

**O TEXTO-TEIA
E A (DES)CONSTRUÇÃO DA SUBJETIVIDADE DO LEITOR**

Diego Corrêa Diniz (UERJ)

diegocdiniz@gmail.com

Maria Antonieta Jordão de Oliveira Borba (UERJ)

majordao@gbl.com.br

Maurício Silva Fagundes (UERJ)

1. Introdução

Partindo da noção barthesiana de *texto de gozo* ou *texto-limite*, articulada, por sua vez, à noção de *despragmatização* da teoria do efeito, comentarei a dissolução momentânea experimentada pelo ego do leitor, quando enredado pelas malhas da escritura. Segundo a teoria do efeito, o texto literário – ao dispor lado a lado, em seu repertório, as normas e valores dos sistemas de sentido do mundo – libera espaços para a entrada do leitor no sistema de sentido do texto, entrelaçando-o em suas perspectivas e propiciando-lhe uma experiência verdadeiramente estética. Já de Barthes, acatamos a sugestão de que se desse o nome de *Hifologia* a uma possível Teoria do texto: *hyphos* é o termo grego referente à teia da aranha. Tal nomenclatura traz em sua semântica a noção de texto como um entrelaçamento complexo dos múltiplos sentidos que lhe constituem. Daí discutirei como o *ego*, organizando verticalmente, tal qual os sistemas de sentido do mundo que internaliza, passa por uma dissolução de sua concretude – uma espécie de morte momentânea – a partir da qual emerge a possibilidade de um renascimento simbólico. Em suma, o que farei será a leitura de um belo e terrível quadro sugerido pela ideia de um texto-teia; nele o ego do leitor está como a borboleta presa nos fios tecidos pela aranha, prestes a ser dissolvido pelos seus sucos digestivos. Teias, tecidos, textos são malhas em que o leitor se funde, num eterno movimento de construção/desconstrução, morte/renascimento.

2. *O texto-teia*

Em *O Prazer do Texto* (2006), Barthes, dentre outras ideias, propõe a distinção entre *texto de gozo* e *texto de prazer*. Para compreender melhor a relação extremamente complexa entre estes dois conceitos, é necessário saber que, ainda que eles estejam, de fato, intimamente relacionados, há, entre os dois, diferenças cruciais.

A psicanálise fornece um suporte imprescindível no que concerne à compreensão da relação entre prazer e gozo. Tanto nela, quanto em Barthes, os limites entre um e outro são de difícil, quiçá impossível, demarcação. Não há uma fronteira concreta entre eles. Se tomarmos, em uma de suas conceituações possíveis, como exporei a seguir, o *gozo* como uma intensificação do *prazer* até um ponto perigoso que tenda a uma curva para a morte, não poderemos, ainda assim, delimitar em termos precisos que ponto é esse. A própria natureza do *gozo*, de ser algo, como dirá Lacan, *da ordem do real*, isto é, que se furta à simbolização pelo ser falante, mantém rangente o paradigma que permite discerni-lo do *prazer*. É possível, contudo, estabelecer algumas considerações que os distingam.

Freud, em seus primeiros escritos, divide o aparelho psíquico, em *consciente*, *inconsciente* e *pré-consciente*. Essa divisão ficou conhecida como a *primeira tópica*. Ao longo de suas investigações e descobertas, ele irá se distanciar dessa primeira tríade caracterizadora do aparelho psíquico para chegar à formulação de sua *segunda tópica*. No lugar de um aparelho composto por consciente, pré-consciente e inconsciente, Freud passa a considerar a psiquê como sendo uma relação entre *Id*, *ego* e *superego*, termos hoje em dia deveras corriqueiros, mesmo fora do campo psicanalítico. Os termos que designavam os três sistemas da primeira tópica têm, então, seus valores transmutados. Nesse segundo momento, *consciente*, *inconsciente* e *pré-consciente* afastam-se de suas concepções substantivas e passam a desempenhar funções adjetivas, na medida em que caracterizam fenômenos presentes tanto no *Id*, quanto, em larga escala, também no *ego* e no *superego*.

O *Id* da segunda tópica coincide em vários pontos com o *inconsciente* da primeira. Nele habitam as pulsões, forças primordiais em constante dissonância, originando um movimento de forças infinito, que coincide com a própria vida. Depositório de todas as memórias e emoções, habitat eterno das pulsões, o *Id* não é capaz de demonstrar ao *ego* nem ódio, nem amor, pois nele não há uma vontade unificada: ele apenas pulsa.

