e o seu receptor. Por isso, a fenomenologia da literatura não pode se deter apenas à configuração do texto, mas na convergência entre texto e leitor, pois é através dessa

interação entre os atos é que poderá surgir a virtualidade da imaginação. Dessa forma, a comunicação só se realiza através de uma consciência receptora estimulada pelo texto:

Debruço-me sobre o que foi: aquilo que foi e já não é. O que foi (e já não é) pode ser apenas passado: é aquilo que simplesmente deixou de ser; mas, o que me interessa neste livro é o que foi e já não será, que é mais que passado: é aquilo que não pode mais ser que perdeu a razão de ser, a finalidade de ser- porque está definitivamente perdido por falta de serventia ou de utilidade (condenado como objeto ao mofo dos antiquários ou à catalogação dos museus; esquecido, como fato, pela necessidade de olvido; e abandonado, como ocupação, pela perda de propósito e de sentido. (SCHLEE, 2014, p. 2)

Neste parágrafo inicial do livro, podemos observar que as palavras “passado e esquecimento” são as chaves que abrem as “lacunas” de sentido e de significação para a compreensão do conto analisado. No trecho citado, “debruçar-se sobre o que foi”, entendemos que o narrador tenta buscar, no instante passado, algo que ficou guardado, mas que o tempo não apagou, pois uma vez já não estando mais no “agora”, não relega o valor ainda percebido pelo presente vivido.

Esse “instante” que se tornou pretérito deixou marcas ou, como cita Ricoeur, deixou “rastros” impossíveis de serem apagados pela memória. Na frase supracitada, “... o que me interessa neste livro é o que foi e já não será...”, podemos observar que sintaticamente, o padrão linguístico fica obstruído, recurso frequentemente usado nos contos escritos por Schlee. Os verbos “foi” e “será” partem-se desfragmentados pela negação daquilo que um dia “foi e já não será”, pois uma vez vivido, só tem valia através das buscas pelas lembranças. O advérbio de negação renega o mundo, descortinando uma lembrança que se despedaçou com o tempo, mas que mesmo “não sendo”, ainda tenta ser e resiste perdida ou esquecida “por falta de serventia ou de utilidade”, em alguma parte do conto que o livro nos apresenta. Ao final da citação, Schlee se refere a uma memória sem sentido, abandonada “pela perda de propósito e de sentido”. Ricoeur chama essa estrutura de uma “memória impedida”, a qual não serve mais como orientação para a vida, mas que insistentemente permanece ali, desfocada e amorfa.

Neste livro, Schlee trabalha a “ficção do leitor” com perfeição. Assim, essa “perspectiva” narrativa, que se faz presente em todos os contos, gradativamente envolve o leitor, criando uma atmosfera que remete aos estados mais profundos e complexos do inconsciente. As “estratégias textuais” dos personagens, do enredo, da ação, e as

indeterminações textuais acabam por nos mostrar realidades factuais e imperfeitas, transportando-nos a mundos nunca antes imaginados. De acordo com Iser:

O texto literário se origina da reação de um autor ao mundo e ganha o caráter de acontecimento à medida que traz uma perspectiva para o mundo presente que não está nele contida. Mesmo quando um texto literário não faz senão copiar o mundo presente, sua repetição no texto já o altera, pois repetir a realidade a partir de um ponto de vista já é excedê-la. (ISER, p. 11, 1996)

Segundo o pensamento de Iser, no momento em que as realidades refratárias do mundo se transformam em perspectivas que levem o leitor a se posicionar de alguma forma diferente ao mundo ao qual ele está acostumado, o escritor rompe com as imagens dominantes do mundo real; assim, o receptor experimenta uma mudança em seus códigos de significação, sejam eles de ordem social, histórica ou psicológica. Intrinsecamente, no livro *Memórias de o que já não será*, os temas desenvolvidos envolvem incesto, pedofilia, traição, amor, ódio e prostituição, pois buscam no receptor uma intencionalidade de consciência que o faça significar e refletir:

Cada texto literário comporta-se seletivamente quanto ao mundo dado, no interior do qual surge uma forma de realidade e de referência. Quando determinados elementos deles são retirados e incorporados ao texto, eles experimentam daí uma mudança de sua significação. (ISER, 1996, p. 11)

Os elementos selecionados dos contos não são apenas referências ideais do escritor, mas são tematizados por um olhar de elaboração e seleção de aspectos do mundo onde a memória é a principal protagonista. Para que possamos dar significado maior a estes contos, se faz necessário uma leitura atenta e cuidadosa, pois as inferências textuais partem sempre de uma lembrança, de uma rememoração ou de um esquecimento, como já adiantado pela citação que começa o livro. De acordo com Ricoeur:

A fenomenologia da memória vê-se confrontada, desde o início, com uma aporia que a linguagem cauciona: a presença, na qual parece consistir a representação do passado, aparenta ser mesmo a de uma imagem. Dizemos indistintamente que nós representamos um acontecimento passado, ou que temos dele uma longa imagem, que pode ser visual ou auditiva. (RICOEUR, p. 1, 1996)

Os três contos são fragmentos das lembranças de um narrador, que se encontra submerso pela consciência do ato de recordar. O passado se transforma em imagens que, por sua vez, formam as estratégias textuais que guiarão o leitor em diferentes graus de sentido. Na citação acima, Ricoeur, inicialmente, apresenta uma premissa que coloca em

xeque se um estudo da fenomenologia da memória pode ser veritativo para análises *a posteriori*; porém, em seu discurso final, acaba por compreender a imagem como uma possibilidade de se rerepresentar o passado com aquilo que um dia vemos e ouvimos.

Esse pensamento ricoeuriano traz à baila inúmeras possibilidades analíticas sobre o fenômeno da memória fora da disciplina histórica. Trazê-lo para dentro da literatura e, em especial, para o gênero curto e rerepresentá-lo através da fenomenologia proposta por Wolfgang Iser é o nosso primeiro desafio.

Esperamos que as análises aqui apresentadas possam abrir novos caminhos para os estudos literários, acenar para novas possibilidades de compreensão dos fenômenos mnemônicos apresentados pela imaginação, a fim de que outras perspectivas possam ser reconstruídas.

4.2 Uma vizinha galena

“Uma galena” será o primeiro conto a ser analisado. Trata-se de um uma narrativa relativamente curta, com cerca de doze páginas, a qual a perspectiva formada pelo narrador nos mostra um suposto relacionamento extraconjugal entre vizinhos. Aparentemente, uma história trivial de um casal que procura se encontrar sob o pretexto de fazer um pequeno e antigo rádio funcionar, na época chamado de “galena²” o qual, pela fragilidade de seus componentes internos, nunca funcionava perfeitamente. Os encontros quase sempre aconteciam às escondidas em um quarto da casa; porém, quando surpreendidos pelo marido, criou-se um enorme embaraço, por causa das perguntas que insistentemente eram dirigidas ao “casal” pelo esposo. Esse, por conveniência, acabou por inverter a situação, numa atitude contrária a de um marido “traído”, fingindo interessar-se mais pelo “rádio” do que propriamente pela “atitude” suspeita de encontrar sua esposa na casa de seu vizinho. Essa situação acabou por criar um clima de expectativa sobre o que poderia acontecer. Essa é perspectiva central do conto, porém não a única.

² Galena é um dos receptores mais simples de modulação AM que se pode construir. Ele utiliza as propriedades semicondutoras do mineral galena, um dos primeiros condutores antes do silício e do germânio. Nesse conto, ao substantivo “galena” é atribuído um duplo significado.

Quase todas as interações entre texto e leitor são feitas através das lembranças de infância do narrador. O conto se mantém permeado pela “ficção do leitor”³, uma voz que tende a direcionar, orientar e desenvolver pontos de vista. Esse conto não apresenta apenas uma perspectiva, mas compõe-se de um jogo seletivo de perspectivas textuais. Sobremaneira, o leitor, através das suas interações, desenvolverá seus horizontes de expectativa, cabendo a ele decidir quais perspectivas adotar, pois para cada perspectiva adotada há um mundo que se abrirá ou que se fechará. Nesse sentido, para que a “ficção do leitor” seja compreendida, texto e leitor devem estar intimamente unidos:

O texto não pode ser fixado nem à reação do autor ao mundo, nem aos atos de seleção e combinação, nem aos processos de formação de sentido que acontecem na elaboração e nem mesmo à experiência estética que se origina de seu caráter de acontecimento; ao contrário, o texto é o processo integral, que abrange desde a reação do autor ao mundo até sua experiência pelo leitor. (ISER, p. 13, 1986)

Em “Uma galena”, leitor, mundo e escritor concorrem às mesmas referências textuais, pois caso não haja interação entre as partes, perde-se por completo o efeito do conto. Desta forma, se as lacunas e as indeterminações advindas das estruturas do texto não forem compreendidas, o sentido, estrutura elaborada sob uma determinada orientação, se perderá. Por isso, de acordo com a teoria iseriana, o texto é um potencial de efeitos que se atualiza no processo de leitura entre os polos receptivos e textuais, e para que o significado⁴ emerja, deve haver uma congruência real entre as partes.

O conto mostra a “ponta do *iceberg*” como diz Ricardo Piglia – a partir de Hemingway –, em *Suas teses sob o conto*. Assim, tentaremos mostrar os “espaços” reservados para aquele leitor mais atento, que poderá ou não se tornar um “leitor implícito”, ou para aquele leitor que prefere manter-se à distância, na forma que lhe cabe como leitor comum ou como prefere Iser, leitor contemporâneo⁵, o qual não percebe nas entrelinhas do texto, o que sob o caráter de acontecimento vem ao mundo transfigurado pela palavra.

³ A ficção do leitor é marcada no texto por um determinado repertório de sinais. No entanto não é isolado nem independente de outras perspectivas estabelecidas pelo texto, como: narrador, personagens, ação.

⁴ Para Iser, significado e sentido não se equivalem. O sentido é oriundo do mundo sintático/semântico que o escritor produz através da linguagem. Significado é quando o leitor consegue completar ou compreender a mensagem que o escritor estabeleceu. Essa distinção é fundamental, pois para que se chegue ao “efeito estético” de uma obra, é necessário que o leitor consiga-a “compreendê-la” e não apenas entender o seu sentido, uma vez que este é apenas a “orientação” de um determinado autor em correlação com seu mundo. Para Iser, muitas das obras que se tornaram “clássicas” excedendo cronologicamente ao seu tempo, dependeram exclusivamente destes dois fatores (sentido/significado).

⁵ O leitor contemporâneo é visto por Iser como uma idealização funcional para a estética da recepção, pois ela interessa-se pelos testemunhos e pela recepção de leitores em épocas diferentes. No caso em questão, esse tipo

O processo básico da comunicação, entre texto e leitor, elaborado pela teoria de Wolfgang Iser, consiste em dar significação ao significado, em harmonizar seleções e combinações efetuadas pelo leitor com base em um texto ficcional. Destas estruturas homólogas, temos o que o teórico chama de significado e efeito. Por consequência, essas estruturas apenas se realizam à medida que ambas estejam conectadas no interior destes sistemas entre um receptor e o seu emissor:

O objeto estético não é prévio ao texto, que o realiza, mas só se constitui nele, e ele não é familiar a todos os falantes; ele só é apreendido pela leitura. É sobretudo essa atividade, a decifração de “um segundo código”, que pode originar o prazer estético que o leitor sente na leitura. (ISER, p. 171, 1996)

Começaremos as análises pelas estratégias textuais⁶: do narrador, da ficção do leitor e dos personagens. Neste conto, quem organiza as condições de comunicação são as estratégias do texto; todavia, estas não podem ser confundidas como “representações” únicas de significação, pois, analogicamente, apenas representam um dos polos do texto, servindo como pontos nevrálgicos para as análises aqui apresentadas. Entretanto, para que o processo comunicativo do conto se mantenha aberto, se faz necessária a realização dos atos de compreensão do leitor, os quais também serão pormenorizados.

Começamos as análises pelo primeiro parágrafo do conto:

Já não há quem se lembre de uma galena. Poucos ainda sabem o que era foi uma galena; e para que serviam (serviram as galenas). Nem mesmo os mais recentes e atualizados dicionários da língua portuguesa dão preferência a um sentido antigo que essa palavra, como substantivo feminino, podia ter: não o de sulfeto cúbico de chumbo (sulfuro natural de plomo em espanhol); nem mesmo o de médica sendo galeno o médico, masculino; mas o de um primitivo aparelho (el aparato de galena, uruguaio) de detecção de sinais de ondas sonoras, que terá encantado muita gente e que nos interessa relembrar aqui. (SCHLEE, 2013, p. 119)

Neste início, o verbo “lembrar” aparece como referência do conto. No trecho: “Já não há quem se lembre de uma galena”, temos a lembrança como principal processo de sentido para a narrativa que se inicia. A experiência temporal a qual se forma a partir da memória dos eventos passados toma corpo, atravessando os tempos, as memórias e os sujeitos.

de leitor não corresponde às expectativas da teoria do efeito estético, pois embora existente, dificilmente é concebível para enunciados abrangentes.

⁶ Estratégias textuais são pontos de orientação que representam o discurso ficcional produzido pelos elementos narrativos. Como finalidade, possuem o caráter de orientação para que os receptores passem a ter pontos centrais das devidas referências organizados pela estrutura do texto.

O narrador utiliza-se da lembrança para ajustar um sentido de significado ao substantivo “galena”, ao descrever “que não há quem se lembre, do que foi, ou o que terá sido uma galena” ou para que “serviam ou serviram” as galenas. Essa referência coloca o objeto no abismo do esquecimento, em um espaço-tempo que nem mesmo nos dicionários consegue-se encontrar um sentido semântico apropriado. É no esquecimento da própria palavra, do seu uso, e principalmente da sua função, que se inicia um processo de rememoração do passado, de algo que não se quer ou que não se consegue esquecer, uma vez que o tempo sempre se encarrega de refratar a história de acordo com o vivido, com o olvidado pelos sujeitos envolvidos pelo narrado. Para Ricoeur:

As partes se desenvolvem segundo um percurso orientado, que assumem, a cada vez, um ritmo. Assim a fenomenologia da memória inicia deliberadamente por uma análise voltada para o objeto de memória, a lembrança que temos diante do espírito, depois ela atravessa o estágio da busca da lembrança, da recordação, da memória de si mesmo. (RICOEUR, 2012, p. 18)

Assim, ao se tentar fazer uma fenomenologia da memória, há que se remeter primeiramente ao objeto rememorado para, logo em seguida, intuir esse objeto através da consciência e dos atos intencionais que o relaciona com o presente e com o seu passado. Nesse sentido, o objeto “galena”, no conto, constrói essa relação noemática entre a coisa visada e o passado rememorado.

Há de se notar que a última frase deste parágrafo resume bem esse ato intencional entre objeto e a recordação de si mesmo, quando nos é apresentada a seguinte estrutura sintática: “[...] que terá encantado muita gente e que nos interessa relembrar aqui”, fica claro não haver dúvidas de que a estrutura central do conto tende a ser a “rememoração através das coisas e dos objetos”.

Para Ricoeur, essa rememoração só se faz possível através do tempo, é neste sentido que o sujeito se constrói e é por este construído. Mas, para que se tenha uma memória de algo construído num tempo passado a qual se reconstrói em um tempo presente, é necessário de antemão passarmos pela esteira da imagem. A reconstrução da memória só pode ser exercida pela força das imagens. Poderíamos relacionar a “memória” e a “existência” com a apreensão do tempo referenciada pela imagem (ipseidade/mesmidade). É nesse sentido que o narrador, ao relatar um acontecimento passado, tem como mote principal um objeto que fez parte de um tempo, o qual ressurgido em forma de imagens torna-se a principal referência para outras

imagens que surgirão ao longo desta narrativa. Ricoeur chama essa estrutura de imagem-lembrança:

Mas não penso ser impossível limitar-se a essa dupla operação de especificação do imaginário e da lembrança. Deve haver, na experiência viva da memória, um rastro irreduzível que explique a insistência da confusão comprovada pela imagem-lembrança. Parece mesmo que a volta da lembrança pode fazer-se somente no modo de tornar-se imagem. A revisão paralela das fenomenologias da lembrança e da imagem encontraria seu limite no processo de transformação da lembrança em imagem. (RICOEUR, 2012, p. 26)

Para Ricoeur, embora exista uma confusão entre imagem e imaginário, originada pela filosofia platônica, é imprescindível que se coloque as lembranças na ordem das imagens, as quais se sobrepõem ao passado. A “memória é do passado”, é nele que reencontramos um vasto campo das percepções mnemônicas. No conto em questão, “a galena” é o objeto que transcende a memória deste narrador. Observemos:

Uma galena era (foi, como já disse) um objeto; mas não um objeto qualquer: mas um objeto raro, um objeto mágico. Na verdade foi uma caixa, uma caixa de madeira, uma caixa de madeira lustrosa – de cedro ou de mogno- que se desdobrava de dentro para fora dela mesma; e que falava. (SCHLEE, 2014, p. 119)

Aqui temos uma imagem mais detalhada do que vem a ser esse “objeto”. Podemos perceber que os predicativos utilizados, “objeto raro”, “objeto mágico” e “não um objeto qualquer”, mantém entre o texto e o leitor, um elo de comunicação e de aproximação que vai estimulando o conto a ponto de formar, no leitor estruturas de pensamento que serão ao longo do texto desenvolvidas. Embora a lembrança e a rememoração venham a ser a referência de significação, é a partir das perspectivas textuais do narrador, da ficção do leitor, da trama e dos personagens que o conto tende a comunicar.

Podemos observar que, no início da frase, o narrador orienta o leitor com muita intimidade e propriedade do que narra, quando afirma: “uma galena era (foi como já disse) um objeto”. Essa impressão é muito bem apresentada por Iser em seu livro *O ato da leitura*, que trata dessa questão como sendo uma estrutura do texto, a qual cabe ao leitor assumir uma posição reflexiva frente ao que o texto lhe apresenta:

A ficção do leitor é marcada no texto por um determinado repertório de sinais. Este, no entanto, não é isolado nem independente de outras perspectivas estabelecidas pelo texto, que se manifestam no romance como o narrador, os personagens e a ação. (ISER, 1996, p. 85)

Para o teórico, a ficção do leitor é apenas mais uma das possíveis estratégias que o autor possui para “guiar” ou “orientar” o receptor, para que este entre no seu jogo, dando, assim, mais liberdade de escolha para os possíveis significados atribuídos ao que está sendo significado. De acordo com Iser:

[...] é sem dúvida apenas uma das estratégias de apresentação, importante, porém por instaurar o lugar perspectivístico do leitor. A este é dado um papel que ele deve incorporar caso o sentido deva ser construído sob as condições do texto e não sob as dos hábitos do leitor. Pois, em última instância, o texto não se propõe a reproduzir as disposições do leitor, mas a agir sobre elas. (ISER, 1996, p. 106)

Iser compreende que o texto ficcional tem um caráter de imagem e sua apreensão não se caracteriza pela divisão sujeito e objeto. “O sentido” é o objeto a que o sujeito se dirige e que tenta definir guiado por um quadro de referências. O sentido não se mostra nas páginas formuladas pela narrativa, mas em um produto que resulta da complexidade dos signos no texto e dos atos de apreensão do leitor. Sendo assim, o sentido passa a ser algo a ser experimentado.

Dessa forma, o lugar perspectivístico ocupado pelo leitor no conto “A galena” terá muitos campos de variações. Schlee, sob esse aspecto, muda o campo de visão do leitor e, a todo o momento este é obrigado a fazer e a refazer escolhas, caso queira entrar em implicitude⁷. No caso, a “ficção do leitor” passará a ser o centro de comunicação. O efeito depende da participação do leitor e de sua implícita leitura:

Mas a galena, essa, foi um aparelho que nunca serviu para ver: só terá servido para ouvir. A diferença era que o que teria se escutado nela, ter-se-ia escutado de verdade (sons e vozes que saíam ali mesmo, de dentro dela, que chegariam num arrepio sabe lá onde, e que viriam e se iriam assombrosamente num chiado misterioso); e o que se pudera ver na outra caixa, isso era mentira (não propriamente mentira, mas sim umas figuras, umas imagens caprichosamente coloridas e emolduradas que, postas diante de nossos olhos deslumbrados, revelavam-se imediatamente como se nunca tivessem deixado de ser o que deveriam ser e eram de verdade). (SCHLEE, 2014, p. 120)

Podemos observar, no parágrafo acima, que o narrador coloca o leitor sob a égide de várias representações. Em um primeiro momento, temos a definição de que o aparelho “galena” nunca servira para produzir imagens, apenas produzia “sons”. De tal forma, que esses sons produziam “arrepio sabe lá onde” e um “chiado misterioso”. Se analisarmos com atenção o narrado, percebemos que o “narrador” parece estar querendo nos dizer algo a mais.

⁷ O *leitor implícito* não tem existência real. Ele materializa o conjunto das pré-orientações que um texto ficcional oferece como condições de recepção a seus leitores. Entrar em implicitude é compreender o que o texto tem a comunicar. Faz parte do “efeito” literário que a obra apresenta ao leitor.

Sua fala e suas colocações remetem a um objeto, mas objetos, dificilmente, nos causam “arrepios” ou “chiados misteriosos” que venham “lá de dentro”.

A estratégia textual que aparece nesse momento é a de que estamos tratando de algo feminino e que, de alguma forma, esse narrador sabe muito mais do que está contando. Essa perspectiva aberta, sobre o saber, se a galena é um objeto ou uma mulher, deve ser construída internamente pelo leitor. Não está explicitada no texto, mas demanda pistas textuais deixadas propositalmente por essa “voz”, que aguça a curiosidade e muda o ponto de vista do leitor.

Neste trecho há um jogo de perspectivas entre “narrador” e “ficção do leitor”. Uma forma metafísica do não ser, visto que os verbos alternam-se em seus tempos: alguns pertencem ao passado, outros, se revelam no presente do indicativo. Esse uso irregular se torna frequente por toda a narração do conto, causando uma grande confusão, ou perda da veracidade do que está sendo contado.

Para Iser, essa forma perspectivada de narrar é uma estratégia do jogo das estruturas narrativas, pois essa abertura de perspectivas é proposital, parte de um processo que terá seu desfecho logo em seguida. O leitor vai construindo, imaginando, descortinando e seguindo pistas vai aos poucos se colocando no texto e sendo absorvido em sua complexidade, começa a ter uma maior compreensão do que está sendo narrado. Diante de tantas perspectivas oferecidas, cabe ao leitor encontrar seu ponto de vista e desenvolvê-lo para, assim, chegar à significação.

Outra perspectiva que se abre no conto acaba por indicar novos pontos de vista para o leitor. Vejamos a frase: “sobre uma caixa com umas figuras, umas imagens caprichosamente coloridas e emolduradas que, postas diante de nossos olhos deslumbrados, revelavam-se imediatamente como se nunca tivessem deixado de ser o que deveriam ser e eram de verdade” (SCHLEE, 2014, p. 122). Não se sabe, ainda ao certo do que se trata. O que se tem de concreto é que produzia imagens, ou melhor: “imagens caprichosamente coloridas” nos revela esse narrador. Assim, o leitor se pergunta: Seria uma máquina de tirar retratos? Um pequeno aparelho de televisão? Ou o que realmente este narrador está querendo mostrar?

Essa perspectiva aberta também reverberará na mente do leitor, que, cauteloso, tenta compreender o porquê do surgimento de outra perspectiva formadora de novos pontos de vista. Em tese, Schlee trabalha, neste conto, com muitas perspectivas. Os pontos perspectivados são abertos e não fechados e as estratégias que formam o conjunto

sintagmático e paradigmático das representações de sentido mudam a todo o momento. Deve o leitor estar atento tanto à parte sintática dos eixos de combinações como à parte paradigmática dos eixos semânticos: essa estrutura é denominada por Iser de representações de primeiro grau (eixo sintagmático) e representações de segundo grau (eixo paradigmático).

Iser considera que a obra literária tem dois polos: o artístico e o estético. O artístico designa o texto criado pelo autor, enquanto o estético é a concretização produzida pelo leitor. Segundo sua teoria, a obra literária não se identifica nem com o texto, nem com o leitor, pois a obra é mais do que o texto, é só na concretização entre ambas as partes que ela se realiza. A concretização, por sua vez, não é livre das disposições do leitor: mesmo que tais disposições só se atualizem com as condições pré-dadas pelo texto, essa interação só tem valia quando ambos os polos entram em harmonia.

Em suma, até o presente momento, podemos trabalhar com a lembrança de um objeto que ainda não sabemos do que se trata, nem mesmo se é realmente um objeto ou se estamos falando de uma pessoa. O que temos são as perspectivas abertas, índices comutados por um narrador camuflado pela ficção do leitor. Daremos seguimento ao conto, a fim de possibilitarmos mais análises:

Verdade é que tivemos uma galena em casa. E eu seria mais mentiroso ainda, ao inventar esta história verdadeira, se contasse o que vi e conheci e ouvi a galena que tivemos em casa como uma coisa que era de todos, nossa mas que agora, é como se não fosse, como se não tivesse existido, pois dela já não se preserva a lembrança e nem eu o último que poderia preservá-la, não tenho como, pois nunca ouvi, conheci ou vi nossa galena. (SCHLEE, 2014, p. 120)

Novamente, a lembrança deste narrador abre-se em perspectivas que se norteiam pela memória. O canal sensorial mnemônico é peça fundante na construção de imagens que se apoiam no tempo e na sua reconstrução. Também há um jogo retórico quando o narrador se coloca na frase; “eu seria mais mentiroso ainda se inventasse essa história verdadeira”. O que nos chama a atenção na representação de primeiro grau, advém das palavras “mais mentiroso ainda”; desse registro, pressupõem que não podemos confiar neste narrador, uma vez que o “ainda” nos dá a ideia de que houve, ou haverá mentiras, que foram suplantadas pela forma como o conto vem sendo construído. Do ponto de vista mnemônico:

A memória é do passado é o seu contraste com o futuro da conjectura e da espera e com o presente da sensação (ou percepção) que impõem esta caracterização primordial. E é sob a autoridade da linguagem comum que é feita a distinção. Mais

fortemente ainda; é na alma que se diz ter anteriormente ouvido, sentido, pensado alguma coisa. (RICOEUR, 2014, p. 35)

O primeiro capítulo de *A memória, a história e o esquecimento* aborda três importantes concepções sobre o estudo veritativo da memória, a saber; a memória, a percepção e a imaginação. Através de premissas apoiadas em Platão e Aristóteles, Ricoeur tenta traçar um caminho que qualifique cada uma dessas estruturas, evidenciando, em cada uma delas, um vasto caminho teórico o qual, momentaneamente, não nos interessa. O que nos apraz é que, em seu juízo de valor, a memória é feita de imagens e percepções, cabendo à imaginação o papel de “fantasiar”, de “elaborar” ou, por que não dizer, o de ficcionalizar.

Em suma, Ricoeur acredita que a memória pode guiar-se pelas lembranças, mas há de se ter cuidado, pois, dependendo do tempo decorrido, lacunas podem ser abertas sendo preenchidas pela imaginação. Por isso a memória pode ser, muitas vezes, manipulada, ajustada ou produzida. No conto em análise, a lembrança e a rememoração são trabalhadas pelas percepções de um narrador o qual, até o presente momento, não se mostra confiável, uma vez que o discurso produzido é permeado de pontos questionáveis.

Dessa forma, como nos coloca Ricoeur, no conto, todas as perspectivas abertas podem ser “ficcionalizações” de um narrador que se permite “ajustar” pequenos trechos de suas memórias para que a história contada mantenha-se coerente e aparentemente verdadeira.

Uma constatação das ideias até aqui desenvolvidas encontra-se na frase; “pois já dela não se preserva a lembrança e nem eu, o último que poderia preservá-la, não tenho como, pois nunca ouvi, conheci ou vi nossa galena”. Essa aproximação e esse afastamento que o narrador mantém com o narrado torna-se muito interessante pois, ao refletirmos sobre o relatado até o momento, percebemos que tudo que se sabe foi-lhe passado por outra memória, a qual, até o presente momento, não sabemos, mas podemos deduzir que foi construída pela memória de seus tios, avós, enfim; uma memória produzida pela família.

As frases “Vi objetos que poucos recordam” e “depois esqueceremos” nos chamam a atenção. Nesse ponto, o esquecimento, como afirma Ricoeur, é visto como um apagamento de toda uma história pretérita que poderia ou não fazer parte deste conto, mas que por opção do narrador foi deixada de fora. Logo, podemos problematizar que essas “memórias” conseguem ser fruto de uma “imaginação” e, de certa forma, até o presente momento, podem ter sido conduzidas e reformuladas conforme o tempo decorrido entre os acontecimentos.

Outro aspecto interessante é o fato de que o resgate mnemônico desse narrador se faz pela, como descreve Ricoeur, “memória declarativa” (memória pelos objetos) esclarecida pelo tempo, quando este pensa, sente ou percebe através dos sentidos expostos. Mas é na “alma” que esta memória declarativa reaparece, sendo guiada pelas imagens de um objeto chamado “galena”. Isso é o que o conto nos diz até o presente momento; essas são as perspectivas trabalhadas, e é esse o jogo com o qual o leitor terá que interagir se quiser seguir adiante.

