

KARINA GISELE CEVALLES VIANA

**LEITURA E SEXUALIDADE EM
ANATOMIA DO PARAÍSO DE BEATRIZ
BRACHER**

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS - UNIMONTES
MONTES CLAROS/MG
JANEIRO/2022**

KARINA GISELE CEVALLES VIANA

**LEITURA E SEXUALIDADE EM
ANATOMIA DO PARAÍSO DE BEATRIZ
BRACHER**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Universidade Estadual de Montes Claros, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Letras – Estudos Literários.

Área de concentração: Estudos Literários

Linha de pesquisa: Tradição e Modernidade

Orientadora: Prof. Dr. Alex Fabiano Jardim

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS - UNIMONTES
MONTES CLAROS/MG
JANEIRO/2022**

AGRADECIMENTOS

Sou grata ao meu orientador, professor Dr. Alex Fabiano Jardim. Esta dissertação não aconteceria sem sua paciência e persistência em acreditar que eu seria capaz até o último momento. Sua parceria foi fundamental para que eu concluísse com êxito esta jornada, não permitindo que eu desistisse.

Aos colegas da turma. Fui privilegiada por conviver com pessoas tão inspiradoras.

A solução dos problemas humanos terá que contar com a literatura, a música, a pintura, enfim com as artes. O homem necessita de beleza como necessita de pão e de liberdade. As artes existirão enquanto o homem existir sobre a face da terra. A literatura será sempre uma arma do homem em sua caminhada pela terra, em sua busca de felicidade.

Jorge Amado

RESUMO

Esta dissertação analisa a relação entre o leitor, a leitura do poema *Paraíso Perdido*, de John Milton, e a sexualidade como foco da recepção literária na escrita de Beatriz Bracher em *Anatomia do Paraíso*. Trata-se de um romance contemporâneo que busca dialogar sobre os novos valores e costumes que permeiam a sociedade, onde não existe mais o certo e o errado, cabendo ao leitor o jogo da subjetividade. Discute-se, na obra de Beatriz Bracher, temas como estupro, pedofilia e bissexualidade, ao mesmo tempo em que se lê a voz de diversos cânones. *Anatomia do Paraíso* é um registro do exercício de ler e escrever e de como um autor/leitor é construído. É a expressão da paixão pela leitura e suas consequências. Além da leitura, destaca-se a estética da recepção. A sexualidade sobressai como foco da recepção estética da obra no leitor, em especial na personagem Félix, que passa a vivenciar em sua sexualidade os temas e imagens de seu objeto de dissertação, o poema *Paraíso Perdido*, o qual ele lê e relê. Dessa forma, seus desejos e práticas sexuais passam a ser influenciados conforme ele vivencia o poema. À medida que a dissertação de Félix avança, suas leituras e experiências sexuais caminham juntos. Percebe-se, assim, uma sincronia entre leitura e sexo em *Anatomia do Paraíso*. A linguagem do poema perpassa pelo corpo e o que se faz dele.

PALAVRAS-CHAVE: Leitura. Estética da recepção. Sexualidade. Romance Contemporâneo.

ABSTRACT

This dissertation analyses the relation among the reader, the poem *Lost Paradise* by John Milton, and sexuality as the focus of literary reception in *Anatomia do Paraíso* by Beatriz Bracher. *Anatomia do Paraíso* is a contemporary novel that tries to dialogue about new values and customs which permeates society, where there is no right or wrong, leaving to the reader the game of subjectivity. In Beatriz Bracher's work, themes such as rape, pedophilia and bisexuality are discussed, while the voices of various canons is read. *Anatomia do Paraíso* is a record of the exercise of reading and writing, and how an author/reader is constructed. It is the expression of the passion for reading and its consequences. In addition to reading, the aesthetics of the reception is highlighted. Sexuality stands out as the focus of the aesthetic reception of the work on the reader, especially on the character Félix, who begins to experience in his sexuality the themes and images of the object of his dissertation, the poem *Paradise Lost*, which he reads and rereads. In this way, his sexual desires and practices are influenced as he experiences the poem. As Félix's research progresses, his readings and experiences go hand in hand. Thus, a synchrony between reading and sex can be seen in *Anatomia do Paraíso*. The poem's language permeates the body and what is made of it.

KEYWORDS: Reading. Aesthetics of the reception. Sexuality. Contemporary novel.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
CAPÍTULO I - <i>PARAÍSO PERDIDO</i> x <i>ANATOMIA DO PARAÍSO</i>	9
1.1 Apresentação da autora e obras	10
1.1 Romance <i>Anatomia do Paraíso</i>	12
1.2 <i>Paraíso Perdido</i> : inspiração tanto para a autora quanto para a personagem	13
CAPÍTULO II - O ROMANCE CONTEMPORÂNEO	19
2.1 Evolução histórico-teórica do Romance	20
2.2 Realismo e realidade: traço do romance contemporâneo	22
2.3 Fluxo de consciência	26
2.4 Narrador	29
CAPÍTULO III - O LEITOR E A ESTÉTICA DA RECEPÇÃO: CONCEITO, APONTAMENTOS E CONTRIBUIÇÕES	33
3.1 O leitor e a literatura de experiência	34
3.2 Estética da Recepção: contribuições de Jauss e Iser	36
3.3 A recepção do texto ficcional.....	45
CAPÍTULO IV - A SEXUALIDADE EM <i>ANATOMIA DO PARAÍSO</i>: FOCO DA RECEPÇÃO LITERÁRIA	50
4.1 A interação entre o texto de John Milton, <i>Paraíso Perdido</i> , e o leitor Félix de <i>Anatomia do Paraíso</i>	51
4.2 A recepção literária em Félix e os desmembramentos em sua sexualidade em <i>Anatomia do Paraíso</i>	53
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	70
REFERÊNCIAS	72

INTRODUÇÃO

Anatomia do Paraíso (2016), concebido para falar sobre a paixão de um leitor pela literatura – o estudante Félix, mineiro que se muda para o Rio de Janeiro para fazer um mestrado sobre o poema épico *Paraíso Perdido* (1667)¹, do inglês John Milton (1608-1674) –, mostra o mergulho do jovem não só na busca pelos sentidos menos óbvios do poema, como também no desejo e na sexualidade. Ao mesmo tempo, contrasta sua personagem com a jovem negra Vanda, que estuda para o vestibular de medicina enquanto trabalha no Instituto Médico Legal e cuida da irmã adolescente.

A paulistana Beatriz Bracher prioriza a construção de histórias que sempre articulam muitas vozes e planos narrativos. O tempo, a memória e fragmentos de muitos textos povoam a vida de alguém que é, antes de tudo, uma leitora, e constituem temas e matéria prima de toda sua obra. Dentre elas estão *Azul e Dura* (2002), *Não Falei* (2004), *Antônio* (2007), *Meu Amor* (2009), *Garimpo* (2013) e *Anatomia do Paraíso* (2016).

Dos vários traços retratados na obra, evidencia-se a maneira como Beatriz Bracher transcorre sobre a sexualidade vivida pela personagem Félix. Tanto o narrador-protagonista quanto os demais personagens são submetidos às mais diferentes experiências sexuais, sendo algumas não tão convencionais. Na narrativa, o que predomina são as experiências sexuais do protagonista, que à medida que lê, sente, experimenta e vive o texto poético.

O ponto máximo da narrativa é a paixão de Félix por literatura, em especial pelo poema *Paraíso Perdido* de John Milton, e como a partir da experiência da leitura e pesquisa do poema, a sua vida e a sua sexualidade são contaminadas pela obra. Félix passa então a viver e respirar o poema de John Milton, afastando-se da realidade e imergindo no universo denso da escrita.

Embora ainda haja muito o que se explorar em *Anatomia do Paraíso*, esse romance incita algumas discussões sociais, as quais são bastante explícitas no enredo, como a questão da figura da mulher, a pedofilia, a homossexualidade e a bissexualidade. Esta pesquisa, de alguma maneira, contribui para que haja uma maior compreensão do livro, bem como da escrita de Beatriz Bracher, uma vez que algumas temáticas perpassam

¹ Nesta pesquisa, utilizamos a tradução do poema feita por Antônio José de Lima Leitão, publicada pela Editora Villa Rica, 1994, a mesma usada por Beatriz Bracher em *Anatomia do Paraíso*.

por todos os seus romances. A partir do exposto, o foco deste estudo é o leitor, a leitura e a estética da recepção e seus reflexos na sexualidade na obra de Beatriz Bracher.

Explorando inicialmente o Romance Contemporâneo, a fundamentação teórica é norteada por Mikhail Bakhtin, em *Questões de literatura e estética: a teoria do romance* (2002), *A teoria do romance* (2000) de Georg Lukács e *Reflexões sobre o romance moderno* de Anatol Rosenfeld (1996) para analisar a estrutura do Romance Contemporâneo, suas bases e fundamentação. Rosenfeld (1996) amplia os preceitos entre o indivíduo e o mundo de forma a apontar as diferenças entre o romance moderno e o convencional, atentando para a transformação da narrativa. Lukács (2000), em seu grande ensaio, de maneira mais extensa e com profundidade histórica e filosófica, desenvolve uma teoria que põe o romance moderno como representante da modernidade e o indivíduo problemático em busca do autoconhecimento, da harmonia, da totalidade.

É fundamental a apresentação do conceito de leitor na perspectiva da estética da recepção para a reflexão proposta nesta dissertação. Tal conceito já foi antes discutido por outros pesquisadores, dentre eles Hans Robert Jauss – maior expoente da estética da recepção –, que em seu trabalho *A História da literatura como provocação à teoria literária* (1994), exposto durante uma conferência na Universidade de Constança (Alemanha Ocidental), lança questionamentos sobre a atuação do leitor no processo de valorização do texto artístico. Não poderíamos deixar de abordar, igualmente, Wolfgang Iser com *O ato da leitura* (1996a), figura importante no cenário da interpretação literária, visto que, ao analisar o efeito provocado pelo texto no leitor, mostra a diferença entre os conceitos explorados na análise.

Também destacamos a coletânea *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção* (2011), na qual Luiz Costa Lima compilou textos escritos pelos expoentes das estéticas da recepção e do efeito. A primeira edição dessa antologia, datada de 1979, permitiu ao público brasileiro conhecer essas teorias. Nessa direção, Lima reuniu ainda novos textos no segundo volume do manual *Teoria da Literatura em suas fontes* (2002). Outro livro relevante nessa seara é *Estética da recepção e História da literatura* (1989) de Regina Zilberman. Além desses teóricos, também nos valem das contribuições de Jean Paul Sartre (2015) e Maurice Blanchot (1987;1997) para contextualizar o leitor e a literatura como experiência, e outros.

Para o recorte que apresentamos, analisar a sexualidade como foco da estética da recepção na personagem leitora, buscamos apoio em Michel Foucault e a *História da sexualidade I: a vontade de saber* (1999) para contextualizar o discurso do sexo e sua evolução ao longo da história da humanidade. Além de Foucault, trouxemos vozes como a de Judith Butler com a obra *Corpos que importam: os limites discursivos do “sexo”* (2019) para compreender a questão do sexo e dos corpos, de modo mais geral, e Georges Bataille com *O erotismo* (2013).

Para melhor compreensão da proposta de pesquisa, esta dissertação está dividida em quatro capítulos. No primeiro capítulo, apresentamos o livro *Anatomia do Paraíso* e a autora com uma exposição de sua formação literária como escritora e roteirista de filmes e longa metragem para depois, então, nas próximas seções, esmiuçar o texto de *Anatomia do Paraíso*. Além disso, para compreensão do estudo de *Anatomia do Paraíso* torna-se fundamental, nesse primeiro momento introdutório, que façamos, não digo um mergulho, mas uma experimentação do poema de John Milton, *Paraíso Perdido*, que aparece como uma marca d’água, presente tanto no livro quanto nesta dissertação.

O segundo capítulo traz uma leitura acerca do Romance Contemporâneo, apresentando, em linhas gerais, sua base histórica e filosófica, bem como os principais elementos que o compõem na atualidade, como o realismo, o fluxo de consciência e, ainda, a postura e o lugar que ocupa o narrador. Achamos necessária esta leitura teórica para compreendermos melhor como o romance de Beatriz Bracher se estrutura.

O terceiro capítulo propõe uma reflexão sobre os conceitos de leitura, leitor e de interpretação formulados por Wolfgang Iser (1996; 1999) e Hans Robert Jauss (1994; 2011) – fundadores da teoria da estética da recepção. Para tanto, são destacados dois conceitos centrais: leitura e interpretação, os quais engendram definições pertinentes à literatura, ao sentido e à cultura.

O quarto capítulo aborda o que, a princípio, a primeira leitura da obra nos oferta. É uma análise dos primeiros sentidos que *Anatomia do Paraíso* nos desperta, sendo eles, primeiramente, uma análise da relação do leitor e a literatura, ou seja, como a literatura influencia e estrutura o leitor ao mesmo tempo que transborda em sua sexualidade. Aqui, a ideia que levantamos é de que o enredo traçado no referido livro explora as sexualidades não convencionais nas relações das personagens de modo acrítico, o que para a literatura é perfeitamente possível. Acredita-se ainda que, no romance a sexualidade de Félix seja

reflexo da recepção do texto poético de John Milton, sendo um lugar de transgressão para a personagem.

Nas considerações finais, expomos as impressões e conclusões obtidas ao longo da leitura e do estudo do romance *Anatomia do Paraíso*. Estamos conscientes de que esta pesquisa não esgota o tema trabalhado. A leitura que realizamos é uma das muitas que podem suscitar em *Anatomia do Paraíso* e em muitos outros romances.

CAPÍTULO I

PARAÍSO PERDIDO x ANATOMIA DO PARAÍSO

A mente é um lugar em si mesma e pode fazer do inferno um paraíso ou do paraíso um inferno.

Milton, 1826

1.1 Apresentação da autora e obras

Beatriz Bracher nasceu em São Paulo, em 1961. Formada em Letras, foi uma das editoras da revista de literatura e filosofia *34 Letras*, entre 1988 e 1999, e uma das fundadoras da Editora 34, onde trabalhou de 1992 a 2000. Em 2002 publicou pela editora 7 Letras *Azul e dura* (2002), seu primeiro romance, seguido de *Não falei* (2004), *Antônio* (2007) e os livros de contos *Meu amor* (2009) e *Garimpo* (2013).

A estreia literária de Beatriz Bracher aconteceu em 2002 com a publicação de *Azul e dura*, um romance de enfrentamento existencial, escrito numa linguagem áspera e ao mesmo tempo lírica e cortante. No centro dessa narrativa encontra-se Mariana, uma mulher de quarenta e dois anos, filha da alta burguesia paulistana e residindo no Rio, que distraidamente atropela e mata uma garota do seu bairro. Alguns anos depois, numa estação de esqui na Suíça, ela tenta entender, por meio de uma narrativa baseada em velhas anotações, o contexto do acidente e a crise moral que ele desencadeou, assim como o fim de seu casamento com um bem-sucedido advogado. *Azul e dura* (2002) traz o relato da luta de uma mulher angustiada para romper com sua classe social, seus valores perversos e a hipocrisia que os sustenta. Com isso, temas mais amplos, como o patriarcalismo, são colocados lado a lado com outros, como as traições do marido e o quase alcoolismo da narradora. A fragilidade da personagem, Mariana, é acolhida pela consciência da fragilidade do ato de narrar.

Não Falei (2004) contempla a história de um professor, militante da educação, que tinha 24 anos em 1964. Quarenta anos depois, à beira da aposentadoria e prestes a mudar de cidade, ele se vê às voltas com a visita de um irmão, o convite para uma entrevista e a necessidade de organizar seus papéis na casa que já foi vendida. Nessa narrativa, Beatriz Bracher combina devaneio e esforço de investigação.

Meu amor (2009) é o primeiro livro de contos de Beatriz Bracher, no qual ela reúne dezoito narrativas breves e um poema – “My Love” –, que encerra o volume e lhe empresta o título. Escritos e reescritos entre 2004 e 2008, esses textos são intimamente ligados por um olhar crítico, ao mesmo tempo amoroso, sobre a fragilidade da vida no Brasil contemporâneo. Ora é uma subjetividade dolorida e sutil que aflora e nos toca; ora

é a violência urbana que explode sem disfarces na cara do leitor; ora são personagens do sertão mineiro que se mostram com suas contradições, sem concessões ao pitoresco. A autora experimenta e questiona os limites que separam não apenas os gêneros literários como também os territórios do urbano e do rural no imaginário literário brasileiro em que os contos exploram uma outra história: a do Brasil de hoje. *Meu amor* recebeu o prêmio Clarice Lispector da Fundação Biblioteca Nacional como melhor livro de contos de 2009.

Antônio (2007) é o terceiro romance de Beatriz Bracher, cujo protagonista Benjamim, na iminência de ser pai, descobre um segredo familiar e decide investigar como tudo aconteceu. Três pessoas envolvidas no segredo – a avó, Isabel; Haroldo, amigo de seu avô; e Raul, amigo de seu pai – lhe contam suas versões dos fatos, e Benjamim, recolhendo esses cacos de memórias alheias, monta o quebra-cabeças da história de sua família. É uma narrativa polifônica, em que cada capítulo dá voz a um dos três narradores-personagens. A escritora articula o geral e o particular, o individual e o histórico, construindo personagens ao mesmo tempo únicos e claramente identificáveis em seu contexto social. Em 2008, o romance *Antônio* obteve o prêmio Jabuti (3º lugar), o Prêmio Portugal Telecom (2º lugar) e foi finalista do Prêmio São Paulo de Literatura.

Garimpo (2013) reúne nove contos de Beatriz Bracher, escritos entre 2009 e 2012, que levam mais adiante as experimentações formais e o lirismo característicos da autora. De uma conversa de *chat*, em “Michel e Flora”, até o conto mais longo que dá título ao livro, escrito como anotações de um diário, passando pelo esboço de roteiro em “Para um filme de amor”, as narrativas compõem um projeto literário que busca iluminar as brechas da linguagem por meio de inquietações históricas e do mergulho íntimo nas personagens. *Garimpo* venceu o Prêmio APCA na categoria Contos/Crônicas em 2013 e recebeu menção no prêmio *La Casa de las Américas*, de Cuba, em 2015.

Anatomia do Paraíso traz a história de um jovem estudante de classe média que escreve uma dissertação de mestrado sobre o *Paraíso Perdido* (1667), poema épico de John Milton que narra a queda do homem e a expulsão de Adão e Eva do Paraíso. A história se desenvolve simultaneamente em vários planos: o dia a dia do estudante, Félix; suas reflexões sobre a obra de Milton; a dura vida de Vanda, vizinha de Félix, que se divide entre trabalho, estudo e os cuidados com a irmã mais nova; e o delicado processo de amadurecimento desta última, a adolescente Maria Joana. Narrativa densa, à medida que as trajetórias dos personagens vão se cruzando e os temas do *Paraíso Perdido* – sexo,

violência, pecado, culpa, traição, morte e redenção – ganham vida nas experiências de cada um. O romance *Anatomia do Paraíso* (2015) venceu o prêmio Rio de Literatura e o Prêmio São Paulo de Literatura em 2016.

A autora traz o retrato da vida comum em contraste com a complexidade da existência humana diante da pós-modernidade como sua marca distinta. Sua escrita contempla os novos rumos da vida atual, tendo sempre como temática o ser humano e seus dramas diante da vida que o cerca. É um mergulho na subjetividade e na reflexão existencial ao mesmo tempo em que sua escrita é contaminada pela sua bagagem literária, ecoando as vozes de outros autores. O crítico literário José Luiz Passos faz o seguinte comentário a respeito da escrita de Beatriz Bracher, na orelha do livro *Anatomia do Paraíso* (2016):

As narrativas de Beatriz Bracher pensam o mundo ao mesmo tempo em que se pensam, sempre maleáveis e radicalmente novas. A cada vez, a forma se adapta ao drama expresso; mudam o tom, a perspectiva, o tempo, a situação social contemplada. (PASSOS, 2016, Orelha do livro).

Da mesma forma, as angústias das relações sociais são flagrantes em sua escrita, trazendo incômodo ao leitor de Beatriz Bracher, conforme observa Ricardo Lísias na orelha do livro *Garimpo* (2013), as obras de Bracher trazem as marcas de um projeto literário “[...] bem definido: iluminar as brechas da linguagem através de inquietações históricas e do mergulho no íntimo das personagens. É uma literatura que cria pessoas incomodadas.”

Além de escritora, Beatriz Bracher também atua como roteirista. Escreveu com Sérgio Bianchi o argumento do filme *Cronicamente inviável* (2000) e o roteiro do longa metragem *Os inquilinos* (2009), prêmio de melhor roteiro no Festival do Rio (2009). Com Karim Aïnouz escreveu o roteiro de seu filme *O abismo prateado* (2011).

1.1 Romance *Anatomia do Paraíso*

De acordo com Passos (2016), talvez, *Anatomia do Paraíso* seja o romance mais ousado da autora, que nos contempla com Félix, estudante mineiro, branquelo, livresco e epilético, que tem como objetivo redigir uma dissertação de mestrado, cujo objeto de pesquisa é o poema de John Milton, *Paraíso Perdido*.

