

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA

ALINE CARRIJO DE OLIVEIRA

O efeito de *Gesamtkunstwerk* em literatura: uma leitura de “O Violino”, de Luiz Vilela, “Miss Brill”, de Katherine Mansfield, e “Aquele Bêbado”, de Carlos Drummond de Andrade

Uberlândia - MG

2021

ALINE CARRIJO DE OLIVEIRA

O efeito de *Gesamtkunstwerk* em literatura: uma leitura de “O Violino”, de Luiz Vilela, “Miss Brill”, de Katherine Mansfield, e “Aquele Bêbado”, de Carlos Drummond de Andrade

Tese de doutorado apresentada no Programa de Pós-graduação em Teoria Literária- Curso de Doutorado em Teoria Literária, no Instituto de Letras e Linguística, Universidade Federal de Uberlândia, para a obtenção do título de Doutor em Letras Estudos Literários.

Área de concentração: Estudos Literários

Orientador: Prof. Dr. Ivan Marcos Ribeiro

Uberlândia

2021

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

O48 2021	<p>Oliveira, Aline Carrijo de, 1987- O efeito de Gesamtkunstwerk em literatura [recurso eletrônico] : uma leitura de "O Violino", de Luiz Vilela, "Miss Brill", de Katherine Mansfield, e "Aquele Bêbado", de Carlos Drummond de Andrade / Aline Carrijo de Oliveira. - 2021.</p> <p>Orientador: Ivan Marcos Ribeiro. Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Uberlândia, Pós-graduação em Estudos Literários. Modo de acesso: Internet. Disponível em: http://doi.org/10.14393/ufu.te.2020.692 Inclui bibliografia. Inclui ilustrações.</p> <p>1. Literatura. I. Ribeiro, Ivan Marcos, 1975-, (Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia. Pós-graduação em Estudos Literários. III. Título.</p> <p style="text-align: right;">CDU: 82</p>
-------------	--

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:

Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários
Av. João Naves de Ávila, nº 2121, Bloco 1G, Sala 250 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902
Telefone: (34) 3239-4487/4539 - www.pgletras.ileel.ufu.br - secpplet@ileel.ufu.br



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Estudos Literários - PPLET				
Defesa de:	Doutorado em Estudos Literários				
Data:	26 de fevereiro de 2021	Hora de início:	14:00	Hora de encerramento:	17:30
Matrícula do Discente:	11613TLT002				
Nome do Discente:	Aline Carrijo de Oliveira				
Título do Trabalho:	O efeito de <i>Gesamtkunstwerk</i> em literatura: uma leitura de "O Violino", de Luiz Vilela, "Miss Brill", de Katherine Mansfield, e "Aquele Bêbado", de Carlos Drummond de Andrade				
Área de concentração:	Estudos Literários				
Linha de pesquisa:	Linha de Pesquisa 3: Literatura, Outras Artes e Mídias				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	O poeta artista, o artista poeta: representações do mundo natural na poesia de Wordsworth e em produções de artistas plásticos de sua época				

Reuniu-se, por videoconferência, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários composta pelos Professores Doutores: Ivan Marcos Ribeiro da Universidade Federal de Uberlândia / UFU, orientador da candidata (Presidente); Alvaro Luiz Hattner da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho / Unesp; Roniere Silva Menezes do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais / CEFET-MG; Flávio Cardoso de Carvalho da Universidade Federal de Uberlândia / UFU; Leonardo Francisco Soares da Universidade Federal de Uberlândia / UFU.

Iniciando os trabalhos o presidente da mesa, Prof. Dr. Ivan Marcos Ribeiro, apresentou a Comissão Examinadora e a candidata, agradeceu a presença do público, e concedeu à discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação da discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor(a) presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos(às) examinadores(as), que passaram a arguir o(a) candidato(a). Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o(a) candidato(a):

Aprovada.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutora em Estudos Literários.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Leonardo Francisco Soares, Professor(a) do Magistério Superior**, em 26/02/2021, às 17:33, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Aline Carrijo de Oliveira, Usuário Externo**, em 26/02/2021, às 17:33, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Ivan Marcos Ribeiro, Professor(a) do Magistério Superior**, em 26/02/2021, às 17:33, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Flavio Cardoso de Carvalho, Membro de Comissão**, em 26/02/2021, às 17:34, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Roniere Silva Menezes, Usuário Externo**, em 26/02/2021, às 17:36, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **ALVARO LUIZ HATTNER, Usuário Externo**, em 01/03/2021, às 16:32, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2593704** e o código CRC **978E9429**.

Dedico este trabalho
a todos que fizeram parte da minha vida,
dos meus primeiros dias aos de hoje,
nesses anos de ILEEL/UFU,
e à memória de Leandro Leoni Franco,
que fez parte de todos os outros também.

AGRADECIMENTOS

A Deus e à Nossa Senhora pela bênção da vida e pela proteção diária.

À Coordenação de Aperfeiçoamento do Ensino Superior–CAPES, pelo auxílio aos programas de pós-graduação no país.

À Universidade Federal de Uberlândia, em especial à unidade da qual sou docente, a Escola de Educação Básica, pela oportunidade de realizar os dois últimos anos do doutorado em afastamento integral.

Ao Prof. Dr. Ivan Marcos Ribeiro, meu orientador, pela atenção, amizade e juízos imprescindíveis.

À Profa. Dra. Daniella de Aguiar e ao Prof. Dr. Leonardo F. Soares, que me arguíram generosamente no exame de qualificação; ao Prof. Dr. Alvaro L. Hattner e ao Prof. Dr. Roniere S. Menezes que me arguíram nos Seminários de Pesquisas em Literatura (SEPEL); ao Prof. Dr. Stefano Paschoal, à Profa. Dra. Betina R. R. da Cunha, ao Prof. Dr. Fábio C. Figueiredo e ao Prof. Dr. Flávio C. de Carvalho que tanto, também, contribuem com meu trabalho desde o início, ainda no mestrado.

Aos Professores e Colegas do Programa de Doutorado em Teoria Literária/ILEEL/UFU, pelos conhecimentos compartilhados e pelas considerações feitas ao meu trabalho.

Aos Técnicos do Instituto de Letras e Linguística (ILEEL), em especial a Fernando Oliveira, Renato Bernardo da Silva, Maiza Maria Pereira e Guilherme Augusto da Silva Gomes, pela disposição em ajudar.

À Profa. Me. Luísa Vogt Cota e à Profa. Me. Daniela Carrijo Franco Cunha, pela dedicada atenção às minhas dúvidas nas questões musicais.

Aos meus pais, Marcos e Marta, aos meus irmãos, Andressa e André, aos meus cunhados Vinícius e Alice, e ao meu sobrinho Joaquim pela compreensão nos momentos ausentes e pelo incentivo constante.

À minha terapeuta, Viviane Marques, e aos meus Amigos, pelo apoio e motivação.

Aos meus Colegas de Área de Língua Portuguesa e aos demais Colegas do colégio de aplicação desta Universidade (Eseba/UFU), pela compreensão, apoio e suporte para que eu pudesse me dedicar a este trabalho.

A literatura assume muitos saberes. Num romance como *Robinson Crusóe*, há um saber histórico, geográfico, social (colonial), técnico, botânico, antropológico (Robinson passa da natureza à cultura). [...] É nesse sentido que se pode dizer que a literatura, quaisquer que sejam as escolas em nome das quais ela se declara, é absolutamente, categoricamente realista: ela é a realidade, isto é, o próprio fulgor do real. Entretanto, e nisso verdadeiramente enciclopédica, a literatura faz girar os saberes, não fixa, não fetichiza nenhum deles; ela lhes dá um lugar indireto, e esse indireto é precioso. [...] a literatura não diz que sabe alguma coisa, mas que sabe *de* alguma coisa; ou melhor; que ela sabe algo das coisas ~~que~~ sabe muito sobre os homens.[...] Porque ela encena a linguagem, em vez de, simplesmente, utilizá-la, a literatura engrena o saber no rolamento da reflexividade infinita: através da escritura, o saber reflete incessantemente sobre o saber, segundo um discurso que não é mais epistemológico mas dramático (BARTHES, s.d., p. 17-18).

RESUMO

O conceito de *Gesamtkunstwerk*, elaborado por Richard Wagner (1813-1883), refere-se, em sua essência, à composição operística. Segundo a ideologia wagneriana, o texto operístico permite a confluência entre todos os elementos artísticos por trazer melodia, por meio dos instrumentos; letra, na linha dos cantores; dramaturgia devido às performances; e imagens, pela ambientação do palco e dos figurinos interligados. A partir dessa compreensão, este trabalho visa analisar três contos sob o viés do conceito de *Gesamtkunstwerk*, ação que se corrobora no sentido arquitetônico do *corpus* deste trabalho, em que o demiurgo elabora e prepara o universo ficcional para seu leitor. No processo que tangencia a produção, o autor da arte literária quando letrado em outros *qualia*, absorve a essência deles e os articula no código literário eleito, possibilitando o estímulo de outros sentidos do leitor, que por sua vez postula um efeito, literário, de *Gesamtkunstwerk*. Nesse fim, pretende-se analisar a relação entre literatura e outras artes, focada na leitura dos contos literários “Miss Brill”, de Katherine Mansfield; “Aquele Bêbado”, de Carlos Drummond de Andrade; e “O violino”, de Luiz Vilela

Palavras-chave: *Gesamtkunstwerk*. Richard Wagner. Interartes. Literatura e outras artes. Efeito de obra de arte total. Efeito de *Gesamtkunstwerk*.