A narrativa tem sua continuação com a descrição física do que vem a ser uma galena, mas observe que a suplantação de sentido é toda mantida pela forma sintática da descrição do objeto. Nesse âmbito, novas perspectivas serão abertas, abrindo lacunas de sentido e de significação:

Sei que a caixa da galena poderia ter duas bobinas de fios enrolados, uma dentro da outra, ligados os fios a uma pedrinha, a pedra da galena posta como num dedal de estanho e que se roçava com um alfinete de fralda a que chamavam “bigode de gato”, na procura dos estéreos sons que viriam a ser percebidos no ouvido de quem estava disposto à desconhecida magia do sintonizar-se, a partir da imaginação e da invenção. (SCHLEE, 2014, p. 121)

A ambiguidade desse narrador, muitas vezes, pode ser relativamente irônica, pois a descrição do parágrafo, e nunca podemos esquecer que as análises aqui apresentadas são fenomenológicas, e por conta desse fator, intencionais à consciência, como nos ensina Husserl. Parece que intencionalmente, estamos diante de uma imagem erotizada. “Duas bobinas de fios enrolados uma dentro da outra” dão forma a uma imagem isomórfica, podendo transformar-se em vários sentidos e significados. Assim, o não dito, o não mostrado diz muito mais que um discurso onde as referências ficam claras:

Também pelo lado da morfologia das significações se chega aos substratos últimos de forma sintática: toda proposição e todo membro possível de proposição contém, como substrato de suas formas apofânticas, os chamados “*termos*”. Esses podem ser termos num sentido meramente relativo, a saber eles mesmos podem conter novas formas (plural, atribuições). Em qualquer um dos casos, chegamos no entanto, e necessariamente, a termos últimos, a substratos últimos que nada contém em si de formação sintática. (HUSSERL, 2006, p. 12)

Por fim, temos as palavras: “a ser percebido aos ouvidos de quem estava disposto à desconhecida magia do sintonizar-se, a partir da imaginação e da invenção”. Apresentamos novamente um jogo de perspectivas abertas pelas palavras “imaginação/invenção”. No conto, as palavras sintaticamente são deslocadas de suas estruturas semânticas, é a polifonia do signo linguístico que permite essa formação imagética da palavra. Segundo Iser:

O texto literário se origina da relação de um autor ao mundo e ganha o caráter de acontecimento à medida que traz uma perspectiva para o mundo presente que nele não está contida [...]. Através disso, o caráter de acontecimento do texto, que se origina da seleção e combinação, se comunica ao receptor. Por isso, o texto tem o caráter de acontecimento, pois na seleção a referência da realidade se rompe e na combinação, os limites do léxico são ultrapassados. (ISER, 1996, p. 13)

Como já dito antes, é na confluência entre texto e leitor que se origina todo o processo comunicativo de uma obra. Se a estrutura de sentido se desloca para um dos polos, é impossível que haja uma relação de significação. O teórico compreende que, embora o autor seja o “elo” principal entre esses dois polos (artístico/estético), se o leitor não interagir de maneira cognitiva, nada acontecerá.

Diante do pensamento exposto, a figura do autor é a de criar “mundos” ou, na linguagem iseriana, “Gestalt de sentidos”⁸ cabendo ao leitor criar o seu próprio universo literário. Assim, há todo um repertório de normas, estratégias e pontos de vistas que, ao longo do conto, serão transformados em “realidades virtuais”.

Isso se torna lexicamente possível porque o signo linguístico, na concepção iseriana, é polifônico, ou seja, ele assume um caráter de deslocamento do seu sentido pragmático. Se pudéssemos colocar uma “ordem” contextual no pensamento fenomenológico de Iser, seria: significante, significado e “significação”.

A importância do vocábulo “significação” é tanta para Iser, que ele coloca um novo conceito para o termo, pois, ao inseri-lo no processo comunicativo, compreende que o leitor só pode chegar a um sentido através da sua “significação”. Essa nova forma de compreensão do texto resulta da complexa relação entre os signos e os ícones textuais. Ou seja, significações que estabelecem e permitem uma condição refratária para a interação entre texto/leitor.

Para Iser, sentido e significação não são palavras semelhantes. Em sua teoria, o sentido tem mais a ver com as estratégias textuais, ou como a forma em que o autor orienta o leitor para dentro do texto. Significação seriam as possibilidades de compreensão que o texto oferece ao leitor, e de como este se insere nos contextos reproduzidos. Por isso, um texto pode ter um sentido e várias significações. Sob esse aspecto, essa suposta “significação” depende

⁸ “Gestalt de sentido” é o processo de correlação entre os signos linguísticos que formam o todo coerente de um texto na mente do leitor. Esse conceito, retirado da sociologia, é fundamentado pela estrutura do texto, mas seu processo semântico é produzido pela estrutura do ato.

muito do mundo interno do leitor, de suas preferências, da sua leitura de vida, de suas orientações e principalmente de suas recepções anteriores.

No conto em análise, as perspectivas textuais e as referências de mundo mudam a todo o momento; diante disso, é só através da seleção e da combinação que o leitor poderá ter uma ideia do sentido e do significado propostos por Schlee. Dando continuidade, é exatamente nessa parte que o conto começa a formar as “Gestalt de sentido” no leitor. Cabe a este escolher a direção que o texto oferece. Vejamos:

Pois, imaginando e inventando que logo conseguiria encontrar na galena sons e vozes capazes de lhe quebrar o mistério e de fazer o encanto de quem lhe acompanhava, foi que um parente meu, que não cheguei a conhecer, ajudava um dia, com diligente cuidado, uma moça que também não conheci (e que era casada e vizinha ao lado) a roçar com um “bigode de gato” a pedra capaz de chiar, falar e cantar, entre dizer coisas e reproduzir peças de música. (SCHLEE, 2012, p. 121)

Nesse momento, a primeira Gestalt acentuada é a palavra “galena”, a qual passa a referenciar um seu duplo sentido, referindo-se tanto ao objeto (rádio) como à vizinha casada. Assim, o leitor passa a ter um novo ponto de vista. Mas, para que o leitor possa colocar seu ponto de vista em significação, considerando uma possível traição entre vizinhos, terá que abandonar antigos pontos de sentido já formulados anteriormente.

A erotização parte das estratégias textuais da ficção do leitor, em especial quando relata: “e que era casada e vizinha ao lado” e “a roçar com um bigode de gato”. Novamente, temos um novo ponto de vista como formador de uma estratégia textual. Como forma de análise, podemos inferir que, se pensarmos em um objeto (galena) como um rádio, o verbo “roçar” não seria o mais apropriado lexicalmente. Esse verbo é mais utilizado para expressar um contato mais íntimo; logo podemos inferir que há uma relação de proximidade entre a vizinha casada e o parente desse narrador, porém nada é implícito, tudo é pré-dado, não constituído, não dito.

Se o sentido pode implicar uma relação a dois, na continuação, essa significação é desconstruída pela sequência sintagmática; “a pedra capaz de chiar, falar e cantar, entre dizer coisas e reproduzir peças de música”, ou seja, tudo volta a sua normalidade. Em outro trecho:

Em nossa casa, aqui em nossa casa, entretanto, meu parente tentava procurar, tentava achar pela mão da vizinha sintonia necessária. Ela sentada diante da galena, ele debruçado sobre ela (a vizinha), pondo-lhe sobre o ombro esquerdo uma mão, a outra mão pousada delicadamente sobre a mão que roçava nervosamente a pedra, a orientá-la os dois rostos muito próximos a ponto de sentir, um, quase o tocar do

outro; mais umas quase imperceptíveis gotas de inesperado suor que o leitor não notaria se não fossem denunciadas agora junto com um repentino e indisfarçável rubor de suave e gostosura quentura. Mas o chirriado da galena continuava cada vez mais fraco, mais fraco, mais fraco, como se já não se achasse, já não se encontrasse mais nada. Como se já não fosse preciso, como se já não fosse necessário imaginar nem inventar mais nada. (SCHLEE, 2014, p. 122/123)

Agora sim, temos a “verdadeira” perspectiva bem clara e exposta, trata-se de uma imagem que indica um encontro de amor às escondidas. As passagens “Em nossa casa, aqui em nossa casa, entretanto, meu parente tentava procurar, tentava achar pela mão da vizinha a sintonia necessária”, e “ela sentada diante da galena, ele debruçado sobre ela (a vizinha), pondo-lhe sobre o ombro esquerdo uma mão, a outra mão pousada delicadamente sobre a mão que roçava nervosamente a pedra...” deixam claro todo um processo sintagmático de que há uma tentativa de aproximação entre o casal.

Fica observado que o “parente”, o qual ainda não sabemos o nome, e nem saberemos, é o protagonista desta cena. Da moça, apenas a única informação que possuímos até o momento é de que a “ela sobe um pequeno rubor”. Porém, mesmo onde o dito está claro, e o claro não está dito, percebemos que há uma parte da oração em que o narrador não é totalmente confiável e nos revela imagens, as quais apenas podem ser “imaginadas” pelo receptor.

Em: “sobre a mão que roçava nervosamente a pedra, a orientá-la os dois rostos muitos próximos a ponto de sentir, um, quase o tocar do outro; mais umas quase imperceptíveis gotas de inesperado suor”, o não dito, o que fica escondido e só vem à tona através da percepção deste leitor é mais uma vez acionado. O leitor pode perguntar-se sobre o que está querendo dizer este narrador, que nem ao menos esteve presente na cena, quando fala em “roçava nervosamente a pedra”. Está-se falando de sexo? De gozo? De prazer? As coisas não se tornam objetivas.

Segundo Iser, o texto é um jogo que nos remete a indagações relevantes às quais exigem do leitor uma postura diferenciada. O leitor de uma obra de ficção vê-se obrigado a optar constantemente. A opção é uma escolha, uma busca relativa da significação. Sendo assim, caberá ao leitor, nesse momento, escolher quais as perspectivas a serem adotadas e, por assim dizer, qualificar o seu ponto de vista.

Outro ponto que nos interessa nessa narração é a troca constante das perspectivas textuais que se constroem em Gestalt de sentidos. Se, no primeiro momento percebemos os

acontecimentos através da voz de um narrador, essa sequência é sutilmente quebrada e modificada pela “ficção do leitor”.

Vamos a mais uma análise da sequência lexical: “gotas de inesperado suor que o leitor não notaria se não fossem denunciadas agora junto com um repentino e indisfarçável rubor de suave e gostosura quente”. Nesta frase, podemos observar que essa “voz” parece estar presente, observando a cena, descrevendo-a nos seus mínimos detalhes.

O tempo verbal mudou de um pretérito do indicativo, que vinha guiando a narrativa, para o presente do indicativo; isso se concretiza na frase “... denunciadas agora junto com um repentino...”. É de bom tom frisar que essa “voz fictícia” faz parte das estratégias textuais para orientar ou desorientar o leitor e que neste conto se faz presente a todo o momento. Sua função é criar e modificar pontos de vista. Norteando o leitor, indica possíveis leituras significadas em seus mais variados aspectos.

O conto prossegue movido pelas lembranças deste narrador que, aos poucos, vai dirigindo e colocando imagens do que “pode” ou “poderia” ter acontecido. Porém, em um momento, o casal é surpreendido pelo esposo da vizinha, mas o que interessa nessa imagem é analisar de que forma o não dito e as indeterminações parecem fluir no texto como mágica. Observemos:

Que importa? Se meu parente e a vizinha que era casada largaram a galena assim que alguém entrou na sala e como que os viu abraçados ou quase; e que, se é que os viu abraçados ou quase, fez que não os viu e admirado e surpreso, pediu-lhes que se explicassem, que lhes explicassem como funcionava a galena.

- !!

- Uma galena!

-??

- Vocês ...vocês os dois vão ter que me explicar...que me explicar...como funciona essa geringonça!

-!!

- Sabem como ela funciona?

- Mais ou menos... Estou tentando ajudá-la... – disse meu parente.

- ...E eu estou tentando aprender – disse a vizinha do lado.

- Ah, sim! Então vocês os dois só estão querendo saber como ela funciona, não é mesmo?

- É, se ela funciona... (SCHLEE, 2014, p. 124)

No trecho, podemos observar como funcionam os vazios do texto; nestes segmentos de frases, percebemos que o não dito parece dizer muito mais do que está sendo reproduzido. Para Iser, os lugares indeterminados devem ser eliminados, e os elementos potenciais devem ser atualizados.

Assim, os aspectos escondidos de um objeto percebido não são simplesmente completados pelo nosso conhecimento, mas permeiam como um pano de fundo, indeterminando e transformando o que é percebido em tensão ou até em signo. O imaginado assume um caráter de horizonte de sentido, enquanto o que até o momento tinha-se como referência passa, a partir desse momento, a ocupar a posição de “tema”. Segundo Iser:

O não-dito de cenas aparentemente triviais e os lugares vazios do diálogo incentivam o leitor a ocupar as lacunas com suas projeções. Ele é levado para dentro dos acontecimentos e estimulado a imaginar o não dito como o que é significado. Daí resulta um processo dinâmico, pois o dito parece ganhar sua significância só no momento que se remete ao que se oculta. (ISER, 1996, p. 107)

Esse parece ser o caso do diálogo entre os três personagens, as “aspas” e a polifonia do diálogo, embora esconda muita coisa, acaba por sugerir um caso amoroso entre vizinhos. Na realidade o texto pouco revela sobre o acontecido, é na mente do leitor que tudo acontece. Por isso, os vazios do texto tendem a ser um processo importante de comunicação entre texto e leitor:

A ausência do signo pode ser ela mesma um signo, e a expressão não consiste em que cada elemento de sentido seja amoldado um elemento da linguagem, mas que a linguagem exerça influência sobre a linguagem, influência que de súbito se desloca em direção ao sentido. Dizer que não significa substituir cada pensamento por uma palavra: se o fizéssemos, nada seria dito e não teríamos a sensação de viver na linguagem, ficaríamos no silêncio, já que o signo desapareceria repentinamente diante de um sentido [...] (ISER, 1996, p. 106)

Assim, de acordo com o teórico, mesmo que o significante não exerça diretamente o seu significado, isso não impede a significação de um texto. Iser, com muita propriedade, compreende que um texto sempre tem mais a dizer do que realmente diz.

O autor mantém o sentido, tenta de alguma forma “orientar”, “esconder” seus desígnios, cabendo ao leitor o papel de compreensão do “qual ainda não foi dito”. No diálogo exposto, podemos elencar várias possibilidades de significação. Dentre elas, a de que o substantivo “galena” seja atribuído de forma pejorativa a uma mulher casada. Também podemos inferir que mesmo o marido tendo visto a cena em que os dois estavam juntos e abraçados, prefere ironizar o momento com perguntas insinuantes, deixando-os embaraçados e perdidos.

A forma sintática como é criado o diálogo, todo permeado de vazios, é muito esclarecedora e intrinsecamente reveladora. Porém, os porquês e as respostas somente ficarão

esclarecidos na mente do leitor. Podemos compreender, em princípio, a imagem estimulando o sentido, e que a mesma não se encontra nas páginas formuladas pelo texto; de certa forma, a imagem se mostra resultante dos complexos dos signos apresentados pelo texto e dos atos de apreensão do leitor.

De certa forma, o efeito depende da participação do leitor e de sua leitura, ele é o principal agente, mas sua participação depende das apreensões feitas entre ele e os elementos da narrativa. Assim, segundo Iser, efetua-se a comunicação. Sendo, dessa forma, a especificidade de que um texto necessita para poder confirmar e determinar o seu sentido. Os lugares vazios omitem as relações entre as perspectivas do texto, assim o leitor é quem deve incorporar a significação. O conto termina com mais uma perspectiva sugestionada pelo narrador, em que nada é dito, nada é formulado, tudo não passa de “possibilidades textuais”:

Depois um dia, quando o marido da vizinha estava para fora, na estância, meu vizinho entrou para examinar melhor. Teve várias ocasiões para testá-la melhor em companhia da vizinha, para constatar que não funcionava, embora ligado cuidadosamente à luz e mesmo acionados com cuidado e pertinência os seus botões de controle. (SCHLEE, 2014, p. 131)

Aqui ficamos, mas nada sabemos e nada saberemos. Se olharmos para trás, podemos perceber que o conto foi retirado das memórias de um narrador que ora nos remete a um sentido, para logo em seguida, cuidadosamente, nos embaraçar com nossos próprios pensamentos. Se a “galena” teve um caso realmente, se ela e o vizinho continuaram a se encontrar enquanto o marido estava fora, se o conto realmente existiu ou foi criado pela imaginação de um menino ao ouvir histórias das quais ninguém lembra mais, ninguém sabe; nem o leitor. Do conto lido, ficarão essas perguntas, das quais nunca obteremos respostas concretas, a não ser na mente e na imaginação de cada leitor que correr os olhos pelas linhas tortas deste conto.

4.3 *La folie et l'amour*, o desespero

Como dito anteriormente, *Memórias de o que já não será* torna-se um livro memorialista à medida que os contos referem-se às lembranças de seus protagonistas e de seus personagens. Repleto de lembranças, de histórias familiares e de rememorações, o volume torna-se a estética personificada da memória, pois traça um caminho onde a imagem é

parte substancial na mente do leitor. Ler este livro, sob o olhar fenomenológico, é uma experiência singular e indescritível. As palavras, transformadas em frases, projetadas em parágrafos e decompostas em unidades de sentido, nos levam às essências do passado, do tempo decorrido, da vida que foi vivida e que retorna lentamente, rememorada pela imaginação do autor implícito.

No conto “*La folie et l’amour*” temos a memória de um narrador o qual, lembrando-se de fatos através dos objetos reminiscentes em sua consciência ainda quando criança, cria um universo no qual as suas memórias, lembranças e imaginações misturam-se, criando uma atmosfera psicológica. O conto em análise obedece sintaticamente à estrutura de uma história curta, pois se trata de uma narrativa concisa (cerca de três páginas) e objetiva. Sua forma esteticamente linear, sua essência decomposta pelo simples ato de poder reconstruir uma persona apenas pelas lembranças, atraem e colocam o leitor em implicitude compelido pela força que a palavra lhe exerce.

Assim, constrói a imagem de um mundo totalmente perspectivado pelo olhar de um narrador. Alfredo Bosi, em *O conto brasileiro contemporâneo*, já atentava para alguns destes critérios:

Quanto à invenção temática, o conto tem exercido, ainda e sempre exercerá o papel privilegiado em que se dizem situações exemplares vividas pelo homem contemporâneo. Repito a palavra-chave: situações. Se o romance é um traçado de eventos, o conto tende a cumprir-se na visada intensa de uma situação, real ou imaginária, para a qual convergem signos de pessoas e de ações e um discurso que os amarra. (BOSI, 1974, p. 8)

Para Bosi, é imprescindível que tudo no gênero conto seja sintática e semanticamente pensado, trabalhado, estruturado de forma que todos os pontos perspectivados na narração devam concorrer ao mesmo propósito: o efeito no leitor. O tema pode transcender ou rerepresentar objetos, desde que haja um recorte, e que seja rerepresentado sob uma nova forma.

Durante todo o processo de escrita, o melhor conto é aquele em que há um conflito entre narrador e o fluxo da experiência do escritor. Essa é a “substância narrável”, a matéria “ficcional” que dará à narrativa curta um bom tema. Essa “substância narrável” vai sendo formada de frase em frase, de oração em oração e, mediante o processo de ressignificação, toma forma até se desenvolver em um universo aberto e móvel para o leitor.

Para que possamos compreender o conto em sua total essência, traremos à baila uma leve introdução sobre as fenomenologias propostas por Paul Ricoeur e Wolfgang Iser. Para isso, o conceito de “intencionalidade” proposto por Husserl torna-se de extrema relevância a fim de se compreender efetivamente esse estado “intencional de consciência”, amplamente discutido na obra ricoeuriana.

O método proposto por Husserl converge, por um lado, com o paradigma cartesiano e, por outro, com a metafísica platônica. Porém, apresenta seu cogito com base na filosofia kantiana. Assim, compreende o pensamento como um possível a “*priori*” da consciência objetiva. Nunca descartando que é somente na consciência do singular que as imagens e os objetos são reapresentados ao leitor. Dessa forma, acaba tendo que ratificar o seu discurso, alinhando-o também aos objetos ideais. Mesmo que o seu método filosófico siga aparentemente para o campo das essências, é a *intencionalidade em reflexão* o caminho para onde o filósofo está determinado a dar continuidade à pluralidade de seus conceitos.

O “conceito de intencionalidade” compreendido como um fenômeno entre sujeito e obra, entendendo obra como “um objeto dotado de propriedades estruturais que permitam, mas também coordene à sucessão das interpretações a complexidade do fenômeno” quando estratificado pelo ato ficcional, deve possibilitar uma relação direta entre o objeto estético e o ente:

Segundo minucioso estudo levado a efeito por H. Spiegelberg sobre o pensamento husserliano, o conceito de intencionalidade pode ser entendido como o componente de qualquer ato que seja responsável não só por apontar um objeto, mas também por: a) interpretar materiais previamente dados de tal maneira que um pleno objeto seja apresentado à nossa consciência; b) estabelecer a identidade entre os referentes de diversos atos intencionais; c) promover a conexão entre os vários estágios do preenchimento intuitivo e d) constituir o objeto pensado. (RAMOS, 1974, p. 12)

Por conta, muitos dos que estudaram ou estudam a fundo a obra de Husserl se apropriam do seu discurso, estabelecendo um novo axioma partindo de um determinado ponto para logo em seguida estendê-lo ao mais alto nível da consciência reflexiva. As práticas literárias nos apresentam uma infinidade de “sugestões” para a compreensão ontológica dos estudos ou fenômenos encontrados na literatura. Escolher, refutar ou ratificar uma proposição em uma análise literária é um processo que requer muita transparência e objetividade, pois acabamos por correr o risco de nos perder no imenso paradoxo de onde emanam as teorias.

Quando um sistema de significação semântico é deslocado de um determinado ponto, para exercer outra estrutura em outro ponto, manifesta-se desde logo a complexidade do fenômeno. Assim, rerepresentamos, de um lado, seu aspecto formal, portanto, definido e de outro, seu aspecto informal; portanto indefinível. Assim, entende-se o estruturalismo, o qual se estabelece mais como um conceito epistemológico do que propriamente o de um aporte teórico para os estudos das ciências da literatura:

O estruturalismo não é uma teoria nem um método; é um ponto de vista epistemológico. Parte da observação de que todo conceito num dado sistema é determinado por todos os outros conceitos do mesmo sistema, e nada significa por si próprio. Só se torna inequívoco, quando integrado ao sistema do qual faz parte e onde tem lugar definido. (RAMOS, 1974, p. 11)

Porém, ao observarmos as ciências humanas, percebemos que indiferentemente ao escopo escolhido, os discursos são geradores de campos semânticos. Os discursos produzidos pela filosofia e pela literatura baseados na fenomenologia tornam-se portadores de sentidos. A palavra, na concepção sartriana que ressignifica o logocentrismo⁹ e o estrato linguístico, considera o pensamento intencional como um signo material. Assim, sentidos e significados podem gerar a transcendência dos objetos/signos que movem o inconsciente do leitor, promulgando o efeito estético predicado por Iser.

O regresso “das coisas em si” ou o “em si”, proposto pela fenomenologia de Husserl, em muito se parece com o postulado do “efeito estético” teorizado pelo alemão Wolfgang Iser. O conceito de estrutura, estabelecido como fenômeno transcendente se aproxima às essências da consciência reflexiva proposta por Husserl. Para Iser, o efeito estético é atualizado no momento exato em que texto e leitor se fundem na imanência. Temos um fenômeno, pois o sentido é apenas uma parte de uma consciência em reflexão. Assim, o conceito de intencionalidade proposto por Husserl é a chave mestra de toda a teoria iseriana.

Os três teóricos compartilham cada um a seu modo, os mesmos pressupostos. Iser eleva sua teoria a um postulado científico. Suas descobertas, anteriormente relacionadas por Ingardem, o qual, na concepção de Iser errou ao deixar o leitor do lado de fora de sua teoria. Consoante ao pensamento de Iser, ao ter deixado o leitor de fora de seus estratos fenomênicos, Ingardem teria refutado todo o postulado de sua teoria, porque sem leitor não há consciência,

⁹ Para o filósofo contemporâneo Jacques Derrida (1930-2004), a centralidade do *logos* no pensamento ocidental, torna-se questionável em decorrência do seu caráter metafísico, fruto de uma consciência interiorizada que se expressa através da linguagem falada e empreende uma investigação ontológica da realidade.

sem consciência não há fenômeno, uma vez que os fenômenos são produzidos pela consciência do objeto pensante em relação ao objeto pensado.

Neste ponto, visamos à compreensão e à explicação do pensamento iseriano, o qual se torna um pouco mais compreensível à medida que começamos a nos adaptar à linguagem, aos jargões, aos aforismos e a todos os significantes e significados unidos numa mesma estrutura. Seu discurso sobre a imanência se faz presente em todos os pontos do livro. Esse olhar fenomenológico acaba estratificando a relação entre a forma de conceber a multiplicidade da obra literária e seus processos sintáticos semânticos. Em seus escritos, procura minuciosamente explicitar as suas proposições teóricas. Segue nesse fundamento até conseguir com que o leitor adentre nessa relação dicotômica entre o pensamento e o pensado em forma de signo/imagem.

Apesar de as hipóteses não partirem de premissas complexas, a compreensão de ambos se torna tarefa árdua. Iser é metafísico, mas adere aos eixos morfológicos, semânticos e sintáticos. Husserl se diz imanente dos princípios da consciência. Mas onde se dá o conhecimento e a imaginação do ser é na consciência intuída pelo ente. De acordo com Husserl sempre viveremos presos em “um mundo monádico e singular”, pois só sabemos o que somos através do olhar do outro. É no outro que me vejo e que me percebo como na verdade existo.

Em tese, a análise deste conto tende a navegar um pouco nas ideias construídas em dois momentos do idealismo alemão: Husserl e Wolfgang Iser. Embora sincronicamente limitados ao tempo da história em que viveram suas colaborações, tanto para os estudos filosóficos, como para os estudos literários foram de extrema relevância. Seus processos cognitivos acabaram por ampliar mais as pesquisas sobre a fenomenologia e a estética da recepção. Obviamente, as teorias mnemônicas de Paul Ricoeur serão o farol que nos guiará até que possamos atingir os objetivos propostos.

“*La folie et l’amour*” conta as lembranças de um menino que, “Desde muito antes de eu nascer”, é surpreendido por um objeto “mágico”, um objeto capaz de fazer acontecer qualquer coisa que se queira, ou que se “imagine”. No conto, tem-se a primeira perspectiva formadora da imagem de uma pequena e antiga máquina de escrever que, ao cair acidentalmente nas mãos pueris do narrador, transformará a sua vida. O conto é atemporal, pois o vivido não está nem no presente nem no passado, trabalharemos com a hipótese de que esta narrativa seja contada no instante vivido do leitor. Sobre isso, Ricoeur aponta:

A memória é do passado. É o contraste com o futuro da conjectura e da espera e com o presente da sensação (ou percepção) que impõem esta caracterização primordial. E é sob a autoridade da linguagem comum que é feita a distinção. Mais fortemente ainda: é na “alma” que se diz ter anteriormente ouvido, sentido ou pensado alguma coisa. Essa memória promovida pela linguagem é o que chamamos de “memória declarativa”. (RICOEUR, 2012, p. 35)

Sendo a memória uma construção que só pode ser reconstruída preteritamente, a imagem é parte fundamental para que o “rememorar” tenha sucesso. Por isso, Ricoeur sistematiza a memória em várias instâncias, visando a cada uma o aporte teórico que lhe cabe. Uma “memória declarativa”, para Ricoeur, define-se pela lembrança dos objetos, mesmo que estejam preteritamente perdidos na esfera da psique, ou na “alma,” como nos é colocada pelas premissas do filósofo. Ricoeur tem como base de seu pensamento que o tempo só pode ser mensurado pelos “instantes” temporais, uma vez que o passado se transforma em memória e o futuro em expectativa, o presente é decomposto em átimos de presentes contínuos.

Falaremos um pouco mais sobre o “olhar” ricoeuriano com mais propensão em outro momento. Diante do pensamento, a percepção que privilegia a narração do conto, tem como premissa maior a de que o narrador está inserido no instante do presente. Cabe ao leitor, perceptivamente, compreender essa estrutura temporal. O tempo narrado entra em congruência com a imaginação do leitor, que se insere neste contexto de imagens e percepções pela decomposição de um tempo pueril, de uma “memória feliz”, como nos fala Ricoeur.

Na história rememorada, nos primeiros parágrafos, encontramos vestígios de uma memória “declarativa”, sendo através da perspectiva do narrador que a estrutura é construída:

Desde muito anos antes de eu nascer, meu tio tinha um aparelho mágico que não sei bem como chegara em suas mãos: se fora trazido da Europa pelo padrinho de minha irmã, juntamente com uma máquina de escrever; se fora algo surrupiado em Jaguarão do espólio do Sr. Tomazzo Aimone, que era pai de meu próprio padrinho e que havia explorado em Pelotas uma casa de cinematógrafo. (SCHLEE, 2014, p. 13)

O ponto de vista deixado em suspenso está sendo produzido indiretamente mesmo antes do nascimento do narrador. Sob essa perspectiva, podemos inferir que havia uma história sobre um certo “objeto” mágico, que ficaria para sempre na memória coletiva de uma família, uma vez que o possuidor do aparelho mágico era o tio do agente da narração.

