

Sentidos de interpretação: teorias sobre a ficção e o leitor

Recebido 15, jan. 2005 / Aprovado 30, mar. 2005

Maria Antonieta Jordão de Oliveira Borba

Resumo

Estudo comparativo entre Roland Barthes e Wolfgang Iser, baseado em suas reflexões sobre o leitor e a literatura. Quadros conceituais das sistematizações teóricas ultimadas em interpretação e em significância. Discussão sobre os aspectos de aproximação e de distanciamento.

Palavras-chave: leitor; literatura; efeito estético; resposta estética; fragmento; força; signo de superfície.

Como se sabe, tanto Roland Barthes quanto Wolfgang Iser escreveram sobre a relação que o leitor estabelece com a literatura. Dois de seus livros inclusive são considerados obras de referência, indispensáveis, portanto, àqueles que se comprometem com pesquisas voltadas para a recepção. Referimo-nos à proposta que Barthes faz como leitor de *Sarrasine*, de Balzac (1966), em *S/Z* (1970) e à teoria formulada por Iser no seu *The act of reading* (1978). Também não é novidade que, por ocasião das publicações desses teóricos, já se tinha consolidado um debate significativo sobre o discurso ficcional, o que conferia à Teoria da literatura o reconhecimento de sua inserção no âmbito das investigações das ciências humanas. Desde as primeiras décadas do século XX, aliás, a Teoria da literatura vinha entendendo que era preciso sistematizar conceitos, pensar metodologias, interrogar pressupostos etc. Hoje pode-se dizer que a disciplina constitui um campo de saber reconhecido, ainda que permaneçam em pauta algumas questões relativas ao caráter mais apropriado de suas funções. Sobre isso, Luiz Costa Lima, já em 1975, nos alertava para o problema de a Teoria ter “nascido sem antes radicalizar o estudo de suas relações com a estética” (COSTA LIMA, 1975, p. 19). No entanto, por não ser esta a polêmica que aqui se coloca, sublinho apenas o fato de Barthes e Iser terem refletido sobre o leitor e a literatura no interior de um círculo de idéias em que já não havia mais ressonância para afirmações desprovidas de embasamento conceitual.

É preciso ainda que se diga que a simples constatação de convergência de interesse por parte desses autores não chegaria a constituir, de minha parte, o motivo mais evidente que justificasse um trabalho de comparação entre eles, principalmente por não percebê-los como teóricos vizinhos, digamos assim. Afinal, trata-se de um Barthes do desconstrutivismo francês e um Iser do pensamento desenvolvido na Alemanha, norteado por princípios mais sintonizados com a estética recepcional. Daí que, se por um lado tais posicionamentos faziam com que a intenção de contrapô-los permanecesse em seus vestígios, por outro, instigavam a realização. E o motivo desse duplo movimento só se tornou evidente pela constatação da existência de certas variantes subjacentes às propostas dos dois pensadores: havia noções que revelavam diferenças visíveis entre eles, embora outras mostrassem nítidos pontos tangenciais, como se pudessem conceitualmente pertencer ao mesmo paradigma. Foi a clareza dessas diferenças, paralelos e interseções que veio indicar a pertinência de se compararem as duas teorias. O que se coloca então para exame são os pressupostos em que Barthes e Iser se baseiam, os modos pelos quais se inscrevem no pensamento teórico do século XX, as relações que suas teorias estabelecem entre os pressupostos e respectivos quadros de categorias. Trata-se, enfim, de querer responder

quais os pontos passíveis de serem articulados em *S/Z* e em *The act of reading*, abordagem esta que implicará, portanto, aproximações e distanciamentos.

Nesse propósito, um aspecto que logo insiste se revelar diz respeito ao fato de *S/Z* e *The act of reading* terem surgido no corte epistemológico que interrogou os fundamentos da metafísica e as concepções estruturalistas de interpretação. É pois num determinado contexto cultural-filosófico que os dois teóricos estabelecem uma ruptura com as críticas vigentes, quando se dirigem para a compreensão da leitura em seus elos com o prazer do texto (Barthes) e com o efeito estético da obra (Iser).

Sem dúvida, se considerarmos como parâmetro cronológico os anos de efervescência das concepções pós-estruturalistas, é na mesma chave de Michel Foucault, com seu projeto arqueológico, e de Jacques Derrida, com sua crítica às bases fonológico-cêntricas sustentadoras do pensamento te(le)ológico do ocidente, que Barthes repensa a interpretação, realizando em *S/Z* uma prática dessa atividade, por um gesto que se poderia nomear por golpeamento da análise estrutural. Também por volta da década de setenta, vamos encontrar Iser num círculo de teóricos alemães, em que se põe em debate a questão da estética recepcional, deslocando para o receptor (no caso de Iser, em especial, o deslocamento é para o trânsito leitor/ texto), a discussão teórica que, até então, se limitava a formular conceitos e metodologias, centrados fundamentalmente no pólo da produção.