ABSTRACT

The *Gesamtkunstwerk* concept, elaborated by the German composer Richard Wagner (1813-1883), refers in its essence to the operatic composition. According to that Wagnerian ideology, the opera text allows the confluence between all the artistic elements for bringing: *melody* by means of the musical instruments; *lyrics* in the line of the singers; drama originated from the performances; and *images* provided by the intertwining of the setting and costumes on stage. From this understanding, the present thesis aims to analyse three short stories under the *Gesamtkunstwerk* concept, and this action is corroborated in the architectural sense of the *corpus* analysed here, in which the demiurge conceives and prepares a fictional universe to their reader. In the process regarding production, the writer, aware of other *qualia*, absorbs their essence and mingles them into the literary code/text evoking the reader's senses, who on their turn apprehend and/or recall a literary effect of *Gesamtkunstwerk*. In order to reach this objective, one intends to analyse the relation between literature and the other arts, focusing on the interpretation of the short stories "O Violino" ("The Violin"), by Luiz Vilela, "Miss Brill", by Katherine Mansfield, and "Aquele Bêbado" ("That Drunkard"), by Carlos Drummond de Andrade.

Keywords: Richard Wagner. *Gesamtkunstwerk*. *Gesamtkunstwerk* Effect. Interrelation of the Arts. Music and Literature.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 -	Planta de um teatro pré-Wagner	34
Figura 2 -	Planta do <i>Bayreuth Festspielhaus</i>	34
Figura 3 -	Interior de uma ópera barroca	34
Figura 4 -	Interior de uma ópera pós-Wagner	34
Gráfico 1 -	Esquema de belas-artes	91

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO 1 - RICHARD WAGNER, A OBRA DE ARTE DO FUTURO E O CONCEITO DE ARTE TOTAL – <i>GESAMTKUNSTWERK</i>	24
1.1 A ópera e o romantismo	25
1.1.1 <i>Gesamtkunstwerk</i>	36
1.2 <i>Das Kunstwerk der Zukunft - A obra de arte do futuro</i>, o projeto wagneriano descrito por ele mesmo	39
CAPÍTULO 2 - AS ARTES IRMÃS E SUAS RELAÇÕES	61
2.1 “Trem de ferro”: uma leitura interartística	65
2.2 Possibilidades de relações entre as artes	69
2. 2. 1 A questão dos <i>qualia</i>	82
CAPÍTULO 3 - OS INDÍCIOS DO PROCESSO RECEPTIVO	99
3.1 “Mãos”, de Fábio Figueiredo Camargo: uma leitura a partir da percepção interartística	100
3.2 A questão subjetiva, histórica e social da recepção	108
3. 3 O movimento da leitura	124
CAPÍTULO 4 - EFEITO DE GESAMTKUNSTWERK NOS CONTOS “MISS BRILL”, DE KATHERINE MANSFIELD, “AQUELE BÊBADO”, DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE, E “O VIOLINO”, DE LUIZ VILELA	133
4.1 “Miss Brill”, de Katherine Mansfield: da técnica impressionista à descrição imagética	136
4.1.2 “A srta. Brill”: o conto em análise	138
4.2 “Aquele Bêbado”, de Carlos Drummond de Andrade: uma arquitetura do vício artístico	156
4.2.1 “Aquele Bêbado”: o vício da arte em análise	157
4.3 “O violino”, de Luiz Vilela: sonoridades (não)verbais	162
4.3.1 “O violino”: uma análise da sonoridade como <i>qualia</i>	163
CONSIDERAÇÕES FINAIS	173
REFERÊNCIAS	180

INTRODUÇÃO

Este trabalho visa a uma leitura do conceito de *Gesamtkunstwerk*¹ a partir da literatura, como efeito produzido no processo de recepção do texto. Tecnicamente, usar-se-á as concepções de Richard Wagner (1813-1883) acerca de *Gesamtkunstwerk*, os pressupostos de Souriau (1983) e de Pound (1977) sobre a relação entre as artes e sobre a arte literária. Em decorrência da cadência argumentativa lançada a partir de tais estudiosos, as obras *O ouvido pensante*, de Murray Schafer (2011), *A literatura e o Leitor*, de Luiz Costa Lima (2002) e *A filosofia da composição*, de Edgar Allan Poe (2011), condensarão a proposta de uma vertente de análise literária a partir de um conceito de arte pautado no projeto de *Gesamtkunstwerk*, de Richard Wagner.

O pretenso objetivo marca um transitar entre modalidades artísticas diferentes, tanto no que se refere à concepção do projeto wagneriano de *Gesamtkunstwerk* quanto na possibilidade de estímulos que produzam relação entre as artes a partir de um único código. Nesse sentido, para além da aplicabilidade dos teóricos supracitados, torna-se importante afirmar que as obras artísticas em sua individualidade serão lidas, neste trabalho, a partir do conceito de Claus Clüver (2006):

Quero aqui apenas indicar que, sobretudo entre semioticistas, uma obra de arte é entendida como uma estrutura sógnica – geralmente complexa –, o que faz com que tais objetos sejam denominados “textos”, independente do sistema sógnico a que pertençam. Portanto, um balé, um soneto, um desenho, uma sonata, um filme e uma catedral, todos figuram como “textos” que se “leem”; o mesmo se pode dizer de selos postais, uma procissão litúrgica e uma propaganda na televisão (CLÜVER, 2006, p. 15).

Em outras palavras, Clüver trata como texto cada organização complexa de signos destinada à leitura, ou seja, as expressões humanas para comunicação independente do sistema sógnico eleito, os materiais passíveis de leitura que, independentemente do seu código, pretendem sentido são textos. Em uma visão complementar, para essa mesma concepção de

¹ Arte total, uma proposta em que a poesia deve dar diretamente origem à música em um drama, fazendo uso unificado de todos os recursos teatrais. O drama deve ser apresentado em condições ideais como algo muito mais perto de ritual social do que mero entretenimento (WARRACK, 1990, p. 188-189). Quanto à origem, apesar de *Gesamtkunstwerk* comumente fazer referência à proposta operística de Richard Wagner, o termo não é dele. Sousa (2018), apresenta que, em 1827, o filósofo Karl Friedrich Eusebius Trahdorff publicou um estudo em que descreve a possibilidade das artes fluírem em conjunto.

organização semântica, Irina Rajewsky (2012a) utiliza-se do termo “configuração” para as análises textuais de Clüver, pois entende que o material comunicacional, carregado de sentido, é fruto de uma composição de, quiçá em vários códigos.

Apesar de Clüver e Rajewsky utilizarem termos diferentes, ambos possuem uma concepção de texto muito próxima, sendo fruto de um processo secular de compreensão da relação entre a palavra², o leitor e o contexto. Santaella (1992) elabora um histórico interessante acerca dos estudos que envolvem as definições de texto, tanto nas teorias linguísticas quanto literárias, e estabelece aproximações na percepção de signo e texto, obra e texto e cultura e texto, valendo-se, em especial, dos estudos de Zellig Harris³, Kenneth Lee Pike⁴, Petöfi⁵, Roman Jakobson⁶, J. Dines Johansen⁷, Roland Barthes⁸, Julia Kristeva⁹, Iuri Lotman¹⁰ e Ivan Bystrina¹¹.

Os teóricos elencados por Santaella (1992) podem parecer contraditórios; ainda assim, apresentam uma intersecção histórica entre as acepções acerca do texto. A partir da relação possível entre os pressupostos tão amplamente debatidos na linguística e na literatura tem-se a concepção de texto enquanto produção de e por meio de signos, até mesmo diferentes da linguagem verbal. Nessa breve apresentação, justifica-se o uso do conceito de Clüver apresentado anteriormente.

² O termo palavra está sendo usado para expressar não somente o extrato lexical mas também a verbalização oral ou escrita de uma ideia.

³ No que se refere à análise das unidades linguísticas transfrásticas (estudo distributivo de equivalências entre sentenças sucessivas) (SANTAELLA, 1992, p. 393)

⁴ A análise das sentenças deve ocorrer tendo em vista a pirâmide hierárquica” na qual está inserida, incluindo o contexto total da cultura do discurso (SANTAELLA, 1992, p. 394).

⁵ Autor da *Textstruktur-Weltstruktur Theorie*, “na são elaborados processos qual pragmáticos-
semânticos de interpretação de textos” (SANTAELLA, 1992, p. 395).

⁶ Cujo trabalho acerca das funções da linguagem promove um intercâmbio entre as pesquisas linguísticas e literárias (SANTAELLA, 1992).

⁷ Cujas definições de intertextualidade é definida a partir de três diferentes aspectos: a formal, a referencial e a comunicativa ou intersubjetiva (SANTAELLA, 1992, p. 398-399).

⁸ Autor que absorveu a psicanálise de Jacques Lacan, apresentando em seus estudos o extrato do inconsciente à sua noção de escritura (SANTAELLA, 1992, p. 401-402).