A primeira perspectiva forma dois pontos de vista. O primeiro é a inclinação à dúvida sobre a qual tipo de aparelho o narrador se refere, e o segundo é sobre a “procedência” do aparelho. Os pontos perspectivados pelo leitor não são confirmados nesse início do conto. Apenas o que temos de concreto são perspectivas sobre os personagens envolvidos na ação e uma máquina de escrever.

Porém, surge uma lacuna textual quando o narrador descreve o seguinte: “uma casa de cinematógrafo”. Neste ponto, abre-se uma zona de indeterminação de segundo plano sobre o objeto “mágico”, lançando ao leitor a possibilidade de que o referido objeto seja algo que registre imagens visuais. Na continuação:

Aquele objeto mágico ou pelo menos misterioso aparelho servia para ver as coisas como elas seriam, se fosse verdade; mas era de mentira, pois embora as mostrasse como verdadeiras, só nos deixava a impressão disso ao fazer de conta que ali elas não eram de mentira e ao gerar a ilusão de que ali elas existiam realmente. (SCHLEE, 2014, p. 13)

A complexidade deste parágrafo é enorme. Primeiro, que a perspectiva formadora do ponto de vista sobre o objeto continua em aberto, mantendo-se presa aos seus predicativos. O que se tem é que o aparelho “servia para ver as coisas como elas seriam”. Analisando a frase, percebemos que a ambiguidade sintática é o principal eixo de sentido no conto, o qual produz pontos de vista ao leitor. Os pontos abertos e indeterminados funcionam como principais centros de referência para que o leitor se oriente e produza o significado. Dessa forma, estamos tratando no conto de alguma forma de arte? Se confirmada a hipótese, qual tipo de arte? Se não estamos falando em arte, qual seria o objeto que “gera ilusão de que ali elas existiam realmente”? Observamos um trecho de *Ato da leitura*, de Iser:

[...] o ponto de vista em movimento possibilita ao leitor desenvolver a diversidade relacional das perspectivas textuais, as quais, como já observamos, se realçam cada vez que um ponto de vista salta de uma para outra. Daí advém uma rede de possibilidades de relacionamentos... (ISER, 1996, p. 27)

Em suma, essas relações estruturais movimentam o texto e, por consequência, possibilitam que o leitor encontre o seu “pensamento de propensão”, que será realizado a partir das escolhas efetuadas. O ponto de vista não é um instrumento singular na propensão do significado do texto, como pondera Iser. De certa forma, o ponto de vista é apenas mais uma estrutura, que vem ao auxílio de um todo para que o leitor possa realizar o objeto perspectivado.

Em outro ponto da narração, a mesma perspectiva é aberta, como se houvesse um tempo (interno) entre o que foi narrado e o que está sendo narrado:

Faz tempo. Eu não era nascido, meu pai e minha mãe ainda nem se conheciam, o irmão mais velho de minha mãe já era moço e sacrílego. Terá sido quando o futuro padrinho de minha irmã voltou da Europa, trazendo consigo a novidade inesperada e inacreditável máquina Adler, uma alta, grande e rara. A primeira em que eu um dia viria a escrever. (SCHLEE, 2014, p. 14)

Novamente o tempo, dando vida a mais um tempo que se passou. Seria como se estivéssemos falando de um passado do passado, que só vem à tona pelos rastros anímicos deste narrador. Se observarmos com atenção, ainda não existia a “família”, pois teria sido “o futuro padrinho da minha irmã”. Na verdade, não há irmã, nem padrinho, nem coisa alguma, uma vez que, à primeira vista, o “tempo”, neste conto, passa a ser mais uma das perspectivas adotadas para (des)orientar o leitor.

Assim, trabalhamos com muitas perspectivas que apontam vários caminhos a serem pensados, abandonados, suprimidos ou elencados. Schlee sabe que o leitor terá que optar ou refutar a todo o momento. O conto parte para uma projeção metaficcional, na frase; “a primeira máquina que eu viria a escrever”, pois projeta o narrador como um futuro escritor. Será que há alguma diferença entre narrador e escritor?

Esse é um ponto de vista que, mesmo sem importância, não passa despercebido por um leitor mais experiente, mas como estamos analisando sob a ótica fenomenológica, este trabalho consiste em tentar mostrar todas as possíveis estruturas de sentidos provocadas pelo conto. E não tomá-las como correlatos absolutos e verdadeiros.

O conto continua a narrar as peripécias do tio, que se mete em brigas, em bordéis, acabando por levar uma vida desregrada. Embora essa “maneira” escolhida pelo tio fosse, como um todo, fora dos “padrões sociais” para a época, as memórias de infância do narrador conservaram uma imagem de um homem, no caso seu (tio) de coração e mente benevolente.

A única preocupação maior era de que a avó (matriarca da família) não soubesse das aventuras de seu filho. “[...] que nunca seria revelado (como nunca foi revelada a minha avó) para não somar mais desgostos”. A “estética da memória” criada por Schlee termina com as lembranças, relembrações e os esquecimentos dos fatos acontecidos. Vejamos:

Assim, o esquecimento, a deslembração, o segredo acabaram borrando o suceder de meu tio desde antes que tivesse nascido. De modo que fica difícil agora rememorar o

olvidado. [...] e já não resta mais nada que possa ser lembrado. Esqueceu-se tanta coisa que aquele aparelho quase se perdeu no tempo e, para muitos fosse como se não houvesse existido. (SCHLEE, 2014, p. 15)

Para Ricoeur, o ato simples de lembrar sempre sobrevém de uma afeição, de uma impressão que se estende de um ponto a outro. Essa impressão é desempenhada pela estrutura temporal do movimento e da ação do tempo. É neste intervalo de tempo entre a impressão original e seu retorno que a recordação acontece.

O hermenauta trabalha com essa e outras perspectivas quando teoriza sobre o tempo. Assim, fica pré-estabelecido que o tempo só pode ser mensurado através de pontos de intersecção narrativos. Em Schlee, temos o processo narrativo, temos o tempo decorrido, temos os acontecimentos, mas estes processos temporais são metafóricos e discrepantes entre si.

Se, por um lado, há um jogo de perspectivas que aponta para uma visão clara e objetiva do sentido, em outros momentos, essas perspectivas são desconstruídas pelo tempo interno da narrativa, que desestabiliza e desorienta o leitor. Na ficção de Schlee, e em sua “estética da memória”, o tempo é o grande protagonista. Nele está concentrada a memória e a história de uma família inteira, desde a sua construção, até o seu esquecimento.

Do campo do saber da Gestalt, Iser retoma o caráter dinâmico das operações perceptivas que se referem aos objetos visuais, no caso as imagens formadoras de sentido. A noção de interação entre texto e leitor requer certos mecanismos de percepção os quais foram estudados pela psicologia gestáltica, sendo posteriormente aproveitados por Iser.

O ponto mais importante a ser destacado consiste no termo *schemata*, utilizado pela Gestalt para designar sistemas referenciais que capacitam o sujeito a agrupar dados da percepção que ele mantém com o mundo. Pode-se dizer que, no conto em análise, seria como os personagens percebem as coisas ao seu redor, a forma e os seus olhares sobre a sociedade acabam por formar uma rede nocional de informações que, embora não sendo perspectivadas a todo o momento, podem vir a fazer parte do repertório do leitor a qualquer instante.

Em função das particularidades do texto literário, Iser reformulou o conceito e o compreende como um repertório de normas sociais e alusões literárias corporificadas no ato da leitura. Com isso, o leitor, ao inferir o repertório de normas ficcionais apresentado pelas perspectivas textuais, reflete e examina se há alguma proximidade com o seu horizonte. Dessa forma, surgem dois caminhos: ou o leitor abandona a leitura por não concordar ou não

compreender o repertório; ou segue adiante abandonando o seu repertório e assumindo um novo horizonte. Esse novo horizonte é orientado por novas diretrizes que vão construindo paulatinamente o objeto literário.

Reconstruir um novo horizonte é importante para Iser, pois é através desse mecanismo que se tem a comunicação e, por consequência, a construção do objeto estético. Essa estrutura estimula novas experiências; assim, novos conceitos surgem e, como a leitura é feita de forma dialeticamente linear, o leitor precisa a todo instante abandonar ou ajustar as suas normas e os seus códigos.

Assim, as imagens textuais passam a ter sempre um significado. Não obstante, a literatura passa a ser concebida como estrutura de sentido, o que requer uma inter-relação entre texto e leitor. A “interação” não é uma simples relação de reconhecimento das estruturas, mas um modo específico de contato onde o leitor se vê obrigado a questionar valores, revendo seu mundo. O resultado deste processo é o que Iser chama de “comunicação”.

Para o teórico, fica estabelecido que é a vivência de um “efeito de significado” ou a “experiência estética” que dá sentido à obra. De certa forma, neste conto, o leitor interage com a linguagem suplantada e, em consequência, há uma quebra de consciência por parte deste leitor ao sair de sua posição de “leitor real” (um sujeito de uma determinada realidade) para se tornar um “leitor implícito” (leitor fundado na estrutura do texto). Essa interação mobiliza um universo de valores, normas e formas de pensamento que o receptor deve assumir para que a leitura se concretize como efeito estético.

Assim como Iser, Husserl procura os objetos em si, o filósofo não tende ao positivismo em voga em toda a Europa no século XIX, o princípio de seu postulado é um retorno às coisas mesmas através das estâncias da consciência:

Uma teoria do conhecimento, segundo Husserl, investiga “as referências do pensamento do objeto em geral” e os “princípios e conceitos fundamentais em que se exprimem a referência do nosso pensamento aos objetos” Trata-se de examinar a relação entre o sujeito pensante e o objeto. (HUSSERL, 1976, p. 21).

Husserl, Iser e Paul Ricoeur compartilham das mesmas “intencionalidades” teorizadas pela e na consciência do sujeito. Wolfgang Iser constrói seu postulado através de imagens e percepções. Husserl pela imanência e pela redução fenomenológica toma o objeto como fonte de conhecimento; em Iser, o conhecimento advém da relação entre sujeito e objeto, Paul

Ricoeur nos traz uma fenomenologia da memória. Desta forma os conceitos construídos pela fenomenologia husserliana são imprescindíveis. A consciência em Husserl se dá pelas coisas do mundo. O mundo torna-se o grande paradoxo, pois é nele que o sujeito se vê e é visto. Para Husserl, a consciência é o ato de pensar.

O aspecto mais constante discutido nas críticas dirigidas à obra husserliana é sua doutrina do imanentismo transcendental que, por hora pausa justamente no “efeito estético” promulgado por Iser. Ambos se utilizam da consciência interna do sujeito para predicarem suas aporias.

Assim, Husserl concebeu o que chama de consciência transcendental, ou seja, um eu neutro em que nada se assemelharia a um ser histórico e vivo salvo pelo seu criador a dar-lhe uma condição de consciência. Segundo Husserl:

A necessidade espiritual de nossa época de fato tornou-se insuportável. O que perturba nossa tranquilidade não só é só falta de clareza teórica sobre o sentido das realidades estudadas nas ciências da natureza e do espírito [...] oprime-nos muitas exigências que não se detém a nenhum ponto de vista. (HUSSERL, 1971, p. 102)

Husserl já compreendia que o seu discurso científico/filosófico estava perdendo força; por isso em suas *Meditações cartesianas*, mantém-se determinado a pesquisar a relação entre o objeto fenomenológico e a sua imanência. Assim, o seu pensamento coaduna com a ideia da gênese do discurso fenomênico, o qual é manter-se fiel às coisas mesmas.

Para Husserl, a consciência central se opõe à outra consciência transcendente do ente. Ele os chama de atos mentais, os quais estariam normatizados pelos processos mnemônicos, tais como: a lembrança, a imaginação, o prazer e a vontade. Através desses postulados, Husserl apreende uma consciência atual e uma essencial. O objeto desaparecido pela consciência acompanha o ente de modo claro e conciso; disso resultará a *epoche* (ressignificação do objeto percebido). Iser em suas análises textuais propõem algo similar chamando de “efeito estético”, pois entende o processo de imaginação como um aspecto de transcendência entre tema e horizonte.

Ao expor sua teoria, Husserl usa o conceito de transcendência para postular a redução fenomenológica como fenômeno das consciências. Iser a eleva ao mais alto nível entre as estruturas descritas em seus textos teóricos. O papel de Iser parecer ser determinado por dois pontos centrais: O “leitor em implicitude” e o “efeito estético”. Husserl elabora premissas que transcendem o ser, tornando o sentido do texto parte de um complexo aporte teórico

minimamente fechado, em virtude das várias transformações pelas quais passaram o método fenomenológico. Heidegger, mais adiante, parte do mesmo ponto de redução, porém não mais como pensante, mas como pensador.

Sartre também estende o significado da reflexão e da concepção. Sem mais, esses dois pensadores abriram o pensamento filosófico e literário, estendendo um pouco mais o seu horizonte. Husserl, matemático, tenta equacionar o mundo interno; Iser um teórico da literatura concebe um sistema semântico/sintático tendo como ponto de partida o óbvio; o leitor.

Posto isso, resta-nos debruçarmos em seus textos e tentar arguir esse conhecimento de forma mais inteligível, buscando ajuda e debatendo acerca dessas ideias tão ricas e profundas, as quais não devem morrer ou serem esquecidas, mas ao contrário devem obnubilar aos olhos daqueles que nada veem ou nada percebem, pois nada sabem.

4.4 A rememoração no conto “Paixão pela 153”

O conto “Paixão pela 153” traz em seu escopo a materialidade do ato de lembrar. Nesse, objetos, lugares e pessoas emergem através das reminiscências de uma personagem a qual não aceita mais o tempo presente como ponto de referência. Essa “memória” adoecida pelo tempo pretérito recusa-se a viver no presente do instante, pois as lembranças de um tempo feliz são mais fortes que as singularidades do momento vivido no agora.

O conto é narrado em não mais que doze páginas, tendo como tema central a paixão de Clodomiro Fagundes, um senhor de noventa anos, por Olinda, uma linda mulata de “fartos” seios, a qual o abandona no meio de uma viagem de trem. A narrativa, entre estes dois personagens, as quais se configuram as perspectivas textuais do enredo, têm como temporalidade o ano de 1932, época em que as grandes locomotivas faziam sucesso por onde passavam.

“Seo” Clodomiro, como era chamado pelos colegas, era o maquinista que operava a “locomotiva 153”. Com essa, esteve por mais de trinta anos, “sempre em movimento”, como gostava de dizer aos companheiros de profissão. Mas, “Seo” Clodomiro nem sempre foi maquinista: começou lavando as locomotivas até ser promovido a “maquinista da 153”. Em uma de suas viagens, conheceu Olinda. Assim, juntos, fizeram e refizeram promessas e juras de amor eterno. “Seo” Clodomiro esteve com Olinda apenas quatro vezes, mas foi como se estivesse estado por toda a vida. Nunca mais a esqueceu, nunca mais teve outra mulher, nunca entendeu os motivos pelos quais fora abandonado, nunca mais viveu. Este é um conto de amor, de paixão e, principalmente, das marcas de um abandono.

O conto narra a força da paixão, e de como esse sentimento, quando vivido em sua plenitude, pode ser mais forte que tudo. Em sua estrutura sintática, a forma produzida se parece muito com o que o crítico Antonio Hohlfeldt convencionou chamar de conto “psicológico”. Para o crítico, textos que utilizam as técnicas do monólogo interior e o solilóquio acabam por enquadrar-se em narrativas onde o personagem se coloca diante de si mesmo de forma reflexiva, causando um enorme isolamento social deste e um grande desconforto emocional em relação ao mundo ao seu redor.

Entendemos que, durante todo o processo de escrita do conto “Paixão pela 153”, houve um enorme conflito existencial entre o que nos é narrado e a dor emocional deste personagem. Em seus primeiros parágrafos, a memória e as marcas existenciais apresentam-se

como pontos de vista, os quais moverão o eixo das perspectivas, das indeterminações e do horizonte de sentido:

Foi no tempo em que havia trilhos e, se nem tudo andava sobre eles, era possível sair e chegar a outro pelos trilhos, com a certeza da saída e da garantia da chegada, mesmo que com algum atraso, no tempo previsto sem muito imprevisto, e com paciência necessária ir-se de estação em estação, sob a fumaça e o cheiro da fumaça e a fuligem e as curvas e os apitos e as paradas e chegadas de um trem. (SCHLEE, 2014, p. 165)

A memória dos lugares, dos cheiros e das cidades é inicialmente rememorada por um narrador que nos indica, com exímia precisão, e em mínimos detalhes os acontecimentos vividos por “Seo” Clodomiro. Na frase: “Foi no tempo em que havia trilhos e, se nem tudo andava sobre eles, era possível sair e chegar a outro pelos trilhos...”, temos a memória suplantada pela introdução “foi nos tempos”. Esse início de frase é um índice de que estamos voltando no tempo. Voltamos ao ano de 1932, o qual deixou marcas e rastros de acontecimentos que não voltam mais. O narrador, por enquanto, apenas nos mostra a imagem de um tempo pretérito, de certa forma, parece também querer rememorar os mesmos momentos. “O cheiro da fumaça”, a “estação”, as “curvas da estrada” são pequenas reminiscências evocadas pela lembrança e pela memória deste agente que nos conta, que nos mostra, que nos proporciona as imagens dessa época. Segundo Ricoeur:

No plano fenomenológico, no qual nos situamos aqui, dizemos que lembramos daquilo que fizemos, experimentamos ou apreendemos em determinada circunstância particular. São também próximas de acontecimento único as aparições discretas, os semblantes singulares de nossos parentes e amigos, a palavra olvidado, os encontros memoráveis... (RICOEUR, 2012, p. 42)

Ricoeur, através dos processos fenomenológicos, atenta para o poder que os objetos e as coisas exercem em nossa memória. Mas, segundo o filósofo, para quem relembra, o objeto visado toma uma forma substancial materializada pelas imagens sobrepostas. Dentro deste conceito, Ricoeur opera com o que chama de um regresso em busca das coisas perdidas ou esquecidas pela vida. Neste conto, o rememorar é mais que a simples busca pelas imagens perdidas, é reviver novamente um tempo, um sentimento, um rosto, um grande amor. Observamos o segundo parágrafo:

A 153 era uma enorme locomotiva a vapor, com rodeio da tração de oito rodas, os aros pintados de vermelho, que fazia a linha Rio Grande-Bagé, e que por grande e comprida, com todo o seu peso, nunca foi desviada em Basílio até Jaguarão, inaugurada em 1932, não fora construída com suas curvas e mais curvas de modo a

dar passagem de um gigante de ferro como aquela máquina de ferro... (SCHLEE, 2014, p. 165)

Incrivelmente, esse narrador conhece todas as partes da locomotiva, sabe os lugares por onde ela poderia passar e os lugares por onde nunca passaria. Na frase: “não fora construída com suas curvas e mais curvas de modo a dar passagem de um gigante de ferro como aquela máquina de ferro”, entende-se um pouco o poder da memória e da sua substância imagética, pois “os aros vermelhos” também não foram esquecidos, cada traço, cada medida dessa máquina e seu trajeto foram preteritamente guardados pela memória do narrador, “uma gigante de ferro, barulhenta que afogada em sua própria fumaça parecia só quere vencer, vencer...”. Para Ricoeur, esse processo pode ser visto como:

É como um acontecimento de minha vida; sua essência é trazer uma data, e não pode, por conseguinte ser repetida. A própria imagem, considerada em si, é necessariamente, no início aquilo que será para sempre [...]. A lembrança espontânea é, de imediato, perfeita; o tempo não poderá acrescentar coisa alguma...[...] ela conservará para a memória, seu lugar, sua data. Para evocar o passado em forma de imagens, é preciso poder-se abstrair da ação presente, é preciso atribuir valor ao inútil, é preciso querer sonhar. (RICOEUR, 2012, p. 44)

Assim, os objetos, as datas, e os acontecimentos podem representar o elo entre o presente dos instantes e o rememorável no passado. Neste conto, narrador e personagem parecem rememorar juntos. Mesmo que suas buscas sejam individuais, e que cada perspectiva apresentada exponha representações diferenciadas, gerando singulares pontos de vista, narrador e “Seo” Clodomiro parecem, como nos expõe Ricoeur, quererem “sonhar juntos” e “imaginarem” juntos os acontecimentos. Duas memórias, duas almas, que em seu íntimo, seguiram o devir da vida tentando, por diferentes caminhos, tratarem suas lembranças adormecidas pelo tempo. Como hipótese maior, trazemos à baila a pergunta se este narrador, em sua estrutura textual, não poderia manter uma expectativa de afinidades com o escritor Aldyr Garcia Schlee.

Arguimos a seguinte assertiva, se de certa forma, o livro *Memórias de o que já não será*, do qual foi retirado este conto, não poderia ser uma espécie de reversão narrativa das muitas vidas vividas e imaginadas pelo escritor, o qual agora, com idade avançada decide rememorar em forma de narrativas suas memórias, suas histórias e principalmente, sua vida? Porém, essa é uma pergunta a qual talvez nunca tenhamos uma resposta concreta. Porém, no campo fenomenológico, podemos inferir essas e outras perguntas, pois o grande cerne da teoria que trata dos fenômenos é a de se chegar à essência das coisas através da intencionalidade. De acordo com uma das teorias propostas por Husserl:

A teoria central se opõe à marginal em todos os atos mentais: a lembrança, a imaginação, o prazer, a vontade etc. Com esses atos um esboço de si mesmo se apresenta na vida da consciência, de modo a se poder estabelecer uma consciência atual e uma potencial. Com esses dois conceitos, Husserl explica a independência do mundo. O objeto que desaparece de nossa consciência não deixa de existir nela, torna-se objeto de uma consciência em potencial. (BORDINI, 1990, p. 31)

Diante das premissas expostas pela teoria da fenomenologia, tudo o que pensamos, sentimos ou vemos, ou seja, nossos atos mentais ficam impregnados em nossa consciência de forma potencial ou atual: de certo modo, sempre poderemos rememorar nossas lembranças através da intencionalidade dos fenômenos. Husserl, em sua teoria, investiga os atos fenomênicos mentais e suas variantes. Para o estudioso, não é porque um fenômeno não esteja materializado que ele deixa de existir: ao contrário, a existência da coisa material não mais percebida reside na consciência do sujeito. Observemos outros trechos do conto:

“Seo” Clodomiro tem histórias. Ele se lembra de tudo, sabe tudo ainda, e com jeito de quem não precisa falar, não precisa dizer nada, enquanto olha para onde antes havia aqui os trilhos. Mas ele, não consegue esconder sua paixão pelas locomotivas, (A paixão pela 153), teve e tem muito a ver com sua casta e distante paixão por mulheres, certamente por uma, a única, que pretende ter esquecido, a Olinda cujo nome aparece aqui porque ele não consegue olvidá-lo...(SCHLEE, 2014, p. 167)

Mesmo com seus noventa anos, “Seo” Clodomiro “lembra-se de tudo” e “sabe tudo”. Essa frase traduz com especificidade a questão da consciência imanente do tempo, já tratada por Husserl e por Paul Ricoeur. Uma vez na consciência, o esforço de recordação constitui um esforço intelectual, de busca, de intencionalidade. Mas há nessa construção textual um dado que apenas agora é informado ao leitor. O aparecimento de Olinda. O jogo dos pontos de vista formadores de temas e horizontes começam a surgir. Primeiro ponto: a “castidade” de “Seo” Clodomiro. Segundo ponto: o não querer falar, o calar-se e predispor-se apenas pela memória do tempo decorrido. E, por fim, o terceiro ponto; a paixão, por uma única mulher que pretende ter esquecido. É nesse exato momento, que o jogo do texto começa. Observemos:

“Seo” Clodomiro sempre tentou esquecer sua Olinda, cujo nome já foi revelado aqui, quando se adiantou que o velho, coitado, não pode deixar de lembrá-lo e já não tem como fazer de conta que ainda e sempre o guarda com uma ternura deliciosa por dentro. (SCHLEE, 2014, p. 169)

O amor de “Seo” Clodomiro é maior que o tempo, pois nem esse foi capaz de desfazer as lembranças que insistem em permanecer presas aos olhos e as coisas que um dia foram e que hoje já não são mais. O tempo está presente na expressão do rosto, o tempo remoído pela decepção, o tempo de não querer parar o próprio tempo, o tempo de não esquecer aquilo que

ele mais amou; sua linda Olinda. O tempo está inserido em toda a narrativa, “recordações das locomotivas”, ou “aqui suas lembranças são outras...”. Santo Agostinho, em suas *Confissões*, quando trata da relação do tempo com o indivíduo, percebe que só se pode mensurá-lo pelos sentidos e pelas percepções. A seguinte passagem de Santo Agostinho é esclarecedora:

Por conseguinte, em qualquer parte onde estiverem, quaisquer que elas sejam, não podem existir senão no presente. Ainda que se narre os acontecimentos verídicos já passados, a memória relata não os próprios acontecimentos que já decorreram, mas sim palavras concebidas pelas imagens daqueles fatos, os quais ao passarem pelos sentidos gravaram no espírito uma espécie de vestígios. (AGOSTINHO, p. 246)

Para Santo Agostinho, é pelos vestígios do passado travestidos pelo ato de relembrar no presente, em forma de palavras e imagens, que conseguimos nos apropriar do que se passou. No conto em questão, temos um ótimo exemplo do que pensa Santo Agostinho sobre tempo. “Seo” Clodomiro não consegue esquecer Olinda, pois ela deixou marcado nele o que o filósofo chama de “vestígios” em seu espírito, por mais que tente o “esquecimento”, os “rastros” deixados são fortalecidos pelas coisas que o fazem relembrar. Em outro parágrafo:

“Seo” Clodomiro não quer nos falar, mas a todo tempo só está se lembrando de Olinda. Por isso que não começa por Bagé sua viagem de Estação por Estação; mas começa por Pedras Altas, de onde um dia saiu sua Olinda. Olinda era mulata e bonita, calorenta, sempre de vestido cavado; e, de cidade, mentia que só conhecia Bagé (nunca tinha ido a Bagé ou a Pelotas e Rio Grande). Olinda tinha uma coisa que não seria como de qualquer mulher, ela tinha uma espécie de quentura que a gente sabia que ela tinha mesmo sem chegar perto dela. (SCHLEE, 2014, p. 171)

Novamente, a estrutura sintática que abre a frase é concernida ao tempo, dando-lhe sempre o caráter de angústia e de sofrimento. “Seo” Clodomiro não quer falar por que está melancólico. Seu pensamento está doente, seu corpo está doente, sua psique está doente. Por isso, não fala das estações por onde passou com a potente 153, apenas pensa melancolicamente. Freud, no artigo “Luto e melancolia”, atestava sobre estas patologias e suas analogias:

Os traços mentais distintivos da melancolia são um desânimo profundamente penoso, a cessação de interesse pelo mundo externo, a perda da capacidade de amar, a inibição de toda e qualquer atividade, e uma diminuição dos sentimentos de autoestima a ponto de encontrar expressão em autorrecriminação e autoenvelhecimento, culminando numa expectativa delirante de punição. Esse quadro torna-se um pouco mais inteligível quando consideramos que, com uma única exceção, os mesmos traços são encontrados no luto. (FREUD, 2010, p. 4)

“Seo” Clodomiro, como expõe com muita clareza o pensamento freudiano, está tentando se punir, castigando-se nesse relembrar. Seu desânimo é fruto de uma perda, de uma história que se passou, de um amor que lhe roubou o gosto pela vida. Estes sentimentos acabaram por lhe incitar a autopunição, o que ocasionou uma baixa autoestima na vida e, principalmente, no amor. Clodomiro está de luto consigo mesmo, é como se Olinda, ao abandoná-lo, tivesse morrido.

Para Freud, a única diferença entre a morte e a perda de um amor é que, com o tempo, a pessoa que teve a perda por morte vai aos poucos voltando novamente à vida, o que geralmente não acontece no abandono, onde este tempo de retorno é muito mais demorado, pois sendo uma patologia da psique, requer cuidados psicanalíticos. O conto prossegue, e de certa forma, o narrador abre uma perspectiva para o leitor sobre quem teria sido Olinda:

Olinda podia ter as pernas grossas, os braços nus, os peitos mais ou menos à mostra, a bunda apertada, num vestido estreito, a boca carnuda e entreaberta, a cara deslavada e sorridente, mas isso era como, mais ou menos teriam todas as mulheres. Ela não: ela tinha uma quentura que a gente não precisava se chegar muito para sentir que ela tinha; e que era aquela quentura só dela, sentida desde longe; e sem necessidade de um toque de perto, de um afago de gosto, de uma bolinada bem dada. (SCHLEE, 2014, p. 171)

O ponto de vista, formado pela perspectiva da descrição física de Olinda, coloca o leitor em posição do que Iser chama de “tema” e “horizonte”. Por tema entendemos o horizonte de perspectivas, o envolvimento do leitor, representado pela primeira representação significada.