O *ego* – das *Ich*, na forma original alemã – é um termo ambíguo no conjunto da obra freudiana. Parece ser possível verificar duas acepções principais. Numa, o termo segue as vias da *alteridade*, isto é, distingue o “eu” de uma pessoa como um todo do “eu” das outras pessoas. Noutra, o termo *ego* designa uma parte bastante específica da mente. Trata-se de uma organização coerente de processos mentais à que se liga a consciência. Ele também atua na regulação da motilidade, isto é, na supervisão da descarga das excitações para o mundo externo. Em suma, o *ego* representaria a razão e o senso comum, guiada por uma hierarquia sólida de valores incorporados da exterioridade do ser, ao passo que o *Id* seria o local em que residem as paixões, as forças que escapam ao controle e à compreensão pela razão. É nestes sentidos que Freud mais emprega tais termos em suas considerações; e é nestes sentidos que os empregarei também.

Em seu artigo “Sobre o narcisismo”, de 1914, o médico alemão sugere que o narcisismo da primeira infância, marcado pelo autoerotismo da criança que busca a satisfação de seus desejos em seu próprio corpo, tende a ser substituído por um *ideal do ego*, a que o *ego* propriamente dito se volta como modelo. Nesse momento, ele indica a possibilidade de haver uma instância psíquica especializada, responsável por vigiar o *ego real* e medi-lo em relação ao *ideal do ego*. A esta instância ele atribui algumas funções, como a censura dos sonhos e a consciência propriamente dita. Com o tempo, a separação entre a instância controladora e o *ideal do ego* desaparece nas nomenclaturas freudianas, e o termo passa a designar a própria instância psíquica. É como equivalente a esta expressão que surge pela primeira vez o *das Uber-Ich*, o *superego*. Posteriormente, serão desenvolvidas e destacadas suas características compelidoras, proibitivas e punitivas, e ele será caracterizado como o herdeiro do complexo de Édipo e a internalização dos padrões morais da humanidade, transmitidos inicialmente pelos pais.

Apesar das importantíssimas alterações entre a primeira e a segunda tópicas, há algo que se mantém praticamente inalterado em ambas: a noção de que o aparelho psíquico humano é um sistema energético que visa à homeostase, isto é, que se “esforça por manter a quantidade de excitação nele presente tão baixa quanto possível, ou, pelo menos, por mantê-la constante.” (FREUD, 1976, p. 5). É deste contexto que nasce a ideia de *princípio de prazer*, considerado por Freud como um regulador do aparelho psíquico, pelo qual o sujeito estaria sempre em busca da redução dos níveis de energia – o que seria sentido como *prazer* – e procu-

rando evitar a dor, que seria um aumento no nível da tensão, vivenciada como *desprazer*. No interior dessa metáfora energética, percebe-se, que o tempo do *prazer* ou do *gozo* é o tempo da diferença entre um ponto maior e um ponto menor de tensão.

No entanto, a partir de sua prática terapêutica, Freud se vê obrigado a concluir que não há uma dominância do princípio de prazer sobre os sistemas psíquicos tal qual ele primeiro acreditara haver; parecem existir forças que o contrariam. Em “Além do Princípio de Prazer”, Freud elaborará pela primeira vez que “outras forças ou circunstâncias” seriam estas. Partindo da observação de seu neto lançando um brinquedo fora das vistas, só para depois gozar da cessação de sua ausência, Freud se verá forçado a formular que há realmente algo que nos impulsiona – como sugere o próprio título do referido texto – para *além do princípio de prazer*. Freud interpreta o jogo da criança da seguinte forma: naquele momento, o bebê já teria renunciado anteriormente à satisfação constante de ter a mãe por perto, sendo capaz de aceitar a ausência temporária dela sem protestar. Aparentemente – Freud avança – o bebê estaria se compensando disso com a encenação aparecimento-desaparecimento comandada, dessa vez, por ele mesmo. O que espanta é que, levando em consideração que a criança não pode ter sentido a ausência da mãe da primeira vez como algo agradável, como conciliar a repetição desse jogo aflitivo com o *princípio de prazer*? Poder-se-ia dizer que o desaparecimento seria apenas uma necessidade preliminar ao júbilo do retorno, verdadeiro propósito da criança. Mas Freud adverte que contra isso se apresenta o fato de que o desaparecimento parecia ter todo um sabor em si mesmo e se repetia mais do que todo o episódio na íntegra. Trata-se do reconhecimento oficial desta outra força que, coadunada ao *princípio de prazer*, eclode das profundezas da nossa mente e nos atira repetidas vezes em direção ao desprazer ou, por assim dizer, a uma zona perigosa do *prazer*.