O romance se passa em Copacabana, tendo o poema de John Milton, *Paraíso Perdido* (1667), contrastado com as vidas originadas na favela vizinha, Pavão-Pavãozinho. Vanda, personagem jovem, negra, que cria sozinha a irmã, Jojô, estabelece com Félix uma relação de freios e contrapesos diante do desdobramento sexual e intelectual de Félix enquanto trabalha no Instituto Médico Legal. Trata-se de uma personagem empata, que atua como um juízo de valor e moral que falta em Félix. O contraste entre a vida dura e crua de Vanda e o idealismo de Félix alimentam as questões éticas deste romance (PASSOS, 2016).

Do romance emergem temas como a iniciação sexual, bissexualidade, estupro, pedofilia e a compaixão pelos mortos, em conjunto com os dilemas da existência atual, a partir dos quais Beatriz Bracher expõe os pontos de vista micro e macro da realidade atual.

Félix faz todo tipo de experimentação sexual como uma implicação de sua escrita de dissertação, misturando vida, leitura e escrita e nos levando a confundir os limites entre a vida e desejos da personagem e o poema de John Milton, *Paraíso Perdido*. Vida e obra se misturam e se instaura a crise. A vida imita a arte ou arte imita a vida?

Ainda de acordo com Passos (2016), *Anatomia do Paraíso*, é também uma crítica comovente ao abuso de crianças e mulheres e de seu rebaixamento a mitologias e práticas que as põem invariavelmente na raiz do mal.

O drama das personagens, que em um primeiro olhar parecem estar levando uma vida corriqueira e comum, na verdade são densos e repletos de conflitos e inquietações à luz de um contexto filosófico e social que abrange a pós-modernidade e seus reflexos na sociedade e na literatura.

1.2 *Paraíso Perdido*: inspiração tanto para a autora quanto para a personagem Félix, leitor.

Paraíso Perdido foi escrito por John Milton em 1667, escritor inglês que teve uma educação e carreira intimamente ligadas à religião cristã. Dentre as obras épicas compostas por Milton, *Paraíso Perdido* é a mais conhecida e estudada como uma epopeia humanista protestante, sendo uma contribuição importante para a Literatura Inglesa e a cultura ocidental.

A recepção de *Paraíso Perdido* como poema épico aconteceu por parte da crítica literária, que a considerou uma obra bem sucedida pela associação de aspectos estéticos presentes nas epopeias de poetas clássicos e algumas características iniciadas por Dante, que resultaram em uma nova forma artística. Em Portugal, a recepção da epopeia de Milton ocorreu por meio da sua tradução do francês para o português, datando de 1789 a primeira versão completa da obra impressa feita pelo Padre José Amaro da Silva. Essa edição contém um prólogo do editor, que faz uma apologia de Milton como poeta devido ao modo como ele construiu seus poemas e, especialmente em *Paraíso Perdido*, por defender a moral, a religião e a boa aventura. A defesa feita pelo editor previne o leitor sobre futuras críticas às obras de Milton devido ao seu envolvimento político com Oliver Cromwell, entretanto, não há nenhuma menção ao Protestantismo. De acordo com Fernando Mello Moser, em *Discurso inacabado: ensaios de cultura portuguesa* (1994), a versão de Padre José Amaro da Silva foi a antecessora das traduções produzidas por Francisco Bento Maria Targini (1823) e António José de Lima Leitão (1840), as quais assumem uma importância histórico-cultural no âmbito do movimento de divulgação de autores estrangeiros que ocorreu no Pré-Romantismo português. Por outro lado, a recepção dessa obra não foi positiva no que tange às inovações que o autor propôs em sua poesia épica.

Em *Anatomia do Paraíso*, Beatriz Bracher conta a história da leitura do poema e a história de Félix, como ele vai se contaminando, se enroscando na leitura do poema e no mundo ao seu redor. Logo no primeiro parágrafo do livro, a autora enfatiza o ponto crucial de *Anatomia do Paraíso*:

Em uma manhã de segunda-feira no início do outono, um jovem estudante escreve debruçado sobre a escrivaninha em seu quarto-e-sala no nono andar de um prédio de longos corredores. Em um caderno de capa ocre, Félix reúne anotações sobre o poema *Paraíso Perdido*, de Milton, feitas ao longo dos últimos meses. Enquanto escreve não sente a vibração do bate-estaca na obra ao lado, nem o amortecimento da perna há quatro horas na mesma posição. Não levanta a cabeça espichando a coluna, não olha para os prédios em frente à sua janela, nem para a favela Pavão-Pavãozinho que sob o morro com seu verde sem vigor (BRACHER, 2016, p. 11).

O *Paraíso Perdido* é um poema épico que aborda a queda do primeiro casal de humanos, Adão e Eva, que descumprem os preceitos divinos. Como recurso, Milton faz uso do maravilhoso, como a presença de Satã, anjos, a serpente e a personificação de Pecado e Morte. Esse recurso propicia para Félix momentos de divagação acerca do poema, como na seguinte passagem:

Agora, em seu quarto, duas da tarde e com a barriga cheia, Félix dorme pesado. Esquece de fechar a cortina e é acordado com o sol no rosto. O quarto está quente, ele anda de um lado para o outro. Põe uma sandália de dedo e vai para a praia com Milton debaixo do braço. Pecado, nascida deusa armada, agora é um monstro irreconhecível, metade réptil, metade mulher, que cuida das portas do inferno ao lado do filho Morte, macho concebido nas suas vísceras pelo amor violento de Lúcifer, antes da derrota dos anjos rebeldes e de sua queda (BRACHER, 2016, p. 18).

Abaixo, apresentamos o trecho de *Paraíso Perdido* utilizado por Bracher para servir de inspiração para Félix, na passagem acima:

Com fúria ardente rompem-se nas entranhas
 Já de hórridos tormentos retorcidas,
 E dando-me esta mísera figura,
 Nasceu, por dano meu, de min tal monstro,
 Brandindo o dardo seu, de tudo estrago.
 Assim que o vejo, grito ‘Morte!’ e fujo:
 A tão horrível nome e Orco estremece
 E por suas cavernas ribombando,
 Pavoroso repete ‘Morte! Morte!’ (MILTON, 1994 *apud* BRACHER, 2016, p. 20).

O poema *Paraíso Perdido* é dividido em cantos com finalidade episódico-narrativa e, embora não apresente marcação de tempos nos versos iniciais, similarmente, Beatriz Bracher, inspirada em John Milton, divide *Anatomia do Paraíso* em quatro estações: Outono, Inverno, Primavera e Verão.

O primeiro canto contempla o conselho formado por Satã e os anjos caídos no Pandemônio, recém-construído no Caos. Embebido na leitura de *Paraíso Perdido*, Félix divaga sobre a queda de Satã:

Satã, o anjo mais belo que o inferno jamais verá, envolvido com seus companheiros celestes em aura de comunhão viril, é surpreendido por uma dor miserável, os olhos nadam às tontas na escuridão, um calor queima sua fronte, o tormento expande-se comprimindo cada vez mais sua caixa craniana, até que parte do lado direito se quebra e deixa sair um jorro de fogo. Das chamas surge um Ser feminino tão deslumbrante quanto seu criador. Félix imagina as cenas escritas por Milton. No caderno, indica os Cantos e os versos de onde saíram as imagens e cada pedaço da história que reescreve. Copia o poema. Não quer ser o poeta, quer ser as palavras do poema. Que eu também seja nascido da sua pena, murmura para Milton, sempre ao seu lado, no pequeno apartamento (BRACHER, 2016, p. 15).

O segundo canto de *Paraíso Perdido* começa com o conselho para decidir como se vingar de Deus, seguindo Satã em busca do mundo. Félix imagina:

Satã se perde no meio do barulho e da confusão, correntes em turbilhão o lançam em diferentes direções, voa desnortado em meio à revolta, segue por onde é lançado, chocando-se com o que não conhece, a escuridão é absoluta e a ausência de fronteiras o desorienta. Finalmente encontra-se com o Caos. Da mesma forma que fez com

Pecado e Morte, propõe-lhe parceria, promete-lhe tentar reaver para os domínios da confusão primordial o pedaço que lhe foi roubado por Deus para fazer a Terra e seu habitantes. Na inimizade comum ao Rei do Céu, Satã conquista passe livre e alcança o final da grande noite. Aqui se inicia a primeira e mais distante fronteira da natureza. O barulho cessa, a escuridão principia a terminar. Um começo de luz; no ar rarefeito, calmo, Satã estende suas asas e plana à procura de um porto onde pousar. Avista, muito ao longe, a Terra (BRACHER, 2016, p. 107).

Também inspirada pelo poema, Bracher insere o seguinte trecho de John Milton, “Maldito, em maldita hora, para o mundo ele vai.” Ao final do Canto II, John Milton nos entrega Satã planando à beira da Terra e inicia então o Canto III louvando a luz divina. No terceiro Canto, o Criador conversa com seu filho sobre os planos de Satã de subverter o homem. O filho se oferece para salvar a humanidade, o pai aceita o pedido e ordena sua encarnação; depois Satã se disfarça de anjo, engana Uriel e consegue chegar ao mundo.

Versos de John Milton em *Anatomia do Paraíso*:

Tão mais pra dentro tua luz celeste
Brilha, e a mente plena de poderes
Irradia, aí fixa olhos, purga
E daí varre a bruma, que eu fale e olhe
Coisas cegas à vista dos mortais (MILTON, 1994 *apud* BRACHER, 2016, p. 147).

Os versos provocam em Félix a reflexão acerca dos efeitos da leitura e como ela muda o horizonte do leitor: “A cegueira clareia os ouvidos e nos dá a antevisão, é isso que contam os livros. É isso o que diz Milton para Deus, ou para a Luz” (BRACHER, 2016, p. 147).

Félix apresenta-se perplexo diante da possibilidade de novas descobertas e sensações possíveis a partir de outra tradução de *Paraíso Perdido*:

E que o reconhecimento do Paraíso na nova tradução aconteça sem que ele esteja sozinho, e mais, que isso lhe aconteça em uma posição diferente da de um leitor comum, ou de um estudioso, ou de um amante virgem ou devasso, mas que ele percorra novamente e pela primeira vez o *Paraíso Perdido* como guia experiente e cego, que leva pela mão uma menina por um mundo novo, é algo revolucionário consigo mesmo... (BRACHER, 2016, p. 147).

Quando se lê, é possível transferir toda a vivência que se tem, pois a leitura é um local de transformação do que se lê e do que se vive. A escrita seria uma releitura de tudo que se leu. Ler e escrever são atividades criativas. No artigo “A solidão em corpo: os duos dissonantes em Beatriz Bracher” (2017), Ana Beatriz Costa da Silva de Castro discorre sobre *Anatomia do Paraíso* e traz uma reflexão sobre a personagem Félix:

Félix se expande para as coisas, seus aspectos constituídos, reais, palpáveis e os vocábulos e passagens que sucedem dão formas aos seus atos, mostram gestos que não se dizem mais abstratos, impalpáveis, quase que obscuramente incompreensíveis àqueles que não sentem o mundo e seu peso. Ele sente as coisas, talvez como uma busca desesperada de pertencer a alguma coisa. Ele desenha como se fosse a única forma de sair de seu isolamento subjetivo e indefinido: desenha a linha da parede, a linha do chão, da cama, da estante [...]. Segura o cabo com o punho fechado, abre sulcos na madeira deixando ver a cor castanho clara do compensado sob a fórmica, o canivete escapole e fere o polegar de sua mão esquerda. [...]. Olha para o dedo, a lâmina fez um corte reto na almofada da última falange do polegar, continua sangrando (CASTRO, 2017, p. 6, grifos nossos).

John Milton escreveu uma epopeia com influência dos ideais cristãos utilizando-se de recortes de suas leituras acerca dos eventos históricos dos hebreus e israelitas. Mas, em sua obra, ele não menciona as suas fontes. Em virtude disso, o plano histórico da poesia épica inglesa pode ser classificado como não explicitamente referenciado – quando as referências não são mencionadas na obra. Em *Adventures in English Literature: the Anglo Saxon period through the seventeenth* (1963), John Boynton Priestley e Josephine Spear afirmam que muito do que Milton escreveu em *Paraíso Perdido* foi inspirado em *Gênesis*–e *Êxodo*, livros do Velho Testamento da Bíblia Sagrada.

CAPÍTULO II
O ROMANCE CONTEMPORÂNEO

[...] a única razão para a existência do romance é a de que ele tente representar a vida.

James, 1995

2.1 Evolução histórico-teórica do Romance

O Romance tem suas raízes na Antiguidade, no gênero épico, que se tornou conhecido como “Epopéia”. A Epopeia, embora seja um poema em versos, é uma narrativa em estilo grandioso e sublime, que narra as façanhas de heróis em defesa de seus valores preciosos: a honra e pátria, pelas quais colocavam em risco a própria vida. A palavra “épico” significa verso, canção. De acordo com Mikhail Bakhtin, em *Questões de literatura e estética: a teoria do romance* (2002),

o mundo da Epopeia, é, pois o passado heroico-nacional. É o mundo das origens e dos fastígios da história nacional, o mundo dos pais e dos ancestrais, o mundo dos primeiros e dos melhores. A Epopeia jamais foi um poema sobre o presente, sobre seu tempo (BAKHTIN, 2002, p. 405).

Para Arnould Houser, em *História da Arte e da Cultura* (1951), os Romances de Cavalaria seriam uma extensão da Epopeia. Essa evolução se deu de forma gradual até o surgimento do Romance, o que ocorreria no século XIX, rompendo em definitivo com os gêneros antigos e favorecendo o crescimento da prosa em detrimento do verso.

Em *O Romance Contemporâneo e o tempo psicológico* (2017), Guilda Cascão Kobelus explica que com o surgimento da burguesia e a Revolução Francesa, em 1789, o romance encontrou, inicialmente, forte oposição por parte de teóricos da época, sendo considerado por eles um subproduto direcionado à satisfação de leitores considerados menos cultos e frívolos, e redigidos por escritores vistos como medíocres. Aceitação contrária ocorria por parte da burguesia, classe emergente, que entediada com a literatura até então oferecida, volta-se pra essa nova forma de narrativa, que propicia o contato com a vida e a realidade cotidiana.

Lukács Georg, em *A Teoria do Romance* (2000), afirma que o Romance é um produto literário típico da sociedade burguesa, traduzindo o reflexo das contradições existentes entre o indivíduo e o mundo sem, contudo, apresentar soluções conciliatórias, o que o torna um gênero problemático.

Segundo Kobelus (2017), as transformações sofridas pelo Romance foram percebidas desde o surgimento da *Divina Comédia* de Dante Alighieri (1321), tida,

conforme Lukács, como a obra que configura a transição histórico-filosófica da pura Epopeia para o Romance.

Bakhtin (2002) apresenta o Romance comparando-o com outros gêneros já conhecidos por nós, já acabados, especialmente, pelo distanciamento do tempo. Para ele, “o estudo do romance caracteriza-se por dificuldades particulares. Elas são condicionadas pela singularidade do próprio objeto: o romance é o único gênero por se constituir e ainda inacabado.” (BAKHTIN, 2002, p. 397).

A dificuldade que Bakhtin apresenta para se estudar o Romance é o seu caráter novo, especialmente para se fazer uma teoria do romance. Se o estudo da Epopeia e da Tragédia são semelhantes ao estudo das línguas mortas, o romance, pelo contrário, “[...] é o estudo das línguas vivas, especialmente as jovens.” (BAKHTIN, 2002, p. 397). Com efeito, o Romance é o “[...] único gênero que ainda está evoluindo no meio de gêneros já há muito formados e parcialmente mortos. [O romance é um gênero] [...] nascido e alimentado pela era moderna.” (BAKHTIN, 2002, p. 398). Bakhtin também afirma que o romance, por ser um gênero sempre em evolução, é também um gênero inacabado, exatamente por falar do homem e sua concepção do mundo:

[...] é o único gênero em evolução: por isso ele reflete mais profundamente, mais substancialmente, mais sensivelmente e mais rapidamente, a evolução da própria realidade”. Somente o que evolui pode compreender a evolução [...] desse modo, tornando-se senhor, ele contribui para a renovação de todos os outros gêneros. Ele os contaminou e os contamina por meio da sua evolução e pelo seu próprio inacabamento (BAKHTIN, 2002, p. 397).

De acordo com Kobelus (2017), o pensamento de Bakhtin encontra fundamento no fato de o Romance estar ligado a elementos do presente, sempre eterno, e que por isso não o deixam enrijecer. Bakhtin reforça sua posição ao pontuar que “o romance tornou-se principal personagem do drama da evolução literária na era moderna” (BAKHTIN, 2002, p. 400), e acrescenta:

O romance se formou precisamente no processo de destruição da distância épica [...] desde o início o romance foi construído não na imagem distante do passado absoluto, mas na zona de contato direto com esta atualidade inacabada. Sua base repousava na experiência pessoal e na livre invenção criadora. O romance, deste modo, desde o princípio foi feito de uma massa diferente daquela dos outros gêneros acabados. Ele é de uma natureza diferente. Com ele e nele, em certa medida, se originou o futuro de toda a literatura (BAKHTIN, 2002, p. 427).

2.2 Realismo e realidade: traço do romance contemporâneo

Geralmente, o realismo em literatura aparece ligado às formas narrativas, mais especificamente ao romance, e não é por acaso que as grandes teorias sobre esse gênero, que acompanharam sua consolidação enquanto forma moderna, a partir do século XVIII, estejam ligadas a questões referentes aos modos de representação da realidade.

Para Tzvetan Todorov, em *Literatura e realidade: que é o Realismo?* (1984), nesse período, “o realismo em literatura (mesmo quando o termo é omitido) é um ideal: o da representação fiel do real, o do discurso verídico, que não é um discurso como os outros, mas a perfeição para a qual todos os discursos devem encaminhar-se.” (TODOROV, 1984, p. 9). O autor acrescenta que, já na segunda metade do século XX, tratava-se de um estilo literário desvalorizado, do qual é possível se descreverem as regras, respeitando-se apenas o fato de que ele assegura ao leitor a impressão de um contato imediato com o mundo real.

O Realismo, de acordo com Roberto Teixeira da Costa e Tânia Pellegrini, em *Realismo e realidade na literatura: um modo de ver o Brasil* (2020), é um termo escorregadio e impreciso, que tem se mostrado dos mais difíceis de apreender e definir, tanto no campo artístico quanto no literário e que, embora inúmeras vezes tenha sido decretado seu esgotamento, renasce sob múltiplas formas, na prática dos artefatos culturais. Mesmo depois da explosão das vanguardas artísticas do início do século XX, quando passou a carregar uma espécie de estigma, significando conservadorismo e atraso estéticos, seu potencial não se esgotou, permanecendo esmaecido no convívio com outras soluções expressivas para ressurgir agora com força, suscitando novas interrogações.

“Representar a vida” seria admitir que, mesmo sob a ótica ficcional, o Romance ainda assim recria a vida, a realidade que cerca o romancista, o autor, aproximando-o do público leitor. Discorrer sobre a contemporaneidade implica no próprio questionamento do adjetivo “contemporâneo”. Ao comentar sobre a passagem do século XX para o XXI e a literatura produzida neste interstício, por muitos rotulada como “pós-moderna”, Leyla Perrone-Moisés, em *Mutações da Literatura no século XXI* (2016, p. 45), afirma que “chamar a literatura de virada do século de ‘contemporânea’ é tão inconveniente quanto chamá-la de pós-moderna, porque o tempo se encarregará de mudar o sentido

desse adjetivo.” Por outro lado, a estudiosa admite que, como ainda estamos no início do século, o termo pode ser usado para se referir à produção literária mais recente.

O conceito de “realismo formal”, apresentado por Ian Watt no seu estudo *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding* (2010), foi discutido sob muitos outros focos interpretativos, mas sua contribuição ainda hoje é fundamental, porque relaciona o conceito com a história e as mudanças sociais, não o tratando apenas como um campo discursivo definido e delimitado por questões de linguagem. Roland Barthes, em *S/Z* (1992, p. 173), assevera que “o artista realista não coloca de modo algum a ‘realidade’ na origem do seu discurso, mas apenas e sempre, por mais longe que se pretenda ir, um real já escrito, um código prospectivo, ao longo do qual nunca se avista mais do que uma ilimitada sucessão de cópias.”

Até hoje, a obra considerada integralmente consagrada ao realismo na literatura é *Mimesis*, de Erich Auerbach, publicada em 1946. Percorrendo um amplo arco temporal desde os tempos homéricos até o início do século XX e escolhendo autores específicos, ele utiliza uma análise estilística e filológica escrupulosa e fina, mesclando a uma ampla visão sócio-histórica, com o objetivo de resgatar e valorizar as bases da cultura ocidental, expressas na literatura. Chega, assim, a um conceito de texto realista, que no seu entender se constrói gradativamente ao longo da história, à medida que incorpora elementos expressivos cada vez mais eficazes para imitar a realidade, vista como um enfrentamento de forças sociais, em que a representação da vida de indivíduos comuns é o elemento primordial na composição. Este se mostra, “[...] então, no final do percurso, um texto sério, com vários registros estilísticos, cuja principal característica é de fato de integrar a ‘estória’ das personagens individuais de todas as classes no curso geral da história [...]” (AUERBACH, 1976, p. 440).