No conto em questão, o tema pode ser visto e trabalhado com a perspectiva que se tinha até o presente momento: uma relação que não deu certo. Não tínhamos certezas concretas de o porquê do abandono, nem de quem era realmente Olinda. Nosso ponto de vista temático orbita apenas pela ótica do que este narrador nos conta. Apenas os horizontes de sentido de “Seo” Clodomiro nos são apresentados; assim, muito pouco se sabe sobre a “linda mulata de pernas grossas”.

Por horizonte, entendemos as informações que “orbitam” ao redor desse leitor que, ao dar significação ao conto, tem que optar por uma, enquanto a outra fica em estado virtual. No trecho analisado, o leitor terá um novo ponto de vista sobre Olinda. As expressões “pernas grossas” ou “boca carnuda” e “os peitos mais ou menos à mostra” nos mostram que estamos diante de uma mulher de corpo esguio e sensual, porém o adjetivo “de cara deslavada e

sorridente” interrompe o fluxo dessas perspectivas, propondo uma zona de indeterminação ao leitor, que logo em seguida é desmanchada pela frase “mas isso era como, mais ou menos teriam todas as mulheres”.

Novamente, o jogo das perspectivas e dos vazios coloca o leitor no exercício das escolhas. Pois, adiantando-se, o narrador abre outro vazio no texto quando narra “ela não: ela tinha uma quentura que a gente não precisava chegar muito para se sentir”. O que seria essa “quentura” que esta mulher tinha? A perspectiva aberta, no vazio do texto, propõe que Olinda era uma prostituta e que “Seo” Clodomiro teria se apaixonado por uma mulher de “vida fácil”? E sendo esse o pensamento, tudo estaria explicado, até mesmo o abandono sofrido por “Seo” Clodomiro? Mas a frase mais intencional é “e sem necessidade de um toque de perto, de um afago de gosto, de uma bolinada bem dada”. Mais pontos de vista se constroem na mente do leitor o qual tenta estabelecer nexos de sentido para chegar ao sentido da significação. Seria Olinda tão bela que bastaria apenas “olhá-la”, sem necessidade de tocá-la? Ou Olinda era só sensualidade, um convite a todos e a quem se propusesse pagar? Seguindo:

“Seo” Clodomiro sabe que está exagerando, que está falando de certas coisas, só para não falar de outras coisas. Ele entrou nessa história porque está pelos noventa anos e ainda sabe dos trens e das locomotivas que já não correm mais por aí. [...]mas ele ama e não esquece...[...] Ele não pode esquecer sua Olinda desde que ela se veio com ele no mesmo trem, combinada de descerem juntos em Basílio, onde viveriam juntos para sempre. (SCHLEE, 2014, p. 172)

Neste parágrafo, “a ficção do leitor” trabalha diretamente com os pontos de orientações e as perspectivas do leitor. No trecho, “Ele entrou nessa história porque está pelos noventa anos e ainda sabe dos trens e das locomotivas que já não correm mais por aí.” A ficção do leitor tenta orientar de forma muito objetiva: “Seo” Clodomiro só entrou “nessa história” porque o “narrador” lhe permitiu. Essa “voz”, que esteve até este ponto da narrativa “desligada”, reaparece, dando indicações semânticas para que o leitor decida.

Em outro ponto, temos as indeterminações e os vazios como portadores de significado, “‘Seo’ Clodomiro sabe que está exagerando, que está falando de certas coisas, só para não falar de outras coisas...”, mas, quais seriam “estas” coisas a serem faladas? A traição? A perda de sentido pela vida? Sim e não. Nunca temos nada de concreto, somente que “ele ama e não esquece”. Assim, permeado pelas lembranças, “Seo” Clodomiro não esquece Olinda, não esquece que ela não desceu onde haviam combinado de juntos viverem para sempre. Olinda seguiu, descendo onde não tinha que descer. “Seo” Clodomiro ficou esperando, esperando...

O conto termina com “Seo” Clodomiro olhando para uma foto. Memória pelos objetos, tentativa de não se esquecer dos acontecimentos. Ele não quer esquecer. Não pode esquecer:

“Seo” Clodomiro tem para nos mostrar, num envelope amassado, uma foto amarelada da 153. E não nos mostra, mas sabemos que no envelope guarda escondida outra foto, está meio se apagando, de uma mulher moça amulatada, de cara deslavada e sorridente... [...] ele nunca mais a viu. [...] foi para o Uruguai. Foi há muito tempo. (SCHLEE, 2014, p. 175)

Aqui findamos as análises deste primeiro livro; de certa forma, algumas perspectivas abertas foram fechadas; outras couber ao leitor fechá-las. A ficção do leitor, assim como as estratégias textuais, a “foto amarelada” pelo tempo, esse eterno vilão, “a mulata de cara deslavada” ou “a outra foto, que nós sabemos” deram ao conto uma total liberdade do ato de imaginar e de significar. Temas e horizontes se misturaram, o significado ganhou forças e as estruturas (do ato e do texto) emergiram como significantes nas linhas escritas, envolvendo o leitor e dando a este opções de jogar e de se encantar com o mundo criado pela imaginação.

Em seu livro *Seis passeios pelo bosque da ficção* (1994), Umberto Eco compara os textos literários a um bosque “onde todos os caminhos se bifurcam”. Para Eco, mesmo quando não exista uma trilha bem definida, todos podem traçar sua trilha, escolher os melhores caminhos, ir para a esquerda ou para a direita, desviar, andar um pouco mais, ou quem sabe até mesmo parar. A metáfora do bosque de Eco nos serve como comparação entre as análises aqui apresentadas. Assim, para que o leitor consiga encontrar seu caminho e supostamente o significado, este também é obrigado a optar o tempo inteiro. De certa forma, as estratégias textuais e as estruturas do ato são os elementos que compõem o bosque, cabendo ao leitor encontrar os seus caminhos.

5 OS LIMITES DO IMPOSSÍVEL

5.1 Observação inicial, a desmemória

Memórias de o que já não será pode ser considerado um livro de memórias, pois conserva em sua essência, os atos mnemônicos e as reminiscências da vida de seus personagens. Gostaríamos de ter podido analisar todos os contos deste livro, mas tivemos que optar por apenas três, tarefa árdua e difícil, pois embora todos os contos sejam narrados através das suas memórias, cada um tem sua especificidade, sua própria magia.

Sustentamos a ideia de que nas últimas produções do escritor de Jaguarão haja possibilidades viáveis, correlacionando-as à uma estética da memória. Se Umberto Eco é o bosque, Aldyr Garcia Schlee é a floresta. Concomitantemente, compreendemos que o conceito de que a imanência transcendental, proposta pela fenomenologia de Husserl é o ponto central da teoria do efeito estético, analogicamente descrito e teorizado por Wolfgang Iser em seus escritos. E, finalmente, para a sugestão de que a “fenomenologia da memória” realizada por Paul Ricoeur encontra-se diluída em todos os três últimos livros de Schlee. Três métodos fenomenológicos que se complementam:

Todas essas “objetividades categoriais” podem como objetividades em geral, operar de novo como substratos de complexos categoriais e estes novamente. Inversamente cada um destes complexos remete de maneira evidente, a substratos últimos a objetos do nível primeiro e mais baixos, há objetos, portanto, que já são complexos sintáticos categoriais que em si mesmos nada contém daquelas fórmulas ontológicas que são mero correlato da função do pensamento. (HUSSERL, 2006, p. 12)

A proposta de um estudo que chegue às essências dos objetos sempre foi a proposição de Edmund Husserl, chegar a uma consciência da razão eidética através da redução fenomenológica. Como método científico, a fenomenologia tem proporcionado um vasto campo para os estudos literários. Wolfgang Iser, ao colocar o leitor como peça central em sua teoria, concatenou-o diretamente ao método fenomenológico, rerepresentando as ideias de Husserl sob uma perspectiva literária. Segundo Bordini:

A tarefa do filósofo moderno é, pois, compreender-se racionalmente, sendo a racionalidade o querer ser racional, a razão assinala aquilo que o homem tende no seu íntimo. O meio que ele entreve para realizar essa tarefa será o método fenomenológico, um instrumento de auto reflexão, com prescrições claramente estabelecidas: nada de pressuposto, descrição acurada do que se apresenta a

consciência (do indivíduo), especulação presa ao que não varia, às essências. (BORDINI, 1990, p. 27)

De maneira muito perspicaz, Paul Ricoeur também fez da sua fenomenologia da memória uma teoria de grande alcance para a problematização das relações entre tempo, história e memória. A fenomenologia da leitura é uma partitura esperando que o leitor instrumente a obra. Posto isso, nos sentimos responsáveis pela tentativa, mesmo subjetiva, de esclarecer como a fenomenologia da leitura ou o “efeito estético” de Iser se concretiza na consciência do leitor.

Em *Limites do impossível* (2009), encontramos doze contos todos interligados através das estratégias textuais constituídas pelas perspectivas do narrador, dos personagens e do enredo. O narrador destes contos tenta persuadir o leitor, enganá-lo de forma a deixá-lo sempre distante dos fatos acontecidos. Se o leitor, na relação de “implícito”, adotando as perspectivas do narrador, terá uma convergência intencional diferenciada do sentido orientado pela estrutura dos atos e pela estrutura do texto. As perspectivas narradas pelos contos encontram-se entrelaçadas pelas personagens; cada perspectiva aponta para a relação dual de escolha entre tema e horizonte; assim, diferentes concepções de estratégias e sentindo emergem a todo o momento.

Para construir o seu “horizonte de sentido”, o leitor, para cada perspectiva que adota, tem que abandonar outra; com isso, forma-se uma cadeia de sequências entre “tema e horizonte”, elementos processados semanticamente pela “estética da memória”, os quais manterão a fluência do texto em Schlee.

A cadeia de sentidos e de significações joga com o leitor, e dependendo da perspectiva adotada, os valores e as normas deste leitor deverão romper com o seu horizonte de expectativa. O processo de orientação é regulado pelos lugares vazios e pelas negações. Tal estrutura gera uma gama de indeterminações textuais, as quais cabem ao leitor configurá-las. Nesta projeção, todo o processo de sentido, como já anteriormente explicitado, estratifica-se pelo jogo mnemônico dos personagens/narradores.

Dando sequência, trabalharemos com a estrutura de “tema/horizonte”, que guia as imagens das primeiras negações formadas pelas memórias e pelos esquecimentos. O “resgate” dos temas é concebido como forma de sentido construído pelas “representações” textuais. Assim, as imagens, quando percebidas pela consciência intencional do leitor, remetem a um plano mais profundo de significação, pois é através do “não dito” e do “negado” que se

encontra o verdadeiro sentido da obra. Tema e horizonte passam a resgatar situações de pedofilia, incesto, prostituição, infidelidade e loucura; tais estruturas abrem um leque de orientações, cabendo ao leitor, aceitá-las ou não.

O livro apresenta uma narrativa linear sobre as memórias dos personagens, sendo que todos, de alguma maneira, estão ligados a Carlos Escayola, suposto pai do cantor de tangos Carlos Gardel. Os textos justificam-se à medida que cada “voz” constrói sua história através das memórias vividas. Conforme Maria Eunice Moreira:

Os limites do impossível, livro de contos de Aldyr Garcia Schlee publicado ao final do ano de 2009 pela editora Ardotempo de Porto Alegre, com o subtítulo “Contos gardelianos” problematizam as relações entre memória e ficção, elegendo uma figura do passado para orientar a construção narrativa; insere comentários do narrador (ou dúvidas) sobre o narrado, desestabiliza a “verdade” da história, distorcendo ou, pelo menos perturbando o conhecimento sobre o passado, jogando o leitor em uma zona de incertezas e de dúvidas, desde as páginas iniciais da sua obra. (MOREIRA, 2013, p. 126)

A “consciência mutável” presente em todos os contos do livro oferece ao leitor vários ângulos e pontos de vista. Não há um ponto de vista centralizador, monádico, único. O ato da enunciação narrativa procede das vozes e das versões individualizadas dos fatos. A voz narrativa perde a rigidez do ponto de vista único, tecendo o que Bakhtin delimitou “narrativa polifônica”.

Em *Os limites do impossível* temos narradores-personagens mostrando o mesmo fato através de um olhar cortante e singular. A voz narrativa muda a direção, mas a perspectiva adotada pelo “papel do leitor” permanece nas entrelinhas dos contos. Para Moreira:

Do ponto de vista formal, os contos de *Os limites do impossível* apresentam uma tessitura complexa: as personagens transitam de uma narrativa a outra, como se um conto abrisse a porta ao outro. [...] Além disso, o trânsito das personagens por uma ou mais narrativas que compõe o livro amplia a rede de possibilidades que colabora para falsear a construção narrativa. Seymour Menton já chamara a atenção para o fato de que a narrativa apela para a intertextualidade, fazendo com que outros textos interfiram na escrita literária. (MOREIRA, 2013, p. 130)

De acordo com a teoria do efeito estético, de Wolfgang Iser, neste preâmbulo que abre o livro, serão trabalhadas: o papel do leitor, as perspectivas textuais e as indeterminações ou “vazios do texto”. Para as teorias mnemônicas, usaremos a fenomenologia da memória, partindo das proposições de Paul Ricoeur, pois entendemos que a “memória,” enquanto

instância fenomenológica, ajudará a reconstruir o imaginário ficcional do leitor nos contos analisados.

“Observação inicial” é o preâmbulo que antecede a primeira narração neste livro de contos de Schlee. O capítulo acaba por trazer à baila as recordações de um acidente que acabou vitimando o cantor de tangos Carlos Gardel:

A 24 de junho de 1935, Carlos Gardel morreu carbonizado, vítima de um misterioso e até hoje inexplicado desastre aéreo ocorrido dez minutos depois das quinze horas daquele dia, no aeroporto de Medellin, na Colômbia. Só um passageiro sobreviveu ileso ao trágico acidente: foi um tal Flynn, que no momento da decolagem sentara-se junto à porta ainda destrancada do tri motor F-31 onde estava Gardel; e vendo que o seu avião se projetava sobre um outro, parado na pista, surpreendentemente atirou-se da aeronave em movimento, conseguindo escapar com vida. Isso foi presenciado pelas pessoas no aeródromo [...] (SCHLEE, 2009, p. 11)

Como notado, “Observação inicial” narra a trágica notícia de um desastre, essa é a primeira perspectiva, que leva o leitor a imaginar a direção dos acontecimentos, orientando-o a dar sentido às camadas do conto, mas uma dúvida fica: teria havido realmente o tal acidente? Caso o leitor pesquise sobre o fato narrado perceberá que realmente aconteceu o choque entre os dois aviões.

Diante do episódio, o “papel do leitor”¹⁰ encontra-se muito bem ajustado pelo escritor. No plano da história, o acidente fora real, mas o narrador diz que houve um sobrevivente, isso demonstra que há um discurso “de poliedro” a perspectiva adotada pelo narrador não foi verdadeira. O *papel do leitor* repassa informações as quais não visam orientar de forma verossímil o acontecido. Temos fatos que, sendo pouco probatórios, tentam manipular a atenção do leitor. Há trechos em que as informações não se encaixam.

Observamos, dentre essas: o número de sobreviventes, a pessoa a qual se jogou para fora com o avião em movimento, chamado Flynn, o tipo de aeronave e outros dados aos quais não se articulam bem com o noticiário narrado na época pelos meios de comunicação.

A memória dos objetos forma nesse ponto uma perspectiva importante para o livro, visto que toda a narração dá-se em torno do misterioso acidente: “De Carlos Gardel sobrariam uns dois ou três mínimos objetos; algumas moedas de ouro; e, apenas chamuscado, o seu passaporte, com a indicação do nome do cantor e a seguinte anotação: nascido em Tacuarembó, Uruguay”. (SCHLEE, 2009, p. 7)

¹⁰ O papel do leitor é descrito por Iser como uma espécie de autor “intruso” o qual acaba estruturando o discurso do escritor como sendo correlatos do narrador.

Neste pequeno trecho, percebemos que o papel do leitor é perspectivado por um narrador que omite e reinventa fatos. A memória percebida pelos objetos (passaporte, moedas) com a indicação do nome e da cidadania do personagem remete a uma metaficção produzida pelo escritor (papel do leitor). O leitor (implícito) ou em consensualidade com o narrado observará que o verbo “sobraria” é parte de uma perspectiva textual apresentada pelo narrador, pois a flexão deste verbo, no futuro do pretérito, remete aos documentos, mas não menciona o corpo do cantor.

Estaria Carlos Gardel vivo? A narração orbitaria em torno de um livro de metaficção historiográfica? Neste ponto, a perspectiva se abre ainda mais: qual seria a verdadeira finalidade de o narrador lembrar-se desta história? Teria o acidente alguma relação com as possíveis histórias narradas nos contos do livro?

Paul Ricoeur, em sua “fenomenologia da memória” chama a atenção de que assim como os afetos também os objetos (moedas, passaporte) podem ser alçados pela percepção entre o indivíduo e o objeto. Neste caso, a fenomenologia oferece múltiplas consciências no campo das ideias, porém a imagem signo, essência de todo o livro, provém da relação de similitude entre o objeto e a consciência:

Ao submeter-se à primazia da pergunta “o quê?”, a fenomenologia da memória vê-se confrontada, desde o início, com uma terrível aporia que a linguagem comum cauciona: a presença na qual parece consistir a representação do passado aparenta ser mesma a de uma imagem. Dizemos indistintamente que nós representamos um acontecimento passado, ou que temos dele imagem, podendo ser visual ou auditiva. (RICOEUR, 1913, p. 28)

Indubitavelmente, pode-se, através do fenômeno estético-literário, chegar a um campo de percepção muito próximo da realidade em nossas mentes, os objetos e os afetos quando intencionados por imagens visuais ou auditivas podem resgatar lembranças e memórias, as quais, até então, encontravam-se diluídas pelo tempo. Sob esse aspecto, o papel do leitor, no texto schleeano, foi bem preparado, criando imagens que o mantém seguindo o curso de sentido expostos pelas estruturas do texto e pelas estruturas do ato. Essa forma de narrativa, que por ora analisa-se, estrutura o conto por meios de signos, imagens e lembranças intuídas pelo narrador.

Em torno da pluralidade semântica dos parágrafos, Schlee domina a estrutura sintática de forma significativa. Sua narrativa concentra-se nos detalhes sobre o acontecido. Pensando com a lupa da teoria, é essa a linha imaginária que o escritor traçará ao escrever seus relatos

ficcionalis. Assim, através do discurso teórico promulgado por Wolfgang Iser, chega-se à conclusão de que nestes três contos o “papel do leitor” cria o seu próprio discurso, ou seja, uma estrutura de signos sobreposta por paradigmas de sentido sob a instância de um narrador não confiável.

Comumente, fizemos um pequeno apanhado das ideias aqui pensadas. Dentre estas, as várias formas em que o discurso literário pode ser apresentado e expandido:

Ora, eis que mais tarde, a verdade a mais elevada já não residia mais no que era o discurso, ou o que ele fazia, mas residia no que ele dizia: chegou um dia em que a verdade se deslocou do ato ritualizado, eficaz e justo, de enunciação, para o próprio enunciado: para seu sentido sua forma, seu objeto, sua relação a sua referência. (FOUCAULT, 1970, p. 15)

O discurso literário é composto de especificidades, o signo em imagem decomposto pela memória enquanto estância fenomenológica opera entre o leitor e o mundo. Esse sistema epistemológico do imaginário transcende o ser, formando uma rede de conceitos e de perspectivas as quais visam orientar o leitor para os caminhos da ficção.

As referências textuais e o papel do leitor, neste pequeno trecho analisado, buscam os possíveis sentidos textuais que os campos da linguagem oferecem às ciências mnemônicas:

Uma teoria do conhecimento, segundo Husserl, investiga as referências do pensamento ao objeto em geral, e os princípios fundamentais em que se exprime a referência do nosso pensamento aos objetos. Trata-se, pois de examinar a relação entre o sujeito pensante e o objeto pensado. (BORDINI, 1990 p. 21)

A fenomenologia não pretende ter a intenção de esgotar os sistemas semiológicos, pragmáticos, sociolinguísticos ou qualquer outra ciência que tenha seu *corpus* delimitado pela consciência; ao contrário, advoga-se em favor de que as proposições aqui elencadas possam valorar um pouco mais os estudos da teoria da literatura. Levamos em consideração a recepção cognitiva do leitor, ou seja, representações de sentido entre o narrado e o imaginado (interna/forma e externa/conteúdo) através da estrutura do texto e da estrutura do ato, na possibilidade de fazer da estética da memória¹¹ um estudo da consciência interna, sendo um pilar para os que queiram trabalhar ou já trabalham com o “efeito em sua essência”:

[...] pois então digamos que se trata de um dom das musas, Memória: exatamente como quando à guisa de assinatura, imprimimos a marca de nossos anéis quando

¹¹ Hipótese de que nos três últimos livros de contos em Schlee personifica-se uma “Estética da memória”.

pomos esse bloco de cera sob as sensações e os pensamentos, imprimimos nele aquilo que queremos recordar, quer se trate de coisas que vimos, ouvimos ou recebemos no espírito. E aquilo que foi impresso, nós o recordamos e o sabemos enquanto sua imagem está ali, ao passo que aquilo que é apagado, ou não foi capaz de ser impresso, nós esquecemos, isto, é, não sabemos. (RICOEUR, 1913, p. 28)

Ricoeur é muito claro quando diz que a memória é construtora de pensamentos, imagens e reminiscências. Para o filósofo, a memória está diretamente correlacionada ao imaginário, pois guarda relação com o objeto intencionando pela luz da percepção:

Importa ressaltar que a primeira questão da fenomenologia é esta: o que significa significar? Seja qual for a importância assumida posteriormente pela descrição da percepção, a fenomenologia não parte daquilo que há de mais mudo na operação da consciência, mas de sua relação às coisas pelos signos, tal como elaborados por uma cultura oral. O ato primeiro da consciência é querer dizer, designar; designar; distinguir a significação entre os outros signos, dissociá-lo do eu, da imagem, elucidar as diversas maneiras dentre as quais uma significação vazia vem a ser preenchida por uma presença intuitiva seja qual for, é isto que é descrever a fenomenologicamente a significação. Este ato vazio de significar outras coisas é senão a intencionalidade. Se a intencionalidade é a propriedade notável da consciência de escapar de si mesmo em direção a um outro, o ato de significar contém o essencial da significação. (RICOEUR, 2009, p. 9)

Ricoeur expande o conceito de significação, elevando-o ao ato de “percepção” da consciência no limiar da imagem contrastada pelo vazio, pelo não explicitado. Embora existam, mentalmente, correlatos e imagens que possam dar forma ao imaginário, este depende da intencionalidade que se dá ao objeto aludido. A intencionalidade visa ao sentido pelo qual é determinado pela presença do objeto percebido. A presença também determina e preenche o sentido. Fica claro, no texto de Ricoeur, que constituir sentidos não é tarefa determinada simplesmente pela construção ou pela criação de um mundo ficcional, e sim adequar-se aos ajustes necessários para, deste modo, recriar a obra em sua plenitude.

5.2 Juana e a ficção do leitor

Ao se analisar o livro de contos *Os limites do impossível*, percebemos que a narrativa é composta por memórias, as quais se encontram decompostas pelo tempo. Diante dos acontecimentos, não há desfechos felizes. Todos os contos partem de relações pessoais quase sempre desequilibradas pelos afetos. Sentimentos de raiva, loucura e desespero tomam corpo, formando uma linha espectral de rancor e melancolia. Os sentimentos mal resolvidos, ou a falta destes, refletem-se em um discurso motivado pelo medo de contar ou até de lembrar. O espaço ficcional dá-se em San Fructuoso, sem que haja descrição alguma da vila, nem das

casas. O tempo é incerto, muito pouco é revelado. Um detalhe é que cada conto é intitulado por um nome feminino, a saber: Clara, Felícia, Juana, Cisa, Blanca, Rosaura, La Ninã, Manuela, Mulata-Flor, Constantina, Berta e La Madorell.

A opacidade textual é determinada pelo fluxo narrativo, o qual se mantém sempre fechado. Ao leitor pouco é revelado, o sentido é construído paulatinamente. Cada conto é singular, porém há uma linha tênue a qual gradativamente vai se formando, unindo as narrativas. É preciso entrar no jogo, acompanhá-lo, compreendê-lo:

A intencionalidade subjacente à ficcionalização é comparativamente determinada em relação ao que foi transgredido ou excedido. No entanto ela tem em mira um alvo indeterminado, pois não pode ser controlado cognitivamente. A ficcionalização equivale a um jogo livre, pois tal jogo ultrapassa o que é e se volta para o que não é ou ainda não é. (ISER, 1999, p. 102)

Assim, a “ponta do *iceberg*”, como relata Piglia, é apenas o começo. Ainda sob este âmbito, Iser destaca pontos sintáticos importantes. O primeiro a chamar a atenção é o da “transgressão” do horizonte de expectativas, há uma quebra de sentido, que se revela à medida que o narrado toma forma em níveis de cognição ajustados simetricamente pelo *papel do leitor*. Ao sentir que suas normas estão sendo desconstruídas, o leitor deverá adequar-se a esta nova realidade. O signo linguístico é bipartido, fraturado, a este cabe disponibilizar possibilidades, estruturar um novo sistema semiótico. De certa forma, o *papel do leitor* tenta desestabilizar a compreensão, desfragmentá-la. Esse movimento é essencial para a fluidez da narrativa. A desconstrução é determinante para o entendimento do narrado. Com isto, um mundo novo é constituído:

Os contos deste livro transitam por algumas dessas explicações, imaginando e inventando como tudo terá acontecido, de forma a alcançar uma realidade ficcional que se ponha verdadeira à percepção do leitor. Assim, qualquer semelhança com os fatos aqui narrados e algo que tenha realmente ocorrido ou deixado de ocorrer não será apenas mera coincidência: será a prova de que a realidade muitas vezes vai além dos recursos da ficção, alimentando-se do improvável e do inacreditável para chegar ao impossível que nossa fantasia, geralmente, não consegue alcançar ou frequentar. (SCHLEE, 2009, p. 12)

“Juana” é o primeiro conto a ser trabalhado, tornando-se extremamente importante para a compreensão da narrativa, pois narra o envolvimento de Juana, mãe de Clara e Blanca, com seu genro Carlos Escayola. Desta relação, nasce uma menina, Maria Lelia, a qual, através de uma relação incestuosa com o pai, Escayola, tem um filho que ao nascer é escondido e

apresentado à sociedade como filho de Clara. Com o passar do tempo, Clara morre. Sua mãe, Juana, enlouquece de amor por Carlos, perdendo o senso da razão. Diante da situação, Blanca, irmã de Clara, é quem acaba por cuidar das seis crianças da casa. O ritmo da narrativa acelera os fatos, colocando o leitor sempre em estado de suspensão. O *efeito estético* está na base das relações, sendo construído pelos inúmeros sentidos deslocados do texto. As *estratégias textuais* exercem um papel dicotômico pois, ao serem reveladas, apontam para direções opostas. O leitor deve resgatar o sentido através daquilo que o narrador tenta esquecer ou já esqueceu. Vejamos o capítulo de Juana:

Tu sabes, Carlos, como foi; só tu sabes, porque foi naquela noite em que voltaste ao meu quarto, no mesmo dia em que Tano havia viajado para Montevidéu; então eu não pude te acolher senão com palavras, porque estava impedida pelo sangue de minhas regras, que ainda era muito e, se me solto contigo, ia a colorear-nos, a empestear-nos os dois por onde bem sabes; e não sei se não ia a fazer-me mal, porque por mais que goste e me dê gana e me imagine a gozar nessas ocasiões, eu sempre tenho medo e me contenho, tu sabes, pois se diz por aí que a sangueira, quando vem, vem para que a mulher, como a Eva de Adão, sangue por todos os seus pecados e veja pela regra que só será mulher inteira, pronta para o seu homem e para recebê-lo, só será mulher inteira, quando haja parado de sangrar. (SCHLEE, 2009, p. 41)

Algumas partes do conto mantêm relações muito próximas com a de uma carta, de um desabafo. De certa forma, esta seria a única maneira de colocar para fora toda a dor e a angústia de viver uma relação não permitida com o marido de sua própria filha. A estratégia textual referente à personagem Juana aponta caminhos pelos quais o leitor deverá seguir. Se admitir que, por amor, tudo é possível, não haverá de julgar o relacionamento entre genro e sogra, mas para que isto aconteça terá de envolver-se emocionalmente com Juana; caso encontre resistência a este pensamento, julgará indevida esta relação. Segundo Iser:

[...] os atos de apreensão são orientados pela estrutura do texto, mas não completamente controlados por elas. Aqui se pressente a arbitrariedade. É preciso, no entanto, levar em conta que os textos ficcionais constituem seu próprio objeto e não copiam objetos já dados. Isso vale mesmo para o caso em que textos são captados como representação do padrão ideal; pois a idealidade enquanto meta da análise já implica esse caráter de não-dado próprio à obra ficcional. Em consequência, a objetividade construída pelos textos ficcionais não se confunde com a definição dos objetos reais; os textos contém elementos de indefinição. Essa indeterminação não é um defeito, mas constitui as condições elementares de comunicação do texto que possibilitam que o leitor participe na produção da intenção textual. (ISER, 1996, p. 54)

Quando Iser considera os atos de apreensão como geradores de sentido, está apontando para a pluralidade das significações, mesmo que o texto contenha partes “arbitrárias” direcionada pelas estratégias ou pelo narrador é possível revelar um sentido

oposto ao que está sendo narrado. Assim, textos ficcionais, mesmo quando reapresentam pragmaticamente uma realidade virtual, somente pelo simples fato de o leitor tentar achar pontos semânticos, já demonstram que a literatura só pode ser ressignificada em sua consciência.