Neste ponto se faz necessário detalhar mais pormenorizadamente o que Freud denomina pulsão. Para ele, as pulsões seriam forças, situadas no limiar entre o corpo e a mente, semelhantes aos instintos dos outros animais, e que se movem continuamente pelo inconsciente. As pulsões se dualizam em energias distintas, apesar de intrínseca e inseparavelmente relacionadas: a *pulsão de vida* e a *pulsão de morte*. Dadas as suas características, à *pulsão de vida* vem associar-se a imagem do deus grego Eros, o deus do amor. É a ela que se ligam diretamente os impulsos sexuais e de autopreservação, ou seja, o amor pelo outro, e o narcisismo, ou o amor por si mesmo. Hesíodo, em sua *Teogonia*, de fato atribui a Eros

um papel conciliador de elementos dissonantes, como um intermediador da passagem do *caos*, em que tudo é puramente diferença, ao *cosmos*, com seus engates harmoniosos. Isto é, Eros é aquele que reduz a distância entre quem deseja e seu objeto de satisfação, o provedor de ligações, que visam tornar as coisas dissonantes em unidades cada vez mais globalizantes. Já à *pulsão de morte* serve brilhantemente a imagem de Thanatos, o deus da morte, no contraponto mitológico em que ele vem se situar. Nessa personificação se insinua a natureza da força que, no nosso interior, parece tender à destruição e à agressividade. A *pulsão de morte* traz a marca da *compulsão à repetição*: o tal irresistível lançar-se ao desprazer que Freud observara no jogo do desaparecimento-aparecimento do neto. Embora, até certo ponto, sejam concepções obviamente antagônicas, a *pulsão de vida* e a *pulsão de morte*, como já disse, estão fundamentalmente conectadas e são, de fato, indissociáveis. Lacan, sobre isso, diz sublimemente: “a vida só pensa em morrer – *morrer, dormir, sonhar talvez*” (LACAN, 1985, p. 293).

Por consequência, a partir daí, o *prazer* e o desprazer já não podem mais serem referidos exclusivamente a um aumento ou diminuição da quantidade de tensões, embora muito a isso ainda se relacionem. Ao que parece, *prazer* e *desprazer* não dependem apenas de um fator quantitativo, mas também e mais importante, de alguma característica qualitativa. Nesse ponto, Freud confessa estar ainda tateando: “Se pudéssemos dizer o que é essa característica qualitativa, estaríamos muito mais avançados em psicologia. Talvez seja o ritmo, a sequência temporal de mudanças, elevações e quedas na quantidade de estímulo. Não sabemos.” (FREUD, 1997, p. 93). A vida deve ser encarada, de fato, como uma espiral, resultante da ação simultânea e mutuamente oposta de Eros e Thanatos. Seja como for, levando em consideração a *compulsão à repetição*, além de uma multiplicidade de outros fenômenos psíquicos como, por exemplo, o masoquismo e o sentimento de culpa comum a muitos neuróticos, não é mais possível ater-se a crença de que os eventos mentais sejam governados exclusivamente pelo *prazer*.

Ora, isto quer dizer que há algo no homem, distinto da morte propriamente dita, que deseja, ainda assim, arrebentar os limites da vida. Deve-se supor, diz Lacan, que aquilo que conduz o ser de volta ao inanimado não o faz de uma maneira qualquer. O ser humano não pode ir para a morte por qualquer caminho. Se ele retornasse à morte pelas vias mais curtas, nada restaria para conjeturar sobre Thanatos. Não é em linha reta que caminhamos para o fim: é exatamente pelas sinuosidades da

própria vida que esse retorno se dá. Há uma necessidade do ser animado de transpor o labirinto da vida até, vitorioso e cansado, encontrar sua saída na morte. Não se trata de abrir buracos entre as paredes do labirinto, nem de saltá-las, mas de percorrê-las em todas as suas circunvoluções, de *ex-forçar-se*: direcionar o impulso para fora de si, para conseguir caminhar até à saída. É, pois, na vida que se vê pulsar a força que nos empurra em direção à aquiescência das pedras. É este o *gozo*, conforme o compreende Lacan em uma de suas muitas definições possíveis para a mesma coisa: o *gozo* é essa dimensão de forças que está fora das relações homeostáticas do *ego*, uma outra torrente, um outro fluxo, que carece ser distinguido do *prazer* propriamente dito, embora esteja profundamente relacionado a ele. A imagem do *prazer* em Freud é marcada por essa ambiguidade confessa que é, justamente, a do *gozo*, a do além do *princípio do prazer*.