De acordo com Perrone-Moisés (2016, p. 45), os escritores contemporâneos assimilaram as experiências modernas e “ora lhes dão uma continuidade, ora as ignoram, praticando tranquilamente qualquer tipo de estilo do passado, sem a preocupação modernista com o novo”. Flávio Pereira Camargo, em *Literatura Brasileira Contemporânea: leituras diversas* (2017, p. 10), afirma que “os escritores do presente buscam recorrentemente suas referências em fontes diversas da tradição. A narrativa brasileira produzida hoje não foge a esse panorama geral traçado por Perrone-Moisés”.

Flávio Carneiro, por exemplo, em *No país do presente: ficção brasileira do século XXI* (2005), vale-se da terminologia de Haroldo de Campos para mostrar que a produção literária brasileira do século XXI é pós-utópica, posto que não há paradigmas a serem depostos, tampouco um projeto estético coletivo com contornos bem delineados. Para Carneiro (2005, p. 33), algo que marca a literatura produzida no início deste milênio, “num processo deflagrado [...] nos anos 80 e intensificado nos 90, é o da convivência pacífica dos mais diversos estilos.” Isso não significa que haja uma homogeneidade de tendências, mas que, nos dias de hoje, de maneira diferente dos períodos históricos antecedentes, há uma “[...] ausência do embate entre forças conflitantes. Parece haver lugar para todas as experimentações, não só aquelas que marcaram os últimos vinte anos de nossa ficção como também as anteriores [...]” (CARNEIRO, 2005, p. 33).

No artigo “Realismo: postura e método” (2007), Tânia Pellegrini entende o realismo tanto como uma postura diante do real quanto como um método para representá-lo. Por isso, ela crê que

hoje ainda se pode usar com proveito o conceito de ‘realismo’ para significar uma tomada de posição diante de novas realidades, expressas justamente na característica especial de observação crítica muito próxima e detalhada do real ou do que é tomado como real (PELLEGRINI, 2007, p. 149).

Segundo a autora, para entender a literatura contemporânea, em especial no Brasil, é preciso primeiro aceitar o que ela chama de “crise da crise da representação” para retirar do termo “realismo” as marcas de retrocesso. O realismo configura, ao contrário, um “recurso narrativo rico e renovável, necessário à expressão de uma singularidade social e cultural de bases próprias que, no momento presente, emerge do terreno propício adubado pela urgência e necessidade históricas nacionais.” (Pellegrini, 2007, p. 153).

Costa e Pellegrini (2020) acreditam que as formas narrativas contemporâneas, tanto as verbais quanto as visuais, ainda levantam de forma aguda o problema, que não se esgota na propalada “crise da representação” e, talvez, aponte para uma “crise da crise da representação”, merecendo, portanto, mais atenção. Fragmentação e estilização, colagem e montagem, elisões e abstrações, de forte lastro modernista, *grosso modo* tidas como resultado da famosa crise e elevadas à categoria de valor literário quase absoluto, convivem hoje com outros modos de representação, muitos deles bastante antigos, num conjunto a que se poderia chamar de ‘realismo refratado’.” (COSTA; PELLEGRINI, 2020, p. 18, grifo dos autores). Para os autores supracitados, a ideia de totalidade é

rompida, traduzindo as condições específicas de muitas sociedades contemporâneas: caos urbano, desigualdade social e violência crescente combinados com a sofisticação tecnológica das comunicações e da indústria cultural, um amálgama contraditório de elementos integrados na globalização econômica. Assim, surge um novo realismo:

Esse novo realismo parece apresentar-se como uma convenção literária de muitas faces; [...] parece apresentar-se como uma convenção literária de muitas faces; daí a proposta de entendê-lo como refração, metaforicamente “decomposição de formas e cores”, clara tanto nos temas como na estruturação das categorias narrativas e no tratamento dos meios expressivos, cuja análise – até certo ponto –, permite perceber a naturalização das representações (COSTA; PELLEGRINI, 2020, p. 18).

O termo realismo ainda se faz presente no campo artístico “[...] porque está também ligado a questões filosóficas de fundo, voltadas para os próprios conceitos de real e de realidade, também transformados ao longo dos séculos.” (COSTA, PELLEGRINI, 2020, p. 18).

Não obstante os sentidos anteriores, o realismo surgiu como uma palavra totalmente nova apenas no século XIX; em francês, por volta de 1830, e em inglês, no vocabulário crítico, em 1856. A partir de então, conforme explica Raymond Williams, em *Key Words: a vocabulary of culture and Society* (1983), o realismo desenvolveu-se basicamente em torno de algumas significações: a) um termo para descrever o mundo físico como independente do espírito; b) a descrição daquilo que realmente é e não daquilo que se imagina (substituído por materialismo); e c): “um termo para descrever um método ou uma atitude em arte e literatura – em primeiro lugar uma excepcional precisão na representação, depois, o compromisso de descrever eventos reais e mostrar as coisas como realmente existem.” (WILLIAMS, 1983, p. 259).

A estética realista repousa sobre um pacto de leitura entre o autor e o leitor, de acordo com um conjunto de regras, do qual as principais são a dignidade do real compreendido como objeto de conhecimento; sua reprodutibilidade pela linguagem e a adesão do leitor à verdade da informação proposta pela ficção, descrevendo o texto realista como aquele que, privilegiando a descrição, de acordo com Phillipe Hamon, em “Um discurso determinado” (1984, p. 69) “[é composto] de significantes associados uns aos outros segundo a estrutura de um significado central, [estando] as suas associações de tal forma bem concatenadas que qualquer significado deste sistema pode servir de metonímia ao conjunto”.

No livro *O problema do realismo de Machado de Assis* (2012) Gustavo Bernardo afirma que a discussão sobre o realismo na literatura afeta mais o romance do que os demais gêneros literários, porque o romance tematiza o problema do conhecimento, isto é, o problema da correspondência entre a obra literária e a realidade que ela mimetiza. Paradoxalmente, o realismo moderno, a partir do princípio de que o indivíduo descobre a verdade por meio dos sentidos, se opõe aos escolásticos realistas da Idade Média e à sua concepção de que as verdadeiras realidades seriam os universais (ou seja, as ideias) e não os objetos particulares (ou seja, as coisas). Na filosofia, os mitos e os enredos tradicionais correspondem aos universais e às ideias; na literatura – o que o romance descarta para buscar uma outra fidelidade é justamente a experiência individual, por definição sempre única e sempre nova. Assim, “o romance é o veículo literário lógico de uma cultura que, nos últimos séculos, conferiu um valor sem precedentes à originalidade, à novidade.” (Watt, 2010, p. 13).

O romance e o realismo refletem, portanto, de acordo com Bernardo (2012), a transformação da civilização ocidental “que substituiu a visão unificada de mundo da Idade Média por outra muito diferente, que nos apresenta essencialmente um conjunto em evolução, mas sem planejamento, de indivíduos particulares em épocas e lugares particulares.” (Watt, 2010, p. 33). Dessa forma, o romance é, por definição, realista e imita a vida adotando procedimentos menos filosóficos do que “de outro grupo de especialistas em epistemologia, o júri de um tribunal.” (Watt, 2010, p. 34).

2.3 Fluxo de consciência

Segundo Alfredo Leme Coelho de Carvalho, em *Foco narrativo e fluxo da consciência: questões de teoria literária* (2020), o chamado fluxo de consciência, na obra ficcional, está intimamente ligado ao problema do foco narrativo, é a apresentação. “Trata-se, na verdade, da especialização de um determinado foco narrativo. Poderíamos definir o método como a apresentação idealmente exata, não analisada, do que se passa na consciência de um ou mais personagens.” (CARVALHO, 2020, p.88).

Para exprimir a continuidade dos processos mentais, cuja representação tem sido buscada por alguns ficcionistas, a crítica literária apropriou-se do termo *stream of consciousness* (ou ainda *stream of thought* e *stream of subjective life*), criado pelo

psicólogo William James (1955). James concebeu esse termo com o propósito de assinalar que a consciência não é fragmentada em pedaços sucessivos, não há junturas, mas sim um fluxo contínuo.

Sobre o termo *stream of consciousness*, Carvalho (2020), afirma:

Ao traduzirmos *stream of consciousness* como fluxo da consciência, procuramos achar uma expressão melhor. Embora seja mais bem soante, parece-nos menos adequada a expressão corrente da consciência, dada a sua ambiguidade. A palavra corrente pode sinonimizar com fluxo, correnteza (stream) e com cadeia (chain), formada de elos. Ora, este último sentido é expressamente condenado por William James (1955), como vimos, em sua definição (CARVALHO, 2020, p. 89).

Frequentemente as denominações *stream of consciousness* e monólogo interior têm sido usadas como sinônimas. Entretanto, em *The nature of narrative* (1977), R. Scholes e R. Kellogg advertem que enquanto a primeira “é propriamente antes um termo psicológico que literário”, [a segunda é, de fato, um termo literário], “sinônimo de solilóquio não falado.” (SCHOLES; KELLOGG, 1977, p. 177).

Embora Scholes e Kellogg apontem as origens psicológicas do termo *stream of consciousness*, eles não descartam o seu emprego na crítica literária, pois usam o termo para “[...] designar qualquer apresentação na literatura dos padrões de pensamento humano que sejam ilógicos, nas gramáticas e principalmente associativos” (CARVALHO, 2020, p. 53), sejam eles “falados ou não falados”.

Scholes e Kellogg (1977) definem monólogo interior como a apresentação direta e imediata, na literatura narrativa, dos pensamentos não falados de uma personagem, sem a intervenção de narrador. Os autores ainda afirmam que a presença de monólogo interior e fluxo da consciência juntos em autores famosos do século XX, como James Joyce e Virginia Woolf, dificulta a distinção entre os dois termos, sendo, porém, um fato que o monólogo interior é antiquíssimo, remontando a Homero.

O uso indiscriminado da denominação monólogo interior é uma tendência forte em português, o que ocasiona, segundo Carvalho (2020), confusões que devem ser evitadas. A distinção faz-se necessária já que o monólogo interior é de uso antiquíssimo, não equivalendo, portanto, a fluxo de consciência. Assim, pode haver fluxo da consciência sem que haja monólogo interior propriamente dito.

Para Anatol Rosenfeld, em *Texto/Contexto I* (1996), a característica mais importante do romance moderno é o fluxo da consciência que caminha para o monólogo interior. O herói, no romance moderno, se fragmenta, se individualiza. Essa fragmentação

é, de acordo com Rosenfeld, a superação da realidade sensível. O romance moderno difere-se do romance convencional porque este mostra o personagem por inteiro, enquanto aquele, depois de suprimida a distância, não será mais capaz de mostrar o personagem como um todo. A eliminação da distância aumenta o foco num determinado ponto psicológico do personagem, especialmente, o inconsciente. Em decorrência desse processo surge um “desmascaramento das “aparências exteriores” (ROSENFELD, 1996, p. 85), que tanto contribuíram para o bem-estar do senso comum. No entanto, dentro desse processo está o ser humano fragmentado dentro do romance. “O indivíduo, a pessoa, o herói são revelados como ilusão ou convenção.” (ROSENFELD, 1996, p. 86).

Rosenfeld também pontua que os romances do século XX, em geral, mostram uma eliminação da sucessão temporal, fundindo passado, presente e futuro (tempo psicológico). A consciência pulula a realidade com elementos oníricos e, dessa forma,

nota-se no romance do nosso século uma modificação análoga à da pintura moderna, modificação que parece ser essencial à estrutura do modernismo. À eliminação do espaço, ou da ilusão do espaço, parece corresponder, no romance a da sucessão temporal. A cronologia, a continuidade temporal foram abaladas, “os relógios foram destruídos”. O romance moderno nasceu no momento em que Proust, Joyce, Gide, Faulkner começam a desfazer a ordem cronológica, fundindo passado, presente e futuro (ROSENFELD, 1985, p. 80).

Assim, o tradicionalismo foi abolido, colocando espaço e tempo individuais, provocando certo desconforto ao senso comum acostumado com as “máscaras” relativas, ditas absolutas e perfeitas sob a ótica realista. Nos principais romances do nosso século, nota-se uma preocupação formal de expressão e, como ressalta Rosenfeld, citando Virgínia Woolf, há “[...] uma discrepância entre o tempo do relógio e o tempo da mente” (ROSENFELD, 1996, p. 82), e passado e futuro se entrecruzam. O autor constata que

[...] espaço e tempo, formas relativas da nossa consciência, mas sempre manipuladas como absolutas, são por assim dizer denunciadas como relativas e subjetivas. A consciência como que põe em dúvida o seu direito de impor às coisas – e a própria vida psíquica – uma ordem que já não parece corresponde à realidade verdadeira. A dificuldade que boa parte do público encontra em adaptar-se a esse tipo de pintura ou romance decorre da circunstância de a arte moderna negar o compromisso com este mundo empírico das “aparências”, isto é, com o mundo temporal e espacial posto como real e absoluto pelo realismo tradicional e o senso comum. Trata-se, antes de tudo, de um processo de desmascaramento do mundo epidérmico do senso comum. (ROSENFELD, 1996, p. 81).

O autor conclui que “a visão de uma realidade mais profunda, mais real que a do senso comum é incorporada à forma total da obra. É só assim que essa visão se torna

totalmente válida em termos estéticos” (ROSENFELD, 1996, p. 81), e acrescenta: “A consciência do personagem passa a manifestar-se na sua totalidade imediata, em pleno ato presente, como um Eu que ocupa totalmente a tela imaginária do romance.” (ROSENFELD, 1996, p. 84).

2.4 Narrador

É um elemento dos mais importantes na elaboração do romance. Inicialmente, segundo Kobelus (2017), devemos considerar que a presença do narrador pode ou não existir no contexto da história. Nesse caso, a narrativa é feita na primeira pessoa (eu) podendo o narrador ser personagem principal ou apenas testemunha dos fatos narrados. Quando o narrador aparece na segunda pessoa (você), estabelece-se ou pode-se imaginar que se estabeleça um diálogo entre o autor e o leitor, recurso utilizado frequentemente no romance de tempo psicológico. Se ao contrário, o narrador não participa da história, ele passa a ser classificado como onisciente, porque ele conhece antecipadamente todos os fatos e o que passa no íntimo de cada personagem, sendo este tipo de narrador comum no romance tradicional. Também há casos em que pode ocorrer a presença de mais de um narrador, como em *Anatomia do Paraíso*, onde é possível constatar a presença de dois narradores – um para Félix e outro para Vanda.

Theodor Adorno, em *Notas de Literatura I* (2012), traz para o debate a posição do narrador na atualidade, que se caracteriza, hoje, por ser um paradoxo, visto que não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija a narração. Assim como a pintura perdeu muitas de suas funções tradicionais para a fotografia, o romance as perdeu para a reportagem e para os meios da indústria cultural, sobretudo para o cinema.

Rosenfeld (1996) faz considerações sobre o romance moderno a partir da análise de três diferentes modos de narrar, estabelecendo, portanto, três hipóteses em que discute a posição do narrador nesses três momentos. A base da discussão – que ele chama de primeira hipótese – parte do princípio de que para “[...] cada fase da história [há um] espírito unificador [...]” (ROSENFELD, 1996, p. 75), que dá unidade a todas as atividades como as “ciências, artes e filosofia.” (ROSENFELD, 1996, p. 76).

No Romance do século passado, conforme Rosenfeld (1996), a perspectiva, a plasticidade das personagens e a ilusão da realidade foram criadas por uma espécie de

truque: o romancista, onisciente, adotando, por assim dizer, uma visão estereoscópica ou tridimensional, enfocava as suas personagens logo de dentro, logo de fora, conhecia-lhes o futuro e o passado empíricos, biográficos, situava-as num ambiente onde se destacavam com nitidez, realçava-lhes a verossimilhança (aparência de verdade) conduzindo-as ao longo de um enredo cronológico (retrocessos no tempo eram marcados como tais) de encadeamento casual. O narrador, mesmo quando não se manifestava de um modo acentuado, desaparecendo por trás da obra como se essa se narrasse sozinha, impunha-lhe uma ordem que se assemelhava à projeção a partir de uma consciência situada fora ou acima do contexto narrativo. Por mais fictício que fosse o imperfeito da narração, esta voz gramatical revelava distância e indicava que o narrador não fazia parte dos sucessos, ainda que se apresentasse como Eu narrando as próprias aventuras.

Segundo Adorno,

O romance tradicional, cuja ideia talvez se encarne de modo mais autêntico em Flaubert, deve ser comparado ao palco italiano do teatro burguês. Essa técnica era uma técnica de ilusão. O narrador ergue uma cortina e o leitor deve participar do que acontece, como se estivesse presente em carne e osso. A subjetividade do narrador se afirma na força que produz essa ilusão e – em Flaubert – na pureza da linguagem que, através da espiritualização, é ao mesmo tempo subtraída do âmbito da empiria, com a qual ela está comprometida (ADORNO, 2012, p. 60).

O primeiro romancista que rompe a tradição do Século XIX, mesmo que de forma moderada, é Marcel Proust, conforme afirma Rosenfeld (1996). Para o narrador de seu grande romance o mundo deixa de ser um dado objetivo e passa a ser uma experiência subjetiva, onde o romance se passa no íntimo do narrador e as perspectivas se borram e as pessoas se fragmentam, onde a cronologia se confunde no tempo vivido e a reminiscência transforma o passado em atualidade. “Como o narrador já não se encontra fora da situação narrada e sim profundamente envolvido nela não há distância que produz a visão perspectiva.” (ROSENFELD, 1996, p. 92).

No entendimento de Adorno (2012), Proust ataca um componente fundamental da relação existente entre narrador e leitor: a distância estética. No romance tradicional, essa distância era fixa. Agora, ela varia como as posições da câmara no cinema: o leitor ora é deixado de lado de fora, ora guiado pelo comentário até o palco, os bastidores e a casa de máquinas. O procedimento de Franz Kafka, que encolhe completamente a distância, pode ser incluído entre os casos extremos, nos quais seria possível aprender mais sobre o romance

contemporâneo do que em qualquer das situações típicas. Por meio de choque, ele retira a tranquilidade contemplativa do leitor diante do que é lido.

O encolhimento da distância estética e a consequente capitulação do romance contemporâneo diante de uma realidade demasiado poderosa, que deve ser modificada no plano real e não transfigurada em imagem, é uma demanda inerente aos caminhos que a própria forma gostaria de seguir (ADORNO, 2012, p. 63).

O narrador, segundo Adorno (2012), parece fundar um espaço interior que lhe poupa o passo em falso no mundo estranho, um passo que se manifesta na falsidade do tom de quem age como se a estranheza do mundo lhe fosse familiar. Imperceptivelmente, o mundo é puxado para esse espaço interior – atribui-se à técnica o nome de *monologue interieur* – e qualquer coisa que se desenrole no exterior é apresentada da mesma maneira, como um pedaço do mundo interior, um momento do fluxo de consciência.

Rosenfeld (1996) observa que tanto nos romances em que o narrador submerge por inteiro na vida psíquica da sua personagem, como naqueles em que se lança no rodopiar do mundo – quer o mundo se dissolva na consciência, quer a consciência do mundo, tragada pela vaga da realidade coletiva – ele – o narrador – se confessa incapaz ou desautorizado a manter-se na posição distanciada e superior do narrador “realista” que projeta um mundo de ilusão a partir da sua posição privilegiada.

A eliminação da distância aumenta o foco num determinado ponto psicológico da personagem, especialmente, o inconsciente. Em decorrência desse processo surge um “desmascaramento [das] aparências exteriores” (ROSENFELD, 1996, p. 85), que tanto contribuíram para o bem-estar do senso comum, e, neste processo está o ser humano fragmentado dentro do romance. Assim, “o indivíduo, a pessoa, o herói são revelados como ilusão ou convenção.” (ROSENFELD, 1996, p. 86).

“Quanto mais o narrador se envolve na situação através da visão microscópica e da voz do presente, tanto mais os contornos nítidos se confundem; o mundo narrado se torna opaco e caótico.” (ROSENFELD, 1996, p. 92). Essa é a experiência construída entre o leitor e os narradores em *Anatomia do Paraíso*, onde ocorre uma aproximação inevitável entre ambos.

Rosenfeld (1996) justifica que não há como o narrador do romance moderno agir de outra forma, uma vez que as transformações ocorridas no século XX, como as duas Grandes Guerras e os movimentos sociais, sobretudo as lutas de classe, se voltam contra ele. Daí a necessidade pungente de mudança na maneira de narrar todo esse caos. Desaparece a

perspectiva. Sem a perspectiva surge o abismo entre homem e mundo. No entanto, o homem volta a rodar em círculo, como num “eterno retorno.” (ROSENFELD, 1996, p. 90).