O modo pelo qual Barthes revisa em *S/Z* o método estrutural manifesta-se, mais nitidamente, pelo que ele próprio realiza como leitor de *Sarrasine*, e não por uma crítica sistemática à sua inserção primeira, aquela correlata à Análise estrutural da narrativa (1976), no que dizia respeito à divisão do texto em funções cardinais, índices, catálises, visando chegar ao objeto *inteligível* pelo *sensível*.¹ As categorias do quadro dos primeiros estruturalistas, grupo ao qual pertencera, são radicalmente descartadas através da proposta de interpretação em fragmentos da novela de Balzac, apresentando aí a possibilidade de se movimentar a *estruturalidade da estrutura*,² como diria Derrida, ou como propõe ele mesmo, Barthes, de se abalar a estrutura do texto do escritor francês.

“Para estarmos atentos ao plural de um texto, é preciso renunciar a estruturar esse texto em grandes blocos [...]; nada de construção do texto: tudo significa sem cessar e várias vezes, mas sem se submeter a um grande conjunto final, a uma estrutura última” (BARTHES, 1970, p. 17).

Repensar então essa atividade do estruturalismo implica estilhar a obra em lexias (que pode ser um signo, ou frase ou pedaço de sentença) e comentá-las, priorizando os significantes,

¹ Cf. SANTIAGO (1978).

² A *estruturalidade da estrutura* é uma expressão empregada por Derrida para que se pense numa interpretação que, ao invés de atribuir uma significação, supostamente guardada nas camadas profundas da obra, conforme pressuposto das últimas práticas estruturalistas, deixa falar a *força* dos significantes, ou seja, explora o que se apresenta na própria superfície da camada sintagmática (ver Barthes em *S/Z*). Trata-se, pois, nas palavras de Derrida, de não “estancar” a estrutura; ao invés, fazer aparecer o movimento que lhe é próprio, sua estruturalidade. Para melhor compreensão, ver o artigo de Jacques DERRIDA (1971).

ressaltando a cadeia sintagmática, uma escrita cujo resultado é a formação de um conjunto de fragmentos. A idéia é abalar o que se denominava “centro da estrutura”, fazendo com que ela se movesse, o que lhe permitiria que se impusesse a mobilidade que lhe é própria ou, o que dá no mesmo, possibilitaria a emergência da estruturalidade da estrutura. Este modo de conceber a interpretação difere substancialmente do modelo de texto interpretativo com seus conectivos dêiticos e elementos de coesão semântica. Isto porque, em *S/Z*, não se pretende esgotar nem a totalidade do objeto (*Sarrasine*), nem a significação de um certo número de dados textuais em paradigmas, cujos constituintes indicariam a formação de campos de significados reincidentes. Agora, a noção de plural do texto instaura uma divergência radical com a prática de selecionar aspectos que converjam para o privilégio da conotação sobre a denotação. Barthes sabia que a fórmula da conotação pensada por Hjelmslev (1975)³ remeteria para o fechamento dos sentidos dos signos, um processo em busca da profundidade do palimpsesto, inconciliável com a valorização da leitura da superfície com a qual passou a se comprometer, num momento pós-estruturalista, quando suas idéias encontravam-se influenciadas pelo pensamento de Nietzsche. Daí propor novas concepções que se afastavam daquelas análises em que a conotação submete a denotação à “Lei do Significado”, ou seja, à interpretação que se conduzia para o fechamento do discurso literário, queria organizar sua estrutura, endossava enfim os tradicionais postulados que sempre nortearam o pensamento da metafísica ocidental.

A partir dessas considerações, alguns outros pontos começam a se revelar pertinentes, no que se refere à aproximação entre Barthes e Iser. A interpretação em “fragmento” que Barthes propõe de *Sarrasine* aproxima-se da teoria do efeito de Iser, na medida em que a descrição conceitual que Iser apresenta implica acompanhamento da leitura da obra em suas “partes” (“partes” entendida como fragmentação), ou seja, uma teoria que se volta para as ocorrências de um processo fenomenológico. A teoria do efeito não se constitui por uma metodologia prescritiva da organização de signos que semanticamente se atraem, indicando, para o intérprete, a composição de paradigmas congêneres. Tanto Iser quanto Barthes, portanto, dissociam-se da atitude analítica prévia, formadora de núcleos que possibilitem o encontro de uma significação presupostamente centralizada na obra, ou de um nó onde os significados reincidentes se cruzem, ou ainda, de uma anterioridade semântica presumidamente pertencente ao texto. Por conta disso, entende-se o fato de as noções de interpretação por eles formuladas não determinarem, por categorias apriorísticas, o lugar no qual os recortes devam ser efetuados. Na leitura que

³ Refiro-me à fórmula *ER* (*ERC*) de Louis HJELMSLEV que se encontra no livro *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. SP: Perspectiva, 1975. Por esta fórmula, existe uma relação – “*R*” – entre o plano da expressão – “*E*” – e o plano do conteúdo – “*ERC*” – que, como se pode ver pressupõe uma relação, aí mesmo, entre expressão e conteúdo. Esta última observação acerca do *ERC* indica a necessidade de se estabelecerem relações não só entre significantes e significados de cada signo, mas entre os próprios signos, ou seja, entre significantes e significados dos signos do discurso, observando o *valor* (cada signo só tem seu significado quando comparado a outros signos).