O *gozo* seria, portanto, essa outra espécie de *prazer* extremado, impossível de ser precisado e até mesmo: dito. Quando tentamos dar conta de explicá-lo ou dominá-lo, ou seja, quando o atravessamos pela linguagem de que como seres falantes, somos dotados, ele se esquivava, escorre por entre as tentativas de simbolização. Por isso mesmo Lacan considera o *gozo* o *indizível*. Tampouco o *gozo* é suscetível de quantificações; ele não se introduz em funções comparativas, nem se inscreve sob signos de *menor* ou *maior*, *melhor* ou *pior*. É na medida em que o *gozo* é evocado e encontra seu limite que se abre um buraco, um *vazio*, uma fenda que arrasta o sujeito em sua direção: é a partir desse momento que se coloca a possibilidade de conjunção entre Eros e Thanatos, entre vida e morte.

Ao longo de todo *O Prazer do Texto*, Barthes se referirá aos textos literários chamando-os ora por *textos de fruição* ou *gozo*, ora por *textos de prazer*:

Texto de *prazer*: aquele que contenta, enche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática confortável da leitura. Texto de *fruição*: aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até um certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem. (BARTHES, 2006, p. 20-21).

Fica nítida a possibilidade de aplicação da ambivalência psicanalítica sobre o *prazer* e o *gozo* que procurei descrever à distinção realizada por Barthes em relação aos textos. O *texto de prazer* é homeostático; ele mantém o equilíbrio entre o mundo e a linguagem e, por sua vez, entre

esta e o sujeito. Segue em consonância com um *prazer* tamponado e seguro, respeitador dos limites da língua e dos sistemas de mundo. Capaz de ver-se nele e confirmar a consistência de seu ego, o leitor o tem como um conforto, seu porto-seguro. “Prazer do texto. Clássicos. Cultura. Inteligência. Ironia. Delicadeza. Euforia. Domínio. Segurança: arte de viver”. (BARTHES, 2006, p. 61). Esse *prazer* pode ser dito e é dele que nasce toda a crítica. Já o *texto de fruição*, ou ainda o *texto limite* é o avesso disso: é o além do princípio do *prazer* por escrito. O texto de *gozo* está fora de qualquer finalidade concebível, mesmo a do *prazer*, já que o *gozo* se inscreve sob a marca da tensão. Diz Barthes, inclusive, em “A Teoria do Texto”, que a *escritura* – compreendida aqui como sinônimo de *texto de fruição* – conduz, pela possibilidade criativa, à *jouissance* do autor e do leitor, tornando o texto uma espécie de clímax sexual: um *têxtase*. A *escritura* seria o crescimento do potencial erótico do texto, sua exponenciação. Se o *texto de fruição* “põe em estado de perda”, é porque se vincula a esse excesso, a essa desestabilização pela qual passa o sujeito que goza. Tanto que o ego – ao contrário do que ocorre com o texto de *prazer*, que o confirma – nele se dissolve.

Visto assim, o *gozo* seria muito mais livre, menos reprimido, mais espontâneo e voraz do que o *prazer*: mais tímido, comedido, socialmente aceito. O *gozo* seria privado, o *prazer*, público. Expor o *gozo* é lascivo, o *prazer* é amplamente demonstrável. Dos *egos* cautelosos e pouco viris se espera um gosto maior pelo *prazer*, uma recusa ao delírio do *gozo*, ao ser à deriva, à perigosa perda de si na experiência de leitura. O *gozo* tem, portanto, o poder de abalar fundamentos, de fazer rever conceitos e ideologias.

Se eu admitir que entre *prazer* e *gozo* haja apenas uma diferença de grau, então posso ser levado a pensar que o *texto de gozo* é apenas o desenvolvimento lógico do *texto de prazer*. Por outro lado, se creio que *prazer* e *fruição* são forças que são paralelas, incomunicáveis, sou forçado a conceber o *texto de gozo* sempre à maneira de um escândalo, sempre como um corte. O sujeito que se articula aos dois textos é, pois, um sujeito clivado – como todo sujeito o é – porque dispõe ao mesmo tempo do *prazer* da consistência de seu ego e do *gozo* de seu colapso.

É essa a compreensão de Barthes ao sugerir o inusitado neologismo *hifologia* a uma possível Teoria do Texto. O termo tem origem em grego *Hyphos*, que significa a teia da aranha. Tal nomenclatura traz em sua semântica, uma série de perspectivas a respeito da relação texto-leitor que permeiam todo o pensamento do semiólogo francês: em primeiro lu-

gar, a própria palavra *texto* quer dizer *tecido* e refere-se ao entrelaçamento intransponível, mas amorfo, de sentidos das palavras que lhe constituem. Perdido neste tecido, como a borboleta na teia da aranha, está a alma¹⁴ do leitor, inseparável do texto, parte dele, prestes a ser digerido pelos sucos digestivos dos fios: pintura descritiva de um quadro do *gozo*, um quadro terrível e sublime: de um lado, Thanatos, a aranha tecedora, caminhando; do outro, o sujeito-borboleta preso nos fios da morte, gozando o transbordamento de todos os seus limites, voltando enfim à dissolução total, ao zero do inanimado. Esta a realização simbólica de um gozo pleno e final: gozar a própria morte e renascer inúmeras vezes: o leitor do texto de gozo é também fênix que ressurgindo de suas próprias cinzas.