⁹ Autora da concepção de texto como produtividade, transcende o conceito de significação de Barthes e elabora significância, que por seu turno representa o sentido como um processo de produtividade infinito dentro do texto (SANTAELLA, 1992, p. 402).

¹⁰ Cujas noções de texto compreende 4 níveis: expressão, delimitação, estruturação e hierarquia. Em resumo, postula que o texto é “um conjunto de estruturas inter-relacionadas compondo um todo fechado e autônomo”, sem perder de vista as relações inextricáveis estabelecidas pelo texto (SANTAELLA, 1992, p. 404-405).

¹¹ Elaborador da concepção de texto como unidade mínima da cultura e signo como unidade mínima dos códigos linguísticos, tendo a ocorrência de ambos interdependente (SANTAELLA, 1992, p. 406).

Diante dessa perspectiva teórica, trabalhar-se-á nesta tese com obras artísticas que serão, em sua maioria, por necessidade exemplificativa, textos literários e, quando necessários, textos musicais, dramáticos, picturais e miméticos (aqui compreendidos como dança, performance, teatro etc.).

Topicamente, os conceitos de verossimilhança de Barthes, no ensaio “O efeito de real” (1972), e a teoria de *mimesis* como a força responsável por demonstrar o real pela literatura utilizada por Barthes (s.d.) e depois retomada por Compagnon, destacadamente em *O demônio da teoria* (2010), as contribuições teóricas de Umberto Eco (1986) (2000), Wolfgang Iser (1996) (1999) e *A filosofia da composição*, de Edgar Allan Poe (2011) serão importantes para a construção argumentativa da projeção de análise dos aspectos literários e das relações provenientes da tríade envolvendo o texto, o autor e o leitor; além dos subsídios para fundamentar a proposta de efeito de obra de arte total no que tange aos elementos da narrativa.

Nesse sentido, a necessidade de produzir uma obra que envolva seu leitor a partir do estímulo complexo latente em seu texto é um dado anterior à própria teoria de obra de arte total de Richard Wagner. Historicamente, as artes unem-se na produção de textos, como é o caso de um balé, que envolve música e dança, de uma peça teatral, que se apresenta na confluência entre literatura e performance, e de um poema, que une literatura e música. Em todas essas relações estabelecidas entre as vertentes artísticas, o objetivo é estimular uma complexa experiência dos sentidos. Observa-se no balé, por exemplo, que a performance do corpo é acompanhada pelo movimento da música, afetando o leitor nos campos da visão e da audição. No teatro, o espectador também é estimulado tal qual em uma apresentação de balé, contudo, soma-se, à audição e à visão, a compreensão do verbal. Por sua vez, o verbal é o objeto de partida no poema, que pela pretensão de fruição faz-se sonoro e muitas vezes acompanhado por outro instrumento que não a voz.

Percebe-se, nesse sentido, que são várias as estratégias de uma obra reunir, em si própria, signos de muitas artes. Com o advento da tecnologia digital, tais estratégias assumem uma dimensão muito vasta e podem, inclusive, transpor o imaginário, provendo sensações olfativas, térmicas e táteis que rompem com a quarta parede. Um exemplo de evolução tecnológica em uso artístico é o caso dos *games* que promovem o estímulo da visão, da audição e do tato, por meio de estratégias oriundas do teatro, da literatura, da pintura, da música e de energia elétrica transformada em térmica e cinética nos controles.

Em se tratando de estímulo múltiplo, o alemão Richard Wagner postula um tratado acerca da coletividade da arte, no qual sua defesa delimita o retorno da arte aos seus

pressupostos naturais em que suas vertentes estariam unidas e todos seriam capazes de compreendê-la. Sua obra, intitulada *Das Kunstwerk der Zukunft* (1849) (2003)¹², mostra-se relevante na medida em que, entre muitos outros aspectos, prenuncia conceitos refletidos nas teorias de autores contemporâneos.

Um exemplo dessa reverberação teórica é o conceito de mixmídia de Claus Clüver (2006); (1997), classificação dada a uma obra indivisível constituída de vários traços artísticos. Outro exemplo seria o de mimesis e representação em que a literatura assume a responsabilidade de tratar o real indiretamente, demonstrando-o em suas obras (BARTHES, s.d.) (COMPAGNON, 2010) e o de *qualia*, de Souriau (1983), tratando dos traços sensíveis das artes e suas combinações, conforme se constatará mais adiante neste trabalho.

Em decorrência da proposta anunciada de se analisar obras literárias pelo viés de uma teoria musical, o escopo dos estudos interartes aplica-se a esta investigação, pois o projeto operístico de Richard Wagner (2003) demonstra a possibilidade de relações entre as outras artes com a literatura e a música, construindo a dialética de um conflito harmonioso entre códigos distintos para uma mesma proposta discursiva¹³. Dentre as questões wagnerianas, a relação entre palavra e som configura-se como cerne da questão, pois para ele a música seria a única manifestação artística capaz de unir as demais em uma obra; nesse sentido, a literatura estaria em um nível abaixo da música.

A respeito dessa projeção entre palavra e som, Squeff (1997) afirma que a convivência intencional entre a palavra, tida como conceito, e a música, tida como tempo, permite manifestações de carga semântica dupla, ou seja, a música fornece um estilo à palavra que pode corroborar ou confrontar o significante correspondente. Diante disso, a proposição de Squeff (1997) favorece à compreensão da hierarquia entre literatura e música por Wagner (2003), desmistificando o extrato sonoro ao evidenciar a literarização da música.

Sabidamente, a obra de arte se faz discurso na interação com o seu leitor, que por sua vez é um indivíduo letrado¹⁴ nos sistemas sógnicos aos quais tem contato durante sua formação cidadã. Nesse sentido, o momento de leitura da obra de arte é significativo para a compreensão do texto exposto, pois o leitor será sensibilizado somente pelos signos a que ele estiver

¹² Será usado na sua tradução portuguesa, cujo título é *A obra de arte do futuro*, de 2003, elaborada por José M. Justo e publicada pela Editora Antígona.

¹³ O termo discursivo neste trabalho é usado no intento de demonstrar que os códigos distintos quando usados numa obra de arte são para construir sentido.

¹⁴ Capaz de ler e compreender textos (SOARES, 2004).

habilitado. Diante disso, os estudos de Hans Johann Jauss (1994) encaminharão a discussão acerca dos elementos determinantes na apreciação da obra e do seu leitor real.

A apreciação do texto por meio de um leitor real é o momento da recepção. Quanto a esse conceito, Jauss (1994) esclarece que ocorrem interferências constantes tanto por fatores internos quanto por externos ao texto, por isso, a recepção configura-se um objeto impreciso de análise. A função da teoria, segundo ele, nesse sentido, é identificar elementos que podem acionar relações e significâncias ao leitor no movimento de leitura.

Durante o processo de leitura, o leitor, sujeito em constante modificação e ampliação do universo referencial, é o responsável pela fruição da obra em mãos. Segundo Barthes (1987), o indivíduo em atividade de leitura será estimulado a estabelecer conexões com textos anteriores e pertencentes à cultura humana para compreender o material em mãos. Nesse sentido, não há garantias de que todos os leitores conseguirão fruir o texto, sendo possíveis escalas diferentes de interpretação.

Os estímulos de participação autoral que o texto promove no leitor são provenientes das lacunas encontradas durante a leitura (ECO, 1986). O processo, segundo Eco (1986), é um artifício de articulação mental que alimenta e é alimentado concomitantemente pelo leitor em todas as experiências a que se sujeita, inclusive na leitura. Nesse ato intelectual, o sujeito é capaz de estabelecer conexões semânticas mais profundas e favorecer a fruição do objeto artístico.

É relevante afirmar que o sentido textual é formado a partir da dialética entre recepção e efeito. Sabe-se que “a recepção é momento condicionado pelo leitor” (MORAIS, BRAGA, *et al.*, 2011, p. 260) e o efeito, “o momento condicionado pelo texto” (MORAIS, BRAGA, *et al.*, 2011, p. 260). Sendo assim, a percepção do texto pode produzir efeito(s) no leitor, condicionado à sua recepção. Tendo em vista a compreensão de texto para este trabalho, pensara construção de sentido de uma obra de arte em quaisquer das modalidades de sistemas complexos de signos compreende tanto os elementos materiais da obra quanto os elementos passíveis de alusão pelos traços artísticos presentes.

Cabe frisar que a recepção do texto, tratada até aqui por teóricos literários também era uma preocupação para o compositor Richard Wagner, haja vista a elaboração de uma estrutura física¹⁵ para que suas obras fossem apresentadas, garantindo que o espectador não sofresse

¹⁵ Refere-se ao Bayreuth Festspielhaus, casa de espetáculos projetada por Richard Wagner.

interferências externas ou indesejadas pelo compositor no momento da apreciação da ópera. Esse teatro elaborado por Wagner faz parte de um projeto musical maior, denominado *Gesamtkunstwerk*, no qual haveria a comunhão total entre todos elementos da ópera, inclusive os processos de composição e montagem dela.