Ainda nos valendo dos estudos de Rosenfeld, ele distingue a diferença entre os romances que tinham narradores oniscientes, que prevaleciam pela distância do objeto narrado, como se a narrativa fosse um espaço no qual as personagens pudessem ser colocadas dentro desse espaço e o narrador, do lado de fora, desse uma visão “geométrica” ao romance. No entanto, esse tipo de narração não é mais possível, porque à medida que o narrador se insere na narrativa, fica mais difícil sua “saída” pelo envolvimento com a situação narrada. Mesmo que ele queira se mostrar desprendido da narrativa, a própria narrativa faz com que o narrador avance para dentro dela. Percebe-se, dessa forma, a “relatividade” do processo.

Há, também, o que Rosenfeld chama de “behaviorismo” – uma técnica que retira toda a psicologia da personagem, restando apenas um sujeito despersonalizado cujas ações são apenas descritas e os diálogos reproduzidos. Com essa técnica, “os seres humanos tendem a tornarem-se objetos.” (ROSENFELD 1996, p. 94). O crítico exemplifica que essa técnica foi usada por Camus e Kafka.

Concluimos este capítulo destacando que as reflexões de Rosenfeld levam a crer que o que ocorre na era moderna em relação “a situação do homem e do indivíduo” (ROSENFELD 1996, p. 97) é a busca pela harmonia. O homem deseja encontrar equilíbrio de todas as maneiras. A posição da personagem justifica a posição do narrador, pois o narrador reflete o homem que se reflete na personagem.

CAPÍTULO III

O LEITOR E A ESTÉTICA DA RECEPÇÃO: CONCEITO, APONTAMENTOS E CONTRIBUIÇÕES

3.1 O leitor e a literatura de experiência

O leitor, segundo Jean Paul Sartre, em *Que é a literatura?* (2015), se faz crédulo, desce até a credulidade, e esta, embora acabe por se fechar sobre ele como um sonho, é acompanhada pela consciência de ser livre. A leitura é para Sartre um sonho livre, de modo que todos os sentimentos que se agitam no campo dessa crença imaginária são como modulações particulares dessa liberdade; longe de absorvê-la ou ocultá-la, são meios que ela escolheu para se revelar a si mesma. A leitura é, portanto, um exercício de generosidade; e aquilo que o escritor pede ao leitor não é a aplicação de uma liberdade abstrata, mas a doação de toda a sua pessoa, com suas paixões, suas prevenções, suas simpatias, seu temperamento sexual, sua escala de valores. Somente essa pessoa se entregará com generosidade; a liberdade a atravessa de lado a lado, transformando as massas mais obscuras de sua sensibilidade.

Para Sartre (2015), a leitura é uma atividade que se faz passiva, para melhor criar o objeto e, reciprocamente, a passividade se torna ato, elevando o homem que lê ao plano mais alto, sendo essa a razão para pessoas reconhecidamente duras derramarem lágrimas diante de relatos de infortúnios imaginários; por um momento elas se tornam aquilo que seriam se não tivessem passado a vida mascarando a própria liberdade.

[...] o autor escreve para se dirigir à liberdade dos leitores, e a solicita para fazer existir sua obra. Mas não se limita a isso e exige também que eles retribuam essa confiança neles depositada, que reconhecem a liberdade criadora do autor e a solicitem, por sua vez, através de um apelo simétrico e inverso. Aqui aparece então o outro paradoxo dialético da leitura; quanto experimentamos nossa liberdade, mais reconhecemos a do outro, quanto mais ele exige de nós; mais exigimos dele (SARTRE, 2015, p. 64).

O leitor, quando procura um texto, não o procura a fim de nele encontrar uma voz conhecida. Ao contrário, procura uma realidade diferente, a descoberta de algo inesperado, de uma palavra estrangeira. Nas palavras de Maurice Blanchot, em *A parte do fogo* (1997, p. 297), “os outros não querem ouvir suas próprias vozes, mas sim a voz de um outro, uma voz real, profunda, que incomoda com a verdade.”

O conceito de leitor, na forma como se apresenta no *Dicionário de teoria da narrativa* (1988), elaborado por Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, identifica um leitor real e um leitor ideal.

O leitor empírico, ou real, identifica-se, em termos semióticos, com o receptor; o destinatário, enquanto leitor ideal, não funciona, em termos semióticos, como receptor do texto, mas antes como um elemento com relevância na estruturação do próprio texto. Todavia, o leitor ideal nunca pode ser configurado ou construído pelo emissor com autonomia absoluta em relação aos virtuais leitores empíricos contemporâneos, mesmo quando na sua construção se projeta um desígnio de ruptura radical com a maioria desses mesmos presumíveis leitores contemporâneos (REIS; LOPES, 1988, p. 51-54).

Dessa forma, percebe-se que o leitor assume dois papéis distintos, mas relacionados. No primeiro deles, ele apresenta-se como um indivíduo concreto que, de fato, realiza o ato de leitura com o objeto livro nas mãos. Já no segundo papel, também designado por Umberto Eco (1979) como leitor modelo e por Wolfgang Iser (1996a) como leitor implícito, temos uma figura virtual idealizada pelo autor, inscrito no próprio texto para quem se destina.

Blanchot (1997) afirma que a literatura é uma atividade pela qual aquele que nela se esforça não tende apenas a produzir obras belas, interessantes, instrutivas, mas a se pôr a prova totalmente, não a se contar, a se expressar, nem mesmo a se descobrir, mas a prosseguir uma experiência em que será posto a descoberto, em relação a ele e ao mundo que é o seu, o sentido da condição humana por inteiro.

A literatura é uma experiência desonesta e equívoca em que só é bem sucedido fracassando, em que fracassar nada significa, em que os maiores escrúpulos são suspeitos, em que a sinceridade se torna comédia: experiência essencialmente enganadora, é o que constitui todo o valor, pois aquele que escreve entra na ilusão, mas essa ilusão, enganando-o, arrasta-o, e arrastando-o pelo movimento ambíguo, dá-lhe, à vontade, uma chance ou de perder o que já se pensava ter encontrado, ou de descobrir o que não poderá mais perder (BLANCHOT, 1997, p. 217).

Os elementos do romance, de acordo com o autor supracitado, tais como fatos, diálogos e personagens, são evocados e realizados a partir de palavras que precisam torná-los visíveis e compreensíveis em sua própria realidade verbal. A linguagem da ficção – seu elemento real – coloca o leitor em contato com a irrealidade da obra, com esse mundo imaginário que toda narrativa evoca. E é por isso que a palavra literária, em vez de representar o mundo, apresenta o que Blanchot (1997) denomina “o outro de todos os mundos.” As personagens, as situações e as sensações nos são apresentadas de forma a

nos fazer senti-las, a nos fazer vivê-las. Justamente por esse motivo, essa experiência é profundamente real. Dessa maneira, pode-se afirmar que a linguagem literária não se refere a um objeto ausente, pois evoca o objeto em seu esplendor, em sua realidade plena, como afirma Tatiana Salem Levy, em *A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze* (2011).

Dessa forma, a realização da linguagem literária só é possível em si mesma, pois “enquanto a linguagem comum procura, a partir de um sentido abstrato, nos dar as coisas concretas, a linguagem literária cria um mundo próprio de coisas concretas e, exatamente por isso, não remete a algo exterior a ela.” (LEVY, 2011, p. 16). É possível afirmar, assim, que a literatura pode constituir “uma experiência que, ilusória ou não, aparece como meio de descoberta e de um esforço, não para expressar o que sabemos, mas para sentir o que não sabemos.” (BLANCHOT, 1997, p. 81).

A literatura

[...] fala de realidade, mas não de uma realidade familiar, dada pelo mundo cotidiano. O realismo da ficção joga o leitor num mundo de estranhamento, onde não é mais possível se reconhecer. A ficção aparece como o inabitual, o insólito, o que não tem relação com este mundo nem com este tempo – o outro de todos os mundos, que é sempre distinto do mundo. Mas ao mesmo tempo em que nos retira do mundo, nele nos coloca novamente. E nós o vemos então com outro olhar, pois a realidade criada na obra abre no mundo um horizonte mais vasto, ampliado. Nesse sentido, a arte é real e eficaz. Experimentar o outro de todos os mundos e agir no mundo, eis o que a arte nos proporciona (LEVY, 2011, p. 22).

Ao lermos uma obra, deparamo-nos com personagens que parecem vivos, mas cuja vida “é feita de não viver (de permanecer ficção); então um puro nada? Mas o livro está ali, nós o tocamos, as palavras são lidas, não podemos mudá-las.” (BLANCHOT, 1997, p. 326). Levy corrobora Blanchot ao afirmar que “é a partir da leitura de uma linguagem real, presente, que se pode viver, experimentar a ficção de maneira mais real do que se vive muitos dos acontecimentos ditos ‘reais’. A literatura não é uma explicação do mundo, mas a possibilidade de vivenciar o outro do mundo.” (LEVY, 2011, p. 23).

3.2 Estética da Recepção: contribuições de Jauss e Iser

Em “O leitor demanda (d)a leitura” (2011), Luiz Costa Lima afirma que a análise da Literatura se infere da experiência que se estabelece com os seus textos. A estética da recepção despontou para a teoria literária com a conferência ministrada por Hans Robert

Jauss, em 13 de abril de 1967, época de grandes mudanças no sistema educacional universitário alemão. Jauss inicia o ano acadêmico da Universidade de Constança, Alemanha, com a conferência intitulada *Provocação*. Nessa palestra, o alemão recusa os métodos de ensino de literatura até então realizados e que, durante muito tempo, ficaram restritos aos padrões idealistas e positivistas do século XIX. Os estudos voltados para a estrutura do texto como elemento revelador de todo significado, ao passo que a história e o contexto em que cada obra é recebida eram deixados de lado e, com isso, a presença de um público-leitor era excluída.

Em *Estética da recepção e história da literatura* (1989), Regina Zilberman comenta sobre a conferência de Jauss, assinalando que desde o título original – “O que é e com que fim se estuda história da literatura” – até o título final – “A história da literatura como provocação da ciência literária” –, e passando pelo foco dado ao problema, parecia que Jauss intencionava polemizar as concepções vigentes da história da literatura, questionando o seu ensino e, ao mesmo tempo, propondo novos caminhos, assumindo uma atitude inovadora e conferindo ao texto a marca da ruptura e o começo de uma nova era.

Zilberman (1989) esclarece que, embora a conferência de 1967 tenha alavancado a Estética da Recepção, suas raízes foram firmadas bem antes disso. Já em 1961, o ex-professor de Jauss, Hans Georg Gadamer, com sua obra *Verdade e método*, confere um rumo diferenciado à hermenêutica literária, que tinha a nova tarefa de interpretar a tensão entre texto e atualidade em processo. Gadamer retoma conceitos da fenomenologia, como, por exemplo, o horizonte de expectativas e a tradição, os quais, mais tarde, seu discípulo utilizaria. No ensaio “A estética da recepção: colocações gerais” (2011), Jauss tece a seguinte reflexão acerca dos estudos do seu mestre:

A teoria de Gadamer da experiência hermenêutica, a explicação histórica desta experiência na história dos conceitos humanísticos fundamentais, seu princípio de reconhecer na história do efeito (*wirkungsgeschichte*) o acesso a toda compreensão histórica e a solução do problema da realização controlável da ‘fusão de horizonte’ são os pressupostos metodológicos inquestionáveis, sem os quais o meu projeto seria impensável (JAUSS, 2011, p. 78).

Jauss divide os seus estudos em sete teses, as quais visam fundamentar qualquer trabalho que pretenda analisar as condições de recepção. Dentre elas, estão aquelas que focalizam o horizonte de expectativas, o caráter de negatividade da obra, a relação da literatura com a vida prática e a análise da experiência literária do leitor (ZILBERMAN,

1989). A primeira considera que a natureza iminente histórica da literatura se manifesta durante o processo de recepção e efeito de uma obra, ou seja, considera a relação dialógica entre o leitor e o texto. A perspectiva de a obra se atualizar como resultado da leitura seria, de acordo com Jauss, o que demonstra que ela está viva; porém a obra mostra-se mutável, visto que as leituras diferem a cada época contrariando a ideia de imutabilidade de uma essência sempre igual e alheia ao tempo.

Zilberman (1989) também esclarece que Jauss altera o foco a partir do qual se manifestam os fenômenos literários, mas ao mesmo tempo vê-se perante um conceito de leitor onde arrisca defini-lo enquanto subjetividade variável, ou seja, que depende de suas experiências pessoais. Em sua segunda tese, ele analisa a recepção e o efeito de uma obra no sistema objetivo de expectativas que, para cada obra, no momento histórico de seu aparecimento, decorre da compreensão prévia do gênero, da forma e da temática de obras anteriormente conhecidas e da oposição entre linguagem poética e linguagem prática. “Em vez de lidar com o leitor real, indivíduo com suas idiossincrasias e particularidades, Jauss busca determinar o seu virtual saber prévio.” (ZILBERMAN, 1989, p. 34). Para Jauss, a obra predetermina a recepção, oferecendo orientações ao seu destinatário, evocando o horizonte de expectativas e as regras do jogo familiares ao leitor e que são imediatamente alteradas, corrigidas, transformadas ou também apenas reproduzidas. Nessa perspectiva, Zilberman enfatiza:

Recorrendo à noção de horizonte, emprestada de Hans George Gadamer, que, por sua vez, a achara nos escritos de E. Husserl, Jauss parece ter encontrado o parâmetro objetivo para medir as possibilidades de recepção. Cada leitor pode reagir individualmente a um texto, mas a recepção é um fato social – uma medida comum localizada entre essas reações particulares; este é o horizonte que marca os limites dentro dos quais uma obra é compreendida em seu tempo e que sendo, “trans subjetivo”, “condiciona a ação do texto.” (ZILBERMAN, 1989, p. 34).

Nesse ponto, segundo Zilberman (1989), Jauss parte da afirmação kantiana sobre a diferença entre o juízo determinante e o da reflexão: enquanto o primeiro afirma seu direito por conta de sua demonstrabilidade interna, o segundo é, por um lado, mais frágil, pois não dispõe de uma rede conceitual autossuficiente e, por outro, mais ajustado a exprimir a liberdade individual, uma vez que o seu reconhecimento sempre dependerá da aceitação pelos outros, pela formação de um consenso. “A conduta estética ganha, indiretamente, significação para a práxis da ação.” (JAUSS, 2011, p. 83).

Jauss desenvolve a ideia kantiana do prazer desinteressado destacando primeiramente a interpretação de Geiger por Giesz, onde há a distinção do puro prazer sensorial com a afirmação de o que causa prazer existe tão somente em função do sujeito do prazer, e o prazer estético, que supõe uma distância, uma tomada de posição, mediante a qual obtém-se prazer no objeto do prazer. Jauss reconhece a conversão efetuada por Geiger da fórmula kantiana do prazer desinteressado em “desinteresse interessado”. (LIMA, 2011).

Considerando a abordagem sartriana, Jauss observa a relevância da distinção que ele faz entre o trabalho da percepção face ao da imaginação, porém, não explica porque o ato imaginante provoca prazer estético. Segundo Lima (2011) conclui que a experiência estética se realiza

[...] no prazer originado da oscilação entre o eu e o objeto, oscilação pela qual o sujeito se distancia interessadamente de si, aproximando-se do objeto, e se afasta interessadamente do objeto, aproximando-se de si. Distancia-se de si, de sua cotidianidade [*sic*], para estar no outro, mas não habita o outro, como na experiência mística, pois o vê a partir de si (LIMA, 2011, p. 46-47).

A partir do trabalho do ensaísta alemão, é possível verificar que o leitor, no momento da interação com o texto, traz consigo uma bagagem de vivências e conhecimentos prévios que devem ser ativados, pois proporcionam o enriquecimento do ato da leitura. Por sua vez, uma das funções que cabe ao texto é proporcionar um alargamento dessa bagagem. O leitor revisita os próprios conceitos para, então, ressignificá-los e se conscientizar. Consequentemente, deve haver uma “mudança de horizonte” por parte do leitor, ou seja, ele sai do seu estado normal de entendimento das coisas. O impacto produzido pela obra confere o caráter de negatividade ao processo, que pode ser verificado por meio da reconstrução da recepção (LIMA, 2011).

A literatura é prazer. Para Jauss, o fato de reafirmar a validade da experiência estética como, simultaneamente, prazer e conhecimento não o impediu de atribuir-lhe a função transgressora. No momento em que uma obra contraria um sistema de respostas ou um código, automaticamente serve como um estímulo ao processo de intensificação da comunicação, libertando-se de uma engrenagem opressora e, à medida que vai sendo recepcionada, apreciada e compreendida pelo leitor, convida-o a participar desse universo de liberdade. O conceito de emancipação faz-se então presente, avalizando a natureza comunicativa e liberadora da criação artística (ZILBERMAN, 1989).

No que concerne a discussão sobre a literatura e suas funções, Lima (2011) explicita conceitos que vão ao encontro daqueles propostos por Jauss, relativos à experiência estética e à interação entre obra e público. O primeiro deles é o caráter emancipatório da arte, isto é, sua capacidade de libertar o ser humano dos constrangimentos e da rotina do cotidiano. Havendo distância entre leitor e texto, a realidade é vista sob enfoques diferenciados, de maneira que o indivíduo é capaz de melhor compreendê-la e de usá-la em sua vida prática.

O prazer estético implica uma atividade de conhecimento que se diferencia do conhecimento conceitual. O sujeito do prazer conhece-se no outro, traz a alteridade do outro para dentro de si, ao mesmo tempo em que se projeta nessa alteridade. Sendo assim, o conhecimento só experimenta a diferença do outro a partir do próprio estoque de prenoções que traz consigo. Durante a experiência estética, o sujeito apenas confirma seu prévio horizonte cognoscente; a experiência, enquanto estética, fracassa, visto que o sujeito excluirá o objeto, não será capaz de tematizar o que nele é rebelde a seu próprio estoque de saber. A fruição da alteridade, a experiência do diverso, o questionamento até dos valores do sujeito, só serão abordáveis a partir daquela gama prévia do saber (LIMA, 2011). Dessa forma, o realce do estoque prévio de saber do leitor nos levaria a dizer que toda experiência estética, porque conceitualmente não controlável, não passando de uma experiência de reconhecimento, de reduplicação, de corroboração de valores, como também o realce oposto do questionamento dos valores do leitor que a obra provocaria, nos levará a exaltar a sublimidade da literatura como via privilegiada para a aprendizagem da criticidade.

Conforme argumenta Lima (2011), a experiência estética sempre terá um caráter misto, onde ela proporciona ao leitor a abertura do horizonte de expectativas antes imprevisível; porém, não se converte a uma articulação conceitual, tendendo ao retorno à condição de hábito mental. O autor também pontua que

[...] não podemos esperar leitores tão sensíveis e tão atentos que este treinamento, via experiência estética, os leve a uma constante renovação, ainda que a experiência estética os capacite a se tornarem permeáveis a alteridade, a transformar mesmo sua visão de mundo, tal experiência não poderia ser confundida com uma espécie de revolução permanente. (LIMA, 2011, p. 48-49).

A partir da experiência estética não é possível extrair uma teoria dos objetos causadores daquela experiência. Lima (2011) entende que a experiência estética não é

regulada por conceitos, o que a torna apta tanto a abrigar prenoções quanto a permitir a visualização ou realização de experiências novas.

O destinatário da obra é convidado a participar desse novo mundo, que pode antecipar o futuro e reproduzir padrões vigentes, assim como reconhecer o passado, atuando para o bem ou para o mal, ou seja, o texto literário oferece as diversas facetas que a vida real pode apresentar. Quando negamos a experiência estética proporcionada pela arte, negamos o social e a história da arte. Além disso, a criação artística é incompleta sem o prazer, isto é, quando o texto é apenas deleite e envolve reciprocidade, uma vez que a participação do leitor na constituição dos significados é fundamental (LIMA, 2011).

No ensaio “O prazer estético e as experiências fundamentais da *poiesis*, *aisthesis* e *katharsis* (2011), Jauss explica que a natureza libertadora da arte se deve a três atividades simultâneas: *poiésis*, *aisthesis* e *karthasis*, as quais são concretizadas pelo leitor. A primeira delas diz respeito ao prazer que o autor tem ao se sentir coautor daquilo que escreve, ou seja, “[...] o prazer ante a obra que nós mesmos realizamos [...].” (JAUSS, 2011, p. 100). Já a *aisthesis*, seguindo os preceitos de Aristóteles, define-se como o prazer decorrente do reconhecimento diante do mundo imitado e que produz uma imagem renovada da realidade. Por fim, a *katharsis* é um processo de identificação no qual o leitor assume novas normas. Segundo Jauss, a *katharsis* não só motiva o prazer, mas também a ação. Não há passividade, isto é, o leitor chora, ri, compadece-se e se admira. A *katharsis* constitui a experiência comunicativa da arte, pois

[...] a experiência estética não se esgota em um ver cognoscitivo (*aisthesis*) e um reconhecimento perceptivo (*anamnesis*): o expectador pode ser afetado pelo que se representa, identificar-se com as pessoas em ação, dar assim livre curso às próprias paixões despertadas e sentir-se aliviado por sua descarga prazerosa, como se participasse de uma cura (*katharsis*). (JAUSS, 2011, p. 86-87).

Wolfgang Iser, cofundador da Estética da Recepção juntamente com Hans Robert Jauss, construiu caminhos teóricos para se entender a leitura do texto literário. Para ele, é necessário dar foco e estabelecer o tipo de interação que a obra mantém com o leitor durante a leitura. No primeiro, observa-se a preocupação com a recepção, e, no segundo, com o efeito.