Para Barthes, portanto, o *texto de fruição* é capaz *desconstruir a subjetividade do leitor*, diante do poder apagador do *gozo*. Desta maneira, devemos entender o leitor barthesiano como um ser partido, sobretudo após a influência das reflexões freudianas a respeito do inconsciente, universo que domina o ser e lhe escapa. Ao saber que há uma sintaxe própria à estrutura da inconsciência, impenetrável pela razão consciente, o sujeito está irremediavelmente cindido, limitado por sua própria linguagem. Isto abala a concretude, a certeza do direito de situar-se no centro dos acontecimentos, como o conhecedor da verdade. A ausência de sentido, de profundidade, representa, em última instância, a situação da própria subjetividade à deriva do leitor: desconstruído, mas em (re)construção constante, num eterno movimento de morte e renascimento.

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

¹⁴ Lembramos que *psiquê*, em grego, significa tanto *alma*, quanto *borboleta*.

relação entre a linguagem do texto e o leitor.

Como afirma o semiólogo, o valor – poderíamos dizer *estético* – da obra não advém nem da regra, nem da sua subversão. Ambas são necessárias à entrada do leitor no corpo do texto, pois os orifícios deste corpo são exatamente as *fendas* entre as margens, seus buracos. Ou seja, o *gozo barthesiano* reside no caráter tensional inerente ao texto literário e no potencial do leitor de entrar nessas fendas e nelas se enredar e se perder. Em suma, ocorre uma fusão da obra com o sujeito, caem por terra os limites que permitiriam ao sujeito relacionar-se com o texto objetivamente. Reafirmo o mesmo quadro: texto-teia escorrendo suco digestivo da linguagem que se encena e se renova: o leitor digerido nos fios do *gozo*. Se o *gozo* se relaciona à morte, é a morte da consistência do ego, sua anulação diante da horizontalidade da linguagem literária, que assinala o *gozo* do texto.

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

Para compreender melhor como o leitor é envolvido pelo texto, passarei agora a algumas noções pertinentes à estética da recepção, mais especificamente à teoria do efeito de Wolfgang Iser. O estudioso alemão inaugura com sua obra uma compreensão teórica do processo fenomenológico da leitura de textos literários, estabelecendo as condições de possibilidade para a realização de uma *comunicação* efetiva entre leitor e obra, o que supõe a passagem por uma experiência vivida pelo receptor. O vocábulo *efeito*, presente na nomenclatura, já remete à ideia de reação de um sujeito àquilo com que entrou em contato, evidenciando a importância dada ao ato da leitura.

Daí ser possível dizer que compreender o sentido de um texto implica entender o que sucede durante a interação texto-leitor. Nessa interação, ocorre o processamento do texto, que então será elaborado na consciência do leitor a partir de atos de representação imaginativa. O *efeito estético* eclode da interação diádica entre leitor e texto. Como o efeito é o produto desta interação, ele não deve coincidir inteiramente nem com o texto, nem com o leitor, justamente porque existe na dependência de ambos. A matéria verbal é vista, por conseguinte, somente como um *potencial de efeito* a ser estimulado durante a experiência de leitura.

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

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

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

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

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

Vemos com Iser que a conduta do ser humano em sociedade e a comunicação, que a ela se liga diretamente, regem-se por uma rede hierárquica de “convenções e procedimentos aceitos”. Compreende-se esta rede como uma *estrutura verticalizada* de valores rigidamente organizados em uma hierarquia, conforme seu grau de aceitabilidade pelo grupo. A validade de uma convenção é consequência dessa estabilidade e de seu posicionamento na cadeia hierárquica de sistemas de sentido e normas de que se compõe a realidade referencial. No texto ficcional, diferentemente, os mais discrepantes valores e convenções do mundo histórico apare-

cem *um ao lado do outro*, em contato, sem que seja estabelecida previamente nenhuma ordenação hierárquica entre eles. Eles se organizam em um único conjunto peculiar – o sistema de sentido da obra – no qual, dispostos assim *horizontalmente*, veem ser abalada a validade que possuíam no contexto pragmático.