Em essência, o conceito de *Gesamtkunstwerk* refere-se à estrutura operística. Segundo teóricos musicais (MILLINGTON, 1995); (SCHONBERG, 2010) (COELHO, 2000) (WARRACK, 1990) (KERMAN, 1990) (ANTUNES, 2008); (PEREIRA e NORONHA, 2008), dentre os diversos gêneros da música, Richard Wagner tinha a ópera como foco de seu trabalho por acreditar que somente através dela seria possível a comunhão harmônica entre as representações artísticas, contemplando seu projeto de *obra de arte do futuro*. Nesse sentido, Wagner defendeu que o texto operístico permite a confluência entre todos os elementos artísticos por trazer melodia, por meio dos instrumentos; letra, na linha dos cantores; dramaturgia devido à performance; e imagens, pela ambientação do palco e dos figurinos interligados.

O processo de composição de Richard Wagner, dentro do contexto artístico do romantismo tardio, propunha uma releitura de mitos e lendas por meio de encenações musicais pensadas unicamente pelo compositor, desde o recorte até a montagem da ópera (OLIVEIRA, 2014). Tal processo foi iniciado pelo compositor Carl Maria von Weber e a estrutura resultante dessa dualidade Weber-Wagner revolucionou a cultura operística vigente, na medida em que revisava o referido gênero musical, rejeitando uma estrutura¹⁶ em que as partes das peças eram fixas e não se comunicavam para a construção de um texto único que comungasse melodia, letra e dramatização.

De acordo com Warrack (1990), na revisão feita ao gênero,

a expressão de emoções intensas é colocada em nova importância na harmonia, para efeitos de sensação [...]. Demandas similares tiveram maior importância na orquestra, que adquiriu uma nova gama de cores em suporte de necessidades expressivas. O desejo de mostrar o crescimento e fluidez significava que as velhas formas fechadas tornaram-se menos satisfatórias; e a transição para teatro, música e *Gesamtkunstwerk* começou com o afrouxamento destas de várias maneiras [tradução da pesquisadora] (WARRACK, 1990, p. 184)

¹⁶Essa dita estrutura era conhecida como de números, pela fixidez de suas partes.

O estilo operístico a que Warrack faz referência é a ópera séria¹⁷, muito comum ao estilo romântico musical alemão anterior a Weber-Wagner. Essa estrutura operística questionada por Weber possibilitou a reformulação wagneriana e a consolidação da técnica de motivos¹⁸, que, por sua vez, viabilizou a transformação da estrutura de reminiscência em “células musicais”. Esse processo denota a unificação e a continuidade entre as partes da ópera.

Ainda segundo Warrack (1990), o título hoje consagrado para a técnica de motivos, *Leitmotiv* (motivo condutor), não é atribuído a Richard Wagner. Wagner denominava sua técnica usando o termo *Hauptmotiv* (motivo principal), pela compreensão de que os temas poderiam ter desenvolvimento durante a composição e serem desdobrados em outros. Contudo, é devido ao fato de a técnica de motivos possibilitar que uma célula musical possa sofrer desenvolvimento durante a obra que o termo *Leitmotiv* se consagrou, na compreensão de que ele se desdobra em, conduz (a) outros temas.

Pode-se afirmar que a era romântica alemã significou um rompimento ideológico e tecnicista para a música, como pôde ser depreendido da afirmação de Warrack (1990). Em outras palavras, o romantismo representa um marco no processo de composição musical. Dentre os ganhos dessa escola, permitiu-se que a relação entre orquestra e voz imprimisse uma força maior na intenção de ideias, emoções e alusões, possibilitando o efeito da *unendliche Melodie*¹⁹.

Dessa forma, percebe-se que o trabalho de construção operística, a partir da concepção de Richard Wagner, pode ser comparado a um planejamento arquitetônico em que o autor, antes de iniciar a composição propriamente dita, conhece o terreno (na maioria das vezes, os mitos e lendas nórdicos pela valorização do popular e da tradição) em que trabalhará, delimita a área a ser construída (estabelece seu recorte), projeta cada detalhe necessário para iniciar as obras (elabora os rascunhos, primeiro em prosa, depois da linha melódica e dos cantores), compra todos os materiais necessários na construção (elabora todos os temas musicais), atua como servente (compõe a partitura reduzida para o piano), para enfim ocupar seu lugar de mestre de obras (compor a grade operística). Entende-se que para se chegar a essa estrutura, Wagner experimentou metódica, e muitas vezes intuitivamente, outras estratégias composicionais; contudo, seu método consolidou-se com o advento de *Siegfried* (1876), segundo Darcy (1995).

¹⁷ Estrutura operística cujas partes era independentes e não tinham obrigação de desenvolver a anterior.

¹⁸ Técnica musical que possibilita que temas sejam desenvolvidos durante a peça, possibilitando um fio condutor entre as partes e a sua unidade semântica.

¹⁹ O termo *unendliche Melodie* refere-se à continuidade melódica da ópera, em que o libreto representa uma unicidade semântica e a linha vocal possui mais desenvoltura na execução.

Siegfried é a terceira ópera da tetralogia *Der Ring des Nibelungen* (WAGNER, 1876), cujo tema é o herói nórdico que mata um dragão, guardião do anel, e logo depois apaixona-se por uma valquíria. A importância dessa peça no método wagneriano de composição é a densa e metódica relação entre as artes para confecção do espetáculo. A literatura está marcadamente presente na lenda de Siegfried e na mitologia das Valquírias e o desenvolvimento do tema dá-se pelos *Leitmotive*, produzindo unicidade no enredo.

Essa arquitetura wagneriana redonda no domínio do processo multissemiótico de criação, na qual encontra-se a possibilidade da concretização da obra de arte total, pois todos os elementos que surgem ao espectador durante a execução da ópera foram pensados em uma unidade (primeiramente estrutural, mas também principalmente) semântica, para que ele não se desprendesse da proposta elaborada pelo compositor. Tal processo arquitetônico, analogamente, poderia ser analisado como eixo de construção de outras variações artísticas, como teatro, cinema, dança, literatura e pintura; contudo, a proximidade verdadeiramente se instalaria com o projeto wagneriano somente em artes que derivassem dos *qualia*²⁰ da ópera, a saber: teatro, novelas televisivas, cinema e séries.²¹

Assim, *Gesamtkunstwerk* sintetiza a materialização dos traços artísticos diferentes em uma única obra de arte. Entretanto, seria possível, diante dessa perspectiva, que as artes em geral produzissem o *Gesamtkunstwerk* como efeito textual, se, quando na recepção, o leitor/espectador for estimulado por elementos do texto artístico que o faça se envolver com as múltiplas artes. Em analogia à proposição de Richard Wagner²², na literatura, dar-se-ia na relação entre os traços das várias artes²³ por meio dos códigos elencados pelo escritor, produzindo a união de referências às modalidades artísticas, capaz de mobilizar a recepção do leitor e estimular nele o efeito de obra de arte total.

²⁰ Percepções sensoriais.

²¹ Atualmente, no Brasil, uma compositora operística tem desenvolvido seu trabalho criativo na mesma linha que Richard Wagner. Jocy de Oliveira, nascida em Curitiba, compõe ópera multimidiáticas e promove uma democrática relação entre os recursos tecnológicos e os já consagrados modelos de *Gesamtkunstwerk* proposto por Wagner.

²²Elaboração de uma melodia que surgisse do discurso e que, da comunhão entre letra e música, as demandas cenográficas e de montagem somassem-se à ideia projetada pelo compositor para se encerrarem no espectador em forma de efeito.

²³*Qualia*.

Essa referenciação corrobora-se na evolução dos estudos de linguagem, o reconhecimento dos textos multissemióticos²⁴, multimodais²⁵, em multissuportes²⁶, as constantes transposições artísticas e os diálogos entre as várias artes dentro de um mesmo suporte textual. Nesse sentido, o conceito de *Gesamtkunstwerk* usado Richard Wagner, por si só, enquadra-se dentro de uma teoria interartística, pelas confluências entre as várias artes no texto operístico, e viabiliza o deslocamento da análise, antes exclusivamente musical, para o estudo literário.

Ainda refinando uma definição para o uso do efeito de *Gesamtkunstwerk* neste trabalho, será muito útil a abordagem de Souriau (1983) com relação aos *qualia*. A proposta defendida por esse autor no livro *A correspondência das artes* (1983) garante, na própria divisão das artes clássicas, a possibilidade de estímulo receptivo entre elas devido ao uso dos traços sensíveis, os denominados *qualia*. Refletindo o esquema de Souriau (1983) a partir do comportamento organizacional dos *qualia*, é possível identificar que ocorre repetição e até intersecção entre eles nas matérias artísticas de cada obra analisada. Diante desse pensamento, a aproximação entre as manifestações artísticas compostas (híbridas), aquelas em que há a convivência entre outras artes, pode ser vista pela necessidade de complementação de fenômenos para um *Stimmung*²⁷, coerente com a proposta romântica de arte à qual Wagner estava vinculado. Em decorrência disso, trabalhar o conceito de obra de arte total na vertente literária corrobora-se no seu sentido arquetônico, em que o demiurgo elabora e prepara o universo ficcional para seu leitor. No processo que tangencia a produção, o autor da arte literária consciente das relações entre os *qualia* absorve a essência deles e os articula no código literário eleito, possibilitando o estímulo de outros sentidos do leitor, que por sua vez postula um efeito de *Gesamtkunstwerk*.