Barthes faz de *Sarrasine*, por exemplo, as lexias do texto que interpreta podem tanto coincidir com o início e o término do texto-base (a literatura a ser examinada), quanto vir antecipadas ou seguidas de reticências. De acordo com sua proposta, é possível deduzir que cabe ao intérprete a tarefa de seccionar um trecho, uma frase ou mesmo um sintagma, criar pois a “lexia” e comentá-la, de modo a compor cada um dos fragmentos da interpretação.

Semelhante a esse trabalho do pólo do leitor –, para usar uma expressão apropriada ao *The act of reading* –, o caminho para se chegar à *significance* (interpretação no sentido de o leitor tender a traduzir o efeito) dá-se também por etapas, e é descrito por Iser como resultado da interação que o leitor promove ideativamente com a obra, quando ele ordena em sua mente, aos poucos, os “correlatos de sentença” durante a fenomenologia da leitura. Tais correlatos resultam de recortes comandados pelo que a percepção é capaz de suscitar. Semelhantes às “gestalts” formuladas por espectadores de objetos visuais, os correlatos impelem o leitor para compor imagens, em decorrência do que ele chegou a armazenar de informações sgnicas perceptivamente selecionadas, até um determinado momento do processo de interação com a literatura.

Seria no entanto incorreto dizer que esses fragmentos, “correlatos de sentença”, “gestalts”, ou “unidades frasais” – nomenclaturas usadas por Iser – correspondem, em todas as suas variáveis, ao que se observa em S/Z. Primeiro porque, como vimos, os “correlatos” vão sendo estabelecidos no decorrer mesmo da leitura. Não se trata, portanto, de uma atividade de retorno à obra, como tudo indica ter acontecido na interpretação que Barthes faz de *Sarrasine*. Iser insiste em observar que é no trânsito entre leitor e obra que se processam os mecanismos perceptivos por ele descritos. Nesse sentido, é também nas trocas estabelecidas entre o *pólo artístico* (obra) e o *pólo estético* (leitor) que se formulam e reformulam as configurações ideativas inerentes à fenomenologia da leitura.

Em função dessa especificidade, surge de imediato um outro motivo que impede dispor, num mesmo modelo, a idéia de fragmentação em Barthes e em Iser. Para o teórico alemão, a formação dos correlatos resulta não só do que o leitor pontua, mas do que o texto informa. Trata-se de uma constante do processo, marcado por influências mútuas e intercambiáveis: por um lado, o que a obra diz (*pólo artístico*); por outro, o que o leitor (*pólo estético*) vai compondo, em função do que percebe como nexos para o *good continuation*.⁴

De forma diversa, em Barthes, a interferência do leitor não se encontra submetida a essa troca de caráter fenomenológico. Sua proposta interpretativa remete mais para o ato de estilha-

⁴ Para melhor caracterização, ver Iser (1978, p. 124 e 186). Os *vazios* tendem a perturbar as conexões entre os elementos do texto, mas isso significa que eles constituem a condição para que o leitor os preencha, de modo a permitir o *good continuation*. Cabe lembrar que os *vazios* não constituem, em Iser, “buracos” a serem preenchidos. Eles implicam uma referência sistêmica de sentido.

O leitor, para instaurar o *good continuation*, constrói um “objeto imaginário”, ao invés da representação de um real existente. Isto porque os *vazios* não constituem, em Iser, “buracos” a serem preenchidos.

çar o original, o que independe de estabelecimento de ligação entre os diversos grupos de lexias e respectivos comentários. Em suma, embora os dois teóricos tenham se posicionado contrários a conteúdos imanentes, a prescrições metodológicas, a apreensões de significações totalizadas – aspectos gerais dos paradigmas críticos anteriores com os quais Iser e Barthes estabeleceram rupturas – distinguem-se entre si quanto ao entendimento de fragmentação. Por essa diferença de compreensão quanto à idéia de fragmento, já se pode dizer dos rumos diferenciados de suas teorias, o que nos obriga, por exemplo, entender a expressão “prazer do texto” como algo que não significa a mesma coisa que “experiência estética do efeito de significado”.