Por isso no discurso ficcional reconhecemos tantas convenções que exercem uma função reguladora em nossos ou noutros mundos sociais e culturais; graças a sua organização horizontal elas aparecem, no entanto, em combinações inesperadas e perdem assim sua estabilidade. Em consequência, uma convenção se revela enquanto tal, pois é separada de seus contextos funcionais de vivência.

As convenções compõem o que Iser designou como *repertório* e que representa aquilo que há de familiar no texto. O *repertório* do texto é, portanto, aquilo que, *de início*, há em comum entre texto e leitor. Somente através dessa semelhança – mas sem que se chegue à coincidência total – é que é possível haver comunicação. O repertório diz respeito às variadas referências textuais, que se podem apresentar sob a forma de normas sociais e históricas, alusões literárias, menções ao contexto cultural, enfim, todo tipo de realidade extratextual. “No entanto, o texto literário refere-se às normas não para serem endossadas, mas para serem questionadas, e isso se faz pela relação entre o repertório e o modo como ele incorpora o sistema de mundo.” (BORBA, 2003, p. 40).

O que Borba quer dizer é que nessa reiteração das normas da realidade pragmática no discurso ficcional, algo lhes sucede. Elas se inscrevem em outro ambiente que lhes reveste de outras possibilidades relacionais. Separadas de seu contexto original, niveladas no repertório textual, podem assumir outras relações, sem que, contudo, se percam totalmente as suas relações hierárquicas precedentes, que permanecem como um pano de fundo. Nesse sentido, o reconhecimento do familiar representado pelo repertório do texto literário não é o realmente intencionado. O intencionado, na verdade, encontra-se não-formulado. É nesse hiato que se evidencia o valor estético da obra.

Cabe ressaltar que a realidade de que se serve o repertório, já não é, ela mesma, apresentada em toda sua contingencialidade. Quando nos referimos a convenções e normas, já aludimos implicitamente a modelos de organização do real – a que viemos até aqui aludindo como *sistemas de sentido* – que visam dar conta da redução dessas contingências e da complexidade do mundo, oferecendo um conjunto relativamente estável

de asserções e interpretações sobre os eventos. Cada época configura seus próprios *sistemas de sentido*, que se relacionam de forma hierárquica ou concorrente. Os *sistemas de sentido* da realidade já operam, eles mesmos, segundo uma lógica de *seleção* e *combinação*, na qual “se verifica uma certa redução daquele risco de frustração com que os elementos contingentes ameaçam as ações e a vida humanas.” (ISER, 1996, p. 133).

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

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

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

Disso se origina o valor funcional do *repertório*, precisamente ao abrir espaços de representação a partir da despragmatização do familiar. O texto se comunica ao leitor exatamente nesse ponto: em que retoma as convenções que lhes são conhecidas, que participam da configuração de seu ego, mas sob outras condições. Pela *horizontalização*, o discurso ficcional permite que as normas e valores se iluminem reciprocamente, co-

lidam, amalgamem-se ou afastem-se. A literatura torna, enfim, *movediço* o que a *verticalização* do real pretendia hierarquicamente *petrificado*.

A seleção dos elementos que compõem o *repertório* transforma o caráter que possuíam no contexto original e aponta para um *sistema de sentido* específico do texto. A suspensão da hierarquia original entre os elementos reiterados no repertório significa que eles não devem mais corresponder às disposições do leitor. Assim, o valor estético do texto, ao constituir como vazio o sistema de sentidos da obra, liga-se diretamente à premência da participação do leitor. Daí também ser possível inferir que, quanto mais um texto suspenda as disposições individuais do leitor, ou seja, quanto mais ele torne nulo os valores que compõem o seu ego, tanto maior será seu valor estético e o envolvimento entre ambos.

Teço aqui eu mesmo minha teia entre Barthes e Iser. Para o alemão, assim como para o francês, quando lemos um texto, estamos *dentro* dele. Estamos *envolvidos* por suas perspectivas; logo, o texto nos transcende na leitura, por ser inapreensível como um todo. Ele é sempre mais do que o que vemos em certo momento da leitura, pois cada momento fornece apenas um aspecto parcial do objeto estético: é apenas um dos fios que nos vai envolvendo.

No texto-teia, os valores do ego revelam possibilidades que se mostravam esquivas e que prenuncia uma experiência para o leitor, ao ver relegadas ao segundo plano suas convicções habituais. Despragmatizadas, as normas que compõem esse material podem ser então tematizadas. Se, como leitor, tematizo as normas socioculturais que regulam de forma automática minha realidade cotidiana e a constituição do meu ego, posso adquirir consciência daquilo em que estou envolvido e dos valores que guiam meu eu. A experiência se torna crítica se a validade da norma apresentada é, em princípio, negada.