Souriau (1983) ainda discorre sobre a possibilidade de se distinguir as formas primárias em todas as obras de segundo grau²⁸ por meio dos traços elementares sensíveis disponíveis a elas. Nos termos da literatura, classificada como forma secundária, a linguagem remeteria o leitor ao arabesco fonético dos sons da língua e ao conjunto de todos os dispositivos que seriam

²⁴ Textos multissemióticos são aqueles que extraem de si sensibilidades distintas. Tendo como exemplo a tirinha que mistura linguagem verbal e não-verbal.

²⁵ Textos multimodais são compostos de modos/corpos/códigos distintos, tais como o uso de recursos gráficos (negrito, itálico, sublinhado, cor etc.) para destaque de um texto verbal.

²⁶ Textos multissuportes são híbridos, formados por suportes distintos. Observa-se como integrante dessa análise os textos operísticos, cuja constituição se dá na coexistência do ator, do texto literário, musical e plástico.

²⁷ Estado emocional animado, motivado.

²⁸ Relação entre os traços das artes organizadas em um esquema que classifica as artes clássicas em primeiro e segundo graus.

acionados por esse suporte semântico (SOURIAU, 1983, p. 143). Dessa maneira, as relações extra e intra textos de vários suportes e códigos podem ser *corpus* de leitura na perspectiva do leitor, que se insere na tríade também formada pelo autor e pelo texto.

Portanto, e tomando como base os textos em foco, propõe-se uma leitura a partir da técnica wagneriana de composição operística com o objetivo de apontar o efeito de *Gesamtkunstwerk* na arte literária. Esse argumento sedimenta-se na perspectiva de que o texto literário existe na relação entre texto, autor e leitor, evidenciando as percepções sensoriais a partir da concepção demiúrgica e arquetônica com reverberações nas possibilidades de inferência do leitor durante o processo de interpretação do texto literário.

A fim de demonstrar tal possibilidade de leitura literária, utilizar-se-á, neste trabalho, de três exemplares do gênero conto, por representarem tradicionalmente uma proposta discursiva condensada capaz de aludir elementos extraliterários para favorecer a fruição do texto. Contudo, não se descarta que esse recurso seja acessível a processos de fruição de outros gêneros literários, tais como romance, crônica, poema e drama, nem mesmo em objetos artísticos provenientes de outros códigos, pois, de acordo com as teorias de correspondência entre as artes e dos *qualia* que serão discutidos nesta tese, o processo de identificação surge de um traço estilístico complexo do objeto analisado e permite a fruição do texto, seja ele qual for. A saber, o *corpus* literário utilizado como exemplificação da proposta de análise é composto dos contos “O violino”, de Luiz Vilela (1989) “Aquele Bêbado”, de Carlos Drummond de Andrade (1985), e “Miss Brill”, de Katherine Mansfield (2001)²⁹.

Em prévia análise já se percebe que em “Miss Brill”, de Katherine Mansfield, “Aquele Bêbado”, de Carlos Drummond de Andrade, e “O violino”, de Luiz Vilela, as estruturas textuais aludem a *qualia* distintos e esteticamente não se propõem a um projeto literário único. Faz-se importante afirmar que as três obras relacionadas, extraídas de um contexto de produção da escola modernista³⁰, não são exemplos de correspondência entre si, por homologia³¹, mas elas desenvolvem o sistema linguístico para aludir outros traços artísticos e promover sensações no leitor que complementem a sua recepção, em um processo de correspondência entre as artes

²⁹ A tradução usada neste estudo será a de Luiza Lobo, publicado pela Ediouro em 1993 (MANSFIELD, 1993).

³⁰ Destaca-se, porém, que a questão das escolas literárias será levantada somente e quando necessária para a compreensão da técnica usada e das linhas interpretativas possíveis pela estética do projeto literário.

³¹ O termo homologia faz referência ao estudo comparatista entre obras distintas, inclusive de suportes diferentes, em busca de correspondências de efeitos e sentidos entre elas.

dentro de uma obra artística. Ainda à guisa de complementação, os textos literários selecionados tiveram sua escolha de maneira a verificar a vivacidade e reverberação do conceito wagneriano de *Gesamtkunstwerk* transpondo os séculos, e que se perpetua ainda na contemporaneidade, conforme se poderá compreender.

A fim de viabilizar a construção argumentativa desta tese, este trabalho está estruturado em quatro capítulos. O primeiro será dedicado ao conceito de *Gesamtkunstwerk* elaborado por Richard Wagner, no qual propõe-se a descrever um percurso histórico que provocou o período romântico alemão na música, ideologia que culmina na concepção operística wagneriana, e apresentar o *Gesamtkunstwerk* como proposta para a obra de arte do futuro, segundo Wagner.

O foco do capítulo seguinte compreenderá as teorias acerca da correspondência entre as artes. Para tanto, serão discutidas as propostas de Souriau (1983), Pound (1977), Clüver (2006), dentre outras, que identificam e articulam os *qualia* a fim de apresentar as artes e as possibilidades de intersecção entre elas em uma construção de efeito de *Gesamtkunstwerk*.

O terceiro capítulo é acerca do processo de recepção da obra de arte, em continuidade aos capítulos anteriores que evidenciam a preocupação com o movimento de apreciação do texto. Na oportunidade apresentar-se-ão os pressupostos sobre a teoria da recepção de Jauss (1994), acionando Iser sobre questão da leitura como ato estético (1996), e Eco a respeito da ação interpretativa da leitura (1986) e da interpretação (2000), dentre outros para modelar a figura do leitor em seu papel de realização da obra lida.

Na sequência, reserva-se o quarto capítulo para a análise dos contos *corpus* deste trabalho. A leitura deles estará focada nas teorias apresentadas nos três capítulos teóricos anteriores, a fim de articulá-las por um movimento de leitura interartística, cujos estímulos literários buscam uma imersão sensorial verossímil. Defende-se, portanto, nesta tese a possibilidade de que “O violino”, de Luiz Vilela, “Miss Brill”, de Katherine Mansfield, e “Aquele Bêbado”, de Carlos Drummond de Andrade, sejam exemplares do efeito de *Gesamtkunstwerk* possível na literatura.

Por fim, pretende-se retomar, nas considerações finais, os principais argumentos e conceitos que teorizam acerca do efeito de obra de arte total e sua possibilidade de reconhecimento no processo de recepção da arte literária. Reafirmando, a partir disso, a tese apresentada neste trabalho de que é factível a legitimidade do projeto de *Gesamtkunstwerk* wagneriano como efeito produzido na recepção por meio de obras literárias, cujo código literário aluda a outros códigos artísticos configurando a obra de forma complexa e evidenciando *qualia* durante o movimento de leitura.

Em suma, nesta tese buscar-se-á demonstrar, por meio dos temas mencionados acima, que a literatura possui traços sensíveis capazes de aludir a outras vertentes artísticas e juntamente às qualidades leitoras, no momento de recepção, favorecem a imersão a uma realidade ficcional que se pretende verossímil. Assim, o movimento interpretativo que atinge o leitor durante a apreciação da obra alude questões culturais, memorialísticas e sensíveis, produzindo um efeito de *Gesamtkunstwerk* tal como desejado no projeto de obra de arte do futuro de Richard Wagner.

CAPÍTULO 1 - RICHARD WAGNER, A OBRA DE ARTE DO FUTURO E O CONCEITO DE ARTE TOTAL – *GESAMTKUNSTWERK*

Para Richard Wagner, as artes em si eram incompletas e incapazes de atingir o espectador na sua complexidade sem se aliarem na composição da obra, sem abdicarem do egoísmo da moda³². Segundo ele, tal incompletude apresentava-se pelo estímulo não natural, distante das necessidades naturais, essenciais do homem na relação com o meio, de onde o verdadeiro desejo seria capaz de construir a obra de arte. Assim, para um melhor andamento na discussão acerca do efeito de *Gesamtkunstwerk* explicitado como tese deste trabalho na Introdução, apresentar-se-á neste capítulo o processo operístico idealizado por Richard Wagner que resultou no projeto de *Gesamtkunstwerk*, também conhecido como obra de arte total.

Sumariamente, o destaque da obra de Richard Wagner dá-se pela compreensão da incompletude das artes, como resultado do distanciamento do homem daquilo que é natural. O músico alemão afirma que um projeto artístico resultante da união entre todas as artes, valorizando e rompendo, concomitantemente, seus limites sensoriais, produziria um efeito de real³³ no seu espectador. Devido a essa característica polivalente, o estudo do projeto de *Gesamtkunstwerk* configura-se em uma vertente interartística, da qual inclusive faz parte a arte literária, para onde se desloca este trabalho, a fim de encontrar as relações que promovam a unicidade e continuidade do texto literário entrelaçando-se com outras fontes artísticas, ainda que estas não estejam materialmente presentes; tal como em uma onomatopeia, em que a palavra expõe a sonoridade de uma forma evidente, tal como em uma rubrica que evidencia a ação que pleiteia o diálogo, tal como uma partitura que registra graficamente o som pretendido.

Assim, este tópico se subdivide para apresentar o conceito de *Gesamtkunstwerk*, em primeiro lugar fazendo o recorte e desenvolvimento de técnicas e concepções musicais do

³² Para Wagner (2003), a moda é a banalização da arte, a subversão do homem às convenções sociais, pois fugiria do natural, dos instintos de sobrevivência, do original ao criar em todos um desejo de posses e conquistas dos mesmos itens, sem valorização do trabalho e da técnica para a produção do objeto consumido.