A indefinição não é arbitrária, mas consiste no espaço onde a *estrutura do ato e a estrutura textual* formam as possibilidades de sentido. Neste parágrafo, há muitas possibilidades de cognição, porém ainda são “arquétipos”, uma vez que suas estruturas se encontram incompletas. Os arquétipos textuais apontam para os possíveis horizontes, porém estes, ainda incompletos, não formam um ponto claro e coeso, e é nesta justaposição que o leitor determinará parte de suas orientações, modificando o seu ponto de vista a partir das relações que ainda não foram desfocadas pela *ficção do leitor*.

No conto, a memória resiste ao tempo, embora fragmentada pela paixão. Juana lembra-se com extrema exatidão de cada detalhe, de cada toque, de cada olhar: “porque foi naquela noite em que voltaste ao meu quarto, no mesmo dia em que Tano havia viajado para Montevideú; então eu não pude te acolher senão com palavras, porque estava impedida pelo sangue de minhas regras [...]”. Juana demonstra um sentimento de amargura por não ter podido manter relações íntimas na ocasião, tenta de alguma forma desculpar-se com Carlos. Porém, não temos informações do que realmente está por acontecer. O leitor está sempre atualizando informações. As possíveis imagens realocam-se na condição de *tema/horizonte*, abrindo um leque de sentidos. Ricoeur sintetiza:

A experiência primordial é aquela em que o corpo se revela como órgão do perceber, implicando no percebido. Que relação é esta, desviemos a atenção da coisa constituída “através” da função órgão e coloquemo-la de novo nas sensações locais cujo portador é o corpo. Surpreendemos o psíquico, de certo modo, no plano da função órgão toco minha mão esquerda com a mão direita; meu corpo parece duas vezes: como aquele que explora o que eu exploro. (RICOEUR, 2009, p. 121)

Nessa pequena oração, “naquela noite em que voltaste ao meu quarto, no mesmo dia em que Tano havia viajado para Montevideú...” Juana demonstra toda a sua lascívia em torno de Escayola. Seu desejo não só a trai, como a faz vítima de uma relação do ponto de vista social impossível de ser realizada. Como exposto por Ricoeur, não só a consciência é portadora de significados, mas também os sentidos do corpo. Juana está aprisionada pelo corpo e pela consciência. Perdendo a estabilidade emocional, ela não consegue analisar os sinais do tempo. Sua paixão a faz cega ante os problemas resultantes de suas escolhas. Mesmo

sabendo que o seu comportamento não afetará apenas uma vida, mas também a vida de sua filha e a de seu marido, Juana não pensa em mais nada, apenas em viver sua paixão por Carlos. Vejamos:

[...] acho que aí errei, e tu não tens culpa de nada, porque depois, quando parei de sangrar, mal estava secando, nem bem limpa estava, me deu uma coisa, aquela calentura das outras vezes, aquele esquentamento que me faz sair correndo atrás de ti, a tua procura como sempre com o coração descompassado; e aí eu te encontrei com a Clara e odiei a pobre Clara [...] (SCHLEE, 2009, p. 41)

A *ficção do leitor* prepara o ponto de vista que servirá como *tema/horizonte* o qual dará à narrativa um fluxo maior de possibilidades. A escolha destas estruturas é fundamental para que o leitor entre em implicitude. Para organizar o seu universo ficcional o leitor deverá suspender os seus juízos de valores aceitando ou negando o quadro das referências textuais. A *ficção do leitor* apresenta uma perspectiva de mundo, o leitor imagina o mundo pelo discurso do que está sendo narrado, se opõe, rechaça ou o completa com suas próprias intenções. Iser assim define:

Se as perspectivas do texto se referem a um quadro de referências comum, então este não pode manifestar-se verbalmente, o que vale para o ponto de vista, a partir do qual se capta a interação das perspectivas. As perspectivas do texto visam certamente a um ponto comum de referências e assumem assim o caráter de instruções; o ponto de referência, no entanto, não é dado enquanto tal e deve ser imaginado. É nesse ponto que o papel do leitor, delineado na estrutura do texto, ganha seu caráter efetivo. (ISER, 1996, p. 75)

O sentido está sempre em estado de deslocamento, este não se mostra apenas pelas estruturas textuais, mas deve ser apreendido e transformado em *tema/horizonte*. De certa forma, Iser propõe uma relação em que as partes semânticas se desloquem de um ponto a outro. Para o teórico, o movimento formal das partes resultará em signos, os quais deverão preencher o horizonte de sentido do leitor. Os signos se tornam assim condições constitutivas para a apreensão do mundo pelo fato de que não concretizam nem as propriedades, nem as características do objeto, mas apenas pressupõem uma visão de mundo.

No caso de Juana, há uma forte relação de reciprocidade entre o vivido e o imaginado. O ódio sentido em relação à própria filha, o devaneio dos pensamentos impelidos pelo amor a Carlos, a solidão por ter que manter sua relação com Escayola em segredo e a loucura que a faz ser tão volúvel com sua família. As estratégias textuais do narrador transformadas em pequenas unidades de sentido resultam em múltiplos caminhos que o leitor deverá percorrer:

[...] porque senti que vinha te perdendo para ela, tão mais jovem do que eu e agora tua mulher, só tua, pronta para te atender na cama, pronta para te dar filhos, apesar de magra e pálida e fraca; e que só não viu nem percebeu que eu te queria porque foi sempre e é muito boba a minha filha. Eu te puxava pelo braço, chegava bem perto me encostava, quase me esfregava em ti. A Blanca andava pelo pátio e nós, tu te lembras? Tu sabes como foi: só tu Carlos, sabes como foi. (SCHLEE, 2009, p. 42)

O conto vai se abrindo e o leitor começa a perceber que Juana não é tão inocente como se apresentava nas primeiras páginas. A linha que une as narrativas está entrelaçada por Escayola e seus casos de amor. O desespero, o ciúme e a mentira são levados ao extremo:

Nos enlouquecemos e nos arriscamos adoidados mesmo com as janelas abertas para o pátio, mesmo com a Blanca lá fora e a Clara aqui dentro de casa na sua lida, mesmo sem pensar nos criados em volta, foi ali, Carlos, que engravidei depois de tanto tempo; foi ali que me engravidaste depois de tanto tempo [...] e desde que o Tano voltou, nada: eu já estava seca desde uns trinta dias, estava livre das regras quando ele voltou. Mas eu digo a ele: Juan Batista o que te fizeram em Montevidéu, homem? Que fizeste por lá com as italianas da oficina diplomática que voltaste até com mais vigor e vontade do que sempre tinhas? Cuidado, que num destes sábados em que te pões a macho me cobres e acabas por me fazer outro filho! (SCHLEE, 2009, p. 43)

Juana não apenas mente, como dissimula suas ações na tentativa de manter com Carlos essa aventura. Juan Batista, seu marido, é enganado e apresentado como o pai de Maria Lelia. Mesmo sabendo das impossibilidades, o casal se amava a portas abertas, sem ter o mínimo de cuidado. *A ficção do leitor e as estratégias textuais* revelam um amor doentio e perverso, o leitor ainda em contemplação mantém-se atento ao jogo.

A seleção e a combinação das partes devem ser ajustadas. O leitor deverá fazer uma escolha. Os pontos de convergências já foram situados, cabendo a este selecionar e combinar suas imagens. O sentido emerge e o conto torna-se mais interessante a cada momento. Como aponta Cortázar: “torna-se imprescindível que lancemos um novo olhar para esta forma de escrita. É necessário ‘organizar’ o pensamento, estruturá-lo de modo linear com vistas a compreender a sua estrutura interna” (CORTÁZAR, 1984, p. 148). Seguindo:

Sabes como eu te conheci Carlos? Garanto que tu não recordas; eu não olvido e não poderia olvidar, pois foi no dia em que eu cumpria trinta e seis anos, quando recém estava passando dos trinta e cinco, e já tinha moças a Clara e a Blanca, que se alvorçaram as duas com tua chegada: mamãe! mamãe! vem ver no armazém um jovem que recenzinha chegou de Montevidéu, diziam. Pois era tu [...]. Tu chegaste a San Fructuoso de repente sem ser esperado e sem que ninguém soubesse por que vinhas nem para quê. Apareceste como um forasteiro bem-educado e elegante: de traje completo, de chapéu na mão, com dizeres e ademanos que não são comuns por aqui. (SCHLEE, 2009, p. 44-45)

A “estrutura interna” a que Cortázar indica, não é mais que a organização do pensar promulgado pelos atos intencionais. Buscar o sentido é ponto determinante para entender a estrutura interna dos elementos, é necessário combinar, selecionar, referir-se ao conto com extrema lisura, nem uma parte deverá ficar de fora, todos os ângulos são constituintes, neste diálogo entre texto e leitor. Segundo Ricoeur:

Todo pensamento é um raio do eu. O eu emite raios através de seus atos. Completa assim essa imagem: essa irradiação do “eu” é assinalada por uma contrairradiação proveniente dos objetos. Afirmar o seu desejo é dizer que o objeto me atrai; se odeio, o objeto do ódio me repugna; se mergulho na tristeza arrebatado pela cólera, presa de indignação, cedo, resisto. Porém o eu não é ato nem objeto; revela-se, porém, em um certo momento de seus atos. (RICOEUR, 2009, p. 108)

O tempo está para a consciência assim como a consciência está para o tempo. Não há ser que se constitua sem este. No devir dos acontecimentos é que o “eu” se revela. Juana não teme que o seu caso seja descoberto, ela ama Carlos e encontra-se disposta a morrer por este amor. O seu “ser” está preso à condição de amante e, mesmo sabendo que não poderá ter Carlos, vive em função deste relacionamento.

O ponto de vista se transforma em um julgar. Mesmo sabedora de toda a desgraça que a descoberta de seu caso poderá causar em sua família, Juana não retrocede, declina a sua vida em favor de Carlos. A vinda do forasteiro, os primeiros olhares, a mudança brusca que este sentimento lhe trouxe, a roupa que vestia. Na frase “ao contrário do que então imaginaram a Blanca e Clara, não chegavas de Montevideú, e nem era como estivesse meio perdido e sem rumo”. Nesse trecho, a indeterminação forma a dúvida, se a vinda de Carlos à vila de San Fructuoso foi planejada, o que estaria realmente querendo o visitante? Por qual motivo escolheria morar ao lado de Juan Batista e sua família? Estas perguntas e suas respectivas respostas não são dadas pelo narrador, a este cabe o silêncio, o não falado, o não conhecido:

Carlos, se nós temos esta criança. Se ninguém souber o que ela representa para nós eu vou enlouquecer; porque ela não será nossa nunca. [...]. Mas assim enlouqueço, eu vou enlouquecer, podes ter certeza. [...] Eu vou enlouquecer por saber que, embora ao teu lado e já do lado de nossa filha, nunca poderei viver contigo, nunca poderei viver somente contigo, nunca poderei viver só para ti – da forma que sempre almejei e já te disse mil vezes: viver só para ti de maneira que para sempre estiveras sempre apegado comigo e que viveras somente para mim. (SCHLEE, 2009, p. 51)

Neste último parágrafo do conto, pode-se observar o delírio de Juana, pois nem o sentimento de dar à luz a uma menina é capaz de trazê-la de volta à realidade. Seu mundo se

perdeu em voltas a este amor. Juana nunca mais será a mesma, nem sua família. Açoitada pela culpa ou pela falta desta, ainda tenta, com todas as forças, reviver seu amor, e, não aceitando a realidade, acaba por enlouquecer à medida que Escayola mantém novos relacionamentos.

Esta foi a história de Juana, sua vida foi narrada nestas poucas páginas que o escritor Aldyr Garcia Schlee lhe concedeu, não apenas a sua vida, mas também a daqueles que transitaram nestas páginas. Porém, o que Juana não pode saber, e nunca saberá, é que as suas escolhas reverberarão por contos e contos ainda não contados.

5.3 Blanca e seus muitos paradigmas

De acordo com Iser, o valor de uma obra pode ser determinado pela harmonia entre os seus elementos, e quanto mais heterogêneos forem esses elementos, exercidos tanto pela *estrutura sintagmática* como pela *paradigmática*, ou seja, quanto mais difíceis de inter-relacioná-los por conta de suas ambiguidades, maior será o valor estético da obra, desde que, por fim, suas partes se harmonizem. O discurso no texto, enquanto organismo vivo, deve relacionar-se com o leitor, assim, segundo a concepção iseriana, o texto pode materializar um imaginário de significantes que ao serem definidos pelo *horizonte de expectativas do leitor*, trará à baila um novo sentido, uma nova perspectiva.

Neste conto, o vetor principal é o ato da lembrança funcionando como um “rizoma” que tende a entrelaçar todas as histórias do livro. Neste, é contada a trágica história da personagem Blanca:

Quando o padre Bagnati chegou aqui, com um grupo de imigrantes italianos e suas mudas de parreira, em 1872, Blanca não havia casado com o cunhado que recém ficara viúvo. Ela, no entanto, já se devotava dia e noite às duas sobrinhas pequenas que lhe entrega a irmã antes de morrer. As crianças tinham menos de dois anos, regulando de idade com a irmãzinha da própria Blanca, nascida temporona, à qual ela também precisou se dedicar, porque a mãe, desde o parto, parecia haver perdido o senso, tão preocupada se mostrava com a menina, agindo como se não soubesse e não pudesse lidar com a criatura; e não tinha mais jeito, tão pouco justificado era seu delirante zelo, tão fora de propósito sua alucinada vigilância, tão absurda e inexplicável a desnorreada conduta que tinha em relação à própria filha menor. (SCHLEE, 2009, p. 67)

O conto começa pelas lembranças do narrador descrevendo a chegada dos italianos ao Uruguai em 1872. O padre Bagnati, com o desenvolvimento da narrativa, será a única pessoa com quem Blanca dividirá suas angústias e sofrimentos. A morte de Clara, sua irmã, e o

comportamento da mãe em relação à filha encontram-se no eixo das possibilidades, o leitor é quem deverá selecionar e combinar os relatos, pois estes, soltos e desfocados, servirão como pontos de indeterminação para que o conto desenvolva-se num fluxo contínuo:

Blanca era mais moça do que a falecida irmã. E, dizem, desde que conheceu o futuro cunhado, dividiria com a mãe as atenções do jovem. Sua mãe era uma mulher de rara e imponente beleza, cujo poder de sedução agora já não se pode medir ou imaginar, de tão perturbador que fora, mas que se impunha sempre a ponto de não passar indiferente ao mais distraído e desprevenido dos olhares. Se Blanca chegou corresponder ao permanente interesse do futuro cunhado não se sabe; mas ainda há quem diga, talvez com uma certa maldade, talvez com bastante certeza, que sua mãe, sim, correspondia constantemente ao interesse dele, a ponto de não se poder imaginar que voltas era capaz de dar o marido dela para fazer que ignorava o que ocorria ali, bem diante de seus olhos. (SCHLEE, 2009, p. 69)

O ponto de vista encontra-se cambiante e incerto e a cada frase desconstrói-se, obnubilando as imagens criadas anteriormente. A intenção do cunhado Carlos pela irmã mais nova, a beleza “imponente” da mãe e a dissimulação do marido revelam novos predicados, sugerindo muito mais do que até agora fora revelado:

As perspectivas textuais ativam os atos de imaginação que de certa maneira despertam a diversidade referencial das perspectivas da representação e as reúnem no horizonte do sentido. O sentido do texto é apenas imaginável, pois ela não é explicitamente; em consequência, apenas na consciência imaginativa do receptor se atualizará. No processo da leitura emerge uma sequência de tais atos de imaginação; pois quando as imagens formadas já não deixam de permitir a integração da multiplicidade das perspectivas, devem ser abandonadas. Através dessa correção de imagens se infere uma modificação constante do ponto de vista. (ISER, 1996, p. 75)

As perspectivas textuais, neste conto representadas pela voz do narrador e pelas personagens, orientam o leitor a imaginar o que fora e o que ainda não fora imaginado, modificando a todo momento o ponto de vista do leitor. O sentido é algo composto por imagens porque, ao lançar novas perspectivas, novos enunciados, o receptor deverá reatualizar-se, inserir-se neste novo horizonte. A mãe de Blanca, as intenções de Carlos, a passividade do pai são imagens portadoras não somente de sentido, mas atuam como uma espécie de fio condutor para os contos que ainda estão por vir. A correção e a justaposição das perspectivas ativadas formam um núcleo determinante para o imaginário do leitor. O sentido não é resgatado apenas pelas estruturas do texto, mas, e, principalmente, pelas estruturas do ato que ao se modificarem transformam o pensamento cognitivo em novos horizontes.

Outro ponto a ser processado é a *ficção do leitor*. Neste conto, a estratégia textual visa inserir o sentimento de dúvida, de uma espécie de imbricamento semântico, em que o leitor,

através do não dado, do implícito, forma um espectro do que está sendo construído. Ao abrir e fechar o campo das projeções, necessita a todo o momento ajustar seu ponto de vista em relação ao constituído pelas estratégias. Esse movimento de interação acaba suspendendo o sentido através das *indeterminações textuais*. Vejamos:

Blanca era cheia de corpo e talvez se achasse bonita, não tanto supomos, como a mãe, cuja beleza transcendeu a fronteira e o tempo: mais bonita que a irmã, que igualmente só conhecemos de fotografia [...]. Os que testemunharam o ato religioso já morreram, como Blanca; e não há hoje quem possa dizer ou quem tenha ouvido dizer que o casamento transcorreu de tal ou qual maneira, que a noiva...que o noivo...que Blanca...que a mãe... (SCHLEE, 2009, p. 68)

O juízo de valor que o narrador interpõe transpassa as camadas do conto, uma vez que neste recai um imperioso labor de desconstrução. A intenção velada das estratégias e os pontos de indeterminação acabam por envolver as personagens em uma trama de mentiras e dissimulações. A *ficção do leitor* busca inverter o que até agora fora contado. Se Clara era feia, pálida e magra, Blanca “era cheia de corpo e bonita” totalmente o oposto da irmã. Juana é rerepresentada como dona de uma beleza que transcende o tempo e a fronteira, o pai como um sujeito que, mesmo sabedor das intenções de Escayola, omite-se perante a situação. Três estratégias que se modificam em um suposto triângulo amoroso. A veracidade dos acontecimentos não pode ser testemunhada, pois os “que testemunharam o ato já morreram, como Blanca”. O conto passa a ser rememorado pela percepção da *ficção do leitor*:

O certo, contudo diz-se até hoje, é que o casamento da irmã de Blanca, o seu inesperado casamento de moça quieta e caseira, feia e triste, terá assim mesmo servido para produzir, de uma hora para outra, muitas permissões; e para ocultar outras muitas proibições. Tanto que, logo em seguida, juntaram-se numa as duas casas vizinhas, abrindo-se uma porta (da qual ainda hoje há vestígios) entre aquela onde morava a noiva, que era a de seus pais, e aquela onde passaria a morar com o marido, que era a dele; de tal modo que a qualquer momento, em qualquer circunstância, para um lado ou para outro, segundo suas conveniências, pudessem circular os moradores das duas casas ou seus visitantes, como se estivessem numa só, ao amparo de olhares indiscretos e intrigantes. (SCHLEE, 1999, p. 69)

Na sequência, observamos as muitas direções apontadas pelas perspectivas textuais. Dentre estas a indeterminação sobre o casamento da irmã de Blanca, ou o seu “inesperado casamento”, essa perspectiva pode estar relacionada com uma gravidez a qual teria levado a um matrimônio às pressas. Sob outro viés, percebemos que o casamento fora uma forma de permissões, de ocultações e principalmente de oportunidades para encontros furtivos. O narrador é a principal perspectiva deste parágrafo, é através desta voz que tomamos consciência dos acontecimentos. Porém, nesta unidade de sentido temos o substantivo

“porta”, que pode ser visto como uma oportunidade para que os casais possam viver suas fantasias de amor e sedução sem serem incomodados, vistos ou censurados. No plano da imaginação, “a porta” também revela algo místico, um lugar mágico onde os sentimentos permanecem como forma de revelação da intimidade de cada personagem. Essas estratégias coadunam-se na intenção de recolocar o leitor em implicitude:

O sistema de equivalência do texto resulta da combinação de seus elementos, as estratégias textuais por sua vez não podem organizar nem o contexto de referências do repertório, nem de suas condições de recepção. Elas oferecem ao leitor apenas possibilidades específicas de combinação, pois a organização total significaria que a interação dos elementos do repertório bem como sua compreensão já estaria dada por sua estrutura. (ISER, 1999, p. 161)

O leitor é orientado a seguir as possibilidades de sentido reguladas pelas estratégias textuais, o sentido deverá combinar-se aos ajustes feitos pelo narrador, entretanto, essa possibilidade de compreensão deve ajustar-se aos vazios do texto; estes, por sua vez, têm como função cognitiva restabelecer as direções apontadas pelas estruturas do texto. A combinação dos elementos é imprescindível, pois são estas que movem o conto dando ao leitor uma multiplicidade de leituras e significados. Estes serão recombinações à medida que o receptor realoca o inferido, modificando seu ponto de vista, o qual, por sua vez, transforma-se em tema e horizonte:

Blanca não teria contado ao padre Bagnati que sua finada irmã era pálida, magra, parecendo sempre doente e triste, como foi até morrer aos vinte e quatro anos. Blanca não teria contado ao padre Bagnati que, talvez se achasse bonita, não tanto como a mãe, mas mais bonita que a irmã. Blanca não teria contado ao padre Bagnati que, quando conheceu o futuro cunhado, chegou a corresponder ao seu próprio interesse, fingindo não perceber que a própria mãe também correspondia constantemente às atenções dele. (SCHLEE, 2009, p. 73)

O diálogo entre Blanca e o padre Bagnati sugere perspectivas isoladas pelo discurso do narrador. *A ficção do leitor* fornece uma série de variações semânticas. Dentre estas, a questão da irmã sempre “pálida, magra, doente e triste”. Assim, caso o leitor esteja atento aos pontos de intersecção se perguntará: por que Clara é descrita sempre da mesma forma; magra, sem atrativos e intensamente doente? Essa perspectiva já foi apresentada antes, porém este deve ajustar o seu ponto de vista, rememorar o início dos contos e, a partir dessa seleção, procurar ajustar-se aos novos paradigmas.

Os correlatos, neste conto, tendem a desorientar o leitor, tirá-lo do jogo, dirigi-lo de forma que a dúvida desestabilize o que está sendo narrado. A questão da palidez, da magreza

da irmã e sua tristeza não são perspectivas ajustadas pela *estrutura do ato*, o leitor deve buscar informações, deve restabelecer o não dado através dos processos de seleção e combinação.

Outro ponto, consiste na possibilidade de Blanca ter correspondido aos assédios sofridos por Carlos. *A ficção do leitor* vai aos poucos trazendo novos dados, passa a abrir um leque de sentidos o qual norteará o leitor a ter que fazer suas próprias escolhas. Após a morte de Clara, Blanca é quem passa a cuidar da casa e das crianças. Escayola tinha outros planos:

O cunhado diria que precisava muito dela, que precisava muito dela, que precisava muito mais dela do que ela podia pensar. Blanca teria então que gritar-lhe: ah! Precisas de mim, agora; agora precisas de mim; precisas muito de mim; precisas de mim só para cuidar das tuas filhas, das filhas que, Deus me perdoe! Fizeste à força em minha pobre irmã, que não queria de jeito nenhum casar contigo, que foi obrigada a casar contigo, que morreu de desgosto por estar casada contigo, que foi obrigada a casar contigo. [...] Deus que me perdoe, te meteste até com minha pobre mãe e a enlouqueceste de ciúme a ponto de ela já não poder cuidar da filhinha pequena e nem mesmo das duas netinhas, precisas de mim só para cuidar desses pobres inocentes. (SCHLLE, 2009, p. 73)

Escayola obriga Blanca a casar-se com ele, por sua vez, ela contra-argumenta atacando verbalmente Carlos, imputando-lhe o enlouquecimento e a frieza da mãe, bem como a morte repentina da irmã. Essas perspectivas são extremamente importantes, pois sabemos exatamente o pensamento de Blanca, sua raiva, suas mágoas e seus rancores. Escayola não retrocede e decide de forma arbitrária que o casamento seja realizado. O diálogo entre eles não é amigável, Blanca sente-se emocionalmente abalada pelas investidas constantes e pelas obrigações impostas a ela. É sob essa perspectiva que a história de Blanca é narrada. Escayola marca o casamento:

- *Eu preciso muito de ti* – diria o cunhado.
Blanca estaria calada, olhando para baixo.
O cunhado repetiria que precisava muito dela.
Blanca ficaria calada.
O cunhado insistiria que precisava muito dela muito mais do que ela poderia imaginar.
Blanca continuaria calada.
- *Já falei com o padre Bagnati* – informaria o cunhado.
Blanca não se animava a encará-lo.
Ele achou que era conveniente que eu te dissesse que vou casar contigo – haveria de convencer o cunhado.
Blanca permaneceria calada.
Blanca permaneceria calada, de olhos baixos. (SCHLEE, 2009, p. 73)

O horizonte de perspectivas, anteriormente semantizado em forma de “correlatos”, transforma-se em *tema*, revelando o verdadeiro caráter de Carlos. O leitor, de acordo com as

expectativas estabelecidas, infere uma relação de analogia, compreendendo que Carlos Escayola não é uma pessoa de bom caráter, mas um sujeito cheio de ambições e caprichos fúteis. Nada impede Carlos de conseguir o que almeja, Escayola não se importa com as pessoas nem com os seus sentimentos. Por outro lado, Blanca desespera-se em firmar matrimônio com aquele que só trouxe desgraça a sua família. Blanca está só, não há ninguém para ajudá-la, o padre, talvez, o último ao qual poderia prestar-lhe, consentiu, dando a Carlos todos os direitos para que o casamento tome jeito:

Blanca, ainda de meio luto, passaria a acompanhar discretamente o cunhado, como esposa, e em muitos dos acontecimentos sociais e religiosos que ocorriam na vila, bem como nos raros encontros partidários e festivos em que eram admitidas mulheres de família. [...] Imagine-se que Blanca esteve casada treze anos com o que fora seu cunhado. Pariu-lhe logo uma filha e no ano seguinte outra; depois um filho e mais uma filha; então um filho e outro filho – seis ao todo. (SCHLEE, 2009, p. 74)

Blanca passa a ser a matriarca da casa, além de cuidar da educação de seus filhos, dos filhos da irmã morta e da filha bastarda da sua mãe. Os pontos semânticos convergem promulgando a felicidade de Carlos e a infelicidade de Blanca. As poucas vezes que Blanca saiu de casa fora para cumprir com os compromissos sociais e religiosos. De certa forma, Escayola destruiu com a sua família, trouxe desgraça, morte e infelicidade. Blanca sofre pelos seus familiares e a culpa lhe projeta uma vida de anseios e desejos não realizados. Assim:

Blanca passara a então a negar cama ao cunhado depois de casada por dez anos, depois consumida pelos mais inconfessáveis gostos e desgostos, convencera-se ao menos de que ele nunca fora verdadeiramente seu marido; nunca quisera ser nem se interessava em ser mais que seu cunhado e amante ocasional. (SCHLEE, 2019, p. 75)

Diante dos acontecimentos, Blanca acaba por anular-se e a submeter-se a todos os gostos e crueldades de Carlos. Esta perspectiva aberta pelas personagens e pelo narrador mostra as intenções de Escayola, bem como o sofrimento aguçado de Blanca. O conto torna-se aberto à medida que o leitor vai compreendendo e ressignificando o não dito e o não esclarecido. Blanca não sente desejos pelo marido, apenas satisfaz-lhe as suas vontades sexuais; não há amor, nem carinho, não oferece resistência aos desejos e às perversões de Escayola:

Quando morreu o padre Andrea Bagnati, em 1879, Blanca já se havia decidido a nunca mais aparecer na rua ao lado de seu cunhado, mas assim mesmo com a maior tristeza obrigara-se a lhe dar o braço, acompanhando entre lágrimas e lamentos o enterro de seu querido confessor e amigo. Um ano depois, contudo, Blanca se animara a sair pela última vez com o cunhado para assistir a uma retreta na praça,

ocasião em que ele recebia cumprimentos e louvores de seus partidários. [...] bem antes de jurar que nunca mais seria vista com o cunhado, fez-lhe companhia em viagem à estância que ele recém havia comprado no Valle Éden e batizado cinicamente de Santa Blanca, onde o debochado deixou-a todas as noites a esperá-lo no quarto, enquanto varava madrugadas inteiras em guitarreadas e bebedeiras; a ponto de ela poder perceber, de dia, que da lavadeira à cozinheira, da mulher do agregado à filha do capataz, quase todas ali andavam descaradamente de namoros com ele, e foi então que fez o juramento de nunca mais acompanhá-lo aonde fosse. (SCHLEE, 2009, p. 76-77)

Mais perspectivas abrem-se, o leitor deve estar atento para formular sentidos e significações, se por um lado temos personagens formando novos horizontes, de outro se tem um narrador que se intromete dando ao conto seus juízos de valor. Isso pode ser verificado na expressão “comprado no Valle Éden e batizado cinicamente de Santa Blanca”. Percebe-se claramente que o nome dado é uma ironia de Carlos, pois com o passar dos anos, a estância será um ótimo local para encontros furtivos e amorosos.