Assim, “a negação atribui ao leitor um lugar entre o ‘não mais’ e o ‘ainda não’”. (ISER, 1999, p. 171). A negação também mobiliza a participação do leitor, e ao cancelar as expectativas familiares, faz com que ele aja contra suas próprias disposições, permitindo uma diferenciação de suas atitudes. Essa diferenciação permitirá ao leitor compreender o que o conhecimento efetivamente evocado pelo texto desejava estimular. Isto é, a negação atinge seu efeito se aponta um defeito nas disposições individuais do leitor e o faz questioná-las.

Iser configura de maneira muito clara o que para ele significa *estético*: o texto adquire *valor estético* se é capaz de fazer vacilar a solidez

dos sistemas de sentido do mundo e, por conseguinte, as disposições do leitor, baseadas elas mesmas na internalização dos esquemas da referencialidade empírica. Isto é: se é capaz de abrir caminho para o surgimento do novo. Em outras palavras, o valor estético de uma obra se mostra no que provoca.

Isto permite estabelecer uma íntima relação entre o adjetivo *estético* – caracterizador do efeito – e o *gozo*. Se o *estético* a que se refere o *efeito*, para Iser, funda-se no caráter de ineditismo do sentido imagético, se o *gozo* é sempre marcado por uma tensão que abre o espaço para o surgimento do novo, então o *efeito* é tanto mais *estético*, quanto mais o texto for capaz de ser experimentado como *gozo*.

É sempre de uma diferença que surge a força que entrelaça os fios e seduz o leitor. A diferença é sempre vivenciada como um aumento de energia e de tensão. Se uma obra mantém os sistemas de sentido do mundo e reproduz os valores do ego, ela busca a homeostase de um sistema fechado, deixando restar um estado de satisfação e tranquilidade. O oposto disso é um texto-limite, todo entrelaçado e cheio de espaços onde se perder – repleto de negações, de colisões, de cortes e buracos de *fruição* – que lançam o sujeito no centro de um turbilhão, rumo à zona do *gozo*, vórtice interdito de êxtase e morte do ego que, no *prazer*, adquire mais tônus.

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

Convém condensar o cerne das minhas considerações antes de passar à ilustração que farei à guisa de conclusão. Na literatura, o *prazer* liga-se diretamente à ausência ou à diminuição de uma tensão, isto é, à descarga de uma energia em excesso do sistema psíquico. O *gozo*, ao contrário, surge sempre de uma relação de tensão ou de suspensão entre margens formadas por energias conflituosas: o texto e o mundo, o texto e o leitor, as perspectivas do próprio texto. Está ligado, por isso, a um au-

mento constante de energia no leitor. Cada nova perspectiva fornecida pelo texto que estimula uma representação conflitante com as anteriormente imaginadas pelo leitor tende a aumentar a tensão e o montante de energia; e em consequência, o desconforto do leitor. É exatamente esse desconforto que se liga ao *gozo*.

Por isso, nos *textos de prazer* prevalece quase totalmente a margem plagiária da realidade. Seguindo o encaminhamento que realizei, posso dizer que um *texto de prazer* não reorganiza horizontalmente os dados de que se serve da realidade, ou o faz de maneira muito reduzida. Eles se apresentam, tanto na ficção, quanto no mundo, dentro dos mesmos padrões subordinativos de sentido. Isto é, o texto de *prazer* não costuma despragmatizar as normas e valores do leitor. Se o escritor não rompe com a objetividade da realidade empírica, então ele não confere dinamicidade aos elementos selecionados, e é uma condição intrínseca da comunicação dos textos que sua organização possibilite múltiplas inter-relações.

Os *textos de prazer* são ficções cujas normas e valores se identificam, por consequência, com as disposições habituais do leitor. Neste tipo de ficção, as perspectivas se limitam quase sempre a confirmar umas às outras, num trabalho de constante concretização de um objeto imaginário harmônico na consciência imaginativa do receptor. Nesse caso, ao invés de um produto do texto, tem-se uma soma. Neles, o leitor se reconhece e encontra um *prazer* hedonista e narcísico, nascido do reconhecimento e da confirmação de seu ego. O texto visto dessa forma confirma o mundo e o ego exatamente naquilo que os solidifica: é um texto que recende à pulsão de vida.