De acordo com Iser, em “Teoria da Recepção: reação a uma circunstância história” (1999), a antropologia literária explícita, assim, essa possibilidade de ser outro – motivo pelo qual o leitor pode se identificar com a vida de personagens cujos contextos diferem

do seu. Esse deslocamento propiciado pela literatura perante a esfera pessoal do leitor demanda que o texto seja processado durante a leitura e que o leitor proponha formulações de natureza interpretativa, imperativo que descaracteriza a busca pela intenção do autor ou pela mensagem da obra e privilegia o “impacto que um texto literário [é] capaz de exercer num receptor potencial.” (ISER, 1999, p. 24).

Em sua tese de doutorado intitulada *Wolfgang Iser, leitor da modernidade: interpretação e teoria da literatura* (2017), Janine Resende Rocha pontua que “a concepção de literatura adotada por Iser está atrelada às diretrizes estéticas da literatura moderna as quais, por priorizarem *lugares vazios* e *negações* – atributos da *negatividade* –, geram uma densidade narrativa e exigem um empenho maior do leitor no ato da leitura.” (ROCHA, 2017, p. 25, grifos da autora). Para fazer tal afirmação Rocha se baseia em um trecho do livro *O ato da leitura* (1996a), de Iser:

Os lugares vazios e negações provocam uma peculiar condensação em textos ficcionais, pois a omissão e a suspensão, indicam que praticamente todas as formulações do texto se referem a um horizonte não-formulado. Daí se segue que o texto formulado é duplicado pelo que não está sendo formulado. Chamamos tal duplicação de negatividade de textos ficcionais. [...]. Falar dessa duplicação enquanto negatividade resulta primeiro do fato de que ela, ao invés das formulações do texto, não é formulada, e, segundo, de que ela, ao invés da negação, não nega as formulações do texto. [...]. Ao contrário, sendo o não-dito, ela constitui o dito; o fundamento constitutivo do dito se manifesta por meio de lugares vazios e negações [...]; as manifestações do texto se expandem graças à negatividade (ISER, 1996a, p. 191).

Portanto, pode-se concluir que os lugares vazios jamais serão preenchidos visto que a cada espaço preenchido outro se abre. Dessa forma, o conflito do leitor de ficção é constante, pois ao deixar um espaço para preencher outro, ele se vê diante de uma nova realidade. Rocha conclui:

Para que a relação dialógica entre texto e leitor seja então constituída, o trivial, visto de forma pejorativa, deve ser rechaçado. O leitor dá vida ao texto e, assim, reage a estímulos e participa da leitura, razão pela qual Iser não concebe a ideia de passividade. Essa participação depende, portanto, não só da abnegação dos contornos da previsibilidade pelo texto, mas também de propriedades formais – como os espaços vazios – capazes de engendrar indeterminações textuais (ROCHA, 2017, p. 26).

Segundo Lima (2011), o leitor forçosamente se comporta como um estrangeiro diante do texto ficcional, se perguntando se a sua produção de sentido é adequada àquela leitura. Somente “[...] mediante dessa condição, dirá Iser, a assimetria entre texto e leitor poderá dar lugar ‘ao campo comum de uma situação’ comunicacional.” (LIMA, 2011, p. 51). Lima ainda esclarece que

Iser enfatiza a necessidade de o texto ficcional conter “complexos de controle”, que orientam o processo da comunicação. A função desses complexos de controle é ao mesmo tempo orientar a leitura e exigir que o leitor saia de sua “casa” experimentando uma vivência no “estrangeiro”; testando o seu horizonte de expectativa e testando a sua capacidade de preencher o indeterminado com o determinável [...] (LIMA, 2011, p. 52).

Com o ensaio “A estrutura apelativa dos textos: indeterminação como condição do efeito da prosa literária”, de 1970, Iser concebe a teoria que ficou posteriormente conhecida como “Estética do Efeito”, onde as condições para que se instaure a comunicação entre texto e leitor estão atreladas à indeterminação, ou seja, as configurações linguísticas e formais do texto orientam a resposta do leitor, associação que possui implicações antropológicas.

O fato de a indeterminação ser a garantia da comunicação entre texto e leitor faz com que seja descartada do horizonte teórico de Iser a literatura trivial, na qual não haveria espaços vazios. A ausência desses espaços, fundamentais para o estabelecimento de tal comunicação, simplifica o sentido do texto e o papel do leitor é subestimado. Sendo assim, textos com lacunas exíguas tentam direcionar a leitura e a compreensão do leitor – e, a rigor, textos assim caracterizados não deveriam sequer ser designados como literatura sendo, portanto, repelidos pela teoria iseriana. Em sua antropologia literária, Iser assevera que o texto ficcional aciona a imaginação do leitor, que pode, então, sair momentaneamente do seu mundo particular e viver experiências que não teria no cotidiano.

As posições de Jauss e Iser, segundo Lima (2011), não são, nem nunca foram, totalmente homólogas. Jauss interessa-se pela recepção da obra, na maneira como ela é ou deveria ser recebida; já Iser concentra-se no efeito que ela causa, ou seja, a ponte que é estabelecida entre um texto possuidor de tais propriedades – o texto literário, com sua ênfase nos espaços vazios com um horizonte aberto – e o leitor.

Karlheinz Stierle, em “Que significa a recepção dos textos ficcionais?” (2011), explica que o conceito de recepção abrange cada uma das atividades que desencadeia no receptor por meio do texto, desde a simples compreensão até a diversidade das reações por ela provocadas, que incluem, por exemplo, o fechamento de um livro, o ato de decorá-lo, de escrever uma crítica sobre ele, dentre outras. Independente das inúmeras reações possíveis, observa-se uma conexão complexa das camadas instauradoras da recepção.

Tentar descrever o ato da recepção significa diferenciar seus vários passos e apreender sua construção hierárquica. O potencial de recepção torna-se apreensível a partir da hierarquia desses passos proporcionados pelo texto.

Stierle (2011) adverte que o objetivo de uma teoria formal da recepção “[...] deve ser formular o potencial recepcional independente da sua atualização particular e condicionada por interesses mutáveis, [pressupondo] desde logo, a distinção entre a recepção como constituição e a recepção como ‘processamento’ do constituído (STIERLE, 2011, p. 121-122). Contudo, antes de aprofundar na recepção como constituição do texto ficcional, é necessário retornar à recepção ingênua do texto pragmático, compreendida como a forma elementar e comum de recepção de todos os textos. Assim, pode-se compreender o texto ficcional como quase pragmático, tomando-o como ilusão, possibilitando o surgimento de uma recepção que se origina das condições da própria ficção. Portanto, considerando as camadas recepcionais elementares da constituição, a recepção do texto pragmático não é simplesmente dissociável da do texto ficcional, conforme explica Stierle:

Pois, só quando entendemos a recepção ingênua, na forma como se automatiza nos contextos cotidianos da ação verbal, é que podemos passar para as formas mais complexas de recepção, que na verdade já são possíveis no campo pragmático, mas só se tornam necessárias no campo da ficção. [...]. Os passos recepcionais mais complexos, exigido pelo texto ficcional só são apreensíveis sobre o fundo da recepção dos textos pragmáticos (STIERLE, 2011, p. 123).

A produção do texto pragmático e a sua recepção não devem ser compreendidas, segundo Stierle (2011), fora do quadro de referência do esquema de ação verbal. “O sujeito da produção e o sujeito da recepção não são pensáveis como sujeitos isolados, mas apenas como social e culturalmente mediados, como sujeitos ‘transubjetivos’.” (STIERLE, 2011, p. 128). O horizonte de expectativas desempenha papel fundamental cuja significação para a recepção dos textos ficcionais Jauss foi o primeiro a elaborar.

Os horizontes de expectativa do receptor e do produtor, nos textos pragmáticos, se condensam, estão intimamente ligados, visto que não é possível que o produtor do texto não considere a imagem e o papel do leitor no ato da leitura. Dessa forma, obrigando-se ao exercício de um horizonte de expectativa duplo, considerando simultaneamente ambos os lados, o que produz e lê o texto. Nesse exercício, o produtor acaba por ultrapassar o próprio texto, pois além de ser sujeito constitutivo do texto, delineia, também, o campo de atuação do leitor, a quem compete esclarecer o seu próprio horizonte de expectativa

pela determinação da distância pragmática em que se encontra em relação ao texto e, para além deste, em relação ao autor.

Os textos pragmáticos extrapolam quando se referem ao campo de ação, devendo ser esgotados. Nesse processo de recepção, o horizonte de ação é intensificado à medida que a figura recepcional se converte em condição para a seguinte. Ocorrendo, portanto, sincronismo entre o movimento de recepção e sua capacidade de atenção, extrapolando o texto a partir desta capacidade diretiva.

Nesse sentido, Stierle tece a seguinte reflexão sobre o texto pragmático:

O texto pragmático é centrífugo e este seu caráter se acentua quanto mais imediata seja a sua intenção pragmática. “O homem que fala”, diz Sartre, em “Qu’est-ce que la littérature?”, a partir da perspectiva do falante, “está além das palavras, perto do objeto; o poeta que está aquém”. E mais ainda: o falante está em situação na linguagem, investido pelas palavras; elas são os prolongamentos de seus sentidos, suas pinças, suas antenas, seus óculos; manobra-as de dentro, sente-as como seu corpo, é cercado por um corpo verbal de que mal toma consciência e que estende sua ação sobre o mundo.” (STIERLE, 2011, p. 130).

O núcleo do texto pragmático não se encontra em si mesmo, mas fora de si, na esfera da ação. Assim como não se pode discutir acerca da recepção do texto pragmático sem se considerar a sua produção e a mediação das duas esferas, por intermédio de um esquema preexistente de ação verbal, da mesma forma, a recepção do texto ficcional pressupõe uma indagação sobre o estatuto da própria ficção.

3.3 A recepção do texto ficcional

A marca básica do texto ficcional, de acordo com Lima (2011), encontra-se, não obstante todas as referências à realidade, no seu caráter de colocação. A relação do texto com a realidade não é uma simples função de uma realidade a ser tratada, mas sim de uma poética da ficção, que pode ser ora mais, ora menos relacionada com a realidade e com a experiência coletiva da realidade. Os textos ficcionais são, no sentido próprio, textos de ficção apenas quando se possa contar com a possibilidade de um desvio do dado, desvio na verdade não sujeito a correção, mas apenas interpretável, criticável. No entanto, mesmo por causa desta liberdade dos textos ficcionais, o desvio quanto ao esquema, o desvio quanto à imagem pura e simples da realidade carece de uma motivação, que, por sua parte, se liga ao fundamento da própria ficção.

A função da recepção dos textos ficcionais, e quanto isso não diferem dos pragmáticos, está na constituição do estado de fato e em sua perspectivação. Diferem quanto a formas historicamente situáveis no plano da condensação e modalização. “A distância pragmática do leitor quanto ao texto ficcional é uma distância ‘fingida’ (*gespielte*); o leitor assume um papel que independe do texto concreto de sua história pessoal.” (STIERLE, 2011, p. 132). Nesse sentido, o papel pragmático do autor também seria “fingido”, já que se liga apenas ao próprio texto. Isso “[...] significa que o texto ficcional não se coloca simplesmente fora de uma situação de comunicação, sendo, pois, assituacional e aberto a uma determinação situadora, mas sim que a ficção se refere a uma situação comunicacional implícita [...]” (STIERLE, 2011, p. 132), originada da própria ficção.

Stierle também esclarece que a diferença entre os discursos ficcional e pragmático não se mostra necessariamente na recepção dos textos ficcionais. No que diz respeito ao texto ficcional, há uma forma de recepção que se pode denominar de recepção quase pragmática. Na recepção quase pragmática, o texto ficcional é ultrapassado em direção a uma ilusão extratextual, despertada no leitor pelo texto e comparável com a recepção pragmática, que, ultrapassando o texto se volta para o próprio campo de ação. A ilusão pode ser considerada uma forma diluída da ficção que, na realidade quase pragmática, separa-se de sua base de articulação sem que venha a ocupar um lugar no campo da ação extratextual do leitor real.

A recepção da ficção como ilusão é uma etapa primária da recepção, que pode reivindicar para si um direito relativo próprio. Seu objeto é empregando-se um termo reatualizável da estética do século XVIII, o interessante, que está ligado a eficácia (*Lebendigkeit*) da ilusão que coloca o leitor em uma perspectiva específica de identificação. Em sua forma mais pura e incondicional, esta etapa da recepção se mostra na atividade recepcional da criança que se inicia seu contato com a imaginação. Para a criança, os contos infantis ainda são a pura presença do imaginário, sem que se dê conta de sua mediação (STIERLE, 2011, p. 133).

A ilusão, construída pelos estereótipos da percepção, da conduta e do julgamento, provocados pelo texto, tem, normalmente, uma coloração emotiva, sendo o leitor expulso do texto pela tensão do texto e, dessa forma, transferindo-o para uma ilusão parcialmente irrealizada e que há de se converter em ilusão realizada. A atividade produtora de ilusão do leitor apresenta a tendência de dissolver os contornos do texto em contínuo ilusório. O leitor responde ao estímulo do texto com estereótipos de sua experiência, que, por assim dizer, se formam independente de si, e que provocam a evidência da ilusão. Aquilo se

constitui sem a consciência do leitor, situa-se no ponto cego da recepção, adquirindo um caráter de verossimilhança.

O romance banal é o paradigma por excelência de uma forma de ficção que exige a recepção quase pragmática. De acordo com Stierle (2011), a leitura desse tipo de obra, à qual a sociologia da literatura consagra sua atenção especial, pode ser descrita como uma recusa ativa da leitura, pois esta recepção se impermeabiliza quanto às formas mais altas de recepção, que pressupõem uma perspicácia a que repugna a conversão passiva da ficção em ilusão. Ainda segundo o autor supracitado,

a recepção quase pragmática dos textos ficcionais encontrou na própria literatura, através de *Dom Quixote*, o seu monumento. *Dom Quixote* é o símbolo do leitor em que a ficção se converte em ilusão com tal força que, por fim, se coloca no lugar de sua realidade. Nos inícios do romance banal moderno, [...] coloca-se *Dom Quixote* como a figura clássica do leitor que não lê, preso que está ao poder ilusório do texto, leitor para o qual os estereótipos de sua leitura só se transformam nos estereótipos de sua ação e de sua ação verbal por que, ele, por assim dizer, perdeu o próprio texto (STIERLE, 2011, p. 136).

Na recepção quase pragmática do texto ficcional é retirada a concretude de sua constituição. Para compreendê-la, é necessária uma outra leitura que, em oposição ao movimento centrífugo da recepção quase pragmática, que apenas se relaxa no imaginário além do texto, se poderia denominar de recepção centrípeta, orientada para a ficcionalidade do próprio texto. A recepção à ficção não é, do ponto de vista das etapas das recepções precedentes, uma alternativa, mas sim um passo a mais, uma possibilidade de recepção que alcança sua significação apenas sob o pressuposto da ficção. A produção da ficção pressupõe, na perspectiva do leitor, a transformação quase pragmática da ficção em ilusão. Esta nova dimensão da recepção, a única adequada ao seu novo objeto, a ficção, fundamenta-se em uma reversão generalizada da relação do tema com o horizonte, tal como se mostra no movimento natural da recepção, o pragmático e o quase pragmático. Enquanto ali o significante apresenta-se apenas como horizonte do significado temático, este agora pode converter em um movimento conhecido como círculo hermenêutico, no horizonte para o significante temático e para os processos de constituição entre o primeiro significante da base material do signo e o último significado da ilusão referencial. Para sua significação, o movimento centrífugo do texto realiza-se automaticamente no leitor, no domínio da constituição da significação facultado à competência da recepção pragmática. Ao contrário, o movimento centrípeta, o único que pode levar à ficcionalidade do texto, é pouco familiar, é difícil, metodicamente

trabalhoso, e isso tanto mais quanto o próprio texto ficcional é o resultado de um trabalho ousado de constituição (STIERLE, 2011).

O texto como espaço textual, em que se multiplicam infinitamente as possibilidades de relacionamento, e, daí, as possibilidades de constituição da significação, torna-se na perspectiva do leitor, espaço ou meio de reflexão, em que o leitor pode penetrar cada vez mais sem nunca o esgotar. A apreensão do texto ficcional converte-se em uma tarefa infinita, o que, contudo, não quer dizer que qualquer recepção seja válida. “A inexauribilidade dos relacionamentos que o texto ficcional é de caráter intensivo e não extensivo; realiza-se em uma região claramente delineada, a da ficção e de sua figura de relevância.” (STIERLE, 2011, p. 146). Durante a sua participação na ficção e na ilusão por meio dela causada, o leitor vive em um mundo de relevância, em que, ao contrário da experiência cotidiana, não penetra nenhuma realidade perturbadora.

O desequilíbrio entre determinação e indeterminação, entre a contensão e expansão do texto, ou seja, sua forma, produz uma figura de relevância que prescreve a recepção do leitor e, mais precisamente, o papel do leitor implícito. O texto é fonte inesgotável na criação de relevâncias secundárias, que se agregam às determinadas pelo próprio texto. No ato da recepção pode-se produzir, na perspectiva dos leitores, inúmeros eixos de relevância que não rompem com o texto.

Os trabalhos de Iser se diferenciam das pesquisas históricas e sociológicas sobre o complexo da recepção, pois convertem o próprio ato da recepção em tema de pesquisa fenomenológica, abrindo uma nova dimensão da estética recepcional. Para Iser, a constituição do sentido pelo leitor é, fundamentalmente, uma atividade criadora, que consiste no preenchimento dos vazios e das indeterminações produzidas pelo texto, das quais se apodera a capacidade imaginativa do leitor.

À medida que o leitor atualiza a possibilidade de tais preenchimentos, [...], torna-se envolvido na própria ficção e a experimenta como uma “realidade” peculiar. A experiência estética do texto ficcional é, para Iser, o processo de formação de ilusão, em que se constituem e questionam figuras de sentido sempre novas, de modo que a produtividade constituinte do leitor, proveniente das indeterminações, se experimenta a si própria e, ao mesmo tempo, à resistência de uma realidade textual, que se mostra por perspectivas sempre novas [...] (STIERLE, 2011, p. 148).

A teoria da recepção de Iser é uma teoria das variáveis da recepção, cujas constantes encontram-se apenas ao lado do próprio texto. Em Iser, as constantes são sempre e apenas constantes do texto, que têm a função de gerar as variáveis da recepção. Iser, de acordo

com Stierle (2011), não coloca expressamente a pergunta sobre a relação entre constantes e variáveis da recepção; por isso, em sua teoria permanece um lugar de indeterminação, que condiciona sua oscilação entre teoria formal e material da recepção, não indo além da possibilidade de constatação de variáveis. “Assim, onde as variáveis da própria recepção devem ser determinadas, Iser se refere a um modelo de ficção, que, fundamentalmente, é o do romance inglês do século XVIII, até o processo de radicalização no romance do século XX.” (STIERLE, 2011, p. 149).

Iser ressalta o caráter autorreflexivo do discurso ficcional. No entanto, este não é para ele a meta da ficcionalidade, mas apenas o seu ponto de partida: o caráter autorreflexivo do discurso ficcional coloca à disposição da imaginação as condições de apreensão, capacitando-o a criar um objeto imaginário. A autorreflexividade do texto ficcional implica, para o leitor, a tarefa de tematizar as suas estruturas formais, no horizonte das de conteúdo. Todo conteúdo deve ser compreendido na recepção do texto ficcional como pseudo referencial e ser derivado dos conceitos que o produzem. Para Iser, a representação da ficção não é uma representação do mundo, mas sim uma representação da possibilidade de organização dos complexos da experiência. “A auto reflexividade da ficção não implica a sua autonomia quanto ao mundo real. O mundo da ficção e o mundo real se coordenam reciprocamente: o mundo se mostra como horizonte da ficção, a ficção, como horizonte do mundo.” (STIERLE, 2011, p. 155).

Iser chamou a atenção para o fato de que o mundo ficcional sempre pressupõe um repertório de normas, conceitos, esquemas, que ultrapassa o mundo ficcional e leva ao da experiência e dos receptores. Quando o leitor recebe um texto ficcional, baseia-se, mais ou menos inconscientemente, na rede de orientação de sua experiência. “O produtor e o receptor da ficção encontram, no horizonte da expectativa, um solo comum que possibilita uma comunicação conotativa e semiótica multifacetada.” (STIERLE, 2011, p. 157).

A Estética da Recepção de Hans Robert Jauss e a Teoria do Efeito de Wolfgang Iser surgiram com grande força para valorizar a leitura como interação entre público e texto, processo em que o leitor dá sentido à sua experiência com a obra. O texto, por sua vez, está incompleto até que seja lido, isto é, a literatura se realiza na leitura. Se para Jauss estudar a leitura é estudar o processo de sua recepção pelos vários públicos ao longo da história, para Iser a obra dirige a própria leitura. Todavia, ambos os teóricos acreditam que a centralidade dos estudos sobre a leitura deve ser mantida na figura do leitor, sendo

essa a pretensão nesta pesquisa. No capítulo seguinte, faremos uma análise da recepção literária do leitor Félix, personagem de Beatriz Bracher em *Anatomia do Paraíso*.