Também há certa intenção ao relatar “onde o debochado deixou-a todas às noites no quarto a esperá-la”. Nestas expressões a *ficção do leitor* remete à personagem Blanca um sentimento de mágoa. Escayola, mesmo casado, não muda o seu comportamento, mas, ao contrário, passa a relacionar-se com todas as pessoas da casa ou sai à noite para varar em bebidas, jogos e aventuras amorosas:

Blanca foi encontrada morta, caída da cama. Estava com um copo derramado no chão e uma carta dirigida a Dom Benito Larraya. O padre guardou a carta, esperou que chegasse o marido da falecida com um médico e que fosse anunciada a morte – por colapso cardíaco. Em respeito à falecida não leu o que dizia a carta; rasgou o papel ainda com o envelope que continha. Encomendou o corpo, rezou missa por sua alma e admitiu que ela fosse enterrada no campo santo, em jazigo da família. (SCHLEE, 2009, p. 82)

Blanca morre; talvez não tenha resistido às amarguras de uma vida ao lado de Escayola. Seu papel submisso frente a essa instável relação matrimonial acabou por deixá-la muito doente. Das crianças nada mais se sabe, nem de seu pai. Uma estratégia textual que não pode ser deixada de lado consiste nesta estranha morte, vítima de um ataque cardíaco com um copo na mão e um papel envelopado não lido, propositalmente, pelo padre Benedito Larraya. Essas perspectivas podem indicar a hipótese de suicídio, porém, por questões sociais ou pessoais, o narrador informa o mínimo e deixa estas possíveis dúvidas para que o leitor interprete com seu imaginário. A narrativa termina, revelando muitas orientações de sentido; ao receptor cabe inferi-las, sob o eixo de representações e dos vazios textuais, combinando, selecionando e imaginando muitos outros horizontes de expectativas.

No conto analisado, percebemos muitas estratégias, levando o leitor a uma gama significativa de sentidos, pois o horizonte de expectativas é fraturado à medida que novas possibilidades se reestruturam. Os verbos são intercalados entre o presente do indicativo e o futuro. Essa dupla intencionalidade aponta para dois planos narrativos: o da história e o de Blanca. Embora justapostos, não são instâncias homólogas, mas sim eixos que, paralelamente, preenchem juntos os vazios e as indeterminações.

Através da seleção e da combinação, o leitor interage a todo momento na busca pelo significado. Pode-se arguir que Carlos Escayola destrói tudo a sua volta, sem dar importância à vida, ao amor e aos valores do bem comum, mas também se intui que Blanca amava-o, porém, frente ao verdadeiro Escayola, acabou por odiá-lo. Em Schlee, há muitos caminhos relacionando o mundo vivido com o da ficção semantizada pelo imaginário do leitor; porém, Carlos é o fio condutor que pode levar o receptor a trocar seus valores e suas normas, reconstruindo novas perspectivas. O conto é narrado pelas memórias e pelas reminiscências de seus personagens, construtos de lembranças e de esquecimentos.

5.4 Rosaura e o amor circense

A narrativa de Rosaura não é muito diferente das demais. Artista de circo, ela e sua trupe chegam a San Fructuoso onde são recebidos por Carlos Escayola. O circo fica apenas alguns dias na vila, tempo necessário para que Escayola conquiste Rosaura:

De dentro de um dos carroções apareceu uma moça sorridente, que encarou o homem, antes que os outros pudessem responder -, dizendo:
 - Ninguém até agora nos deu autorização para acampar aqui ou para aqui armar o circo. Mas tenho certeza que o senhor mesmo nos garantirá que se monte aqui no descampado da praça o picadeiro e se faça à volta dele o cercado...Por que não?
 A moça era Rosaura, do elenco do circo; o homem era Carlos Escayola, manda mais da vila. (SCHLEE, 2009, p. 85)

Carlos não resiste aos encantos da moça, passando a acompanhá-la em todos os espetáculos. Rosaura, por sua vez, não impôs resistência às inúmeras investidas de Escayola:

As roupas usadas por Rosaura no picadeiro eram tão insinuantes como seus gestos, além de sumárias e muito sugestivas, porque a malha preta que cobria seus braços e pernas, mais mostrava que encobria aquelas partes do corpo, de resto apertado em espartilho e cinta que mais denunciavam suas curvas do que as oprimiam, sob o colorido corsolete que fosse, e sobre um ou outro ou mais outro saioe esvoaçante. E

Rosaura, além disso, tinha os olhos e a atenção postos sorridentes em Carlos... (SCHLEE, 2009, p. 87)

As estratégias textuais começam a despontar para uma nova conquista de Carlos. O horizonte apresenta a perspectiva de que Rosaura, além de ser uma mulher muito bonita de corpo e rosto, retribui aos galanteios de Escayola com sorrisos e olhares insinuantes:

Carlos não se conteve: tirou Rosaura do circo. Ele recém ficara viúvo, com duas filhas pequenas. Deixou então as crianças em casa, com uma cunhada, e saiu de viagem com Rosaura – numa caleça fechada -, dizendo que era para se distrair um pouco e esquecer a morte da esposa. Saiu na direção de uma estância sobre os limites do Uruguai com o Brasil, pertencente ao general brasileiro Antônio de Souza Neto. Levou junto uma porção de amigos, entre músicos e artistas, além de peões, peonas, carretas carregadas, quantidades de tudo que se precisava para uma viagem muito divertida de paradas pelo caminho para bailes, festas, carreiras e jogatinas. (SCHLEE, 2009, p. 87)

A primeira perspectiva encontra sentido na ideia de que Escayola era um homem de certa posição política e de prestígio social. Essa perspectiva não nos é mencionada, o leitor deve relacionar fatos, sobredeterminando juízos de sentido. Sobre isso, diz Iser:

Se o leitor sempre captar um significado diferente no “texto sobredeterminado”, tais camadas de significado não decorrem da sobredeterminação, senão dos graus de indeterminação proporcional. A sobredeterminação produz esses graus, pois origina várias camadas de significado que criam no leitor a necessidade relacioná-las. Na verdade, essas camadas só podem ser captadas por meio de sua variabilidade. Daí segue que um “texto sobredeterminado” obriga seu leitor a envolver-se cada vez mais em uma atividade de composição, pois cabe a ele estruturar o potencial de sentido emergente das camadas. (ISER, 1996, p. 97)

A sobredeterminação a qual se refere Iser está condicionada pelas estratégias textuais e suas relações de sentido. No caso de Escayola, os semantemas apresentados sobre a personagem ao longo da narrativa sugerem que Carlos tornou-se um homem de prestígio, um “manda-mais” da vila. Assim, a sobredeterminação consiste em agrupar as estratégias e seus deslocamentos semânticos.

Escayola era pobre, jovem e ambicioso, essa era a imagem formada pelo leitor. A sobredeterminação reduz o inferido e reapresenta a mesma perspectiva sob um novo prisma. Se antes pobre, jovem e ambicioso; agora rico, influente e maduro. Escayola não perde tempo, em poucos dias planeja uma viagem levando consigo Rosaura, amigos e muita comida e bebida.

Esses elementos coadunam com a posição ocupada por Carlos, um homem influente e politicamente fortalecido. A questão referente à falta de importância dada aos filhos e à responsabilidade imputada à cunhada apenas confirma o ponto de vista formado pelo leitor, de que Carlos pouco se importa com as pessoas. Por outro lado, pouco se sabe sobre Rosaura, apenas que foi retirada por Escayola do circo, não havendo perspectivas que antecedam ou revelem o que está por vir:

Rosaura acompanhou-o como se fosse sua mulher verdadeira, de papel passado em igreja – com a bênção do padre e o reconhecimento de todos, em nome do Pai, Filho e do Espírito Santo... dormiu em seu ombro, na carruagem em que fazia a viagem; divisou em a seu lado os horizontes perdidos nas distâncias, distinguido nelas os cerros chatos que se iam crescendo e se chegavam devagar, na cadência da marcha dos cavalos; deu-lhe o braço no trato com as gentes e nas chegadas e despedidas de cada lugar [...] deitou-se com ele onde havia cama ou mesmo onde não houvesse, em nome da precisão que tinham os dois de se portarem livremente como macho e fêmea. (SCHLEE, 2009, p. 87)

Rosaura, moça de estrada, artista e solteira, deixa-se envolver por Carlos, que a leva em uma agradável viagem cerro afora. Vive, mesmo que momentaneamente, o papel de esposa de Escayola. “A bênção do padre” e o “reconhecimento de todos os presentes” dão-lhe a falsa ilusão de que Carlos a terá como verdadeira esposa.

Esses são os primeiros pontos de vista a formarem o *tema* e o *horizonte* do conto. O leitor trabalhará em cima das estratégias que orbitam em torno de Rosaura, o epicentro da narrativa:

Na volta da viagem, Carlos tinha uma notícia para Rosaura. Mandara erguer na beira da praia, em San Gregório, não muito longe de San Fructuoso, uma linda casa de veraneio – de pedra e de madeira, com pisos de mármore e todos os confortos necessários. Queria que Rosaura fosse morar lá a esperá-lo, pronta para recebê-lo e para amá-lo para sempre. Rosaura se foi feliz para San Gregório, com uma carreta completa de provimentos e quinquilharias. (SCHLEE, 2009, p. 88)

Abre-se uma nova perspectiva sobre o tratamento oferecido a Rosaura. Carlos sabe o que faz, o *tema* antes direcionado à Rosaura, abre-se em forma de um *horizonte de expectativas* sobre as intenções de Escayola. O receptor começa a ordenar as peças do jogo, e sob novos estímulos faz das representações um estímulo para o imaginário:

Foram dois, três, cinco, dez anos... a mulher de Carlos, dona Blanca, ficou-se todo esse tempo em San Fructuoso dando ao marido um, dois, três, quatro, cinco, seis filhos; passou todo esse tempo, verão após verão, sem ao menos conhecer e sem jamais botar os pés na casa de veraneio... Na casa de veraneio, todo esse tempo, a cada dia e a cada noite, Rosaura esperou ansiosa e pacientemente como tantas viúvas

resignadas – pelo milagre do retorno de seu homem; mas a presença de Carlos em San Gregório nunca dependeu de milagre nem de promessa nem de desejo: Carlos sempre só reapareceria (sempre bem vivo) em San Gregório quando podia e quando queria (e quanto podia e quanto queria!). (SCHLEE, 2009, p. 89)

Fecha-se a perspectiva, o leitor começa a compreender as verdadeiras intenções de Carlos, nesse entendimento o que era *tema* passa a ser *horizonte*. Escayola tem em Rosaura uma amante, uma eterna amante sempre pronta para atender os seus desejos. Essa nova perspectiva revela mais traços da personalidade de Escayola, um homem que vive em função de suas vontades e desejos. A Rosaura, nada mais lhe resta do que a espera, em uma lenta e dolorida resignação.

Outro ponto determinante, consiste na função da *ficção do leitor*, que no entrelaçamento do não dito revela sinais do que realmente estaria por trás do casulo de Rosaura. A frase “Carlos sempre só reapareceria (sempre bem vivo) em San Gregório quando podia e quando queria (e quanto podia e quanto queria!)”, revela que Carlos não estimava Rosaura, apenas a usava para satisfazer seus desejos, a repetição dos pronomes “quando” e “quanto” remetem a um sentido que desqualifica o amor, revelando menos um apeço do que uma vontade sexual. A *ficção do leitor* enfatiza essa situação, porém nada é afirmado, ficando em suspenso para que o receptor concretize o sentido.

O tempo e suas reminiscências são vistos como sofrimento. A espera de “dois, cinco, dez anos...” incide em uma memória reflexiva do narrador:

Com Carlos, Rosaura nunca se enganou: ele estava longe de ser um Santo Varão. De Carlos, Rosaura sabia, como todos nós, que ele só pensava em mulher, vivia só para as mulheres. Rosaura sabia e nós também – que ele fizera até muita fama, como chefe político, como homem de dinheiro; sabia e sabíamos – que, embora o acusassem de ser um militar despótico, um político discricionário um inescrupuloso homem de negócios, capaz de dispor de um poder que não conhecia limites, ninguém nunca se animara a denunciar as falsidades de seus galões [...] pois mais que tudo ele era um mulherengo, um mulherengo impertinente, com uma mulher aqui e outra lá (e não estava Rosaura, em San Gregório, a aguardá-lo?). Por isso todos evitavam lembrar-lhe de longe que fosse, ao menos a longa e demorada viagem de libações que fizeram os dois [...] (SCHLEE, 2009, p. 91)

O tempo neste conto é trabalhado sob as perspectivas destes dois personagens. Para Rosaura, o tempo é doloroso, mas esclarecedor, uma vez que a moça deu-se por si em relação ao amado, quebrando a perspectiva anteriormente aberta de estar apaixonada. A mesma relação não procede a Carlos, em que o tempo foi senhor de suas vontades. Quanto à lembrança:

A busca da lembrança comprova uma das finalidades principais do ato da memória, a saber, lutar contra o esquecimento, arrancar alguns fragmentos de lembrança à rapacidade do tempo. Não é somente o caráter penoso do esforço da memória que dá a relação sua coloração inquieta, mas o temor de ter esquecido, de esquecer de novo; porque amanhã será preciso não esquecer... de se lembrar. (RICOEUR, 2007, p. 48)

Rosaura vive imersa pelo tempo, pelas lembranças do tempo, pelo tempo de ter tempo para não esquecer o passado, o desvivido. O pretérito torna-se um cruel companheiro, um caleidoscópio vivo e cheio de lembranças de uma época em que foi feliz ao lado de Carlos. Rosaura não pode esquecer, não consegue esquecer, vive embalsamada pelas memórias e pelos sonhos desfeitos. O conto prossegue:

Em Carlos apareceu lá nele uma doença braba pegada de mulher, uma doença estranha que só se pega como maldição consabidamente virgem [...] Rosaura soube disso quando Carlos foi a San Gregório pedir-lhe ajuda. Já que não tinha o que fazer e estava ficando como louco, porque não queria mal a mulher que estava lhe negando o leito. Para vencer os efeitos do dano, devia ter acesso a meninas virgens, que lhe despertassem a cobiça, que lhe alimentassem o desejo, que lhe devolvessem a macheza. (SCHLEE, 2009, p. 91).

Esta perspectiva sobre o problema de Carlos transforma-se em pontos de indeterminações. Muitas certezas transformam-se em dúvidas, pois estão ligadas à filha bastarda de Escayola. Carlos, na tentativa de curar-se do mal sofrido, teria abusado da menina, deixando-a grávida. Porém, essas e outras estratégias serão abertas com a continuação da narrativa:

Rosaura sabia que Carlos havia tido relações proibidas e conhecidas como escandalosas com uma mocinha manceba que, além, de sua cunhada era sua afilhada, uma virgencita de treze anos – que fora capaz de desencantá-lo e de desfazer-lhe o dano que sofrera. Rosaura não diria, mas sabia bem que Carlos teve a ver com a afilhada desde que se meteu com ela em ato próprio de cooperação, em trato próprio de homem e mulher, de amor ilícito iniciado por própria vontade da menina virgem, de nome Maria Lelia. (SCHLEE, 2009, p. 93)

A perspectiva movida em torno do suposto relacionamento com a própria filha gera outra perspectiva; a de que a filha havia não só consentido com o ato, como fora ela a principal protagonista dessa relação incestuosa. Rosaura sabia, mas seria incapaz de formular qualquer demanda contra Escayola:

Rosaura seria incapaz de dizer o que se imaginou que ela seria capaz de dizer o que aconteceu a Maria Lelia: juro que Carlos não fez uso desonesto da menina a não ser uma vez, a título de resposta como forma de satisfazer os desejos dela, que ela não

escondia e revelava descaradamente através de gestos insinuantes de licenciosa e voluptuosa sugestão. (SCHLEE, 2009, p. 93)

O ponto de indeterminação sobre o suposto incesto, antes trabalhado pelo leitor como um *horizonte de expectativa*, neste momento, torna-se *tema*. É chegado o momento de fazer escolhas, porém ao escolher terá que colocar em xeque suas normas e valores. Aceitando que Carlos foi o único responsável, repudiará Escayola pela atrocidade, porém se levar em conta a *ficção do leitor*, aludindo a uma possível relação permitida pela própria filha, dará a Carlos o peso de um juízo de valor menor, acabando por dividir a culpa com Maria Lelia. Rosaura nada sabe, nada quer saber, apenas assiste, não julga, não vê, ou quer proteger Escayola:

Rosaura entretanto, desapareceu de repente da casa de veraneio de Carlos Escayola, em San Gregório. Foi-se embora para nunca mais, sem um adeus, sem uma explicação, sem um bilhete de despedida. Dela não ficou nem o rastro. No primeiro dia em que Carlos voltou a San Gregório, depois do inexplicável sumiço de Rosaura, Maria Lelia esperava-o diante da casa, com uma pequena bolsa de veludo verde na mão.

- *Ela se foi com a roupa do corpo – disse- só deixou esta bolsinha, uma bolsinha cheia de ouro!*

A petaca de veludo verde, cheia de ouro.

A petaca de veludo verde cheia de ouro, guardada como lembrança de dias inesquecíveis. (SCHLEE, 2009, p. 98).

A verdade do acontecido apenas se fará na imaginação do leitor. O conto abre uma série de perspectivas, projetando muitas interpretações. Se Carlos, Rosaura e Maria Lelia são culpados ou inocentes, caberá apenas ao leitor decidir, esse é juiz único e supremo desse conto. Nesta narrativa, a fenomenologia da memória se faz presente pelos objetos deixados por Rosaura, num deslembrar da vida, do amor e, principalmente, de Carlos Escayola, um homem que guarda muitos segredos.

6. CONTOS DA VIDA DIFÍCIL

6.1 A difícil vida fácil

Contos da vida difícil estabelecem narrativas que vão além do imaginável, pois estão contidas nas buscas das razões dos esquecimentos, nas revelações de lembranças não autorizadas e no resgate nem sempre feliz de recuperação de uma memória coletiva. Os contos narram a história da cidade de Jaguarão e de suas supostas lembranças que todos ocultaram desde o início do século XIX, e cuja memória, foi preciso reprimir, excluir e suprimir, especialmente a partir de 1930, quando, em Jaguarão, começa a ser construída a Ponte Internacional Barão de Mauá, ligando o Brasil ao Uruguai.

Em 1904, Jaguarão teve o seu porto fluvial aberto à navegação com o Uruguai. A partir dos anos de 1920 e 1930 foi edificado o projeto de construção de uma Ponte Internacional que definitivamente ligar-se-ia ao país vizinho. Neste período, centenas e centenas de homens das mais variadas raças e mais diferentes procedências, dos mais diferentes ofícios e das mais variadas habilidades viveram na cidade aquilo ao qual passou ser chamado de “a grande epopeia da construção da Ponte”.

Os contos deste livro retratam os dias, as semanas, os meses e os anos em que a cidade encheu-se de todo tipo de gente: mulheres, trabalhadores, políticos, meretrizes, vagabundos. Num tempo em que surgiram os automóveis e os gramofones, época de ouro da cidade, constituíram-se muitas famílias ricas, muito trabalho e, especialmente, muita farra.

À noite, havia luz elétrica, música e festejos. As casas de prostituição iluminavam-se até o amanhecer, tratando com muito regalo os seus frequentadores:

Em 1930 e 1932, as redes de traficantes de mulheres tornaram-se escandalosamente públicas nos limites do Brasil com o Uruguai. Nossa fronteira tornou-se um lugar privilegiado para a circulação de mulheres europeias e dos proxenetes que buscavam introduzi-las no Brasil a partir do Atlântico Sul, fugindo da perseguição policial que atingia “o tráfico das escravas brancas” na Argentina e no Uruguai. (SCHLEE, 2013, p. 05)

Os contos apresentados por Schlee rompem com o tempo, dando voz às camadas da população chamadas de “vida fácil”. Contudo, não estão restritos aos limites do imaginável, situando-se no plano de uma mesma e permanente realidade que, se não esquece, oculta os

atos e os sonhos de seus personagens. As histórias refratam a tentativa de manter um silêncio cúmplice e conveniente sobre as misérias e o jogo clandestino, em uma época em que tudo era visto, mas muito pouco comentado. A miserabilidade social, o encantamento pela “vida fácil” e a difícil rotina de operários, prostitutas e jogadores, nestes contos, transformam-se em matéria ficcional. O espaço, o tempo e a memória caminham juntos num deslembrar anímico muito bem retratado por Schlee.

6.2 R. S.: “uma vida de deslembanças e esquecimentos”

O conto “R. S.” narra as aventuras e os sortilégios de um relacionamento vivido entre Sara, Maude e Ruby. Os encontros e desencontros não obedecem a uma linha temporal, sendo narrados pelo passado e pelo presente de cada personagem. O espaço muda do Uruguai a Buenos Aires, terminando no Brasil, na cidade de Jaguarão.

As perspectivas textuais, no conto, estratificam diferentes posições semânticas, abrindo um leque de perspectivas para o leitor. Cada personagem tem sua história, seu passado. Os encontros amorosos entre as jovens descrevem os casos e as escolhas de cada uma.

Violência, abusos sexuais na infância, homossexualidade e prostituição passam a ser os eixos desta narrativa. O *papel do leitor*, as *estratégias textuais* (narrador, personagens) formam pontos de vista singulares, determinados pelos vazios que o conto oferece. Vejamos:

Nem todas as histórias da vida difícil são como esta, aparentemente tão falsa; até porque nenhuma das que conheço e conto aqui chega a ir tão longe com seus personagens, assumindo-se às vezes como um modesto libreto de uma inédita opereta da Broadway ou um velho e pobre filme proibido pela lei de decência de Hollywood. Pois a decadente puta desta história irreal, a polaca Sara, aqui esquecida de quase tudo e –pior- sem memória para quase nada do que se vai contar a seguir a seu respeito e a respeito de suas recordações, ela pelo menos se lembrava bem de Ruby: dentuça, de nariz grande, olhos pequenos e com uma voz grossa e rouca que não era propriamente como a de um homem, mas era sim...muito...de uma mulher, uma mulher como só ela. (SCHLEE, 2013, p. 41)

Neste parágrafo inicial, a *ficção do leitor* move a narrativa com as primeiras imagens, projetando pequenas unidades semânticas. Estes semantemas ajustam o discurso do “narrador”, concatenando-o a fatos e imaginações que o tempo desconstruiu: “Nem todas as histórias da vida difícil são como esta, aparentemente tão falsa; até porque nenhuma das que

conheço e conto aqui chega a ir tão longe com seus personagens [...]”. O narrador registra o fato de que, provavelmente, sejam ínfimas as possibilidades de que o narrado possa ter qualquer orientação com a realidade contada por ele mesmo. Esta, caso fosse real, estaria mais próxima de “um libreto ou filme proibido pela decência de Hollwoody”. Nesta perspectiva aberta, surgem caminhos e posições que o leitor deverá suspender para que emerja o sentido:

O texto literário não apresenta apenas uma perspectiva do mundo do seu autor, ele próprio é uma perspectiva que origina tanto a determinação dessa visão quanto a possibilidade de compreendê-la. É no modo da constituição que se manifesta a perspectiva do autor. Se pretendemos captar o grau de não familiaridade desse mundo construído pelo texto, necessitamos de uma estrutura que possibilite ao leitor realizar as visões previamente dadas. (ISER, 1996, p. 75)

A construção, o direcionamento e o estímulo à leitura não advém apenas de um ponto, mas pelas orientações semânticas e sintáticas projetadas pelo narrador, personagem, enredo etc. Estas perspectivas textuais, neste início, formam conflitos e caminhos antecipando a história narrada. O texto é um jogo de perguntas e respostas, capaz de provocar indagações relevantes que exijam do leitor uma postura diferenciada. Nesse sentido, o leitor vê-se obrigado a optar constantemente.

A opção é uma escolha, a qual serve ao propósito de variar ante as inúmeras interações possíveis. Caso o leitor oriente-se apenas pela estrutura sintática, deixando de lado as perspectivas e as indeterminações, construirá um universo diferente, muito distante das orientações projetadas pela *ficção do leitor*.

Outro momento a ser discutido insere-se na memória de Sara, que não consegue reter lembranças ou recordações. Estas unidades mnemônicas são as mais puras e importantes imagens que mantemos sobre nossas vidas. Sara está impossibilitada de imaginá-las, de trazê-las novamente para o presente:

Pois a decadente puta desta história irreal, a polaca Sara aqui esquecida de quase tudo e – pior – sem memória para quase nada do que se vai contar a seguir a seu respeito de suas recordações, ela pelo menos se lembrava bem de Ruby: dentuça, de nariz grande, olhos pequenos, e com uma voz grossa e rouca que não era propriamente como a de um homem, mas era sim... muito... muito de uma mulher, uma mulher como só ela. (SCHLEE, 2013, p. 41)

Neste sentido Ruby é o único laço que a prende ao passado, mas essa perspectiva está aberta, nada se sabe ainda, o leitor deve esperar que as perspectivas se fechem ou se

indeterminem. A memória é usada como infinitas possibilidades, servindo para a construção da narrativa:

A memória, sugere Sócrates, no seu encontro com às sensações e com as reflexões que esse encontro provoca, parece-me então, se é que posso dizê-lo, escrever discursos em nossas almas e, quando uma reflexão inscreve coisas verdadeiras, o resultado em nós são uma opinião verdadeira e discurso verdadeiros. Mas quando aquele escrevente que há em nós escreve coisas falsas, o resultado é o contrário à verdade. (RICOEUR, 2007, p. 31)

As recordações e as rememorações de Sara desenvolvem-se em torno da perspectiva do narrador. Como nos diz Ricoeur, se o “discurso” representado em nossa memória for intrinsecamente ajustado por uma memória saudável, o qual tenta organizar-se na mais pura lisura temporal, as imagens e os sentidos ajustar-se-ão aos acontecimentos. Porém, se estes ajustes forem sucedidos de espaços temporais fragmentados, a chance de a imaginação o complementar é enorme. Para Ricoeur, nossa memória é aludida por pensamentos e reflexões nem sempre corretas, a isso chama de “deslocamento mimético”, passagens que nem sempre são realidades.