³³ Para o projeto wagneriano, o termo “real” está intimamente ligado ao natural, pois compreende aquilo que é verdadeiramente ligado aos desejos coletivos, a estímulos legíveis ao instinto e às necessidades vitais. Em outras palavras, para Wagner, tanto o real quanto o natural seriam referências ao complexo estímulo sensorial em que homens e mulheres estão imersos desde seu nascimento, no dia a dia, excluindo os desvios causados pela moda. A partir dessa compreensão, os termos real e natural usados por Wagner em seu projeto são indícios de uma arte que se propõe não representativa, por isso a necessidade de sua origem musical, uma arte essencialmente presentativa, de primeiro grau, em seu maior nível de verossimilhança.

período romântico, aplicadas à ópera, que possibilitaram a revolução arquitetada por Wagner; em seguida, apresentando, com comentários, o texto wagneriano (2003) que descreve o projeto de construção da obra de arte do futuro, hoje denominada *Gesamtkunstwerk*.

1.1 A ópera e o romantismo

Historicamente, o termo ópera surge em música somente em 1637. No entanto, a primeira peça operística é datada de 1600, em Roma, com a execução de *Euridice*, do compositor Jacobo Peri³⁴. Na época, a nomenclatura usada para designar apresentações de estilo representativo musical era *favola drammatica*, sendo que o texto musical encenado nessas obras dramáticas está em oposição à pressão conservadora da sociedade romana, e desenvolve-se em quadros de monodia acompanhada (MASSIN e MASSIN, 1997, p. 332).

A partir desse gênero musical, a evolução do texto operístico dá-se pelo percurso de relação entre as artes representativas e presentativas, em busca de um movimento significativo e expressivo. Destaca-se, dentre os textos que refletem a respeito da ópera e de seu valor artístico nesse percurso histórico, o livro - intitulado originalmente nas duas primeiras edições (1872 e 1874) - *Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*³⁵, em que Friedrich Nietzsche apresenta a discussão acerca da unidade e suas representações em um eterno movimento de vir-a-ser. Nesse sentido, Nietzsche (NIETZSCHE, 2007) disserta acerca das artes, estabelecendo uma relação entre a música e a literatura e entre as artes apolíneas e dionisíacas, sobre a morte e a vida, em um retorno cíclico à origem.

A proposta de Nietzsche (2007), defendida nesse livro, apresenta uma reflexão acerca da concepção de arte independente do viés de entretenimento, assim como era observada nas mudanças operísticas desenhadas por Richard Wagner. Em consequência, as expectativas em relação à tese nietzschiana desenhavam a necessidade de a arte europeia em geral ser livre, incluindo a música; não estando, assim, presa às tendências (moda) nem mesmo às ideologias vigentes. Nesse contexto, a relação entre Nietzsche e Wagner é defendida a partir da seguinte reflexão:

[...] parece-nos que a grande Arte, nos termos pensados pelo jovem Nietzsche e pelo jovem Wagner, somente poderia ser pensada em formações culturais

³⁴ Jacobo Peri (1561-1633) é um compositor e cantor italiano do período renascentista e barroco.

³⁵ A partir da terceira edição (1886), o livro passou a se chamar *O nascimento da Tragédia*.

onde a ciência instrumentalizada não apareça como princípio norteador da vida humana, pois, para ambos, a Arte Moderna estaria envolvida em um manto de interesses individualistas que destoam totalmente de seus verdadeiros princípios. É assim que eles encontram na arte helena, no período ante-socrático, mais especificamente no gênero artístico trágico, o caminho para se pensar novos paradigmas para a cultura ocidental Moderna. Pois, para Nietzsche e Wagner, a arte grega trágica aparecia como a dramatização da realidade bela/feia do cotidiano do povo heleno. E a arte wagneriana aparecia para o jovem filólogo como o caminho, Moderno, para este renascimento do trágico na cultura alemã de então. E é assim que o jovem Nietzsche deposita todas as suas esperanças de um retorno da tragédia na arte revolucionária de Wagner. Este, em meados do século XIX, percebendo a crise de falta de sentido na sociedade europeia de então, e, por conseguinte, nas consequências da instrumentalização das relações sociais para a Arte, vislumbrou uma saída para a cultura artística nas revoluções operárias de então, onde a transformação político-social abriria também, de forma imanente, a possibilidade do renascimento da arte trágica (ANTUNES, 2008, p. 53-54).

Nesse sentido, a arte europeia deveria ser livre dos mecanismos científicos e da moda apregoados e tornar-se instrumento de manifestação e expressão de sentimento³⁶; o que define bem os conceitos wagnerianos de natural e de real. Partindo dessa premissa, Nietzsche defendia a arte como lugar de expressão dos sentidos e não de representação deles, não de cópia do real; mas sim da presentificação de um real complexo e completo, por meio da união entre os estímulos naturais. Encontravam-se nessa mesma vertente Nietzsche e Wagner; contudo, sabe-se que depois que o anfiteatro idealizado por Wagner foi inaugurado, Nietzsche acusou o compositor de se corromper aos ideais mercadológicos e modernos da época, pois propunha um lugar onde a arte não mais seria meio de presentificação, mas de representação.

Após o rompimento pessoal e intelectual entre Nietzsche e Wagner, o compositor alemão deslizou-se para a concepção filosófica de Schopenhauer, cujas ideias pessimistas, segundo Schonberg (2010), marcaram a composição da ópera *Tristão e Isolda*:

O filósofo [Schopenhauer] escreveu que a música “é inteiramente independente do mundo fenomenal, ela o ignora completamente, poderia em certo sentido existir mesmo se não houvesse mundo, o que não pode ser dito de outras artes”. A música, continua Schopenhauer, “é a cópia do desejo em si mesma [...]”. Eis o porquê do efeito da música ser muito mais poderoso e penetrante que de qualquer das outras artes, pois falam apenas de sombras, enquanto a música fala da coisa em si mesma”. Na melodia Schopenhauer encontrou “a ininterrupta conexão significativa de um pensamento do começo ao fim representando um todo”. A isso Schopenhauer equiparou “a materialização do desejo, da vida intelectual e do mundo”. Schopenhauer

³⁶ Para o projeto de arte de Richard Wagner, caberia única e exclusivamente à ópera o *status* de obra de arte do futuro e, pelas qualidades miméticas tão caras às estéticas artísticas anteriores à romântica, a sua manifestação e expressão do sentimento estaria em oposição à representação e cópia dele diante do espectador.

afirmava que se a música se associasse demais à palavra, “estaria falando uma linguagem que não é sua” (SCHONBERG, 2010, p. 321).

É possível identificar no excerto que Schopenhauer descreve a música como a cópia da própria vontade, por isso, ela teria como característica um efeito penetrante; ou seja, por estar intimamente ligada à natureza seria superior às outras artes, que representariam uma essência, enquanto a música seria a própria essência. Nessa máxima, a música, por fazer uso de uma linguagem pura, presentifica-se elevando a própria natureza ao seu ouvinte.

Entende-se como essência os traços primários de uma arte, a arte presentativa (não-representativa), aquilo que não pretende imitar o real para se expressar. Como presentificação de si própria, a música não poderia assumir demasiadamente a literatura, pois não estariam em relação complementar, mas sim de submissão. Em decorrência disso, Wagner assimilaria a tese de Schopenhauer da liberdade da arte e do artista na busca pela vontade e pela representação da natureza para a sistematização da sua obra de arte do futuro.

Em termos musicais, a ópera *Tristão e Isolda* é um exemplo forte dessa relação que a produção wagneriana estabelece com a literatura³⁷. O texto que originou o enredo dessa ópera é fruto de um estudo de Wagner acerca de trechos provenientes da tradição oral; e dessas fontes há registros não idênticos de Gottfried von Strassburg, de Fernandel Abrantes, de Joseph Bédier. A partir do compilado wagneriano do mito de Tristão, o compositor estabelece diálogos entre linguagens artísticas para que o seu espectador possa romper os limites existentes em cada uma delas, para que a recepção do texto artístico o conduzisse à contemplação de realização de um desejo natural, o dos sentidos.

Em se tratando de Richard Wagner, além das influências³⁸ que produziram nele o período do romantismo alemão, há que se pensar na atmosfera filosófica em que ele estava inserido. Em suma, o legado da “cópia da vontade” deixado por Arthur Schopenhauer a Wagner é a perspectiva de que o mundo pode ser entendido a partir da relação entre vontade e representação, influenciando as propostas de idealização da arte do futuro wagneriana. Nessa perspectiva, Wagner desenvolve a complexa ideia de arte como sendo expressão dos desejos

³⁷ Ademais, as questões e relações entre a filosofia, a literatura e a música estão fortemente presentes nas obras wagnerianas e, à guisa de exemplificação, também foram analisadas por Baudelaire em alguns textos. Charles Baudelaire, autor contemporâneo a Wagner, teve contato com as obras do compositor alemão quando ele esteve exilado na França. Dentre os textos do francês a respeito da obra do compositor alemão destaca-se Richard Wagner (1861), Ainda algumas palavras (1861) e Richard Wagner e *Tannhäuser* em Paris (Richard Wagner et *Tannhäuser* à Paris, 1861).