CAPÍTULO IV

A SEXUALIDADE EM *ANATOMIA DO PARAISO*: FOCO DA RECEPÇÃO LITERARIA

O que não é regulado para a geração ou por ela transfigurado não possui eira, nem beira, nem lei. Nem verbo também. É ao mesmo tempo expulso, negado e reduzido ao silêncio.

Foucault, 1999

4.1 A interação entre o texto de John Milton, *Paraíso Perdido*, e o leitor Félix de *Anatomia do Paraíso*

Como o texto literário só produz o seu efeito quando é lido, podemos afirmar que o significado do texto resulta, portanto, de uma retomada ou apropriação da experiência que o texto desencadeou e que o leitor assimila e controla conforme suas disposições. Desse modo, a proposta de leitura formulada por Iser (1999) é um trabalho de interpretação realizado pelo leitor, ou mesmo de construção de sentido, embora prefigurado pela estrutura do texto literário.

Nesse sentido, a relação do leitor com o texto deve ser vista como complexa e indeterminada, num jogo de preenchimento de lacunas e de negações. Iser explica que

as lacunas e negações são o que conferem ao texto ficcional uma densidade característica, por meio de omissões e cancelamentos revelando traços não explicitados. Ao texto formulado e verbalizado corresponde uma dimensão não formulada, não escrita (ISER, 1999, p. 31).

Félix, leitor em *Anatomia do Paraíso*, participa desse jogo de preenchimento de lacunas e negações acerca do poema de John Milton, o qual o conduz às experiências sexuais como ato de concretização do exercício da leitura, buscando uma compreensão de si, do texto e da realidade que o cerca. Para tanto, Félix faz uso da imaginação, lê o poema e imagina as cenas, ou melhor, imagina-se nas cenas construídas e logo busca realizá-las nas suas práticas sexuais, que seriam a tentativa de realizar o que Iser denomina de auto interpretação humana.

Para investigar o que a literatura pode dizer acerca de nós mesmos, para compreender a auto interpretação humana que se faz por meio da literatura, Iser (1999) reconhece ser necessário esboçar uma nova heurística que pudesse ser sustentada por disposições humanas que, ao mesmo tempo, fossem constitutivas da literatura. Iser reconhece, tanto na ficção quanto no imaginário, esse fundamento, uma vez que os dois fenômenos existem como experiência humana – seja porque superamos o que somos por meio de mentiras e dissimulações, seja porque vivemos nossas fantasias durante os sonhos diurnos, nos sonhos e nas alucinações – e são constitutivos da literatura. O autor ainda propõe que o que caracteriza a literatura é a articulação organizada do fictício e do imaginário, em um jogo complexo de possibilidades. E desse jogo a literatura emerge.

Félix encena *Paraíso perdido*; contracena com os personagens de John Milton; assiste aos diálogos e interage com eles; exprime sentimentos como ódio, indignação, surpresa e,

muitas vezes, vivencia uma catarse onde todas as experiências transbordam na expressão da sua sexualidade, o que nos leva a indagar até que ponto as experiências sexuais de Félix são autênticas ou seriam apenas fruto da recepção literária?

Iser (1999) desenvolve uma antropologia literária em que o ato de leitura se faz como encenação. Em sua obra *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária* (1996b), o autor assevera que a encenação é mais um modo antropológico que uma categoria cognitiva e configura-se como “uma modalidade que ganha sua plena função quando o conhecimento e a experiência, enquanto modos de produção de mundos, chegam a seus limites. Pois a encenação se refere a estados de coisas que nunca podem adquirir presença plena”. (ISER, 1996b, p. 358). Assim, na literatura, conforme concebe o autor, “a encenação torna concebível a extraordinária plasticidade dos seres humanos [...]”. (ISER, 1996b, p. 357). E nesse espaço de encenação que é a literatura, o ato de duplicar a si mesmo por meio da ficção cria um espaço performativo no qual os seres humanos podem encenar a diferença entre “ser quem são” e “ter a si mesmo”. E, prosseguindo, Iser ainda propõe:

A encenação é o esforço incansável para o confronto do ser humano consigo mesmo. A encenação permite, mediante simulacros, dar forma ao transitório do possível, e, controlar a revelação contínua do ser humano em suas possíveis alteridades. (ISER, 1996b, p. 363).

Félix busca a compreensão de si mesmo pela literatura e, nesse caminhar, relaciona-se ora com personagens de Milton ora com pessoas – personagens de Beatriz Bracher. Não existe limites nessas relações; a ausência de pudor do desejo e a concretização de suas fantasias sexuais dificultam ao leitor a compreensão do que Félix de fato é e deseja. Félix encena seus desejos e cede o seu corpo como espaço de realização literária, prazer do sexo e da literatura.

Não há uma reflexão crítica da personagem acerca de sua sexualidade e toda forma de relacionar torna-se possível, beirando a ausência moral, sobressaindo, na obra de Beatriz Bracher, a sexualidade de Félix como tentativa de construção do discurso da sexualidade pós-moderna e desconstrução do discurso do sexo repressor. É o sexo pelo puro prazer, ou seja, a personagem faz e vivencia o que lhe dá prazer sem conflitos e crises de consciência. Essa viagem, ou melhor, experiência, é proporcionada a partir da literatura e do texto de John Milton, que se concretiza em uma jornada de autoconhecimento de Félix e sua sexualidade.

A seguir, analisaremos o discurso do sexo de Félix na perspectiva de Michel Foucault (1999), Georges Bataille (2013) e Judith Butler (2019).

4.2 A recepção literária em Félix e os desmembramentos em sua sexualidade em *Anatomia do Paraíso*

O sexo e suas concomitâncias vêm, em nossa contemporaneidade, obtendo um considerável espaço para discussões e pesquisas que, independentemente da envergadura teórica e abordagem analítica, contribuem para uma maior visibilidade deste tema em nosso contexto social e acadêmico. Em *Erotismo em literatura* (2017), Samuel Lima da Silva assevera que a literatura ocupa um lugar de destaque nesse mosaico, representando um forte matiz que reverbera a prática do sexo de maneira a pô-la como uma espécie de arte maior perante a sociedade. Em solo literário, o sexo é matéria-prima para a discussão da própria condição humana.

Em *Anatomia do Paraíso*, há dois vértices que sobressaem, um ligado à leitura e seus sentidos e outro à sexualidade. Não só a escrita e leitura de Félix são influenciadas pelo poema de John Milton, como também a sexualidade perpassa pelos cenários e sentidos do poema de Milton. A sexualidade de Félix nos chama a atenção: ele mantém relações sexuais com a maioria das personagens como também deseja, imagina e cria fantasias com aquelas com as quais não tem. Para Félix, é natural o sexo com mulheres, homens e crianças. Devido à essa peculiaridade da personalidade de Félix, o leitor de *Anatomia do Paraíso* tem dificuldade em defini-lo: homossexual? bissexual? pedófilo? ou é adepto ao “amo pessoas”?

O corpo de Félix é uma extensão de sua leitura meticulosa e apaixonada: paraíso, inferno, anjos, demônios. Adão e Eva perambulam e coabitam em seu bairro, em tudo. E, em Milton, ele encontra a razão da sua escrita, de sua própria vida. As palavras dizem mais que o *Paraíso Perdido*, envolvem Félix, e sua visão é tomada e derramada sobre o poema e também fora do poema. Ele vive a sensação de “sendo guia [...] querendo ser cego, mesmo nos dias em que consegue enxergar, Félix entende de novo o caminho, entende que o caminho é dele.” (BRACHER, 2016, p. 152).

Anatomia do Paraíso contempla uma percepção do erótico enquanto elemento textual, percebendo-o como uma chave de leitura que pode ascender a diversos caminhos, desembocando na literatura o seu ponto de excelência, sendo possível perceber na obra uma estética que valora a sexualidade, e, sabiamente, valora o literário como território estético a ser investigado.

Segundo Silva (2017),

Dos sonetos luxuriosos de Pietro Aretino à volúpia criminal de Sade, da contemplação idílica das belas adormecidas de Kawabata à poesia feroz e carnal de Roberto Piva, há sempre uma preocupação em representar o sexo como fenômeno de ilação para a compreensão da sociedade e de sua forte indução ao comportamento dos indivíduos. O véu que recobre as literaturas que representam a sexualidade vai muito além da usual dúvida sobre o que é ou

não erótico ou pornográfico, mas sim tenciona uma representatividade do corpo que supera os muros misóginos patriarcais da sociedade, vertendo o desejo e a relevância do corpo por meio do verbo, presentificando uma escrita da carne (SILVA, 2017, p. 10).

Beatriz Bracher coloca a sexualidade e a representação do corpo em perspectiva, visto que, em *Anatomia do Paraíso*, o sexo aparece nas suas mais diversas manifestações, seja pela realização sexual genital – “ele sonha ser o interior do lábio vaginal da pequena Jojó” (BRACHER, 2016, p. 29) –, seja pela realização sexual oral – “ele gosta de chupar seus mamilos cor de rosa” (BRACHER, 2016, p. 27) –, e, ainda, pela realização sexual anal – “É penetrado com violência.” (BRACHER, 2016, p. 59).

De início, a narrativa de *Anatomia do Paraíso* já coloca o leitor perante uma situação um tanto peculiar: os (des)caminhos do erótico e do pornográfico sendo postos em consonância. Contudo, não é a pornografia e suas concomitâncias que nos chamam a atenção neste romance – embora a narrativa esteja, também, situada nesse polo –, mas um apelo voraz à carne, ao sexo, à transgressão. É justamente por essa perspectiva que nos deteremos aqui: o que percebemos como erótico-transgressor, isto é, um discurso que presentifica algum tipo de violação do corpo em uso.

Analisaremos, então, o discurso de Félix acerca de sua sexualidade considerando Foucault e a *História da Sexualidade I: vontade de saber* (1999), Georges Bataille, em *O erotismo* (2013) e Judith Butler com *Corpos que importam: os limites discursivos do “sexo”* (2019).

O discurso dominante do século XIX, na Europa, entendia a sexualidade como algo que deveria ser reprimido. Dessa forma, como muito pouco podia-se falar sobre a sexualidade, falava-se sobre casamento e a finalidade do sexo para a reprodução. Contra esse discurso, Foucault (1999) demonstra, na prática, que o que aconteceu desde o século XIX é uma multiplicação e uma variação de discursos sobre o sexo e a sexualidade. Aqui, é importante fazer uma distinção entre sexo ou ato sexual e sexualidade. Sexo é o ato sexual, mas também é o modo dominante de se falar em sexualidade e, quando falamos de sexualidade, estamos falando mais amplamente de práticas, linguagens, modos de pensar, sentir, agir, as quais não se reduzem apenas ao ato sexual.

Para Butler (2019),

O próprio conceito de “sexo” é um terreno problemático, formado por uma série de contestações sobre o que deveria ser critério decisivo para a distinção entre os dois sexos; o conceito de sexo tem uma história que é coberta pela figura do lugar ou da superfície de inscrição. No entanto, assim representado como local ou superfície, o natural também é construído como aquilo que carece de valor; além disso, assume seu valor ao mesmo tempo que essa natureza renuncia sua condição natural. Então, de acordo com esse ponto de vista,

a construção social do natural pressupõe que o social anula o natural (BUTLLER, 2019, p. 21).

De acordo com Foucault (1999), a sexualidade tem relação com a história e com a cultura e muda conforme essas mudam. Foucault releva que a história da sexualidade não é a história da progressão do que seria o universal na história. A sexualidade torna-se algo novo com o tempo, e não há uma história da sexualidade como uma história de progressão linear. A sexualidade do nosso tempo é tão diferente de outros tempos e de outras culturas que não se pode falar em uma história única da sexualidade. Atualmente, identificamos práticas e saberes sobre sexualidade muito diferentes pelo mundo, e não podemos e não conseguimos reduzi-las todas a uma história unívoca sem com isso produzir violências terríveis.

O sexo e a sexualidade de Félix podem ser compreendidos como a expressão da sexualidade atual, do momento. Seria uma sexualidade livre, sem modelos, sem limitações. A autora, Beatriz Bracher, busca por meio da personagem Félix construir um discurso acerca da sexualidade na pós-modernidade, deixando para o leitor a responsabilidade de atribuir ou não algum rótulo à personagem (bissexual, homossexual, tarado). Ou seja, a autora, em sua narrativa, não reprime a personagem e nem o leitor, ambos se sentem à vontade, não há rótulos pré-estabelecidos, não há personagens padrão e, portanto, o leitor também deixa de ser um padrão, é livre.

Em seus estudos, Georges Bataille (1987, p. 15) afirma que “somos seres descontínuos, indivíduos que morrem isoladamente numa aventura ininteligível”; entretanto, temos a consciência de que somos frutos de uma continuação anterior e, por isso, almejamos retornar para tal estado. Essa busca pela continuidade perdida – a totalidade dos seres –, de acordo com a concepção batailleana, é o próprio erotismo, que se manifesta em três formas: erotismo dos corpos, dos corações e o erotismo sagrado, das quais emergem a questão da substituição do isolamento do ser, de sua descontinuidade por um sentimento de continuidade profunda. Em *Anatomia do Paraíso*, é possível perceber que a representação das práticas sexuais e do uso do corpo como território de prazer faz-se calcada no erotismo dos corpos, principalmente no que diz respeito à violação dos corpos e da carne, bem como os interditos e as transgressões que envolvem o prazer do gozo sexual.

Foucault (1999), afirma que o discurso de repressão predominante no século XIX funcionava em conjunto com outros discursos, e que o discurso de repressão instigava ainda mais a vontade de saber sobre o sexo, justamente porque alguns julgavam que no proibido estaria a verdade escondida do ser. Ao escutar e falar sobre o proibido, diz Foucault:

Quem emprega essa linguagem coloca-se, até certo ponto, fora do alcance o poder; desordena a lei; antecipa, por menos que seja a liberdade futura. Daí essa solenidade que se fala, hoje em dia, de sexo. Os primeiros demógrafos e psiquiatras do século XIX, quando tinham que evocá-lo, acreditavam que deviam pedir desculpas por reter a atenção de seus leitores em assuntos tão baixos e tão fúteis. Há dezenas de anos que nós só falamos de sexo fazendo pose: consciência de desafiar a ordem estabelecida, tom de voz que demonstra saber que se é subversivo, ardor em conjurar o presente e aclamar o futuro para cujo processamento se pensa em contribuir. Alguma coisa da ordem da revolta, da liberdade prometida, da proximidade da época de uma nova lei, passa facilmente nesse discurso sobre a opressão dos sexos. Certas velhas funções tradicionais da profecia nele se encontram reativadas. Para amanhã o bom sexo (FOUCAULT, 1999, p. 12).

Falar de sexo como algo reprimido traz a possibilidade de falar de sexo como libertação ou como um espaço para contestação e de possibilidade de uma nova lei, a promessa de um novo modo de vida, há uma supersignificação do sexo. Para Foucault (1999), a sociedade ocidental, europeia, cristã criou saberes sobre o sexo como nenhuma outra, saberes racionais que ligam o sexo à verdade do ser individual de forma jamais vista, e espera-se que os sujeitos busquem libertar a sua sexualidade, visto que a economia dos discursos já trabalha com o duplo opressão x liberação do sexo. O discurso de liberação do sexo (FOUCAULT, 1999), se relaciona aos modos discursivos da pregação. A pregação de um novo mundo possível, livre das amarras do velho, onde o sexo seria livre, fazendo parte da mesma economia dos discursos sobre o sexo como reprimido. Ainda hoje, há essa pregação do amor livre, das formas livres do sexo, como se nisso residisse a verdade do ser. Portanto, o que Foucault sustenta em *História da Sexualidade I* prevalece até os dias atuais, pois ainda supersignificamos o sexo como espaço privilegiado do saber, do poder e da verdade do ser. Diz Foucault:

Dizer que o sexo não é reprimido, ou melhor, dizer que entre o sexo e o poder, a relação não é de repressão, corre o risco de ser apenas um paradoxo estéril. Não seria somente contrariar uma tese bem aceita. Seria ir de encontro a toda a economia, a todos os “interesses” discursivos que a sustentam (FOUCAULT, 1999, p. 13).

Em *Anatomia do Paraíso*, Beatriz Bracher coloca como reflexão a prática de um amor livre sem peso, sem cobranças, seria o sexo pelo gozo, pelo prazer, trazendo a ideia do sexo livre como espaço de expressão da subjetividade. Tal reflexão é apresentada ao leitor por meio das aflições vivenciadas pela personagem Félix:

O pensamento sobre sexo é um atrito agudo nesse estado que se instala em seu quarto com a lembrança de Jojô. Conforme ele retorna à origem do que o tornou adulto – e só percebe que é adulto agora que retorna à origem do caminho –, o pensamento sobre sexo e a memória das muitas trepadas lhe dão um certo enjoo. Cada trepada o dividiu, o fez em muitos, tirou-lhe os limites, seu corpo esparramou-se no outro e na cama, terra alheia (BRACHER, 2016, p. 124).

Butler (2019) considera que a categoria “sexo” é, desde o início, normativa; sendo o que Foucault denominou de “ideal regulatório”. Considerando que o “sexo” não só funciona como

norma, mas também é parte de uma prática regulatória que produz os corpos que governa, ou seja, cuja força regulatória é evidenciada como um tipo de poder produtivo, um poder de produzir – demarcar, circular, diferenciar – os corpos que controla. Dessa forma, “sexo” seria um ideal regulatório, cuja materialização se impõe e se realiza (ou fracassa em se realizar) por meio de certas práticas altamente reguladas. Para Butler,

[...] “sexo” é um constructo ideal forçosamente materializado ao longo do tempo. Não se trata de um simples fato ou uma condição estática do corpo, mas de um processo no qual normas regulatórias materializam o “sexo” e alcançam essa materialização com uma reiteração forçada dessas normas. (BUTLER, 2019, p. 18).

Foucault (1999) argumenta que as falas que sustentam um sexo livre já fazem parte da economia dos discursos sobre o sexo, sendo esperado que haja aclamações do sexo como espaço de liberdade, que entra rapidamente na economia dos discursos, isso é, seu caráter subversivo é reduzido quando estamos supersignificando o sexo ou quando estamos querendo atingir os discursos da repressão. De acordo com Foucault, muitas vezes, os discursos e práticas que se dizem de resistência reproduzem justamente o que criticam, ao menos parcialmente, porque agem reativamente ao que combatem.

Felix estaria, então, supersignificando o sexo em *Paraíso Perdido*, pois ao mesmo tempo em que ele lê e interpreta o poema, também passa a vivenciá-lo em suas relações sexuais.

Ler e interpretar um poema como o *Paraíso Perdido* não tem haver, menos ainda com graça. Com exultação, excitação, gozo, prazer, glória, sim. E às vezes euforia. Estados fortes e limítrofes. Ou introspectivos: compenetração, raiva angústia, medo, desespero, melancolia, vazio. Lógica. Quando lia com Nildo, na praia, ou no Forte, houve momentos de riso, coisas ridículas, como a descrição kitsch dos guerreiros e suas armas, dos enfeites do filho de Deus, momentos de fraternidade marcial. A vontade de estar e não aguentar a solidão, fechado e no sol, e a fissura de transar muitas vezes, estar na sala de aula, e o desejo de não ouvir ninguém mencionar o nome de Milton, como se isso fosse um insulto, ou algo ainda mais grave que machucasse profundamente seu esqueleto primordial. Sentir agora tesão por Jojô, sentir o tesão dela por ele e resistir com mansidão, é como saber que alguns versos são fechados para ele e assim permanecerão, esta é sua beleza, o que ele chama de mistério. (BRACHER, 2016, p. 156).

No último trecho do excerto acima, “sentir agora tesão por Jojô, sentir o tesão dela por ele e resistir com mansidão, é como saber que alguns versos são fechados para ele e assim permanecerão, esta é sua beleza, o que ele chama de mistério” (BRACHER, 2016, p. 156), podemos verificar a repressão no discurso de Félix em relação ao sexo com uma menina, com uma criança, visto que a personagem Jojô tem apenas doze anos de idade. Seria uma experiência literária e sexual que estaria “fechada”, ou seja, “versos fechados” para ele, e ele teria que resistir, reprimir, não poderia vivenciar o que desejava, era apenas uma confissão.

Foucault (1999), busca compreender não o porquê somos reprimidos, mas porque temos tanta paixão em dizer que somos reprimidos, porque delegar ao futuro uma promessa de libertação ligada ao sexo. Foucault, então, lança três dúvidas, que ele denomina de hipótese repressiva do poder não para negar a repressão por completo, mas para demonstrar como discursos libertários necessitam ser contextualizados e precisamos compreendê-los em suas relações de poder, saber, subjetivação ou produção de subjetividades. Nesse sentido, Butler (2019) afirma que as normas regulatórias do “sexo” trabalham de forma performativa para constituir a materialidade dos corpos e, mais especificamente, para materializar o sexo do corpo, para materializar a diferença sexual a serviço da consolidação do imperativo heterossexual.