Um outro aspecto comparativo refere-se à classificação em blocos dicotômicos das manifestações literárias, como decorrência das reflexões de Barthes e Iser sobre a diversidade das estruturas ficcionais. A recusa de Barthes em recompor a globalidade semântica de *Sarrasine*, por exemplo, resulta de concepções distintas que ele faz acerca das obras em geral, fato este que o leva a ordenar as obras literárias em dois grandes grupos no conjunto organizado pela história da literatura. Também Iser compõe uma série de conceitos que só devem ser pensados em relação a certos tipos de ficções. Trata-se de obras que se caracterizam como *estruturas de comunicação*, no sentido de não decidirem os embates que elas mesmas propõem, diferindo, portanto dos discursos pragmáticos, dos quais se espera um posicionamento acerca do problema discutido. As obras literárias que se fazem como *estruturas de comunicação* diferem portanto de outros tipos de ficção, cujas organizações harmônicas com a referencialidade conduziriam mais ao mero reconhecimento do contexto pragmático do que ao que Iser entende por comunicação com o texto ficcional. Vejamos mais de perto os modos pelos quais um e outro teórico tratam dessas classificações.

Para Barthes, a construção acabada dos *textos legíveis* (não é o caso de *Sarrasine*), por se fazer sem deixar brechas e com tudo direcionado ao “centro” da estrutura, requer que se construa para eles uma significação que seja meramente ratificadora do compromisso que tais obras mantêm com o pensamento te(le)ológico da metafísica. À interpretação, nesse caso, só caberia fechar, através da conotação, o círculo denotativo pelo qual se constrói o modo de escrita do literário, o que confere ao texto analítico/interpretativo a característica de simples *referendum*, conforme é falado na parte teórica de *S/Z*. Os *legíveis* são textos que estimulam o leitor a permanecer na intransitividade, posição de simples consumidor do que *a priori* lhe foi reservado. Por outro lado, os *textos escrevíveis* (caso de *Sarrasine*) seriam aqueles cujas estruturas plurais estimulari-

am a entrada do leitor para participar da construção ficcional. Daí que uma interpretação sobre as obras escritáveis remete para multifacetadas significações, pois as possibilidades de combinação entre as *lexias* e respectivos comentários já indicam, em si mesmas, as múltiplas variedades de fragmentos a serem escritos. É desse modo que se instauram as aberturas para acréscimos, ou seja, é assim que se delinea o entendimento de interpretação como tarefa infinita, o que bem ilustra a sintonia de Barthes com o pensamento de Nietzsche. Como bem sabemos, na concepção de Nietzsche, segundo Foucault (s/d), a interpretação é uma atividade que nunca se completa. E não se completa porque não há nada a interpretar. Tudo já é interpretação.

O contraponto passível de ser estabelecido aqui com Iser pode ser mais bem compreendido, quando se parte de um aspecto pelo qual ele separa as obras em dois grupos. Trata-se de uma discussão feita nas páginas iniciais do *The act of reading*, visando demonstrar a inadequação do gesto da tradição interpretativa que insiste em se manter como escavadora do significado escondido, diante de literaturas cujas construções estariam, de modo diverso, exigindo um outro tipo de aproximação. Iser nos lembra que haveria duas formas básicas de estruturas literárias: aquelas encontradas nas ficções produzidas pela tradição até o Romantismo e a literatura contemporânea à arte da modernidade. No primeiro capítulo de seu livro, mais especificamente na parte intitulada "Total interpretation", escreve ele que qualquer metodologia que queira descobrir o significado secreto só entraria em consonância com as obras que pretendessem ser o testemunho do espírito de uma época, de suas condições sociais, das neuroses de seus autores e assim por diante. Trata-se de literaturas que trouxeram para si a incumbência de se caracterizarem como representações de sistemas sociais e de pensamento, ou de terem querido corresponder às expectativas dos acordos consolidados em sociedade, assumindo assim a função de guardiãs da semântica das totalidades. Aqui a *teoria do efeito* tangencia as reflexões de Barthes. A obra que, em Iser, aparece assim comprometida com a prevalência dos sistemas de seus contextos históricos, e mais, por ajustar-se ao que Iser denomina "total interpretation", pode ser comparada àquela que, na nomenclatura de Barthes, aparece como *texto legível*. Tanto a literatura ratificadora de normas (Iser) quanto a que privilegia a "Lei do Significado" (Barthes) constituem manifestações artísticas que impelem o intérprete a uma espécie de linguagem intransitiva. Com isso queremos dizer que a obra suscitaria uma interpretação que, por se ver na condição de fidelidade à harmonia com que a própria literatura resolve, nela mesma, os conflitos de enredo, as visões antagônicas de personagens etc, acaba constituindo um texto que

apenas explicaria, pela sintaxe do discurso pragmático, a “desordem” que o discurso ficcional da literatura se permite.