Sara esqueceu-se, ou não quer lembrar-se. Ruby é o único fio que lhe assegura o passado, “sem memória para quase nada do que se vai contar a seguir a seu respeito e a respeito de suas recordações, ela pelo menos se lembrava bem de Ruby: dentuça, de nariz grande, olhos pequenos e com uma voz grossa e rouca que não era propriamente como a de um homem, mas era sim... muito... de uma mulher, uma mulher como só ela”. De Ruby pouco sabemos, ao leitor muito pouco é revelado. Sabemos que “a sua voz rouca” pode ser a perspectiva de um suposto relacionamento a completar-se com o movimento da história. De Sara, sabemos que era uma mulher da vida, e que, provavelmente tenha se apaixonado por Ruby. Esperemos por novas perspectivas. Vamos ao conto:

Ruby S., parece... Dizem que não, não era bonita, não chegava a ser bonita, muito bonita, para chegar a ser o que foi; mas, com aquela voz ela atraía qualquer um, qualquer uma; ela encantava qualquer pessoa. Parece que Ruby e a nossa Sara, a polaca da rua Curuzu, haviam se conhecido as duas quando tinham quinze anos. Parece, que desde os onze, treze anos, Sara – com o nome que tenha recebido de verdade ou usado de mentira, perambulava pelo mundo com a mãe e o padrasto. (SCHLEE, 2013, p. 42)

Aos poucos, detalhes emergem. Ruby não era bonita, apenas tinha uma voz sensual e rouca. As duas (Sara e Ruby) tinham se conhecido quando tinham quinze anos, e não sabemos

ao certo se o nome de Sara é verdadeiro ou falso, também se tiveram, à época, algo mais do que apenas uma amizade. Outro fator perspectivado apresenta-se sobre a família de Sara:

Para melhor situá-la na própria vida, nós até podemos voltar no tempo e trazer-lhe a reminiscência de um escuro hotel no Havre, no dia em que completava dez anos (e enquanto a mãe fora atender um cliente noutra quarto): o padrasto chegava da rua, ia tirar o casaco diante do espelho, então a enxergava pelo espelho; aí, virava-se para ela, olhava-a sorrindo, dava dois passos até a cama, vinha e sentava-se, desabotoando-se da camisa, e a afagava e a mimava e pegava-lhe a levantar o vestidinho, a dizer que queria ver como ela era, como era, como era ali em baixo, ali no meio das pernas, e ia apalpando-lhe com as mãos lisas e delicadas de quem só andava de luvas; ia e ia tocando-lhe de leve com os dedos, depois apertando-a carinhosamente, chegando-lhe o próprio corpo, agarrando-lhe com cuidado, baixando-lhe ele mesmo as próprias calças, os ceroulões, e esfregando-se nela – ela já sem o vestidinho, nuinha, e sem alcançar saber, sem perceber, sem entender direito aquilo, aquele homem (o padrasto) chegando-se ali, encostando-se ali, acomodando-se ali, enfiando-se ali com jeito, com cuidado, carinhoso, serem querer lastimá-la, beijando-a, beijando-a. (SCHLEE, 2013, p. 43)

A situação de estupro de vulnerável incestuosamente provocada pelo padrasto, ainda com onze anos, deixa cicatrizes irreparáveis. É sob esta perspectiva que o narrador irá trabalhar com o leitor. O abuso de crianças é considerado pela sociedade como algo repudiante e doentio. Essa perspectiva aberta é forte, o narrador construiu muito bem as imagens, “Para melhor situá-la na própria vida, nós até podemos voltar no tempo e trazer-lhe a reminiscência de um escuro hotel no Havre, no dia em que completava dez anos (e enquanto a mãe fora atender um cliente noutra quarto)”, a reminiscência sendo percebida pela imagem de um hotel (Havre) faz com que ela retorne ao tempo em que ainda era criança. Segundo Ricoeur, a reminiscência difere da recordação porque esta é uma espécie de busca pelo olvido, enquanto a outra só pode ser realizada pela e através da percepção provocada por uma percepção:

A transição da memória corporal para a memória dos lugares é assegurada por atos tão importantes como orientar-se, deslocar-se, e acima de tudo, habitar. É na superfície habitável que nos lembramos de ter viajado, de ter visitado locais memoráveis, assim, as coisas lembradas são intrinsecamente associadas a lugares. E não é por acaso que dizemos sobre uma coisa que aconteceu, que ela teve lugar. É de ter nesse nível primordial que se constitui o fenômeno dos lugares da memória. Esses lugares mais fáceis da memória funcionam, principalmente à maneira das reminiscências, dos indícios e da recordação[...]. (RICOEUR, 2007, p. 59)

Sara não quer lembrar do passado, porém, como atualiza Ricoeur, nem sempre a rememoração é afetada pela lembrança, a reminiscência pode ser trazida à memória pelos objetos, lugares, pois são estes que normalmente incidem na aparição da reminiscência. No

caso da perspectiva de Sara, o objeto de sua representação, o hotel Havre, foi quem deu início ao ato da reminiscência.

Os infortúnios sofridos no passado deixam rastros de uma infância conturbada e triste. “– ela já sem o vestidinho, nuinha, e sem alcançar saber, sem perceber, sem entender direito aquilo, aquele homem (o padrasto) chegando-se ali, encostando-se ali, acomodando-se ali, enfiando-se ali com jeito, com cuidado, carinhoso, serem querer lastimá-la, beijando-a, beijando-a”. Neste trecho a perspectiva aberta converge diretamente ao padrasto de Sara, o leitor deve imaginar o acontecido, uma vez que não há registro do ato sexual em si, e sim predeterminado pelas indeterminações, essas cumprem a sua relação com o não dito, o não exposto:

Soube-se que um ano depois estavam em Buenos Aires. Ela tinha onze; começava a botar um corpo espichado de menina, uns peitinhos – que os amigos da mãe vinham tocar, ainda com as mãos úmidas das taças de champanhe com que brindavam alegres por sabe lá que razões, entre outros homens e as mesmas mulheres que se reuniam todas as noites com eles e com a mãe, sob ordens do padrasto. (SCHLEE, 2013, p. 42)

O prostíbulo sempre esteve inserido na vida de Sara, os abusos sexuais cometidos nela, pelo padrasto e pelos clientes do bordel, tiveram início ainda na fase infantil: “começava a botar um corpo espichado de menina, uns peitinhos – que os amigos da mãe vinham tocar”. Dentro deste espectro, sua mãe parecia conivente com a situação, deixando a menina ser bolinada, apalpada e vista de perto pelos clientes. Porém, todas as perspectivas correlacionadas à mãe e ao padrasto formam o *tema e o horizonte* de expectativas. Estas, mostram como pensam os personagens reapresentando as estratégias textuais da família de Sara. Porém, pouco ainda se sabe sobre a menina. Tudo é pretérito, e quanto a este, nada sabemos, nada foi relacionado ou construído pelo narrador:

Sóbria, ela poderia contar – até com certo orgulho, se recordasse – que um dia chegou aos Estados Unidos, quando tinha treze anos e, dispondo de hímen complacente era apresentada nos prostíbulos de São Francisco como uma menina virgem recém chegada da Rússia. Então já dormia com o padrasto quando não precisava ocupar-se de outro homem. Aquilo a mãe aceitava sem queixa, por ser coisa da profissão. (SCHLEE, 2013, p. 43)

A perspectiva temporal do conto é construída pela memória fragmentada de Sara. A *ficção do leitor* insere-se, alternando o tempo entre o pretérito perfeito e o pretérito do futuro. A *estrutura do texto* tende a antecipar e a correlacionar momentos passados, sendo

paulatinamente reconstruída e perspectivada de várias formas; por outro lado, a *estrutura do ato* define as muitas possibilidades de sentido ocultadas ao leitor. Sara viaja aos Estados Unidos para se prostituir. A estratégia textual sobre o que a mãe pensaria a respeito dessa situação é reveladora; “então já dormia com o padrasto quando não precisava ocupar-se de outro homem. Aquilo a mãe aceitava sem queixa, por ser coisa da profissão”. A mãe conivente com a situação permitia que a filha dormisse com o padrasto e com os clientes. “Sóbria, ela poderia contar – até com certo orgulho, se recordasse – que um dia chegou aos Estados Unidos”. O orgulho de Sara relacionava-se com a ida aos Estados Unidos, mas não se orgulhava do que era obrigada a fazer, sentir ou fingir:

Mas o desabamento do sobrado onde moravam – que estava para ser demolido desde o terremoto de 1906 – pois fim à história de uma forma tão inesperada e real que ninguém nesta narrativa seria capaz de imaginar ou de acreditar: morreram-lhe a mãe e o padrasto. Ela confessaria, se pudesse se lembrar, que então estaria sozinha no mundo se não fosse Maude. Maude conseguiu-lhe emprego de corista num cabaré; e a trouxe para seu quarto, com condição de viver com ela como marido e mulher. E logo apresentou-lhe Ruby. (SCHLEE, 2013, p. 43)

A narrativa prossegue, concentrando alguns dos acontecimentos vivenciados por Sara: a morte dos pais, o desabamento da casa e o encontro com Maude e Ruby. Novas perspectivas são isoladas, quem é Ruby? Qual sua relação com o conto? De Maude sabemos o suficiente, mas as perspectivas que se ligam a ela não foram fechadas, seguem abertas, justapostas em suas funções sintáticas e semânticas. A *ficção do leitor*, neste conto, é trabalhada para que o receptor obtenha informações muito íntimas. A voz que conta divide-se em dois, em parte mostrando os acontecimentos na linha de superfície, em parte contando de forma íntima e reveladora:

De Maude não sabemos mais nada além do nome e que abrigou a polaca Sara e talvez a tenha amado como terá amado e abrigado Ruby. De Maude nada sabemos. Mas, temos o direito de acreditar e imaginar. Parece mentira. Pois quando se viu, ainda sempre jovem, a nossa puta Sara estava de novo em Buenos Aires, deixando para trás Ruby e sua voz. Diz-se que foi assim que ela veio dar em Jaguarão. Faz tempo. Mas ainda era moça e bonita disputada mil réis a mil réis. (SCHLEE, 2013, p. 45)

A *ficção do leitor* orienta indelevelmente o leitor. Não revela nada sobre Maude, a não ser um envolvimento com Ruby: “De Maude nada sabemos. Mas, temos o direito de acreditar e imaginar”. Esta perspectiva não foi revelada, envolve, mas nada aponta, compelindo à

imaginação a determinar os acontecimentos. Desta forma, deixam incompletas as correlações abertas entre Sara e Ruby:

Parece mentira: elas haviam se conhecido quando tinham quinze anos, em 1907. Passaram-se quarenta anos e a nossa puta está cada vez mais pobre, neste dezesseis de junho de 1947, sentada diante de um bolo de aniversário. Parece ter mais de sessenta; e ninguém acreditará que tenha só quarenta anos. Está esquecida de tudo, bêbada e ignorando a pobre idade, confundida nas idas e vindas de sua inacreditável história. Ela é dona de sua pensão de mulheres na rua Curuzu. Mas já não atina com nada, bebendo o resto da garrafa, que toma cada dia desde muito cedo e que talvez ajude nos esquecimentos. (SCHLEE, 2013, p. 47)

Temos o tempo como principal organizador das dores e dos sofrimentos. Sara não esquece suas memórias, as vive a cada dia de sua vida, entregando-se a um mundo de lembranças, reminiscências e solidão. Sem família, bebe para esquecer daquilo que não quer ou não mais consegue lembrar. Sua identidade foi perdida, a menina de onze anos, hoje com quarenta, festeja seu aniversário solitária e bêbada:

Não adianta querer saber mais. As fotografias, os programas, os cartazes são de filmes velhos e esquecidos (ou quase). A polaca Sara teve uma paixão na vida, que por força do destino nunca se concretizou, o cinema foi e é, talvez, apenas o pretexto para que ela possa imaginar-se reencontrando nele a sua verdadeira paixão. (SCHLEE, 2013, p. 51)

A imaginação formada pelos objetos ou pelos afetos é a única forma de reviver o passado. Sara ama Ruby, de Ruby nada mais foi dito ou escrito, apenas sabe-se que não estão mais juntas, e caso o leitor queira aprofundar-se, na tentativa de tornar-se um *leitor implícito* terá que imaginar o acontecido, o vivido e o desvivido:

Pois no dia 16 de junho de 1947, neste dia 16 de junho de 1947, a polaca Sara está bêbada, sentada sozinha diante de seu bolo de aniversário. Está bêbada. Está sozinha. Sobre o bolo, as marcas do R e do S começam a desaparecer na cobertura mole e branca. (SCHLEE, 2013, p. 51)

A história de Sara foi apagada. Apagada pelo tempo, pelo esquecimento e pela vida que teve. Não pôde viver com seu grande amor; sem amigos ou pessoas próximas, Sara vive em completo esquecimento de si, do mundo e de sua identidade.

Terminamos a análise com a reprodução da epígrafe do livro *Contos da vida difícil*, da autoria de Paul Ricoeur:

A memória se faz de lembranças que são aceitas e outras que não são. Ao rememorar as lembranças, nós as colocamos numa ordem, selecionando-as – escolhendo-as e adotando-as, na medida em que correspondam à valorização de acontecimentos apropriados; e ignorando-as e excluindo-as, quando correspondam à necessidade de repressão de acontecimentos inapropriados. (SCHLEE, 2013, p. 10)

6.3 Uma mulher de passada

O conto a ser analisado relata a passagem de um Carnaval em Jaguarão, quando um menino encanta-se por uma moça casada. Passados os anos, na tentativa de relembrar o passado, imerso em um mar de lembranças, tenta compreender e reconstruir o acontecido. Memórias, reminiscências e lembranças apresentam lacunas, oscilando entre o que realmente aconteceu e o que fora ajustado pela imaginação do narrador:

Conheci num Carnaval uma dessas mulheres que vieram a Jaguarão “de passada pelo cabaré do Tomazinho” e que, depois de idas e vindas por aí afora, acabou de volta a nossa cidade como noiva do Major Bragantino, que era viúvo, casando com ele aqui, a duas quadras da casa de minha avó. É verdade que *não me lembro* dela, essa mulher que conheci num Carnaval, pois ainda era muito pequeno; e o que sei é pelo que *me contaram e contavam sempre* desse carnaval, do calor que fazia, das sarjetas repletas de confete e serpentinas, da luz dos postes toldadas por miríades de agonizantes efêmeras e riscadas pelo voo tremeluzente de cascudos pretos na calçada e gafanhotos saltitantes. (SCHLEE, 2013, p. 23, grifos nossos)

A primeira perspectiva relaciona-se com a vinda de uma mulher a Jaguarão para “trabalhar” no cabaré do Tomazinho. Os correlatos e as camadas de sentido começam a ser construídas. Sobre a moça nada é revelado, apenas que depois de “muitas idas e vindas” acabou casando-se com um Major. O narrador não consegue lembrar-se muito bem dos fatos, a todo o momento, as lembranças de criança precisam ser ajustadas. Os ajustes mnemônicos são transpassados pela memória coletiva: “[...] pelo que me contaram e contavam sempre desse Carnaval, do calor que fazia, das sarjetas repletas de confete e serpentinas, da luz dos postes toldada por miríades de agonizantes efêmeras e riscada pelo voo tremeluzente de cascudos pretos – efêmeras e cascudos pisoteados na calçada, entre sempre saltitantes e meio esvoaçantes gafanhotos verdes” (SCHLEE, 2013, p. 23). Neste sentido, Ricoeur aponta:

Não nos lembramos somente de nós, vendo, experimentando, aprendendo, mas nas situações do mundo, nas quais vimos, experimentamos, aprendemos. Tais situações implicam o próprio corpo e o corpo dos outros, o espaço onde se viveu, enfim, o horizonte do mundo e dos mundos, sob o qual alguma coisa aconteceu. (RICOEUR, 2007, p. 52)

Ricoeur é singular quando afirma que a memória não é feita somente pela nossa cognição, mas também pelo “corpo” do outro. Não existe o “eu” sem o “outro”, é necessário um espaço físico para que os acontecimentos possam se relacionar, formando um imaginário. O menino pouco se recorda, há um esquecimento profundo, que o leva à reconstrução a partir

das memórias coletivas. A memória acaba tornando-se veritativa à medida que mais pessoas a descrevem como verdadeira:

Nem desse Carnaval me lembro; embora não esqueça nunca o calor noturno nem as luzes nem as serpentinas, os confetes, os lança-perfumes e os insetos brilhantes que habitam tantos carnavais de minha infância e juventude em Jaguarão, mantendo-se todos até hoje em minha memória e sobrevivendo nitidamente em minha imaginação. (SCHLEE, 2013, p. 23)

Neste ponto a perspectiva derivada pela ausência de memória é distribuída pelas sensações “de um calor noturno, das serpentinas e pelos insetos brilhantes”. As reminiscências da infância e da juventude constroem-se pelas lembranças ou pela imaginação do narrador, “habitam tantos carnavais de minha infância e juventude em Jaguarão, mantendo-se todos até hoje em minha memória e sobrevivendo nitidamente em minha imaginação”. A memória, ajusta-se a todo momento, expande-se através da busca pelo rememorar do outro ou pela referência aos objetos.

Sobre o disposto pode-se concorrer ao que Ricoeur chama de *lembrança secundária*:

A própria rememoração poderá por sua vez, ser retida na forma do que acabou de ser rememorado, representado, reproduzido. É a essa modalidade da lembrança secundária que se podem aplicar as distinções propostas ademais entre evocação laboriosa e evocação espontânea, bem como os graus de clareza. O essencial é que o objeto temporal reproduzido não esteja com o pé na percepção. (RICOEUR, 2007, p. 53)

A essência da memória, neste conto, constitui-se pelos objetos, pelas imagens ou pela percepção de algo que promova o ajuste entre o objeto e o sujeito. Caso o objeto em análise seja elevado pelo seu grau de percepção, a imagem fulgurada perde o caráter perceptivo, adquirindo a posição de busca pela recordação. Vejamos:

Ainda assim, da noiva, da esposa do Major Bragantino não me lembro, nunca pude lembrar, embora a tenha conhecido naquele carnaval em que ela sentada à beira da calçada com o marido enquanto eu recolhia confetes, cascudos e gafanhotos entre as cadeiras postas para que as famílias vissem o desfilar dos assustadores cordões carnavalescos e dos fonfonantes veículos enfeitados de papel-crepom, apinhados de gente barulhenta e mascarada. (SCHLEE, 2013, p. 23-24)

O narrador lembra-se da folia do Carnaval em Jaguarão, dos veículos, dos insetos e do barulho que os foliões faziam, “o desfilar dos assustadores cordões carnavalescos e dos fonfonantes veículos enfeitados de papel-crepom, apinhados de gente barulhenta e mascarada”. Porém, da esposa do Major Bragantino o narrador não consegue lembrar, essa

perspectiva foi inserida ainda no início deste conto, essa relação entre o narrador e a temporalidade dos acontecimentos torna-se *tema* e *horizonte*, ocasionada pelas estratégias textuais sobrepostas à narrativa:

O Major Bragantino me contaram sempre que era um baixote e careca, de bigodinho; e ciumento de não deixar a rapariga (como dizia minha avó) chegar ao menos à janela ou abrir a porta para o leiteiro. A rapariga que fora noiva e esposa do Major, essa que pena! Eu não pude saber, não sei, nem jamais soube mesmo como terá sido. Só sei que, andando pelo chão à cata de confetes, cascudos e gafanhotos, naquele carnaval, topei com as pernas dela ou com as pernas da cadeira em que ela, então teria arredado para o lado e pelo braço do marido, ela então teria me visto comendo um cascudo, revelando para mim seus dentes muito brancos num sorriso aberto e cativante de mulher morena e estrangeira, um sorriso que eu guardo de mentira comigo em minha inocência infantil. (SCHLEE, 2013, p. 25)

A perspectiva aberta sobre a esposa do major aumenta à medida que a narrativa vai se desenvolvendo. O menino lembra num deslembra proposital, talvez com medo de sentir o desconforto de um amor de infância que lhe deixou rastros na memória, “revelando para mim seus dentes muito brancos num sorriso aberto e cativante de mulher morena e estrangeira”. O sorriso, suas pernas, seus dentes brancos não lhe saem da memória. Apesar de negar o passado, não sabe se o sorriso foi por graça e simpatia ou por algum motivo maior:

[...] um sorriso que eu guardo comigo como se o tivesse percebido e como se conseguisse na minha inocência infantil, dar-lhe o significado verdadeiro que ele tinha, na revelação por inteiro da disponibilidade feminina de uma mulher misteriosamente contida em si mesma (ao que se diria) pelo seu próprio passado pecaminoso e pela mão implacável do marido ciumento. (SCHLEE, 2013, p. 25)

A desmemória deste narrador e suas lembranças abrem mais perspectivas. Os elementos lembrados trazem ao presente pontos de indeterminação no texto. O que o narrador estaria insinuando quando se refere à moça com “um passado pecaminoso” ou “disponibilidade feminina de uma mulher contida em si mesma”. O leitor terá que escolher qual perspectiva apresentada lhe parece mais verdadeira. Tanto as *estratégias do ato* quanto as *estratégias do texto* sugerem outros sentidos, outras possibilidades de compreensão. Neste caso, tema e horizonte se entrelaçam para que o leitor seja confundido, pelo não dito, pelo não exposto:

É verdade que não sei, não soube, nunca pude saber e jamais saberei como ela terá sido. Mas sempre guardei a vontade, o desejo secreto de um dia enxergá-la bem, de vê-la melhor, de vê-la assim como gostaria de vê-la, de vê-la como caminharia, como andaria na rua ou entraria e sairia da casa que teria habitado, com o major

Bragantino, isolada de todos e de tudo, a duas quadras da minha avó. (SCHLEE, 2013, p. 25)

A indeterminação das vontades não realizadas começa a desestabilizar o leitor. A negação velada, o desejo e a memória impedida pelo tempo decorrido formam novas perspectivas através da voz deste narrador. A narrativa troca o ponto perspectivado, há momentos em que a lembrança transporta-se para a memória de menino, em outros essa voz coincide com a de um homem adulto. Não fica claro se as recordações são impulsos infantis ou desejos amadurecidos pelo tempo:

Nunca houve homem em Jaguarão que tivesse sabido do passado da noiva do Major Bragantino, homem que se animasse a revelar que ela viera a Jaguarão de passada, de passeio pelo cabaré do Tomazinho. E nem um homem em Jaguarão se animaria a admitir que ela conheceria o major Bragantino no cabaré do Tomazinho [...] Vovó não sabia – nunca soube, parece, o que nós também nunca soubemos – o que poderia ela e poderíamos nós saber do casamento da noiva do Major Bragantino com o Major Bragantino: que o pai e o irmão dela, a noiva do Major Bragantino não seriam nem pai nem irmão dela. (SCHLEE, 2013, p. 26)

A variação do ponto de vista começa a ser estruturada, antes nada se sabia a respeito da esposa do Major Bragantino, por ora, sabe-se do seu passado e de seu estranho relacionamento matrimonial. Essas alusões encontram-se respaldadas pelos moradores e familiares do narrador. Como a esposa do Major veio a Jaguarão, onde foi morar, com quem esteve, falou ou dormiu, ninguém sabe. Seu passado evadiu-se no tempo. Vejamos:

Dizer que o major Bragantino era homem de ciúmes exagerados, contudo, nunca seria suficiente para justificar ou comentar-se que a noiva, que a esposa do major Bragantino tivesse passado pecaminoso. Mas o certo que, desde a chegada da noiva (onde ficou em que hotel se hospedou?) até o casamento, e depois do casamento surgiram e ficaram e aumentaram muitas dúvidas sem resposta, pois o Major Bragantino deixou de frequentar o Cassino dos Oficiais [...] (SCHLEE, 2013, p. 27)

Os mistérios reverberam na mente do narrador, que em meio a tantas informações acaba por perder-se. Não há perguntas, não há respostas, apenas lembranças fragmentadas na tentativa de reconstruir um pedaço de si mesmo, uma parte sua que ficou para trás. Realidade e imaginação andam juntas, não se sabe onde aquela tem o seu início e onde essa termina, formam camadas semânticas entrelaçadas à espera de que o leitor as desenvolva:

Foi um tempo em que havia muita gente em Jaguarão, muito movimento, muita poeira, muita sujeira e muito ir e vir, por causa da construção da Ponte que haveria de unir, sobre o rio Brasil e Uruguai. [...] passaram-se, dois, três carnavais mais. Eu

naturalmente, não me lembro de coisa alguma, além do que me contaram os que presenciaram ou inventaram os acontecimentos daquele tempo. Já disse: não me lembro, nunca pude lembrar de nada. (SCHLEE, 2013, p. 28)

O passado neste conto encontra-se na memória coletiva do povo jaguarense, as lembranças reacendem os momentos de ouro vivenciados pelos cidadãos, a Ponte trouxe capital, emprego, projeção de uma vida melhor e também desafetos. Essa perspectiva direcionada pelas estratégias do ato colocam o narrador em suspensão. Ele diz não se lembrar de nada, porém, seleciona imagens da esposa do Major Bragantino, lembra-se do sorriso, de suas pernas, do olhar que ficou retido em sua memória, por muito tempo. Ricoeur analisa:

Quanto à reminiscência, trata-se de um fenômeno mais marcado pela atividade do que na lembrança; consiste em fazer reviver o passado evocando-o entre várias pessoas, uma ajudando a outra a rememorar acontecimentos ou saberes compartilhados, a lembrança de uma servindo de reminiscência para as lembranças de outros. (RICOEUR, 2007, p. 59)

De acordo com o pensamento de Ricoeur, as lembranças formam o passado, juntas podem reconstruir ou desconstruir memórias. A memória coletiva serve para que não esqueçamos do passado, do olvidado. A perspectiva dos encontros e desencontros vividos pelo narrador começa a abrir-se, movimentando as peças do jogo vai estratificando e montando este grande quebra-cabeças chamado de memória. A reconstrução do passado, neste caso, não se realiza na singularidade, mas na pluralidade dos discursos do outro em um tempo pretérito. Finalizando:

Se esse não fosse um conto e este não fosse um livro de ficção, seria possível quebrar-se agora o encanto da história e buscar-se no cartório o documento correspondente para verificar, quem sabe que ali não há nomes registrados de parentes da noiva, muito menos de pai e irmão. Mas é preferível que nos quedemos no que se sabe, no talvez, a fim de não produzirmos certezas que só comprometeriam, não propriamente o andar dessa história, mas o andar da história do major Bragantino – e de quem nunca soube, parece, o que nós também nunca soubemos ou poderíamos saber a respeito do Major Bragantino e da noiva do Major Bragantino. (SCHLEE, 2013, p. 31)

Há muitas incertezas, que não são confirmadas, que não são justificadas. Assim, neste parágrafo a *ficção do leitor* toma a frente da narração, possibilitando novos temas, novos horizontes. Estes organizam as orientações que o leitor deve seguir, porém não aponta o caminho a ser seguido, essas são escolhas que cabem ao leitor. Retornando à análise, o casamento do Major Bragantino, como foi, onde foi e quem lá estava, são informações que

não constam em lugar algum, ficaram guardadas nas lembranças das pessoas, no tempo em que a Ponte entre Brasil e Uruguai fora construída.

A memória, ou a falta desta, neste conto, foi o fio de Ariadne, é sobre “ela que edifico”, imagino. As questões mnemônicas são as bases do esqueleto teórico, nelas se mantém o enredo, os espaços, os personagens e o narrador sob suspensão semântica, há sempre algo mudando, fazendo com que o ponto de vista gire em 360°. A cada frase, novos elementos surgem, desestabilizando o anterior. As lembranças formam rochedos intransponíveis para um “menino”. As *estratégias do ato e as do texto* conduzem o leitor, “talvez” o jogo tenha chegado ao final ou, quem sabe, esteja apenas começando.

6.4 O sétimo mandamento (Êxodo XX: 14 – Não adulterarás)

O conto “O sétimo mandamento” narra as supostas traições de Manuelita, moça de família, que alguns dias depois de seu casamento, recebe a notícia de que seu marido teria constituído família com uma “china” de cabaré. As memórias e as lembranças adquiridas durante cinquenta anos deste casamento infeliz criam uma atmosfera perfeita para que o conto se desenvolva. A narrativa termina com a morte misteriosa do esposo de Manuelita. Há uma constante troca das *estratégias textuais*, movendo-se em um ritmo rápido, exigindo que o leitor modifique seu ponto de vista a todo momento. Memória e imaginação constituem um só elemento, encontrando nos vazios textuais uma perfeita simetria para lembranças, recordações e muitas dúvidas:

Dona Manuelita mora num casarão perto da praça e a vida dela não chega a ser um mistério. Mas sempre tem sido objeto de muita dúvida e conversa entre os que a conheceram e conhecem - e até entre os que dela só ouvem ou ouviram falar. Ela é uma velha senhora morena tismada de cabelo crespo e de nariz forte. De nome Manuela, chamam-na de Manuelita desde pequena, nasceu em Vergara, de pai brasileiro e mãe uruguaia.

A perspectiva do narrador move-se ao contrário, primeiro descreve o “acontecido” sem muitas explicações, “Dona Manuelita mora num casarão perto da praça e a vida dela não chega a ser um mistério”, sabe-se que Dona Manuelita é uma senhora, morena de cabelos negros e que nasceu em Vergara concluindo seus estudos no Liceu. Por lá, passou a infância e parte de sua adolescência. A primeira perspectiva recai sobre o “mistério” que dona Manuela esconde, uma vez que, “Mas sempre tem sido objeto de muita dúvida e conversa entre os que

a conheceram e conhecem - e até entre os que dela só ouvem ou ouviram falar”. O que aconteceu, por inteiro, ninguém sabe, porém sua história ficou no imaginário jaguareense, pois percebe-se que, mesmo após sua morte, ela ainda é alvo de especulações:

Quando tinha dezessete anos, arranjaram-lhe um primo brasileiro ao qual foi prometida e com o qual casaram dois anos depois, num festa bonita e fina, que começou com a presença dos muitos convidados num embandeirado barco a vapor, surto aqui do porto de Jaguarão, onde se realizou o casamento civil; e terminou na casa dos pais da noiva. Manuelita não fizera 20 anos quando lhe avisaram que o marido tinha uma china, com filho e casa posta para os lados de Cerro da Pólvora. Uma empregada de uma prima de Manuelita conhecia a china, e sabia de tudo, porque sua mãe era vizinha da mãe da china, que se gabava de a filha ser tida e mantida como esposa junto pelo esposo de Manuelita. (SCHLEE, 2013, p. 91)

Manuelita casou-se aos dezessete anos, a perspectiva não define se os noivos se conheceram antes do casamento. A maneira como o narrador descreve é de tom duvidoso, “Quando tinha dezessete anos, arranjaram-lhe um primo brasileiro”, o verbo “arranjaram-lhe” produz um sentido pejorativo, de algo que foi imposto, obrigado.