Foucault (1999) trabalha a genealogia da sexualidade em três instâncias, que são concorrentes e complementares. A primeira instância é a instância do enunciado, é a instância de “quem fala, os lugares e os pontos de vista de que se fala, as instituições que incitam fazê-lo, que armazenam e difundem o que dele se diz, [...] (FOUCAULT, 1999, p. 16), que colocam o sexo em discurso. Essa primeira instância é a de produção discursiva, que também organiza silêncios e não apenas as falas. A segunda instância seria a das redes das relações, redes de produções de poder que incitam discursos, mas que também possuem a função de interditar e reprimir. Já a terceira instância seria a das produções de saber, que não apenas propiciam a circulação do saber como também proporcionam a circulação de erros, desconhecimentos sistemáticos.

Foucault (1999) estrutura a genealogia dessas instâncias e suas transformações, trabalhando com o discurso, poder, saber e subjetivação. Ele demonstra como a Pastoral Cristã, com sua prática da confissão, atuou como elemento chave na produção de discursos sobre sexo, em especial a partir da Contrarreforma, que acelerou o ritmo da confissão como uma tentativa do catolicismo de fortalecimento frente ao protestantismo em ascensão pelo autopolicimento das pessoas que a confissão provoca. Afirma Foucault,

Sobretudo porque atribui cada vez mais importância, na penitência – em detrimento, talvez de alguns outros pecados – a todas as insinuações da carne: pensamentos, desejos, imaginações voluptuosas, deleites, movimentos da alma e do corpo, tudo isso deve entrar, agora, e em detalhe, no jogo da confissão e da direção espiritual. O sexo, segundo a nova pastoral não deve mais ser mencionado sem prudência; mas seus aspectos, suas correlações, seus defeitos devem ser seguidos até as mais finas ramificações [...] (FOUCAULT, 1999, p. 23).

Ou seja, longe de ser apenas reprimido, o sexo passou a ser alvo de interesse total, de descrição ao nível do detalhe para que fosse possível um exame de si, e a verdade de si passou

então a se ligar ao sexo. O exame de si cristão seria a tentativa de purificação da alma de tudo ao que estivesse ligado à carne. Começava o exame do sexo “com uma linguagem que se tem o cuidado de depurar de modo a não mencioná-lo diretamente, o sexo é açambarcado e como que encurralado por um discurso que pretende não lhe permitir obscuridade, nem sossego.” (FOUCAULT, 1999, p. 23-24).

Essas reflexões do discurso cristão e religiosos acerca do sexo aparecem a todo momento em Félix quando, ao mesmo tempo em que analisa o poema de John Milton, busca compreender o desejo que sente por Jojô, o desejo por um sexo livre.

Todos somos livres para pecar, e livres para não aceitar a salvação nem o amor do Pai que coloca o Filho, delícia de sua a lama, dentro do ventre da mãe para que, em momento de assombro, ele dê a luz. Livres para amar porque nos foi dado um corpo; e, por não sermos capazes de corresponder com o amor verdadeiro, nos será dada a infundável morte. Mas isso será mais tarde, por hora é o espaço que se forma, e dentro só existe harmonia. Seus olhos não são mais capazes de reconquistar a pureza original, que não tem a ver com amor, mas com ausência de vergonha e de medo. Ele tem medo de machucar Jojô (BRACHER, 2016, p. 175).

Fica visível o conflito de Felix a partir do exame de si, confirmando quais são os seus desejos autênticos em relação a Jojô. E o sentimento de culpa em relação ao seu sexo, a sua verdade, quando diz que sente “vontade de ir embora. Fechar a mala, fechar a porta, jogar-se pela janela. Nunca tinha sentido o desejo de morrer, e agora ele é forte e pesado. Não de se matar, mas o de morrer. A corrupção que sente é pesada e difícil de carregar.” (BRACHER, 2016, p. 175).

Nem obscuridade, nem sossego – o sexo se torna pela confissão e pelo exame de si necessário à confissão, escandaloso, e extravasa por todos os poros possíveis se o sujeito é tomado por ele. O sexo para além de um problema individual se torna o interesse público, a cada um se pede que avalie o seu sexo a fim de que possam ser tomadas as medidas que não são apenas individuais, mas coletivas de controle. O sexo, segundo Foucault (1988), passa a ser uma questão de polícia no século XVIII, e todo um aparato jurídico, legal e médico vai se debruçar sobre o sexo. O sexo passa a ser gerido em nome de uma felicidade pública. Diz Foucault: “Polícia do sexo: isto é, necessidade de regular o sexo por meio de discursos úteis e públicos e não pelo rigor de uma proibição.” (FOUCAULT, 1999, p. 31).

O sentido de polícia é o de controle, da gestão. A partir do século XVIII, surge a biopolítica, o surgimento da população como um problema econômico e político. Essa população passa a ser gerida pelo Estado que, buscando a maximização busca aumentar a felicidade, a saúde, a produtividade e a normalidade da população por meio de controles estatísticos, previsões e intervenções, visando um planejamento de resultado na população.

Entre os sujeitos considerados anormais, a biopolítica intervém para gerir a sexualidade anormal, buscando normalizá-la quando possível. Nessa perspectiva, o caráter benéfico da biopolítica seria a pregação do bem coletivo, mas para aqueles que se recusam ou não podem ser normalizados pelas intervenções do Estado, restam os meios de exclusão ou aniquilação social como a prisão e a morte. O outro da biopolítica é bem-vindo apenas quando se coloca em função do mesmo da ordem biopolítica. Aos outros que se recusam ou não podem ser transformados no mesmo resta a exclusão ou aniquilação social. Foucault (1999, p. 30) mostra que “não se deve fazer divisão binária entre o que se diz e o que não se diz” e com isso nos contentarmos.

De acordo com Butler (2019),

Em tal reformulação da materialidade dos corpos, os seguintes sentidos estariam em jogo: (1) a reformulação da matéria dos corpos como o efeito de uma dinâmica de poder, de modo que a matéria dos corpos seja indissociável das normas regulatórias que governam sua materialização e a significação desses efeitos materiais; (2) a compreensão da performatividade não como o ato em que um sujeito traz à existência o que nomeia, mas como esse poder reiterativo do discurso para produzir os fenômenos que regula e impõe; (3) a construção do “sexo” não mais como um dado corporal sobre o qual a construção de gênero é artificialmente imposta, mas como uma norma cultural que rege a materialização dos corpos; (4) uma reconsideração do processo pelo qual *um sujeito* assume, se apropria, adota uma norma corporal não como algo a que, estritamente falando, ele *se submete*, mas como uma etapa pela qual o sujeito, o “eu” falante, é formado em virtude de ter passado por esse processo de assumir um sexo; e (5) uma ligação entre esse processo de “assumir” um sexo com a questão da *identificação* e com os meios discursivos pelos quais o imperativo heterossexual permite certas identificações sexuadas e impede ou nega outras identificações (BUTLER, 2019, p. 20).

Seria possível, então, que Félix fosse considerado “o outro”, aquele que transgredir, que não se enquadra nos padrões e rótulos do discurso do sexo, já que experiencia e tem desejos que fogem ao discurso da normalização do sexo? Em dado momento, Félix compreende que sexo é uma relação de poder:

Chegou em algum lugar e está pronto, mais forte do que quando saiu, cansado e mais próximo da morte. Veio até ali com fome e se encontra Nildo não acharia ruim, mas sente alívio por não ouvir seus passos. O que teria a lhe dizer? Sente tesão? Quer transar? Nada, sente, sim, quer. Mas hoje gostaria de pagar pelo sexo, o que nunca fez. Ou de ser pago, o que seria mais razoável, já que tem pouco dinheiro; apalpa os bolsos para se certificar. Não faz diferença o lado em que estiver, hoje ele quer o poder que a coisa deve ter quando se paga ou se é pago (BRACHER, 2016, p. 182).

Bataille (2013) entende por transgressão qualquer ato que se rebele contra as imposições organizadas pelo mundo do trabalho e pela sociedade, que vigia e pune aqueles que não se adequam às regras vigentes. Tais restrições e imposições são denominadas de interditos, isto é, um conjunto de regras que define a vida social. Segundo o autor, a transgressão só é possível com base no interdito: ela o ultrapassa e o completa, e, desse modo, traz preposições

consensuais, de modo que haja a possibilidade de transgredir o controle da violência, construído pela modernidade, pelo discurso moral e por todas as manifestações que recusam o corpo e as disposições que dele possam emergir e exceder por meio do erotismo.

A transgressão seria o momento em que o homem experimenta o que Bataille (2013) chama de experiência interior, na qual ocorre o movimento do ser em nós mesmos, revelando uma verdade íntima do sujeito. A experiência interior só explode durante o movimento da transgressão, pelo qual o ser humano rejeita a sua reificação, apelando para um lado místico que o permite alcançar o ápice do ser, e “o ápice do ser só se revela em sua totalidade no movimento da transgressão [...]”. (BATAILLE, 2013, p. 302).

O que ocorreu com o sexo, com a história do ocidente,

[...] não significa um puro e simples silenciar. Não se fala menos do sexo, pelo contrário. Fala-se dele de outra maneira; são outras pessoas que falam, a partir de outros pontos de vista e para obter outros efeitos [...]. Não existe um só, mas muitos silêncios e são parte integrante das estratégias que apoiam e atravessam os discursos (FOUCAULT, 1999, p. 29).

Não existe um só silêncio; ao que se fala sobre o sexo não se opõe ao que não se fala. Da mesma forma que se tem uma multiplicidade de falas, há também uma multiplicidade de silêncios, que atuam em estratégias de conjunto ao lado e com relação ao que é falado. Não se trata mais de analisar a veracidade ou a completude ou incompletude das falas, mas as falas enquanto parte de uma estratégia maior que inclui o não dito. O não dito pode inclusive atuar, agir, pelo silêncio e pela fala ao mesmo tempo. Assim, a análise de Foucault não se restringe a saber se se diz a verdade do sexo, mas quais os efeitos das falas e dos silêncios e como se arranjam para se chegar a esses efeitos. Antes da verdade os efeitos (FOUCAULT, 1999).

Alguns dos efeitos dos novos discursos sobre o sexo que Foucault aponta tiveram início entre os séculos XVIII e XIX. Na medicina, o sexo foi ligado às doenças dos nervos; na psiquiatria, o sexo foi atrelado às doenças mentais, sendo vinculado às práticas de crimes e ao detalhamento minucioso de todo tipo de ato perverso. O sexo passou a ser colocado como um perigo incessante, sempre presente; daí o porquê de se falar dele. A sexualidade de todos – das crianças, dos considerados outros, negros, indígenas e a mulher como um grande outro do homem – a cada um se pedia uma autoanálise e um autopolicimento de seus desejos, pensamentos e sensações como sendo parte de seu interior mais íntimo. Todos são incitados a falar de si. Ao mesmo tempo, as instituições coletavam e disseminavam esse acúmulo de saber. Conhecer a si mesmo, na sociedade ocidental, passou a ser conhecer também o seu sexo.

Como o discurso nunca é neutro, objetificaram os outros, aqueles que não são dominantes na sociedade. Isso implica dizer que quanto mais próximo da sexualidade considerada normal

– heterossexual, monogâmica, heteronormativa, binária –, ou seja, quanto mais dentro do normal o sujeito estiver, menos patologizado ele será. Aos outros, dos discursos dominantes, é também esperado que estejam normalizados e que se identifiquem com o ser que tem como sua verdade mais essencial o sexo. O sexo como sendo a verdade universal do ser. A todos se pede que digam sua verdade, e isso inclui dizer a verdade sobre o seu sexo. Ao dizer a verdade do seu sexo ocorre a corporificação, e o sujeito reproduz o sistema de discursos e relações, o dispositivo, a rede de relações de sexualidade de sua sociedade. A esse respeito Foucault afirma:

Do singular imperativo, que impõe a cada um fazer de sua sexualidade um discurso permanente, aos múltiplos mecanismos que, na ordem da economia, da pedagogia, da medicina e da justiça incitam, extraem, organizam e institucionalizam o discurso do sexo, foi imensa a prolixidade que nossa civilização exigiu e organizou. Talvez nenhum outro tipo de sociedade jamais tenha acumulado e num período histórico tão curto, uma tal quantidade de discurso sobre o sexo [...] o que é próprio das sociedades modernas não é o terem condenado, o sexo, a permanecer na obscuridade, mas sim o terem-se devotado a falar dele sempre, valorizando-o como O segredo (FOUCAULT, 1999, p. 34).

Os discursos sobre o sexo foram muito além do que falar sobre sexo e fizeram, por outro lado, o sexo dizer muito mais, chegando a uma supersignificação do sexo. Para essa supersignificação do sexo contribuiu também uma ciência do sexo.

O discurso sobre sexo. já há três séculos, tem-se multiplicado ao invés de rarefeito; e (segundo) que, se trouxe consigo interditos e proibições (tanto sobre o falar quanto sobre o pensar, sentir e agir sobre o sexo, o discurso sobre o sexo) garantiu mais fundamentalmente a solidão e implantação de todo um despropósito sexual (FOUCAULT, 1999, p. 53).

O fato de se fazer ciência do sexo não significa, por si só, que há uma supersignificação. Essa supersignificação ocorre porque há um conjunto de discursos decorrentes de diversos pontos, de várias instituições, onde vários desses discursos operaram para a sua supersignificação, incluindo discursos sobre a normalidade, que buscavam estudar os seres ou comportamentos considerados anormais, aqueles para os quais se constrói um aparato de normalização e medicalização. Os outros do dominante, do considerado normal, são os objetos de discursos e de ciências aos que são considerados anormais e que sempre se tenta normalizar, medicalizar: eles foram os primeiros sobre os quais recaiu o discurso científico sobre o sexo.

O simples fato de se ter pretendido falar dele do ponto de vista purificado e neutro da ciência já é, em si mesmo, significativo. De fato, era uma ciência feita de esquivas já que, na incapacidade ou recusa a falar do próprio sexo, referia-se sobretudo às suas aberrações, perversões, extravagâncias excepcionais, anulações patológicas, exasperações mórbidas. Era, também, uma ciência essencialmente subordinada aos imperativos de uma moral, cujas classificações reiterou sob a forma de normas médicas (FOUCAULT, 1999, p. 53).

Há um jogo de legitimação entre ciência, moral e lei. O outro – o considerado anormal – é patologizado ao se tornar objeto de estudo e de intervenções médicas e jurídicas. A escolha

desse outro como objeto de estudo já o declara patológico antes mesmo de o estudo científico acontecer, e esse estudo, é claro, confirmará a patologia, detalhando-a, e não deixará de fora nenhum detalhe monstruoso ou mórbido. E são esses detalhes – cheios de julgamento moral – que serão utilizados para a aplicação da lei que separa, então, os normais dos anormais. Essa separação já estava estabelecida ao menos em parte pela moral e pela leitura moralizante da ciência do sexo da medicina dominante do século XIX. Essa medicina dominante, conforme Foucault, “prometia eliminar os portadores de taras, os degenerados e as populações abastardadas. Em nome de uma urgência biológica e histórica, justificava os racismos oficiais, então iminentes. E os fundamentava como ‘verdade’.” (FOUCAULT, 1999, p. 54).

O sexo em si, segundo Butler (2019), é entendido em sua normatividade, a materialidade do corpo já não pode ser pensada separadamente da materialização dessa forma regulatória. Portanto, o sexo é não apenas o que se tem ou uma descrição estática do que se é: será uma das normas pelas quais o sujeito pode chegar a ser totalmente viável, o que qualifica um corpo para a vida dentro do domínio da inteligibilidade cultural.

A segunda metade do século XIX é marcada por um discurso dominante chamado degenerescência, e a medicina, com o aval científico da lei, promovia as bases para a defesa que a sociedade ergueria contra aqueles considerados anormais. Os degenerados eram estudados para comprovar sua anormalidade de forma que as bases da normalização, ou seja, de processos de intervenção sobre os chamados anormais, fossem realizadas para que eles “voltassem à normalidade”, seja pela pedagogia ou pela medicalização. Caso os anormais fossem considerados um perigo para a sociedade ou sua transformação não fosse possível, eles poderiam ser castigados ou aniquilados.

Em *Anatomia do Paraíso*, Félix assiste o abuso sexual de uma menina e excita-se com o que vê: não interfere, não impede o abuso, é um *voyeur* daquela cena e torna-se passivo diante do que vê. Seria Félix um degenerado que necessitaria ser normalizado e medicado, ou Félix estaria sendo verdadeiro em relação ao seu sexo?

A mão da menina é pequena, mão de criança. Félix fica impressionado com as mãos de criança daquela criança com o pau na boca procurando fazer o certo o que precisa ser feito. Na primeira vez em que o homem fecha seu nariz ela se assusta, depois entende que ele vai soltar, mas a cada vez tem um pequeno sobressalto e se controla; ele não deixa que ela solte seu pau, mantém sua cabeça pressionada, indo e vindo. No meio do movimento, pressão, sufocamento, glote fechada e aberta, ele vira um pouco o rosto e vê Félix que, escondido no escuro, se masturba (BRACHER, 2016, p. 193).

Foucault demonstra que, historicamente, houve dois procedimentos para produzir a verdade do sexo, e um deles é a ciência do sexo que vai-se debruça sobre esse outro para a

produção dessa verdade do sexo e, frequentemente, esse outro já é considerado anormal, antes mesmo de o estudo ser executado. Por outro lado, já houve na história o que Foucault denomina de arte erótica:

Na arte erótica a verdade é extraída do próprio prazer, encarado como prática e recolhido como experiência; não é por referência a uma lei absoluta do permitido e proibido, nem a um critério de utilidade, que o prazer é levado em consideração, mas, ao contrário, em relação a si mesmo: ele deve ser conhecido como prazer, e, portanto, segunda sua intensidade, sua qualidade específica, sua duração, suas reverberações, no corpo e na alma. Melhor ainda, este saber deve recair, proporcionalmente, na própria prática sexual, para trabalhá-la como se for de dentro e ampliar seus efeitos (FOUCAULT, 1999, p. 57).

Foucault diferencia a ciência do sexo e a arte erótica. Se a ciência do sexo se iniciou como um detalhamento do sexo do outro, ao contrário, a arte erótica é uma experiência única, pessoal e intransferível. Se a ciência do sexo é uma vontade de saber, a arte erótica é uma prática que precisa se tornar uma experiência pessoal; precisa ser o uso dos prazeres pelo sujeito. O objetivo da arte erótica não é estabelecer a verdade do sexo e sim recair sobre quem a pratica uma transfiguração de si mesmo para atingir alguns objetivos específicos dessa arte que seriam, segundo Foucault “o domínio absoluto do corpo, gozo excepcional, esquecimento do tempo e dos limites, elixir de longa vida, exílio da morte e de suas ameaças.” (FOUCAULT, 1999, p. 59).

Os meios e os fins da ciência do sexo foram desenvolvidos na cultura ocidental, enquanto a arte erótica foi desenvolvida em outras culturas diferentes. Se a arte erótica possui como meio e finalidade a experimentação subjetiva, a ciência do sexo constrói um saber, um poder saber que é o da verdade do sexo como um saber universal, um saber que fala pelo outro; que o coloca em relações com processos de normalização e medicalização de sua vida e da vida em sociedade. Para produzir a verdade do sexo, a ciência do sexo vai se vale de uma prática anterior a ela, que é a confissão. “Desde a idade média, pelo menos, as sociedades ocidentais colocaram a confissão entre os rituais mais importantes de que se espera a produção da verdade.” (FOUCAULT, 1999, p. 58). Dessa forma, quando se pede a um sujeito que examine a si mesmo, que encontre as suas falhas e confesse, isso gera toda uma produção de verdade que interioriza, que individualiza e que cria um mundo interior ao sujeito.

Félix, após assistir e sentir prazer com o abuso da menina, faz um exame de si mesmo quando renuncia as crenças e valores, traduzindo a relação de poder que envolve o sexo e seus discursos, concluindo:

Nossa mente supõe mais ordem e regularidade nas coisas do que elas de fato possuem. Como na natureza há muitas coisas singulares e cheias de disparidades, procuramos, e supomos encontrar, paralelismos, correspondências e relações que não existem. É preciso, pois,

encarar os próprios fatos particulares e suas ordens, renunciar às nossas instituições ou crenças e habituar-se ao trato direto das coisas (BRACHER, 2016, p. 194).

A confissão, segundo Foucault, aparece como ponto central nos processos da lei. Na acusação, por exemplo, pede-se ao réu que confesse o seu crime. O indivíduo bom na nossa sociedade também precisa, a todo momento, confessar o quanto ele é bom e o quanto ele quer o bem dos outros. Deve dizer a verdade interior de si e a verdade de si passou a ser, cada vez mais, igual à verdade interior. A própria palavra confissão, que queria dizer o reconhecimento que alguém dá sobre o outro, passou a ser, de acordo com Foucault, o reconhecimento que alguém dá sobre si mesmo.