A esse primeiro conjunto das produções literárias harmônicas na classificação de Iser vem contrapor-se um outro, cuja concepção de literatura é por ele privilegiada, no sentido de as obras desse outro *corpus* serem aquelas construídas por estruturas de caráter comunicativo e, portanto, as que dizem respeito à sua *teoria do efeito*. Para tematizar essa estrutura que acarreta um efeito e uma resposta, ambos de caráter estético, o autor cria os conceitos de *repertório*⁵ e de *estratégias*⁶, atribuindo-lhes a condição de possibilidade para que o texto possa ser configurado como potencialmente capaz de provocar a interação ou comunicação com o leitor. Em resumo, diríamos que o *repertório* condensa noções que dizem respeito à variedade de normas, valores, alusões sociais e literárias, códigos da referencialidade e que as *estratégias* envolvem também noções teóricas, dessa vez, no entanto, acerca das perspectivas textuais (*narrador, personagens, enredo, leitor fictício*), sempre no intercâmbio com o ponto-de-vista nômade⁷ (*wandering viewpoint*). Como a simples referência às palavras *repertório* e *estratégias* em nada contribuiria para definir o caráter artístico da obra, não é obviamente pelos limites dessas nomenclaturas que Iser descreve o complexo processo fenomenológico da leitura. Daí a necessidade de melhor especificação: segundo ele, a produção literária passível de suscitar efeito/resposta estética é aquela que, por trabalhar sua estrutura em *repertório* e *estratégia*, promove a combinação das normas de tal modo que elas fiquem, no universo ficcional, desprovidas das validades que possuíam no contexto pragmático de onde foram retiradas. Em outras palavras, a estrutura artística do literário anula a hierarquia vertical dos códigos da referencialidade, quando *reorganiza horizontalmente as normas*.

Para chegar a essa concepção de estrutura, Iser recorreu à “Teoria dos Sistemas Gerais” de Habermas e Luhmann.⁸ Para esses filósofos, todo sistema social define-se como rede portadora de mecanismos reguladores, de modo a reduzir as incertezas das contingências de mundo, delimitando, por essa via, um quadro de referência para a ação dos sujeitos em sociedade. À medida que tal controle entra em funcionamento, o sistema reivindica validade para certas normas no conjunto hierárquico que verticaliza as normas, dispondo-as numa ordem em que entram desde “as mais dominantes” até “as mais negadas”.

Diferentemente, na obra de ficção cuja estrutura é de comunicação, as normas são apresentadas umas contra as outras, através dos variados movimentos das informações textuais. É neste ponto que entra a função das *estratégias*⁹ (perspectivas do *narrador, personagens, enredo, leitor fictício*):¹⁰ promover

5. O *repertório* diz respeito ao conjunto de normas e valores sociais. Enquanto no contexto referencial ou pragmático, tais normas e valores encontram-se hierárquica e verticalmente dispostos pelos acordos entre sujeitos sociais, na ficção, eles (normas e valores) são *reorganizados horizontalmente*, ou seja, aparecem sob a forma de informações provenientes das perspectivas textuais dos personagens (também do *enredo*, do *leitor fictício* tematizado na obra), sem que, no entanto, eles reflitam a relação entre linguagem e referencialidade existente em tais acordos, uma vez que a ficção só promove o embate dessas perspectivas. É este embate sem resolução, ou seja, em forma de potencialidade, que promove os *vazios* do texto. Os *vazios*, por sua vez, provocam o leitor a dar uma *resposta* à provocação dos embates ficcionais.

6. As *estratégias* têm a ver com o movimento (*wandering point of view*) das perspectivas textuais, *narrador, enredo, personagens, leitor fictício*.

7. Ponto-de-vista nômade (*wandering point of view*) é uma tradução do que Iser denomina *wandering point of view* (ISER, 1978, p. 108). Iser escreve que “o texto nunca pode ser percebido de uma só vez e que, neste sentido, ele difere dos objetos dados”, que podem ser “vistos, ou pelo menos concebidos como um todo”. Já o texto “só pode ser imaginado, através de diferentes fases consecutivas da leitura [...]”. “A relação entre o texto e o leitor é portanto bastante diferente daquela entre um objeto e o observador. Ao invés de uma relação sujeito-objeto, há um ponto-de-vista nômade, que viaja no interior e ao longo daquilo a ser apreendido. Esse modo de apreensão do objeto é singular à literatura.”

8. Para melhor compreensão, ver ISER (1978, p. 70-71).

uma estranha combinação das convenções (normas, valores etc) do repertório. Só assim se viabilizam as condições sob as quais o material do texto instaura o *vazio* (*no-thing*), isto é, torna-se comunicável, ou ainda, passa a se constituir como objeto estético no trânsito com o leitor. Caso contrário, a literatura é vista como “didática”, desprovida, por isso, das condições básicas que permitiriam a experiência estética:

A organização balanceada das perspectivas é principalmente encontrada nas literaturas religiosa, didática e propagandista, pois a função aí não é produzir um objeto estético que rivaliza com o sistema de pensamento do mundo social, mas oferecer uma recompensa para deficiências específicas em específicos sistemas de pensamento. (ISER, 1978, p. 101).