³⁸ Em música, o termo influência é uma expressão teórica para representar os resultados de processos de estudo, interferências estéticas e técnicas de compositores e de virtuosos anteriores, identificadose/ou declarados nos trabalhos dos músicos.

não arbitrários do homem, que estariam mais próximos às necessidades naturais, das quais a modernidade o afastou.

No que diz respeito ao estilo de composição, a proposta operística de Richard Wagner está inserida em um macro contexto de produção que valoriza os cantores. Anteriormente, para a conquista desse fim, as outras partes do texto operístico eram subjulgadas e não desenvolvidas, como pode-se perceber na citação abaixo:

No tipo de ópera que criavam³⁹, cantores e canto eram o que importava. Elas basicamente visavam ao entretenimento. Weber pode ter se preocupado com o povo alemão em suas óperas, e Beethoven, em seu *Fidelio*, objetivava os valores espirituais. Nada disso preocupava os compositores do *bel canto*. Sua emocional e exibicionista arte não requeria de seus ouvintes que pensassem. Como resultado, foram extremamente populares. [...] Mais tarde, as óperas espetáculos de Meyerbeer, as óperas psicológicas de Verdi e os dramas musicais de Wagner iriam desbancar o *bel canto*, embora algumas obras tenham sobrevivido no circuito internacional (SCHONBERG, 2010, p. 257).

Essa citação de Harold Schonberg fornece uma perspectiva condensada da concepção operística barroca e do início do romantismo. Ainda segundo esse estudioso, na história da música até a metade do século XIX, os compositores que se destacavam eram grandes referências também como instrumentistas. Contudo, a segunda metade do século XIX modificou essa concepção: os compositores passaram a se dedicar à criação musical e deixaram a execução para outros músicos. A partir desse novo molde no universo musical evidenciou-se a presença dos virtuosos, cuja definição casa-se muito apropriadamente ao papel que ocupavam, uma vez que eram músicos concertistas que se dedicavam exclusivamente à execução musical.

Salienta-se que a prática constante e o domínio sobre várias peças forneciam a esses intérpretes familiaridades sonoras muito aguçadas, o que lhes conferia uma habilidade muito cara aos compositores. Devido a tal habilidade, a figura/tarefa dos virtuosos era muito estimada e as interferências que eles faziam na peça composta, durante a execução, eram avaliadas pelos autores e o esquema proposto podia servir de base para novas composições. No entanto, esse personagem encarregado em transformar a partitura em música foi bem aceito somente até os primeiros românticos.

Por sua vez, Schonberg (2010) postula que os primeiros românticos eram mais permissivos que os músicos cronologicamente posteriores a eles, no que diz respeito à prática virtuosa. Segundo o mesmo pesquisador, tal diminuição na relação de possibilidade de interferência nas obras dos artistas advém da teoria de Jean-Jacques Rousseau acerca do homem

³⁹ No período que compreende de 1841 a 1848.

natural e do seu valor individual, cuja temática foca a necessidade de expressão do subjetivo. Nessa perspectiva, os compositores começaram a expressar cada vez mais seus próprios conflitos e emoções que os desejos coletivos. Em consequência disso, o virtuoso perde espaço, pois a partitura passa a ser vista como representação da vontade do compositor, do sentimento e da individualidade do artista marcados em símbolos, para serem executados como o autor a executaria.

De forma sintética, Schonberg (2010, p. 163) apresenta os preceitos da música romântica: “o conteúdo é mais importante do que a forma Clássica; há uma aliança entre a literatura e as outras artes; um horizonte expandido; um interesse sobrenatural; constante experimentação com novas formas, novas cores, novas tessituras”. Essa visão do período destaca as propostas interartísticas produzidas, ao evidenciar o grande interesse dos românticos pelo mito e pelas outras artes, em seu movimento nacionalista, e o desenvolvimento de técnicas de composição e de execução⁴⁰.

Carl Maria Weber (1786-1826), um dos primeiros compositores românticos segundo Schonberg (2010), influenciou grandes compositores como Mendelssohn (1809-1847), Berlioz (1803-1869), Liszt (1811-1886) e Wagner (1813-1883).

A influência total de Weber em Wagner permanece não descrita, embora qualquer um que ouça a Abertura de *Euryanthe* de Weber possa identificar a antecipação do ciclo do *Anel*. [...] Enquanto regente, ele [Weber] foi um dos primeiros a exigir controle total sobre todos os aspectos setoriais, um dos primeiros a exercer controle total sobre todos os aspectos da produção de uma ópera, um dos primeiros a instituir ensaios setoriais, um dos primeiros a exercer completa autoridade. Weber, também, como Wagner, tinha ideias pangermânicas acerca da ópera. Ele procurava, como explicou em 1817, “um trabalho artístico completo e contido em si mesmo, no qual todos os ingredientes providos pelas diferentes formas de expressão artística desaparecem enquanto unidade no processo de fusão e, assim perecendo, ajudam a formar um universo inteiramente novo”. Conceito muito parecido com o de Wagner em *Gesamtkunstwerk* trabalho artístico total quarenta anos antes de Wagner expor suas teorias (SCHONBERG, 2010, p. 171).

Tal influência de Weber à produção artística de Wagner configura-se como elemento deflagrador da estética wagneriana: o *Gesamtkunstwerk*. Segundo Schonberg, o conceito elaborado por Richard Wagner é entendido por trabalho artístico total; no entanto, outros autores, como Grout e Palisca (GROUT e PALISCA, 2007), traduzem tal concepção como um

⁴⁰ Em apenas uma década, grosseiramente, 1830 a 1840, o vocabulário harmônico todo da música mudou. Veio não se sabe de onde, mas de repente os compositores estavam usando o sétimo, nono, até mesmo o décimo primeiro acorde, acordes alternados e um cromatismo oposto à harmonia diatônica do Clássico (SCHONBERG, 2010, p. 163).

ideal de obra de arte total. A diferença desta interpretação em relação à anterior, acredita-se neste trabalho, está na discussão filosófica que envolve a execução literal e completa do projeto metódico wagneriano enquanto utópico.

Hector Berlioz (1803-1869), outro compositor anterior a Richard Wagner, idealizou a técnica do motivo condutor, quando, em *Symphonie Fantastique*, o tema da amada perpassa toda a sinfonia e inaugura a técnica da *idée fixe* (SCHONBERG, 2010, p. 183). Mais tarde, Wagner desenvolveu tal técnica para o *Leitmotiv*. Em suma, a proposição de Richard Wagner para a evolução do método *idée fixe* é que a estrutura possa ser desenvolvida durante a peça, sem que perca a característica semântica que inicialmente instaurou no texto melódico.

O musicólogo Daniel Salgado da Luz, em um artigo publicado no *site* da *Orquestra Filarmônica de Minas Gerais*, apresenta a *Sinfonia Fantástica* de Berlioz nos seguintes termos:

A *Sinfonia Fantástica* representa uma revolução na história do gênero sinfônico. Partindo da sugestão descritiva beethoveniana da *Sinfonia Pastoral* (na qual, no entanto, Beethoven anotara: “mais expressão de sentimentos que pintura”), referindo-se sempre às formas clássicas, a *Fantástica* inspira os poemas sinfônicos de Franz Liszt, cujas formas musicais têm potencial de suscitar imagens, de narrar histórias e até de transmitir conteúdos filosóficos. Nesta Sinfonia, Berlioz utiliza um tema recorrente, a *idée fixe*, célula musical que percorre ciclicamente toda a composição. [...] A *idée fixe*, que representa a imagem obsessiva da amada do herói, seria o elemento condutor da narrativa e reaparece com variações, de acordo com o estado de espírito do sugerido eu-lírico. Berlioz descreve seu plano do drama instrumental em cinco movimentos: Devaneios e Paixões – com uma lenta introdução culminando num *Allegro*, em que o herói oscila entre a experiência melancólica e o júbilo da expectativa de encontrar-se com a amada; Um baile, cuja valsa sugere o encontro dos amantes; Cena no campo, que descreve uma noite de verão campestre, na qual a amante reaparece, perturbando a paz almejada pelo herói; Marcha ao cadafalso, que representa o sonho da morte da amada, sugerindo uma procissão lúgubre; *Sonho de uma noite de Sabá*, em que uma cena fantástica é descrita com sons *sobrenaturais*, conduzindo para uma dança grotesca no momento do sepultamento da amada. A necessidade de exprimir vários estados conflitantes de espírito influencia a escrita musical desta obra: contrastes de dinâmica e orquestração dos temas expostos possibilitaram um novo universo de ritmos, melodias, harmonias, tendo seu desenvolvimento cíclico pela *idée fixe* dado um novo rumo ao gênero sinfônico no século XIX (LUZ, s/d, p. on-line)

Assim, o desenvolvimento de uma célula musical durante a peça fomenta as elucidações imagéticas e tem intensificação devido aos andamentos e gêneros usados nos movimentos. Essas características são tão caras a Berlioz quanto a Wagner, pois garantem a unidade entre as partes e a reminiscência entre os temas secundários e suas evoluções. Nessa perspectiva, com

Wagner, a técnica assume o sentido de motivo condutor (*Leitmotiv*) pela dimensão do desenvolvimento da célula musical aos temas de cada movimento, cena e ato que representa.