Quando a ficção cria sua realidade sob paradigmas estranhos àqueles que dirigem a formação de consistência dos sistemas do mundo, cria-se uma diferença, geradora de tensões, entre a forma como os elementos se apresentam na realidade empírica e a forma como se mostram na realidade ficcional. Lá, eles se ajustam em uma ordem vertical, aqui, foram colocados pelo autor pelo que Iser denominou como uma rede horizontal de relações; encontram-se dispostos lado a lado, em inéditas combinações, sem um critério de organização familiar. Nesta imagem, é como se o escritor retirasse os elementos das (muitas) colunas em que se empilham no mundo e os reagrupasse no chão da ficção. Diante da desordem da realidade textual, o leitor vê frustrado o desejo do reconhecimento de si e do mundo: é-lhe negado este conforto. Em troca, o que ele recebe é o *desprazer* de ver sendo desfeitas suas certezas, ver sendo der-

rubadas as colunas em que sustentava o edifício do seu ego; em suma: na horizontalização das normas, abre-se um espaço de *fruição* para o leitor, que coincide com a perda de sua subjetividade, ameaça fatal de todo *gozo*. Isto significa dizer que a *despragmatização* do familiar está diretamente ligada ao *gozo* do leitor. A partir da possibilidade de ver os próprios valores fora da ordem que eles ocupavam na situação cotidiana, estando finalmente fora do sistema que eles formavam, o ego pode enxergar neles – ou seja, em si – o que antes era impossível de ser visto. Colocados, como diz Barthes, em uma esteira de reflexividade infinita, o mundo e o ego se mostram em suas muitas possibilidades, como num jogo de espelhos, mas dessa vez, não mais como Narciso diante do lago, e sim pela estranheza da deformação. A realidade ficcional, com sua ordem suspensa, suas leis desconhecidas, abre-se como uma imensa teia para o leitor que, ao se aproximar, se enreda e se desfaz nos filamentos do *gozo*. O espaço da suspensão, entre o “não mais” e o “ainda não” – este é o espaço do *gozo*; o momento em que o ego se vê suspenso, flutuando sobre o mundo, antes de colapsar ruidosamente, numa perda aparentemente insolúvel, indizível: mas da qual sempre lhe é permitido renascer.

Conclusões

Finalizarei ilustrando estas considerações com um pequeno trecho da escritura de Clarice Lispector. Leiamos esse parágrafo de “A Menor Mulher do Mundo”, conto presente no livro *Laços de Família*:

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

Esse pequeno excerto permite falar sobre muitas das questões que tratei até aqui. A *ternura*, valor tradicionalmente exaltado como positivo, como virtude a ser cultivada, é caracterizada aqui pelo adjetivo *perversa*. Forma-se, nas palavras do próprio Iser, “uma desterritorialização semântica” e “surge um espectro de oscilações semânticas” (1996, v. 1, p. 12), a partir da conjunção destes dois termos na ficção. Na complexa teia formada pelos signos do texto, nem *perversidade*, nem *ternura* correspondem mais integralmente a seu significado pragmático. Lado a lado, ou seja, horizontalmente dispostas, elas geram uma tensão, que se abre para o leitor e o seduz. Somente neste trecho, apenas tomando pares de

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

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

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

Denuncia-se para o leitor que deve haver algo perverso na ternura, algo perigoso na bondade, algo tenebroso no amor ou ainda a possibilidade de sentir saudade de alguém que nem mesmo conhecemos. No *ego*, ternura, bondade, amor, saudade, todos esses valores e emoções são deslocados dos lugares em que sempre estiveram, e o eu já não é mais o mesmo que começou a leitura: é um outro, nascido dessa terceira dimen-

são entre perversidade e ternura, bondade e perigo, escuridão e amor, esse espaço em branco, puro turbilhão de sentidos em que, girando, está suspenso o aquele que goza.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, Roland. *Elementos de semiologia*. São Paulo: Cultrix, 1979.
- _____. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- BORBA, Maria Antonieta Jordão de Oliveira. *Teoria do efeito estético*. Niterói: Eduff, 2003.
- FREUD, Sigmund. *Além do princípio de prazer*. Trad.: Cristiano Monteiro Oiticica. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- _____. *O ego e o id*. Trad.: José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- _____. A história do movimento psicanalítico, artigos sobre metapsicologia e outros trabalhos. In: _____. *Obras psicológicas completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1996, vol. 14.
- ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Trad.: Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996, vol. 1.
- _____. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Trad.: Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1999, vol. 2.
- LACAN, Jacques. *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- _____. *O seminário*, livro 10: A angústia. Texto estabelecido por Jacques Allain Miller. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- _____. *O seminário*, livro 20: Mais ainda. Texto estabelecido por Jacques Allain Miller. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1983.
- LECLAIRE, Serge. *Psicanalisar*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- LIMA, Luiz Costa (Org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- LISPECTOR, Clarice. *Laços de família*. São Paulo: Rocco, 1998.
- SANTOS, Roberto Corrêa dos. *Modos de saber, modos de adoecer*. Belo Horizonte: UFMG, 1999.