Talvez a melhor forma de se tornar evidente a importância das *estratégias* seja lembrar certos modelos de escrita em que elas são retiradas, tais como resumos de romances, paráfrases de trechos literários, versões comentadas de conto, romance etc. Quaisquer desses textos, até mesmo por se limitarem à “substância do conteúdo”, ou seja, por se limitarem praticamente à reprodução de um enredo, tornam-se desprovidos de *efeito estético*, justamente por não se revestirem do movimento das perspectivas das personagens, do narrador, das intervenções do enredo, das interrupções diante de informações descontraídas, dos embates de visões de mundo sem resolução (*no-thing*), enfim, textos em que se anulam os recursos estratégicos da construção ficcional. É portanto a “estranha combinação” das alusões do repertório (pela atuação das estratégias) que permite instaurar as condições de comunicação do leitor com o texto, um fenômeno que o incita a descobrir quais as convenções reguladoras do universo ficcional com o qual ele interage. Nessa “despragmatização do familiar”, isto é, nessa “estranha combinação das normas” (propiciadora do *no-thing*, ou do *vazio*), quando apresentadas fora do contexto social, a literatura, alimentando a indeterminação, provoca o leitor para que ele dê uma *resposta* (*significance*, em Iser, ou interpretação do leitor).

Iser acrescenta ainda que é justamente na “despragmatização do familiar” que reside o caráter pragmático (funcional) da literatura. De fato, a *resposta* (*significance*) do leitor advém do fato de ter vivenciado algo até então desconhecido, quer dizer, ter passado pela experiência ou *efeito estético do significado* (*meaning*), em decorrência de seu envolvimento com a tarefa de articulação das informações das perspectivas para constituir o código regulador de relação das personagens. Este grau elevado da leitura de caráter estético só se atinge, no entanto, através do processo fenomenológico que, de um lado, exige que a estrutura ficcional seja “de comunicação”, como descrevemos, e, de outro, que o leitor cumpra também certas condições de possibilidade. Vejamos brevemente tais condições.

9. As quatro perspectivas (ver nota 6) classificadas por Iser são amplamente discutidas em ISER (1978, p. 96-153). São elas basicamente elas que constituem as *estratégias* do discurso ficcional, conforme é aqui discutido. Nesse sentido, *estratégias* e perspectivas são noções que se inter-relacionam de modo bem significativo na *teoria do efeito estético*.

10. A imagem de um leitor intencionado pode assumir diferentes formas, em função daquilo com o qual o texto lida; ela pode ser a de um leitor idealizado; pode também se revelar como previsão das normas e valores de leitores contemporâneos, através da individualização de um público [...]. O *leitor fictício* pode, então, incorporar não só as convenções do público contemporâneo, como também o desejo do autor de trabalhar sobre esses conceitos, às vezes, somente retratando-as, às vezes aí interferindo. O *leitor fictício* marca certas posições e atitudes do texto, mas essas posições não são idênticas àquelas esperadas do leitor em sua função de implicitude, até porque muitas dessas posições são concebidas ironicamente; logo são apresentadas não para serem aceitas, mas para serem pensadas (ISER, 1978, p. 33).

No *The act of reading*, fica claro que a formação de *correlatos* decorre do ponto-de-vista nômade, com suas informações cambiantes entre narrador, *personage(ns)*, enredo, leitor fictício. O leitor retém na memória um conjunto de dados provenientes de uma perspectiva e, por conseguinte, projeta outros que imagina virem acontecer. Como o processo é dinâmico, essa expectativa pode ser confirmada ou negada, uma ocorrência que irá depender de novas informações, trazidas ou pela mesma perspectiva (suponhamos a do narrador) ou por outra (suponhamos a de uma personagem). A movimentação das perspectivas textuais impele portanto o leitor a estabelecer constantes cisões no texto, segundo uma lógica também constante entre “memória” dos acontecimentos retidos e “projeção” daqueles que podem acontecer.

Contudo, para que tais mecanismos de percepção ocorram, é preciso que o leitor se disponha a ler o que as perspectivas informam, e não o que bem quer. É preciso que ele acompanhe aquilo que a estrutura textual lhe reservou, ou seja, que assuma seu papel de *leitor implícito*.¹¹ A transformação pela qual deve passar o *leitor real*¹², isto é, compor com o texto o ponto-de-vista nômade, participar dele como categoria, enfim, ser um *leitor implícito*, é também tematizada pelas noções de *tema* e *horizonte*. Se, numa determinada etapa, a percepção do leitor volta-se, por exemplo, para uma personagem – o *tema* – é porque se vê condicionado não só pelas informações dessa perspectiva, como também pelo *horizonte*, isto é, por tudo aquilo que reteve memorativamente de outras personagens, do enredo, do narrador, informações de outras perspectivas textuais. Como o leitor não agrupa, de uma só vez, informações intercambiantes, a construção do universo ficcional dá-se como resultado de constantes mudanças entre o que numa etapa configura-se como *horizonte* circunscrevendo o *tema*, e, noutra, o *horizonte* circunscreto pelo *tema*. Todas as vezes em que o ponto-de-vista nômade inter-relaciona perspectivas que resultem num sentido, o leitor forma uma *gestalt*, sendo que a cada nova *gestalt* corresponde uma mudança de dados de “memória” e crescente complexidade de “projeção” de expectativa. Assim, a reversão constante do *tema* e *horizonte* é um fenômeno revelador de que o objeto literário já apresenta alguma correlação, ainda que potencial, relativa ao modo como os signos se auto-referenciam:

A função do leitor na *gestalt* consiste em identificar a conexão entre os signos; a autocorrelação irá evitar que ele projete no texto um significado arbitrário [...] a *gestalt* só pode ser formada enquanto equivalência identificada, através do esquema hermenêutico de previsão e preenchimento em relação a conexões percebidas entre os signos (ISER, 1978, p. 120)

Essa função do *leitor implícito* diante de signos que se auto-referenciam difere daquela pensada para o leitor do plu-

11. Em Iser, lemos que “o conceito de leitor implícito é [...] uma estrutura textual que prevê a presença de um receptor, sem necessariamente defini-lo: este conceito pré-estrutura o papel a ser assumido por cada receptor e isso é válido mesmo quando os textos deliberadamente parecem ignorar seus possíveis receptores. Este conceito de leitor implícito designa uma rede de estruturas propulsoras de respostas, que impele o leitor a ‘aprender’ (grasp) o texto” (ISER, 1978, p. 34).

12. O leitor real é descrito da seguinte forma por Iser: “O leitor real é invocado principalmente no estudo das histórias das respostas, isto é, quando a atenção focaliza o modo como uma obra literária é recebida por um público específico de leitores. Aqui, quaisquer que tenham sido os julgamentos das obras, eles refletem as várias atitudes desse público e, nesse sentido, a literatura espelhará o código cultural que condiciona esses julgamentos [...]. O problema é saber se uma reconstrução corresponde ao leitor real contemporâneo [à obra] ou simplesmente representa o papel que o autor pretendeu que o leitor assumisse. Nesse sentido, há três tipos de leitor contemporâneo: aquele real e histórico, retirado dos documentos existentes, e os outros dois hipotéticos – o primeiro construído do conhecimento histórico e social da época, e o segundo, que extrapola o papel deixado para o leitor do texto” (ISER, 1978, p. 28).

ral do texto. A interpretação para Barthes é uma atividade de *escritura*,¹³ em que se ativam as significações, atividade capaz de caracterizar os *textos escrevíveis*, os que operam e incitam um jogo incessante de diferenças. Barthes nos lembra que

[...] o texto somos nós a escrever, antes que o jogo infinito do mundo seja atravessado, cortado, interrompido, plastificado por qualquer sistema regular (Ideologia, Gênero, Crítica) que reprima a pluralidade de entradas, a abertura das redes, o infinito das linguagens (BARTHES, 1980, p. 12).

Por descartar então conjuntos amarráveis numa conjugação de significados – e, contrariamente a isso, propor abertura das redes –, Barthes entende que qualquer seleção das *lexias* sublinha positivamente não aquilo que a memória remete para a “projeção”, como pensou Iser, e sim para o próprio abandono de outros signos, isto é, a permissão do “esquecimento”:

O esquecimento dos sentidos não é motivo para desculpas [...]; é um valor afirmativo, uma forma de afirmar a irresponsabilidade do texto, o pluralismo dos sistemas (se dele fizesse uma leitura acabada, reconstituiria fatalmente um sentido singular, teológico). É justamente porque esqueço que eu leio (BARTHES, 1980, p. 17).

Vê-se, portanto, que a positividade concedida ao esquecimento é o que distingue a interpretação bartheseana como atividade totalmente desvinculada de qualquer tipo de articulação *sígnica*, seja no interior do conjunto multifacetado, seja entre a interpretação e o texto-tutor. Por aí também se conclui que a prescrição qualitativa do fenômeno do esquecimento não poderia pertencer à mesma conjugação de uma outra, em que a “memória” é essencial tanto para a expectativa projetada quanto para o *good continuation*.

Por último, cabe lembrar as conseqüências que as conceituações sobre o significado em *S/Z* e no *The act of reading* acarretam, no sentido de distanciarem os dois teóricos em seus pressupostos, o que inclusive constitui uma outra justificativa para alguns pontos já aqui discutidos, mais especificamente aqueles que trataram das formas distintas assumidas pelo leitor que seleciona *lexias* e por aquele que forma *gestalts*. Em Iser, o significado é um efeito e possui caráter *imagético*. Configurá-lo por *imagético* implica necessariamente revesti-lo de duas outras características: o significado não é *semântico* e, tal qual a imagem, forma-se na mente “entre o sensório e o conceitual”. Isso quer dizer, ainda nas palavras de Iser, que, enquanto imagem, o significado (*meaning*) transcende o sensório, mas ainda não está totalmente conceitualizado. Do mesmo modo que a imagem, o significado não se relaciona nem a um objeto empírico, nem a uma representação de objeto:

13. Cf. DERRIDA (1971).

[...] o texto formulado representa um modelo, um indicador

estruturado a guiar a imaginação do leitor; assim, o significado só pode ser alcançado como uma imagem. A imagem fornece o suprimento para aquilo que o modelo textual estrutura, mas omite (ISER, 1978, p. 9).