O casamento, cheio de pompa, mostra indícios de que as famílias festejaram de forma alegre a união do casal. A reação de Manuelita, se gostou ou desgostou do casamento, é suprimida. A estratégia textual principal que orbita em torno da traição do esposo começa a se formar, a tomar sentido e direção, “Uma empregada de uma prima de Manuelita conhecia a china, e sabia de tudo, porque sua mãe era vizinha da mãe da china, que se gabava de a filha ser tida e mantida como esposa junto pelo esposo de Manuelita”, a perspectiva mostra que a relação entre a china e o cônjuge de Manuelita não é recente, há uma “filha” a qual o pai, esposo de Manuelita ajuda constantemente. O conto prossegue, as estratégias orbitam de uma perspectiva à outra, passado e futuro entrecruzam-se:

O marido de Manuelita não que se diga aqui como era e foi (nem se precisa dizer, por hora). A prima de Manuelita, que também era prima dele, contou para outra prima (que não era essa, prima do marido de Manuelita) que ele, um dia, chegou em casa, da estância, e em vez de Manuelita encontrou uma carta de Manuelita que, certamente, falava da china que ele tinha, com filha e casa posta. Manuelita hoje é Dona Manoela. Mas aquela vez virou a cabeça. Terá encontrado jovens colegas, amigas de sempre e conversando com elas sobre aquilo que nenhuma mulher solteira ou casada deixa de conversar, de opinar e dizer como faria, que é ser traída pelo marido e pagar na mesma moeda. Talvez seja exagero de invencionice que então tenha buscado homem no Uruguai, apesar de que por lá ficou a memória e se manteve sempre dito que ela havia jurado se vingar do marido, entregando-se seguido a quem menos pudesse imaginar ou desejar. (SCHLEE, 2013, p. 91)

Sobre o marido de Manuelita o leitor pouco sabe ou saberá, esta perspectiva tem como intencionalidade formar uma *Gestalt* de sentido, a omissão do nome do esposo, ou de detalhes do que ele tenha sido, visto ou falado incita à dúvida, à curiosidade, “O marido de Manuelita

não que se diga aqui como era e foi (nem se precisa dizer, por hora), essa refutação, esse não falar sobre o esposo deixa em suspensão um lado importante da história. A voz narrativa estrutura-se mediante a *ficção do leitor*, com uma visão onisciente de todos os acontecimentos, adiantando fatos ou escondendo-os. Não há interesse no esposo, a perspectiva elaborada sobre o personagem transforma-se em horizonte, tendo como objetivo que o leitor aceite ou rejeite o ponto de vista dado. Segundo Iser:

Daí resulta o esquema elementar do papel do leitor delineado no texto. Esse papel exige que cada leitor assuma o ponto de vista previamente dado; só assim ele conseguirá captar as expectativas divergentes do texto e juntá-las no sistema da perspectividade. Daí se infere o sentido daquilo que é representado em cada uma das perspectivas. (ISER, 1996, p. 75)

Assumindo pontos de vista, o leitor concede à estrutura textual movimento e identidade. O *papel do leitor* é imprescindível, pois o seu olhar sobre o texto em movimento obriga-o a fazer escolhas. Essa estrutura torna-se um conjunto de elementos de suma importância para a narrativa:

Esse esquema também revela que o papel do leitor, inscrito no texto, não pode coincidir com a ficção do leitor. Pois é através da ficção do leitor que o autor expõe o mundo do texto ao leitor [...] o papel do leitor designa a atividade de constituição, proporcionada aos receptores do texto. (ISER, 1996, p. 75)

Manuelita não aceita resignada a traição sofrida, “Mas aquela vez virou a cabeça. Terá encontrado jovens colegas, amigas de sempre e conversando com elas sobre aquilo que nenhuma mulher solteira ou casada, deixa de conversar, de opinar e dizer como faria, que é ser traída pelo marido e pagar na mesma moeda”. Nessa perspectiva aberta, o papel do leitor constitui-se em aceitar as normas sociais, “quem com ferro fere, com ferro será ferido”, Manuelita trai o marido, detalhando às amigas sortilégios sobre suas traições. Esse é o *papel do leitor*, segundo a concepção iseriana, dirimir proposições, apontando perspectivas verossímeis com o pensamento social de uma época. O leitor contemporâneo tem suas normas, seus códigos, estes por sua vez mudam conforme a sociedade vai se estratificando temporalmente.

O escritor edifica um mundo de ficção, traz para o seu universo de papel concepções do mundo real, porém modifica o quadro de referências ajustando-as segundo suas intenções. As atitudes de Manuelita são construídas de um imaginário não apenas do escritor, mas ajustes necessários para que o leitor tenha opção de refutá-los ou ratificá-los:

Manuelita bem que poderia nunca haver saído de casa, se se imaginar que teria simplesmente ido e se metido para fora, na estância. Mas as primas que sabiam do marido de Manuelita, com china, com filho e casa posta; sabiam da carta deixada por Manuelita ao marido, ao deixá-lo, recém-casada; sabiam da disposição, do gosto e da coragem de Manuelita para dedicar-se a traí-lo, também; as primas já estavam imaginando até que Manuelita, mesmo diante do marido, chegara a afrontá-lo, flertando escandalosamente com um primo na copa, onde fora vista por uma empregada aos beijos e apertões; beijos chupados e prolongados, apertões demorados e indecentes. (SCHLEE, 2013, p. 91)

As informações sobre a suposta traição não é averbada pela mesma, tudo que se sabe sobre a perspectiva aberta por Manuelita é narrada pelas primas, “Mas as primas já estavam imaginando até que Manuelita, mesmo diante do marido, chegara a afrontá-lo, flertando escandalosamente com um primo na copa, onde fora vista por uma empregada aos beijos e apertões; beijos chupados e prolongados, apertões demorados e indecentes”. Os casos de Manuelita estão no plano da imaginação das primas, essa perspectiva ajusta os acontecimentos, ordena-os, trazendo-os e assim sobredeterminando-os a novas estratégias textuais:

Quando se soube que a china do marido estava prenha do segundo filho, lá na casa dos dois, aconteceu de Manuelita desaparecer de novo e se disse que fora vista no carro-motor, viajando sozinha a Pelotas (ou Rio Grande). É verdade que talvez houvesse se socado de novo na estância; mas o que se conta e se contou foi que precisou trazê-la de volta da Haydée ou da Mangacha, dois conhecido cabarés – um de Pelotas, outro de Rio Grande – onde se hospedara por conta de atender os homens que a escolhessem. (SCHLEE, 2013, p. 92, grifos nossos)

As perspectivas abertas sugerem a traição. Se é realidade ou imaginação, não se sabe, pois há muitas dúvidas sobre o que realmente tenha ocorrido; as estratégias textuais tendem a operar com a possibilidade de que Manuelita tenha ido a outras cidades para hospedar-se em bordéis, “um de Pelotas, outro de Rio Grande – onde se hospedara por conta de atender os homens que a escolhessem”. Na verdade, nada pode ser confirmado, pois quem a viu não atesta e quem falou talvez nem a tenha visto, ficando tudo no plano da imaginação:

Hoje dona Manuelita é uma viúva sessentona, séria e recatada. Terá sido uma morena atraente com aquele seu cabelo muito preto e as sobrancelhas tiradas à maneira das atrizes de cinema mudo. Terá tido grossas as pernas, alta a bunda e uns belos tetos levados lá em cima. Terá tido jeitos e trejeitos, talvez de atrair e de encantar verdadeiramente os homens com seu corpo ágil. Terá trocado favores tanto com o Comandante do Regimento como o Pároco da matriz – mas seria muita maldade, agora, relembrar-se disto, e o dizer-se malicioso de que então estaria sempre entre a cruz e a espada. A verdade é que o *tempo passou...* [...] o tempo foi passando e muitas certezas que *viraram lembranças, lembranças* confusas que se foram apagando em incertezas e se fazendo mentiras repletas de maldades. (SCHLEE, 2013, p. 92, grifos nossos)

Assim, o tempo se passou, Manuelita é hoje uma mulher de idade e respeitada, é claro, que em sua mocidade, fora uma mulher bela e atraente. Seu corpo esbelto, suas pernas grossas, seus peitos enxutos formam o retrato de uma pessoa ativa e encantadora. Caso o leitor tenha-se deixado orientar pelo *papel do leitor*, assumirá o ponto de vista a confirmando as supostas traições de Manuelita, “Terá trocado favores tanto com o Comandante do Regimento como o Pároco da Matriz – mas seria muita maldade, agora, lembrar-se isso e o dizer-se malicioso de que então estaria sempre entre a cruz e a espada” (SCHLEE, 2013, p. 92).

Sob esse aspecto, Manuelita teria dormido com o comandante e o padre da comunidade, o leitor compreenderá que ela realmente era uma mulher de pensamento firme, para vingar-se, despia-se de qualquer pudor ou respeito. O contrário também é perspectivado, Dona Manuela teria sido alvo de especulações maldosas, falsas e mentirosas, as quais não passaram de falatórios de cidade pequena. Com a passagem dos anos, pouco se soube e pouco se guardou. A partir disso, pode-se lembrar Paul Ricoeur:

Sob esse aspecto, as lembranças felizes, mais especialmente as eróticas, não deixam de mencionar seu lugar no passado decorrido, sem que seja esquecida a promessa de repetição que elas encerravam. Assim, a memória corporal é povoada de lembranças afetadas por diferentes graus de distanciamento temporal. [...] o momento da recordação é então o do reconhecimento. Esse momento, por sua vez pode percorrer todos os graus da rememoração tácita à memória declarativa, mais uma vez pronta para a narração. (RICOEUR, 2012, p. 57)

Ricoeur aponta para os possíveis caminhos percorridos pela memória, porém, nesse conto a memória é coletiva, não se encontra nada no singular, mas somente na pluralidade dos acontecimentos mnemônicos que talvez tenham sido retidos na época dos acontecimentos. Outro fator importante, consiste no distanciamento temporal, uma vez que estando os sujeitos temporalmente afastados, surgem os discursos e as incertezas do que realmente possa ter acontecido. A memória é o elo destes relatos, não pode ser fiel depositária das situações, uma vez que cada pessoa completa as possíveis lacunas com imaginações a respeito do que se passou.

“Manuelita não podia ter filhos”, esta perspectiva tenta justificar a relação difícil entre esposa e marido. Esta tentativa fracassada de formar família é uma forma de retratação do esposo diante da esterilidade de Manuelita:

Dir-se-ia que Manuelita era vazia de ventre, era de malparida e de não segurar semente. Ela verdadeiramente, parecia estéril ante a fertilidade do marido. Ou, então, vai ver, tudo o que se dizia que ela tinha disposição, tinha gosto e tinha coragem para dedicar-se a fazer ela não fazia; não fazia com ninguém, e muito menos fazia com o marido. Isso não se sabe nem em uma história como esta porque se encerra e se perde num segredo de alcova, impenetrável para a ficção. (SCHLEE, 2013, p. 93)

A ficção do leitor começa a colocar em xeque todas as perspectivas dirimidas à Manuelita, talvez ela não seja assim tão culpada, tão fútil e leviana, tudo pode ter sido imaginação, “Ou, então, vai ver, tudo o que se dizia que ela tinha disposição, tinha gosto e tinha coragem para dedicar-se a fazer ela não fazia; não fazia com ninguém, e muito menos fazia com o marido”. Isso não é possível de se saber, porque uma história como essa se encerra e se perde num segredo de alcova, impenetrável para a ficção”. A estrutura ficcional entra em desconstrução, enseja duas histórias antagônicas:

Não sei. Pois há também um outro lado, por fora do quarto onde ainda dorme Dona Manuelita e onde ela apenas dormiria com o marido; e há assim um outro modo de se ver e rever o que se sabe e o que se diz de Manuelita, pelas sussurradas palavras e pelos mínimos testemunhos de prima e empregadas. É o seguinte: mesmo que se negasse a fazer com o marido o que ele fazia com a china, castigando-o na abstinência do trato íntimo e penetrante do corpo, era melhor traí-lo publicamente, de modo a humilhá-lo e a desmoralizá-lo quando e onde ele se sentisse obrigado a procurá-la, resgatá-la e trazê-la de volta para casa, como se nada tivesse acontecido. (SCHLEE, 2013, p. 95)

Dona Manuelita encontra-se emocionalmente doente, por um lado não aceita as traições do marido, mas também não consegue sair de casa, deixá-lo, abandonando todas as emoções que lhe fazem mal, “mesmo que se negasse a fazer com o marido o que ele fazia com a china, castigando-o na abstinência do trato íntimo e penetrante do corpo, era melhor traí-lo publicamente, de modo a humilhá-lo e a desmoralizá-lo quando e onde ele se sentisse obrigado a procurá-la, resgatá-la e trazê-la de volta para casa, como se nada tivesse acontecido”, as investidas de Dona Manuelita eram constantes, ultrajantes e despropositadas, ao marido só restava resgatar um pouco da dignidade e buscá-la onde estivesse ou com quem estivesse:

Assim como nunca se chamou nem nunca se pensou em chamar de adúltero o marido de Manuelita, apesar de ele ter mulher e seis filhos; assim também não há nem ouve em Jaguarão quem o chamasse de corno. Como acreditar nos homens gabolas que talvez tenham tentado denegrir a honra de Dona Manuelita, inventando que a haviam encontrado quando moça, fugida do marido aqui mesmo em Jaguarão, bebendo dizendo obscenidades e oferecendo-se nos prostíbulos baratos na beira da praia? (SCHLEE, 2013, p. 96)

A perspectiva aberta em relação às traições de Dona Manuelita gera novos *temas* e *horizontes*. Como, e por que, o marido aceitava o comportamento de Dona Manuelita lhe retalhando a vida e a honra? “Inventando que a haviam encontrado quando moça, fugida do marido aqui mesmo em Jaguarão, bebendo dizendo obscenidades e oferecendo-se nos prostíbulos baratos na beira da praia?” As respostas não esclarecem muito. Onde estão os homens que dividiram o corpo e a língua de Dona Manuelita nos bordéis é algo que estranhamente não se sabe e nunca se saberá. A perspectiva do narrador torna o tema flutuante, em alguns momentos, o narrador parece distante dos acontecimentos, em outros, parece tê-los vividos junto à Dona Manuelita, contando com detalhes tudo o que possa ter acontecido. A riqueza dos detalhes, as impressões e os julgamentos lhe concedem uma proximidade enorme:

Aquela história de ela estar entre a cruz e a espada é uma história recente, posterior à morte do marido, e quando ela, já viúva, ao que parece não teria mais motivação para uma troca de favores com o Comandante do regimento e com o Pároco da matriz. Dona Manuelita enterrou o marido no Cemitério Das Irmandades, as primas contam que ela se manteve firme, sentada todo tempo ao lado do caixão embora sem chorar e sem poder quedar-se imóvel. Os amigos do falecido, que sabiam da china que ele tinha, com seis filhos, se mantiveram curiosos... [...] mas nenhuma mulher diferente apareceu, muito menos a que seria a outra. (SCHLEE, 2013, p. 96)

No enterro do esposo de Dona Manuelita, nada de anormal aconteceu, embora os amigos do falecido esperassem o contrário. A postura, mesmo sem mostrar nenhum tipo de desconforto, foi “firme, sentada todo tempo ao lado do caixão embora sem chorar e sem poder quedar-se imóvel”. Dona Manuelita teve um comportamento ético, sem escândalos, ou qualquer outro tipo de atitude que lhe chamasse pela atenção. Também da china pouco se soube, apenas que “nenhuma mulher diferente apareceu, muito menos a que seria a outra”. Novas perspectivas abrem-se, o conto começa a ter as peças invertidas, não há china, nem filhos, ninguém que pudesse apresentar-se como filho ou esposa do marido de Dona Manuelita. O conto chega ao final em um *flashback*:

O médico que atendeu ao chamado de Dona Manuelita era mais que médico, era vizinho. Deparou com o marido de Dona Manuelita morto e não quis saber de mais nada: atestaria depois que a morte fora causada por um mal súbito. Não se precisa dizer mais nada de Dona Manuelita. Do marido dela o leitor terá entendido como era e como foi. Dos dois, talvez ainda seja melhor explicar que, desde recém-casados, viveram isolados, sem frequentarem juntos qualquer festa social. Nunca se soube que o marido fosse doente ou que tivesse uma enfermidade qualquer, ao menos uma dor de dente. O marido deixou campo, casas de alugueis, dinheiro. Assim que morto o marido nunca mais se ouviu falar da china e de seus seis filhos, ao que parece não herdaram campos, casas e dinheiro que ele tivera e fizera em vida. Ele era moço e

estava para completar 50 anos quando morreu. E Manuelita, ficou viúva muito cedo, antes de completar 45. (SCHLEE, 2013, p. 97)

O conto termina com muitas perspectivas abertas e não fechadas. Ficam dúvidas sobre a morte do esposo de Dona Manoela. O médico “vizinho” que atestou mal súbito, estaria a falar a verdade ou escondendo algo? Onde estaria a “china e seus seis filhos” os quais não foram ao enterro e muito menos reclamaram o inventário do pai? Dona Manuelita realmente fora traída pelo marido esses anos todos? Tudo o que fora contado sobre “Manuelita” teria sido verdade?

Essas perspectivas abertas formam muitos pontos de sentidos, o leitor deve atentar para cada detalhe, pois as estratégias textuais podem orientá-lo ou desorientá-lo. Neste conto, o sentido é algo que não se busca, é imaginado e construído pelas vozes que se acomodam entre a estrutura do texto e a estrutura do ato. As estratégias deslocam-se e, ao serem reagrupadas, formam cadeias de sentido, orientam, agrupam imagens; porém, cabe ao receptor, em último grau, concatená-las. Os eixos sintagmáticos de significação apontam para muitas direções, entram pela memória coletiva de uma cidade, perpassam pela privacidade do casal, remexem no passado. Duas histórias – Dona Manuela ou Manuelita? Dois espaços, dois mundos, muitas vidas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não são poucos os discursos que discutem sobre o que é “realidade ficcional” na literatura. Sob este ponto, podemos arguir que, nos estudos literários, o tema tem gerado conflito ao referir-se a um “espectro” que, se não for bem delineado teoricamente, pode gerar grandes desconfortos a críticos, ensaístas e estudiosos do gênero.

Sob este ponto de vista, parece pertinente apontar alguns temas que ajudarão a compreender melhor essa questão literária. Paul Ricoeur estendeu à epistemologia da literatura uma área de liberdade para a investigação dos fenômenos do espírito, sem renunciar ao real e sem cair no idealismo, buscando estabelecer convergências e divergências entre o pensamento e o objeto. Para o teórico, a evidência do mundo não é real, transforma-se através da percepção. O mundo é um fenômeno para a consciência, tem a pretensão de ser concreto, porém essa solidez só pode ser resgatada pelos estados psíquicos do sujeito.

A consciência central se opõe à marginal em todos os atos mentais: a lembrança, a imaginação, o prazer e a vontade correspondem a uma espécie de esboço de si mesmo, são apresentados à psique, estabelecendo uma consciência atual e uma potencial. O objeto que desaparece em nossa mente não deixa de existir, apenas torna-se atemporal, podendo ser recuperado em algum momento de nossas vidas.

O conceito de consciência para Ricoeur é o fato de que podemos dirigir o pensamento, um domínio primeiro que torna possível ou compreensível um objeto ao próprio sujeito. Transcender é sair de dentro para fora, é criar, imaginar, reviver. Corresponde ao mundo interior, imanente ao homem, sendo somente nas intencionalidades vividas pela consciência que um objeto é visado, significado. Assim, o objetivo da fenomenologia é investigar como um fenômeno se apresenta à consciência. A consciência é sempre aquilo que dá sentido às coisas. Desse modo, está sempre relacionada a alguma coisa, a algum objeto.

Assim, a intencionalidade da consciência representa este direcionamento em relação ao objeto representado. É quando assumo uma posição referencial. Observamos que nem o objeto, nem a consciência são objetos em si. O objeto é sempre para uma consciência, enquanto pensado, imaginado, lembrado. Neste sentido, não podemos conceber o objeto e a consciência como entidades separadas. Mas, ao contrário, os concebemos e os definimos a partir dessa relação a qual subjaz a si mesma.

No que tange ao sujeito por si, nele está o instrumento que possibilita o sujeito ser autônomo e atingir sua finalidade. O sujeito não se vale de algo fora de si mesmo como instrumento ou meio para atingir a finalidade de permanecer em si. Ora, na atitude fenomenológica tanto o objeto como o sujeito em si, por si e para si é ignorado, porque é somente na relação entre o sujeito e o objeto que o sentido do objeto é formado. A finalidade do fenômeno está no pensamento, no “logos” e, por sua vez, o “logos” só se expõe como fenômeno na consciência. Desse modo, nem o sujeito nem o objeto existem em si mesmos. Há uma intenção no sujeito e um objeto para o sujeito. Fora dessa relação não há consciência nem objeto.

A memória parte desses conceitos, só existirem enquanto consciência de algo visado que existiu e, existindo, formou um espectro, um caleidoscópio imanado pelos sentidos. A rememoração, a recordação, a imaginação, as reminiscências e as lembranças servem analiticamente como algumas das possíveis “intencionalidades” psíquicas abarcadas pelos fenômenos mnemônicos no universo de papel schleeano. Posto isso, neste momento propomos um fechamento das questões ficcionais aqui levantadas sob o viés da memória e da imaginação nos contos de Aldyr Garcia Schlee.

Diante do exposto, esse trabalho propôs um estudo que investigou a memória como forma de comunicação na obra de Schlee. Partindo do efeito estético, proposto por Iser, a hipótese maior era de que nos contos analisados poderíamos pensar na possibilidade de haver uma “estética da memória”. A conclusão a que se chega é que, sendo a memória um produto da consciência gerado pela intencionalidade, nestas narrativas curtas aqui estudadas, a hipótese se sustenta.

A nosso ver, a memória é a grande chave para que o leitor entre em implicitude nos textos colocados em suspensão. O efeito estético tão amplamente discutido torna-se viável, pelas percepções mnemônicas induzidas pelas indeterminações e pelos vazios textuais. Dessa forma, entendemos que, nos contos escritos por Schlee, há uma estética memorialista.

A memória e seus correlatos, nesse trabalho, formam o eixo comunicativo, uma recorrência singular, que se abre para os mais diversos sentidos. A narrativa memorialista de Schlee descortina-se à medida que o leitor nela se envolve. Assim, traçando um paralelo entre o aporte teórico e o *corpus* apresentado, reforçamos a conclusão da viabilidade da hipótese de que a estética da memória é o maior determinante nas narrativas curtas pesquisadas. Em todos os contos a memória se fez presente, foi subliminar, única e singular.

Os contos dos livros *Os limites do impossível*, *Contos da vida difícil* e *Memórias de o que já não será* mostram que na obra de Aldyr Garcia Schlee encontramos estes temas: a memória e o esquecimento como norteadores centrais de seus contos. As “perspectivas textuais”, através dos “lugares vazios”, induzem o leitor a formular o sentido dos contos. A “memória” e o “esquecimento” ocupam as lacunas textuais, estimulando o leitor a mudar de posição no interior das estruturas, direcionando a diferentes pontos de vista.

Esses deslocamentos são os pressupostos básicos para a comunicação, pois funcionam como formas de se ver o mundo, porém estes eixos apenas “orientam” o leitor a compreender as perspectivas apresentadas, pois é nas lacunas textuais, evocadas pelo não dito, pelo não representado, que se constrói o verdadeiro sentido da obra schleeana, cabendo ao leitor, através dos atos performáticos, percorrer e descobrir o seu horizonte de sentido.

Posto isso, um ponto a ser discutido, talvez em outro trabalho, consiste na pergunta: por que Schlee não teve, ainda, reconhecimento em nível nacional? Se pegarmos como exemplo o escritor amazonense Milton Hatoum, e fizermos uma analogia, percebemos de imediato, que os dois mantêm a mesma estética, a de ficcionalizar sobre as memórias olvidadas.

Em seus mundos imaginados, os espaços são muitos; o regionalismo, os costumes, as tradições, a prosa urbana e social. Se Hatoum traz a cultura entre o oriente e o seu estado natal, o Amazonas, em Schlee temos a fronteira entre os pampas brasileiro e uruguaio. As semelhanças entre estes dois escritores são muitas, e como não poderia deixar de ser, a pergunta pressuposta reverbera. A priori, intuímos que a disparidade concentra-se no mercado editorial.

Talvez Schlee não seja tão “popular” por uma simples questão de mercado. Como dito anteriormente, Schlee teve que criar sua própria editora para publicar seus últimos livros, pois não encontrava outro espaço para tanto. As grandes empresas o consideraram “fora do circuito” e “velho”. A Ardotempo provou justamente ao contrário, já que seus últimos escritos esgotaram-se em poucas semanas, alcançando um número expressivo de vendas. Assim, se o mercado editorial tem suas próprias regras, nós, enquanto leitores e pesquisadores, manteremos as nossas. Basta dizer que, enquanto houver tinta e papel, sempre haverá esperança.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AQUINO, Tomás de. *Comentário sobre “a memória e a reminiscência” de Aristóteles*. Tradução de Paulo Faitanin e Bernardo Veiga. São Paulo: Edipro, 2016.
- BARROS, Manoel de. *Poemas rupestres*. Rio de Janeiro: Best-Seller, 2006.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. *O conto sul-rio-grandense: tradição e modernidade*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1999.
- BORBA, Maria Antonieta Jordão de. *Teoria do efeito estético*. Niterói: EdUFF, 2003.
- BORDINI, Maria da Glória. *Fenomenologia e teoria literária*. São Paulo: EDUSP, 1990.
- BOSI, Alfredo. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 2008.
- _____. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1972.
- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- _____. *O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social*. São Paulo: Ateliê, 2003.
- BOOTH, Wayne. *A retórica da ficção*. Coimbra, 1986.
- BRANDÃO, Luis Alberto. *Ficções izerianas*. In: _____. (Org.). *Cadernos de Pesquisa: Transgressões à obra de Wolfgang Iser*. Belo Horizonte: NAPq/FALE/UFMG, n. 42, nov. 2003.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1993.
- CARVALHO, Ronald de. *Pequena história da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Briguiet, 1919.
- CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. v. II. Era barroca/Era neoclássica. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

_____. *Conceito de literatura brasileira*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 1999.

ECO, Umberto. O leitor-modelo. In: _____. *Lector in fabula*. Trad. Attílio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 1979.

_____. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 1996.

_____. *O tempo em Platão e Aristóteles*. São Paulo: Loyola, 1996.

GOTLIB, Nádia Battela. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 2002.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Laís Teles Benoir. São Paulo: Centauro, 2004.

HOHFELTDT, Antonio. *Conto brasileiro contemporâneo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1981.

HUSSERL, Edmund. *Meditações cartesianas: introdução à fenomenologia*. Trad. Maria Gorete Lopes e Sousa. Porto: Rés, s.d.

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

INSTITUTO ESTADUAL DO LIVRO. Escritores gaúchos. Série Digital. *Aldyr Garcia Schlee*. Disponível em: <<https://drive.google.com/file/d/1sUw3-6oYzIjBC0GgUj0Z1kc9dEctLm9f/view>>. Acesso em: 12 dez. 2019.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. v. 1. São Paulo: Ed. 34, 1999

_____. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. v. 2. São Paulo: Ed. 34, 1999.

KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária* (introdução à ciência da literatura). Trad. Paulo Quintela. Coimbra: Arménio Amado, 1976.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Trad. Bernardo Leitão et al. Campinas: Ed. da UNICAMP, 2003.

LIMA, Luiz Costa. *Dispersa demanda: ensaios sobre literatura e teoria*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

_____. Estruturalismo e crítica literária. In: _____. (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

_____. A concepção iseriana de fictício. In: ROCHA, J. C. de C. (Org.). *Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. Trad. Bluma W. Vilar e João C. de C. Rocha. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1999.

_____. O leitor demanda (da) literatura: prefácio à primeira edição. In: _____. (Org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Trad. Luiz Costa Lima. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

_____. *História, ficção, literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. *O controle do imaginário*. Rio de Janeiro: Forense, 1989.

_____. *Teoria da literatura em suas fontes*. v. II. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

MOREIRA, Maria Eunice. Nos limites da ficção: os contos (im)possíveis de Aldyr G. Schlee. In: BOLAÑOS, Aimée G.; GUERRERO, Jorge Carlos (Org.). *Ficções da história: reescrituras latino-americanas*. Rio Grande: Ed. da FURG, 2013. p. 123-135.

PRADO, Adélia. *Bagagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. *Teses sobre o conto*. In: _____. *O laboratório do escritor*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994.

POE, Edgar Allan. *The philosophy of composition*. New York Penguin Books, 1981.

_____. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1994.

RAMOS, Maria Luiza. *Fenomenologia da Obra Literária*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1974.

RESENDE, Fabiane de Oliveira. *Puebleros e fronteiriços, cuentos e contos de um pampa transfigurado*. 2012. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre – RS.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Ed. da UNICAMP, 2007.

_____. *Tempo e narrativa*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

_____. *Na escola da fenomenologia*. Petrópolis: Vozes, 2009.

SANTAELLA, Lucia. *Percepção: fenomenologia, ecologia, semiótica*. São Paulo: Cengage, 2011.

SANTO AGOSTINHO. *Confissões*. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

SCHLEE, Aldyr Garcia. *Memórias de o que já não será*. Porto Alegre: Ardotempo, 2014.

_____. *Os limites do impossível*. Porto Alegre: Ardotempo, 2009.

_____. *Contos da vida difícil*. Porto Alegre: Ardotempo, 2013.

ZILBERMAN, Regina. *A literatura no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1980.