O indivíduo durante muito tempo, foi autenticado pela referência dos outros e pela manifestação de seu vínculo com outrem (família, lealdade, proteção); posteriormente passou a ser autenticado pelo discurso de verdade que era capaz de (ou obrigado a) ter sobre si mesmo. A confissão da verdade se inscreveu no cerne dos procedimentos de individualização do poder. [...] A confissão passou a ser, no ocidente, uma das técnicas mais altamente valorizadas para produzir a verdade (FOUCAULT, 1999, p. 58).

Até a ciência ocidental, que procura realizar os seus procedimentos com a máxima neutralidade possível, se utilizou e ainda utiliza a técnica da confissão para produzir a verdade do sujeito e a verdade do sexo. As instituições burocráticas e jurídicas ~~vão~~ fazem isso também, pedindo aos sujeitos que digam a verdade de seu sexo. E os movimentos sociais e culturais dominantes também pedem aos sujeitos que digam a verdade de seu sexo. Dizer a verdade do sexo passou a ser, na prática, obrigatório. Confessamos nossos desejos, nossos amores, nossos sonhos, nossos pecados, nossos pensamentos e a nós mesmos. A confissão foi incorporada de um modo que não a percebemos mais. As pessoas, de um modo culturalmente dominante no ocidente, confessam de tudo para mostrar a sua verdade, como se sua verdade fosse a sua liberação, como se a liberdade só existisse após a liberação da verdade e essa verdade tivesse que ser confessada após o exame de consciência, após o exame da interioridade. Diz Foucault (1999, p. 59): “Confessa-se ou se é forçado a confessar. [...] O homem, no ocidente, tornou-se um animal confidente.”

A interioridade como o espaço da verdade e a exteriorização da verdade como a prática de liberação – são essas as grandes formas da produção de sujeitos nos dois sentidos da palavra no ocidente. Ao dizer sua verdade, o sujeito se produz como sujeito no ocidente e, ao mesmo tempo, se sujeita a modos de pensar, agir e sentir dominantes. A verdade é que serve de suporte ao sexo como uma das verdades da interioridade que o sexo se tornou. Essa verdade do sexo é extorquida do outro, se necessário. Fazer o outro falar de seu sexo, ainda mais quando o outro falava de um lugar onde era rotulado como degenerado, tarado, ou seja, o outro patologizado,

era fazer a ciência assumir um discurso inferior e, para isso, os rituais de confissão sobre o sexo tiveram que ser colocados em esquema de regularidade científica.

Foucault (1999) aponta cinco modos de regularização como forma de legitimar essas confissões como essenciais à produção científica.

O Primeiro modo seria por meio de uma codificação clínica do “fazer falar” utilizando procedimentos, técnicas que levem a um método de fazer a confissão acontecer. Claro que Foucault se dirige às ciências psicológicas sem citá-las diretamente.

O segundo modo de regularização da confissão seria por meio de um postulado de uma causalidade geral e difusa. O sexo é colocado como tendo um poder causal e inesgotável e polimorfo; carrega perigos ilimitados, e isso justifica uma inquisição do sexo, ou seja, fazer o sexo dizer muito sobre muitas condutas e muitas situações.

O terceiro modo seria por meio de um princípio de uma latência intrínseca à sexualidade, ou seja, o funcionamento do sexo é obscuro; trata-se daquilo que se esconde do próprio sujeito. A verdade do sexo é arrancada a força com participação dupla, pois ela se esconde até mesmo do sujeito que a possui em sua interioridade e busca se esconder da pessoa que tenta arrancá-la de fora.

O quarto modo seria por meio do método de interpretação. A verdade não está unicamente no sujeito que a revelaria pronta e acabada. Ao confessá-la, ela se constitui em dupla tarefa, presente, porém incompleta e cega em relação a si própria naquele que fala, só podendo completar-se naquele que a recolhe, ou seja, naquele que escuta. A este incumbe a tarefa de dizer a verdade dessa obscura verdade. Aquele que escuta não será simplesmente o dono do perdão; será também o dono de verdade. É esse que escuta que constrói o discurso da verdade e com ele emite o seu julgamento ao mesmo tempo.

O quinto modo ocorre por meio da medicalização dos efeitos da confissão. O sexo não será mais colocado exclusivamente no domínio da culpa e do pecado predominante no cristianismo, mas sim no regime do normal e do patológico. A ciência do sexo cria o sexo como um campo de alta morbidade e patológico, e a confissão passa a ser vista como terapêutica. A verdade cura. “A verdade cura quando dita a tempo, quando dita a quem é devido e por quem é, ao mesmo tempo, seu detentor e responsável.” (FOUCAULT, 1999, p. 66).

O clínico e o juiz são os que podem atestar a verdade. Foucault nos propicia enxergar como a criação da sexualidade como campo do saber e da cultura não foi apenas uma criação decorrente da evolução de um progresso científico, mas uma rede de relações envolvendo os discursos e práticas sobre o sexo. Portanto, as práticas jurídicas, as leis e outras relações, que vão muito além dos discursos sobre o sexo, tecem relações com a confissão de si, dos desejos,

dos pensamentos, sensações e afetos, um conjunto de relações que vai além do sexo. Diz Foucault (1999, p. 67) “[...] um dispositivo que abarca amplamente a história, pois vincula a velha injunção da confissão aos métodos da escuta clínica. E através desse dispositivo, pôde aparecer algo como a “sexualidade” enquanto verdade do sexo e seus prazeres.

A sexualidade apareceu dessa relação entre confissão e metodologia clínica de escuta. Sexualidade não é algo natural. Por conta da escuta clínica e os modos de regular a confissão, é produzido um tipo de verdade sobre a sexualidade, como a sexualidade é um domínio, onde existe o normal e o patológico. Portanto, quando falamos sobre sexualidade não estamos nos referindo a um objeto chamado sexualidade ou de um objeto chamado sexo; estamos nos referindo a uma história dos discursos e uma história de práticas. A sexualidade e o sexo foram tão supersignificados que acabaram afetando outros discursos e práticas. Segundo Foucault,

o projeto de uma ciência do sujeito começou a gravitar em torno da questão do sexo. A causalidade no sujeito, o inconsciente do sujeito, a verdade do sujeito no outro que sabe, o saber, nele, daquilo que ele próprio ignora, tudo isso foi possível desenrolar-se no discurso do sexo. Contudo, não devido a alguma propriedade natural inerente ao próprio sexo, mas em função das táticas de poder que são imanescentes a tal discurso (FOUCAULT, 1999, p. 68).

A supersignificação do sexo em nossas sociedades ocidentais é tanta, que a própria história da subjetividade não é possível de ser contada sem falarmos de discursos sobre a sexualidade. “O prazer da verdade do prazer, prazer de sabê-la, exhibi-la, descobri-la, de fascinar-se ao vê-la, dizê-la cativar e capturar os outros através dela, de confiá-la secretamente, desalojá-la por meio da astúcia; prazer específico do discurso verdadeiro sobre o prazer.” (FOUCAULT, 1999, p. 69).

É possível que tenhamos nos tornado uma sociedade que tem prazer em falar de seus prazeres, de si. Para alguns, aqueles que são patologizados pela ciência do sexo, aquela que criou em seus dispositivos os rótulos para os sujeitos, ou seja, homossexual, lésbica, bissexual, esses que são assim rotulados, carregam o fardo de dizer a sua verdadeira sexualidade e, conseqüentemente, carregam o fardo da patologização e da normalização que recai sobre as pessoas.

A criação da verdade, chamada sexualidade, trouxe com ela novas possibilidades de opressão, pois ao dizer a verdade do sexo do outro se pensa dizer algo fundamental desse outro, sua verdade mais verdadeira e, com isso, todo um peso, um fardo histórico. Muitos dos que foram rotulados resistem aos discursos e práticas que tentam oprimir, questionam inclusive a sexualidade como algo que pudesse dizer algo de muito fundamental sobre eles. Questionar a verdade é algo que Félix faz ao longo de sua leitura e escrita de sua dissertação:

É preciso discernimento e coragem. Desconfiar de nossas primeiras percepções, pois é comum que tenham mais a ver conosco do que com o universo. Não nos deixar levar pelo que é mais adequado ou esperado de nós, não agir para estar certo, mas porque estamos certos. Desconfiar das palavras que nos são impostas por quem está acima, pois em geral bloqueiam espantosamente o intelecto e nossa capacidade de interpretar e reagir. E finalmente nos precaver da religião que está presente na própria religião, mas também na ciência, nos cadáveres, no samba e na política, principalmente na conversa que seremos um país melhor. Não seremos (BRACHER, 2016, p. 197).

O desejo, de acordo com Foucault (1999), foi reprimido e, de acordo com os psicanalistas, não se trata apenas de uma repressão de um desejo puro natural. O desejo, mesmo para a psicanálise, carrega o peso da lei. Assim, é uma tentativa vã partir para a busca de um desejo exterior ao poder. Constata-se, então, um novo discurso.

A formação de um sujeito requer

a identificação com o fantasma normativo do “sexo”, e essa identificação toma lugar mediante um repúdio que produz um domínio de abjeção, um repúdio sem o qual o sujeito não pode emergir. Esse é um repúdio que cria uma valência de “abjeção” e sua condição para o sujeito como espectro ameaçador. Além disso, a materialização de um determinado sexo vai se preocupar sobretudo com a regulação das práticas identificatórias de tal forma que a identificação com abjeção de sexo será persistentemente repudiada (BUTLLER, 2019, p. 19).

Foucault (1999) afirma que passamos a falar do nosso sexo, no ocidente, a partir da interiorização do poder. O poder nos produz; o poder não é apenas repressivo; ele pode ser interdição, mas poder é também produtivo; nos atravessa nos produzindo como sujeitos e atravessa nossas relações. Talvez o poder seja o nome de tudo o que nos atravessa e nos coloca em correlações de forças com as sociedades em que vivemos. “Parece-me que se deve compreender o poder, primeiro, como a multiplicidade de correlações de força imanentes ao domínio de onde se exercem e constitutivas de sua organização.” (FOUCAULT, 1999, p. 88). Contra a teoria dominante do poder como lei, a teoria do direito de Foucault quer buscar entender o poder de modo diferente, porque essa teoria do poder como direito não ajuda a compreender os discursos do sexo que ele analisava.

Entender o poder apenas como repressão é o reducionismo do que o próprio poder faz. Relações de poder são mais produtivas do modo de ser, pensar, agir e viver do que repressoras. A hipótese repressora do poder foi produzida historicamente.

A condição de possibilidade do poder [...] não deve ser procurada na existência primeira de um ponto central, num foco único de soberania de onde partiria formas derivadas e descendentes; é o suporte móvel das correlações de força que, devido a sua desigualdade, induzem continuamente estados de poder, mas sempre localizados e instáveis. Onipresença do poder: não porque tenha o privilégio de agrupar tudo sob sua invencível unidade, mas porque se produz a cada instante, em todos os pontos, ou melhor, em toda relação entre um ponto e outro. O poder está em toda a parte; não porque englobe tudo e sim porque provém

de todos os lugares. [...] é o dado a uma situação estratégica, complexa numa sociedade determinada (FOUCAULT, 1999, p. 89).

Anatomia do Paraíso trata-se de um exercício de desconstrução do discurso do sexo por Beatriz Bracher e de acordo com o que vimos em Foucault seria um discurso de poder. A autora delinea pela literatura um discurso mais verdadeiro, abandonando o viés da repressão e patologização na tentativa de retratar modos e costumes da contemporaneidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação buscou evidenciar o diálogo entre leitura e sexualidade com fundamento na estética da recepção promovida por Wolfgang Iser e Hans Robert Jauss em suas obras. Não foi nossa intenção percorrer toda a complexidade do romance *Anatomia do Paraíso* com este estudo, pois, certamente, o romance é uma larga fonte de pesquisa. A intenção primeira foi apresentar como os aspectos estruturais deste romance o delineiam como representante da contemporaneidade, e como esta forma romanesca está bastante ligada a estética da recepção. Confirmamos, após a exposição do referencial teórico, que a leitura é antes de tudo uma experiência estética e, no caso de Félix, os resultados da leitura e análise do poema *Paraíso Perdido* impactaram em sua sexualidade.

A maneira como a sexualidade foi tratada durante todo o romance despertou muito a nossa atenção. O fato é que não se tratava apenas de casos sexuais convencionais, mas sim de diferentes tipos de experiências vivenciadas pelas personagens, que nos levaram a questionar se tais experiências seriam uma transgressão ou uma construção de um discurso do “sexo na contemporaneidade”.

Partindo disso, elaboramos o questionamento que foi apresentado no início deste trabalho: há, em *Anatomia do Paraíso* a forte relação entre a sexualidade do personagem Félix com a recepção estética do poema de John Milton e, portanto, a sexualidade é causa e efeito da estética da recepção no Romance *Anatomia do Paraíso*. A forma como Félix passa a tratar seu corpo e os corpos das demais personagens correspondem às cenas lidas e vivenciadas em *Paraíso Perdido* de John Milton.

A sexualidade, segundo Foucault (1999), seria um dispositivo, um conjunto de discursos, técnicas, tratados e concepções que produzem aquela prática sexual de determina maneira que nomeiam aquela prática sexual. O amor entre dois homens não é homossexualidade no contexto da Grécia Antiga. Os rótulos vão surgindo conforme a sociedade muda. Tentar enquadrar Félix como homossexual, bissexual ou pedófilo seria exercer uma relação de poder, subjugando-o pelo sexo, pelo discurso do sexo.

No mesmo sentido, Butler (2019) nos alerta sobre os riscos em se adotar a matriz heterossexual como a correta e aceitável, consolidando-se como forma de poder disfarçada de uma aparente ordem.

O poder não é, portanto, como afirma Foucault (1999), algo que coage, que reprime, mas um modo de produzir formas de vida e desejos. Falar é também internalizar uma gramática do

desejo. Nesse sentido, os saberes que os sujeitos acessam traduzem-se em modos de vida, guiando seu comportamento e moldando sua forma de ser.

O que é possível constatar é que Félix sustenta um discurso verdadeiro acerca do seu sexo e ele próprio, por meio de um exame de si. O que é possível afirmar é que a relação de Félix com a leitura é uma relação de paixão, que ultrapassa as vias da leitura e escrita e transborda em sua sexualidade, sendo a ambas – leitura e sexualidade – uma experiência de prazer e não de poder.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. **Notas de Literatura I**. Tradução e apresentação de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012.
- AUERBACH, Eric. **Mimesis**. The representation of reality in Western Literature. Princeton: Princeton University Press, 1974.
- BAKHTIN, Mikhail. Epos e romance: sobre a metodologia do estudo do romance. *In*: BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. Trad. Aurora F. Bernadini *et al.* 4. ed. São Paulo: Editora UNESP, 1998. p. 397-428.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Trad. Maria Ermantina Galvão G Pereira. 3º. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética**. A teoria do romance. 3. ed. São Paulo: Ed.Unesp/Hucitec, 2002.
- BARTHES, Roland. **S/Z**. Paris: Seuil, 1970.
- BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- BERNARDO, Gustavo. **O problema do realismo de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2012.
- BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BLANCHOT, Maurice. **A parte do fogo**. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- BRACHER, Beatriz. **Anatomia do Paraíso**. Editora 34, 2016.
- BRANCO, Lúcia Castelo. **O que é erotismo**. São Paulo: Editora Ática, 1985.
- BUTLER, Judith. **Corpos que importam**: os limites discursivos do “sexo”. Trad. Verônica Daminelli e Daniel Yago Françoli. São Paulo: N-1 Edições, 2019.
- CAMARGO, Flávio Pereira. **Literatura brasileira contemporânea**: leituras diversas. Curitiba: Editora Appris, 2017.
- CARNEIRO, Flávio. **No país do presente**: ficção brasileira do século XXI. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. **Foco narrativo e fluxo da consciência**: questões de teoria literária. São Paulo: Editora Unesp Digital, 2020.
- CASTRO, Ana Beatriz Costa da Silva. A solidão em corpo: os duos dissonantes em Beatriz Bracher. **Z Cultural**. Ano XIII, v. 2. Disponível em: <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/a-solidao-em-corpo-os-duos-dissonantes-em-beatriz-bracher/>. Acesso em: 30 jul. 2021.

COSTA, André Luiz Ribeiro. Experiência e pensamento literário. *In*: COLÓQUIO DE LINGUÍSTICA, LITERATURA E ESCRITA CRIATIVA, 09, 2016, Porto Alegre. **Anais** [...]. Porto Alegre: PUCRS, 2016. p.1-10. Disponível em: <https://editora.pucrs.br/anais/coloquio-de-linguistica-literatura-e-escrita-criativa/2016/assets/06.pdf>. Acesso em: 20 maio 2021.

COSTA, Roberto Teixeira da; PELLEGRINI, Tânia. **Realismo e realidade na literatura: um modo de ver o Brasil**. 1. ed. São Paulo: Alameda, 2020.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. 13. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1999.

HAMON, Phillipe. Um discurso determinado. *In*: TODOROV, Tzvetan (Org.). **Literatura e realidade: Que é o Realismo?** Lisboa: Publicações Don Quixote, 1984.

HAUSER, Arnould. **História da arte e da cultura**. Editora Civilização Brasileira, 1951.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura**. volume I. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996a.

ISER, Wolfgang **O fictício e o imaginário**. Perspectivas de uma antropologia literária. Trad. Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996b.

ISER, Wolfgang. Teoria da Recepção: reação a uma circunstância histórica. *In*: ROCHA, João Cezar de Castro (Org.). **Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser**. Trad. Bluma W. Vilar e João Cezar de Castro Rocha. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999. p. 19-33.

JAMES, W. **Principles of psychology**. Chicago: William Benton, 1955.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

JAUSS, Hans Robert. A estética da recepção: colocações gerais. *In*: LIMA, Luiz Costa (Org.). **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011. p. 67-84.

JAUSS, Hans Robert. O prazer estético e as experiências fundamentais da *poiesis*, *aisthesis* e *katharsis*. *In*: LIMA, Luiz Costa (Org.). **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011. p. 85-103.

KOBELUS, Guilda Cascão. **O Romance Contemporâneo e o tempo psicológico**. Clube de autores, 2017.

LEVY, Tatiana Salem. **A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

LIMA, Luiz Costa. **Teoria da Literatura em suas fontes**. Volume 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

LIMA, Luiz Costa. O leitor demanda (d)a leitura. *In*: LIMA, Luiz Costa (Org.). **A literatura e o leitor**: textos de estética da recepção. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011. p. 37-66.

LÍSIAS, Ricardo. [Orelha do livro]. *In*: BRACHER, Beatriz. **Garimpo**. São Paulo: Editora 34, 2013.

LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

LUKÁCS, G. **A teoria do romance**: um ensaio histórico filosófico. Tradução/posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora 34; Duas Cidades, 2000.

MILTON, John. **The poetical works of John Milton**. With notes of various authors. Volume 2. London: Printed by R. Gilbert, 1826. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=DswIAAAAQAAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false. Acesso em: 22 nov. 2021.

MILTON, John. **Paraíso perdido**. Tradução e prefácio de Antônio José de Lima Leitão (1840). Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Villa Rica, 1994.

MOSER, Fernando Mello. **Discurso inacabado**. Ensaios de cultura portuguesa. Braga: Fundação Calouste Gulbenkian, 1994.

PASSOS, José Luiz. [Orelha do livro]. *In*: BRACHER, Beatriz. **Anatomia do Paraíso**. Editora 34, 2016.

PELLEGRINI, Tânia. Realismo: postura e método. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 42, n. 4, p. 137-155 dez. 2007. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/4119/3120>. Acesso em: 05 ago. 2021.

PERRONE-MOYSES, Leyla. **Mutações da Literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PRIESTLEY, John Boynton; SPEAR, Josephine. **Adventures in English Literature**. The Anglo-Saxon period through the Seventeenth. New York: Harcourt, Brace & World Inc, 1963.

REIS, C.; LOPES, A. C. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

ROCHA, Janine Resende. **Wolfgang Iser, leitor da modernidade**: interpretação e teoria da literatura (2017). Tese (Doutorado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Faculdade de Letras da UFMG, Belo Horizonte, 2017. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/LETR-ARVPEL/1/tese_janine_resende_rocha.pdf. Acesso em 17 nov. 2021.

ROSENFELD, Anatol. **Texto/Contexto I**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

SARTRE, Jean-Paul. **Que é a literatura?** (Coleção Textos Filosóficos). Trad. Carlos Felipe Moisés. Petrópolis: Vozes, 2015.

- SCHOLES, R.; KELLOGG, R. **The nature of narrative**. Londres: Oxford University Press, 1977.
- SILVA, Samuel Lima da. **Erotismo em literatura**. Rio de Janeiro: Mares Editores, 2017.
- STIERLE, Karlheinz. Que significa a recepção dos textos ficcionais? *In*: LIMA, Luiz Costa (Org.). **A literatura e o leitor**: textos de estética da recepção. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011. p. 119-165.
- TODOROV, Tzvetan (Org.). **Literatura e realidade**: Que é o Realismo? Lisboa: Publicações Don Quixote, 1984.
- WATT, Ian (1957). **A ascensão do romance**: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- WILLIAMS, Raymond. **Key Words**: a vocabulary of culture and society. New York: Oxford University Press, 1983.
- ZILBERMAN, Regina. **Estética da recepção e história da literatura**. São Paulo: Ática, 1989.