É justamente o fato de o significado ser imagético que faz com que tenda a não permanecer nesse estágio perceptivo intermediário, mas passar a um outro em que o leitor dá uma *resposta* (aí sim algo da ordem do conceitualizado, do cognitivo) para a pergunta que faz a si mesmo, ao indagar-se por que passou por tal experiência estética. Daí a interpretação definir-se como a *transmutação discursiva do efeito estético* de um significado.

O modo pelo qual Barthes compreende o significado em nada se aproxima daquele descrito por Iser, sendo que o pressuposto em que se baseia para configurar esse conceito participa decisivamente da exigência de distanciá-lo do teórico alemão. O significado para Barthes é uma falta, contraparte da marca que é o significante. É justamente essa *falta* que permite o *jogo* das substituições. As *lexias* e respectivos comentários constituem, na verdade, a própria prática de disseminação, de deslizamento, de movimentação da pluralidade, de exploração dos vários sentidos, sem reagrupá-los numa escrita que resulte numa significação atribuída aos fragmentos. O teórico do desconstrutivismo pensa a interpretação como pulverização de significante, e não como investigação do significado. Daí a idéia de interpretação ser condizente com a de texto: o texto é tomado como uma galáxia de significantes e não uma estrutura de significados. Tais concepções formuladas acerca de significado, de interpretação, de texto vêm todas sob a rubrica nietzscheana, que indica a superfície como a instância em que se deve fazer manifestar o *jogo* e a *força*¹⁴ dos significantes. Como já circula no saber acadêmico, para Nietzsche, quanto mais se escava a terra da superfície ao encontro de uma profundidade discursiva, mais se constata que não há nada a ser (des)coberto, a não ser a própria superfície:

[...] a profundidade torna-se então um segredo absolutamente superficial de tal forma, que o vôo da águia, a ascensão da montanha, toda essa verticalidade tão importante em *Zarathustra*, não é em sentido restrito, senão o revés da profundidade, a descoberta de que a profundidade não é senão um jogo e uma rusga da superfície (FOUCAULT, [19—], p. 13).

14. Cf. DERRIDA (1971).

Abstract

Comparative study related to Roland Barthes and Wolfgang Iser's reflections on the interaction between the reader and the literary text. Conceptual frames which make it possible to characterize interpretation and significance notions.

Keywords: reader; literatura; aesthetic effect; aesthetic response; fragment; force; signals on syntagmatic sequence.

Referências

- BALZAC, Honoré de. Cenas da vida parisiense. In: _____. *Comédie Humaine*. Paris: Seuil, 1966. tomo IV, p. 263-272. (Coleção L'Intégrale).
- BARTHES, Roland. *S/Z*. Trad. M. de Santa Cruz e Ana M. Leite. São Paulo: Martins Fontes, 1980.
- _____. et al. *Análise estrutural da narrativa*. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto e Milton José Pinto. Petrópolis: Vozes, 1976.
- BORBA, Maria Antonieta Jordão de O. *Tópicos de teoria para a investigação do discurso literário*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004.
- _____. *Teoria do efeito estético*. Niterói: Eduff, 2003.
- COSTA LIMA, Luiz. O Labirinto e a Esfinge. In: _____. *Teoria da Literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1975.
- DERRIDA, Jacques. A Estrutura, o signo e o jogo no discurso das Ciências Humanas. In: _____. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- FOUCAULT, M. *Nietzsche, Freud e Marx: Theatrum Philosophicum*. Porto: Anagrama, [19—].
- HJELMSLEV, Louis. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- ISER, Wolfgang. *The act of reading: a theory of aesthetic response*. Ldon: Routledge; Henley: Kegan Paul, 1978.
- JOBIM, José Luís. *Formas da teoria: sentidos, conceitos, políticas e campos de força nos estudos literários*. Rio de Janeiro: Caetés, 2002.
- KOSSOVITCH, Leon. *Signos e poderes em Nietzsche*. São Paulo: Ática, 1979.
- NASCIMENTO, Evando. *Ângulos: literatura e outras artes*. Juiz de Fora: Ed. da UFJF, 2002.
- _____; OLIVEIRA, Maria Clara Castellões (Org.). *Literatura e Filosofia: diálogos*. Juiz de Fora: Ed. da UFJF, 2004.

- SANTIAGO, Silvano. Análise e interpretação. In: _____. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 191-207.
- SANTOS, Roberto Corrêa dos. *Matéria e crítica*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.
- _____. *Para uma teoria da interpretação: semiologia, literatura e interdisciplinaridade*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.
- SEARLE, John. *Expression and meaning*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- SKINNER, Anamaria. *Desconstruções: Jacques Derrida*. Tese (doutorado). Rio de Janeiro: Faculdade de Letras da UFRJ, 2000.
- SOUZA, Roberto Acízelo de. *Teoria da literatura*. São Paulo: Ática, 1990.