No que se diz respeito à regência operística, Richard Wagner possui uma aproximação a Franz Liszt (1811-1886), um compositor húngaro muitas vezes comparado a Chopin pela sua qualidade técnica (SCHONBERG, 2010, p. 225). Segundo Schonberg (2010), Liszt em posição de regente “experimentava com a flexibilidade métrica, o drama e a cor” (*ibidem*), o que significa que as frases eram a expressão mais importante na sua execução, ou seja, a sequência de tempos ortodoxa na música não era respeitada em todas as suas marcações na partitura, pois para o texto musical adquirir sentido e valorizar a expressão dos sentimentos era necessário que o regente compreendesse o drama expresso graficamente e, às vezes, contrariasse a música grafada pelo compositor. Essa característica interpretativa influenciou muito a composição wagneriana e seu ideal de obra de arte total.

A qualidade de ópera como música dramática de Giuseppe Verdi (1813-1901) também foi exemplo de composição para Wagner, no entanto, a qualidade literária⁴¹ dos libretos de Verdi era questionada (SCHONBERG, 2010, p. 293). Em contraponto, Richard Wagner preocupava-se com qualidade de seus libretos, tanto que tinha como fios condutores de seus enredos os mitos canônicos e de domínio de todos.

No tocante a Richard Wagner (1813-1883), como tem sido apresentado, a composição musical deveria respeitar a unidade do *mito*, ser contínua em sua ação e surgir do libreto. Por essa última informação, entende-se que a música não seria mais importante que a linha dos cantores, como era no *bel canto*, mas que a necessidade de se expressar por meio do canto fosse intimamente ligada à melodia. Não haveria, nessa concepção, a necessidade de árias⁴² isoladas

⁴¹ Por qualidade literária dos libretos entende-se a preocupação com a métrica e sonoridade dos versos e assimilação dos mitos.

⁴² A term normally signifying any closed lyrical piece for solo voice (exceptionally for more than one voice) with or without instrumental accompaniment, either independent or forming part of an opera, oratorio, cantata or other large work. It has also been applied to instrumental music, particularly in the 17th and 18th centuries, implying a piece written on a vocal model, a subject suitable for variations or a piece of light dance music. Like Air in English, ‘aria’ can also mean just melody or tune on the one hand, or on the other, a more general ‘manner’, ‘way’ or ‘mode of proceeding’ in a technical or stylistic sense; in either case it may be joined with geographical labels (aria (alla) napoletana) or with aesthetic qualifiers (a piece with ‘good’ or ‘bad’ aria). (GARRETT, 2008, p. on-line)

Termo geralmente significando qualquer trecho solo de voz (excepcionalmente para mais de uma voz) com ou sem acompanhamento instrumental, seja independente ou a formar parte de uma ópera, oratório, cantata ou outra obra maior. Foi também inserida em música instrumental, particularmente nos séculos 17 e 18, consistindo de uma peça escrita em modelo vocal, um assunto adequado para variações ou uma peça de música dançante leve. Como “ar” em inglês, “ária” pode também significar

do conjunto harmônico, pois o cantor não deveria estar em destaque maior que o conjunto da peça.

Em relação à preocupação com o libreto de qualidade literária, o compositor alemão percebeu que um novo discurso precisava ser elaborado, ou seja, ganhar em qualidade dramática e estética; algo que lembrasse a poesia encontrada nas sagas do período pré-cristão. Segundo Schonberg (2010, p. 315), o *Stadream*⁴³ foi a forma elegida para a composição do libreto, pois era uma forma poética que favorecia a aliteração. Nesse sentido, os sons das vogais ganhavam destaque nos versos e seriam facilmente manipulados e adequados à orquestração, possibilitando que a linha dos cantores nascesse da melodia.

Segundo esse mesmo estudioso, a organização do texto operístico, envolvendo orquestração e libreto, estaria a cargo dos *Leitmotive*, os quais

podiam ser usados como linha organizacional. *Leitmotives* [sic] são motivos curtos e descritivos, capazes de serem metamorfoseados, que descrevem as personagens ou seus estados de espírito. Esses *Leitmotives* [sic] passam por um processo de constante manipulação e desenvolvimento quase sinfônico. [...] Porque nesse estilo de composição não há paradas para as árias e porque não há nenhum dos momentos de transição que havia nas óperas anteriores, começou-se a falar da “melodia ininterrupta” de Wagner. O drama sem cortes expressado em música sem interrupção era seu objetivo (SCHONBERG, 2010, p. 316).

Entende-se, portanto, que técnica de *Leitmotiv* tão cara a Wagner é uma célula musical carregada de sentido que pode se desenvolver e ter várias ocorrências na mesma música, por isso sua relação com a *idée fixe* de Berlioz. Ademais, a recorrência de um mesmo *Leitmotiv* pode ser apontada em peças diferentes, o que demonstra uma tradição temática musical e a cristalização de temas que funcionem como gatilhos para sentidos, tal como eram as fórmulas na literatura oral.

Ao final de uma peça musical, a somatória de *Leitmotive* conferiria um resultado de *Durchkomponiert*, que em resumo,

faz os atos tornarem-se contínuos, sem divisões em atos e cenas. Desse momento em diante, o termo *Durchkomponiert* (*literalmente “composto de uma ponte a outra”*) passará a significar a rejeição da estrutura de números que é fragmentada – em favor de uma textura contínua. A *Durchkomposition*

apenas melodia ou som de um lado, ou por outro lado, uma “maneira”, “jeito” ou “modo de procedimento” mais geral num sentido técnico ou estilístico; seja qual for o caso, ela deve ser fundida com etiquetas geográficas (ária (alla) napolitana) ou com qualificadores estéticos (uma peça com ária “boa” ou “má” ária). (GARRETT, 2008) (Tradução minha).

⁴³ Gênero poético, cuja estrutura dos versos facilita a sua musicalização.

exige a criação de um tipo de arioso, a meio caminho entre o recitativo⁴⁴ e a cantilena⁴⁵, que permita a declamação melódica moldada nos ritmos internos do texto (o legítimo “recitar cantando” de que falavam os precursores da Camerata florentina). É um tipo de acompanhamento orquestral que sirva de reforço e comentário à ação. O ato, assim, transforma-se numa unidade indivisível, e esse formato será posteriormente imposto (COELHO, 2000, p. 231).

Ou seja, a *Durchkomposition* é resultado da relação interna de desenvolvimento de *Leitmotive*, a fim de garantir a continuidade na ação dramática; pois ao serem desenvolvidos, os *Leitmotive* estabelecem a reminiscência entre os temas e subtemas de cada movimento da peça. A partir desse conceito, para Coelho (2000), a concepção operística de Richard Wagner, cujo objetivo é atingir a *Gesamtkunstwerk*, perpassa pela composição da melodia contínua e em harmonia com o texto no intento de uma peça que possibilite uma expressão natural das ideias e dos sentimentos contidos no drama.

A revolução wagneriana proposta para o corpo operístico⁴⁶ (processo de composição⁴⁷, orquestra e sua execução, cantores e suas encenações, montagem etc.) tem característica unissonante interna e externamente à música, pois as artes absorvidas pela ópera dialogariam harmonicamente no intuito de formação contextual para o texto musical. Devido ao diálogo harmônico entre as artes acionadas pelo texto musical dramático, depreende-se que a metodologia detalhista de composição e montagem do espetáculo wagneriano seria impossível de ser praticada sem uma mudança no espaço físico do local da apresentação.

A modificação espacial idealizada por Richard Wagner para as apresentações molda-se em um projeto arquitetônico inovador para anfiteatros, pois ele propõe que cada elemento do espetáculo tenha um lugar específico e estratégico a fim de que não comprometa a recepção do espectador. Nesse sentido, ele idealizou o *Bayreuth*, composto de um fosso⁴⁸ desnivelado do palco para a orquestra⁴⁹, condições específicas para a iluminação e aprimoramento

⁴⁴ Composição para voz que simula um discurso dramático numa obra musical, sem melodias nem frases instrumentais. Nesse sentido, o texto apresenta maior destaque em relação à música e sua expressão está mais próxima da fala que do canto.

⁴⁵ Pequena composição para voz a ser cantada, típica da Idade Média; também compreendido como poema cantado.

⁴⁶ Os compositores operísticos anteriores a Richard Wagner não eram responsáveis pela confecção dos libretos tão pouco pelas outras partes que compõem a obra; o controle e autoria de todas as partes do processo de criação e produção de uma ópera é outra ruptura wagneriana ao gênero.

⁴⁷ A saber, Richard Wagner compunha, primeiramente, o esboço em prosa (*Entwurf*), o libreto (*Gedicht*) e o rascunho de todos os temas musicais (*Bestandsteile*), somente após tudo isso elaborado, ele compunha a parte melódica, elaborava a redução para piano (*Kompositionsskizzen*) para, enfim, fazer a orquestração (*Partitur*) (OLIVEIRA, 2014, p. 22).

⁴⁸ *Mystischer Abgrund* (abismo místico) (DUDEQUE, 2009, p. 7).

⁴⁹ Richard Wagner, para suas óperas, escalou um número maior de instrumentos para a formação da

arquitetônico para qualidade acústica. Nessa concepção cada elemento da ópera não interferiria nos efeitos individuais que atingiriam o espectador, mas sim proporcionaria a recepção de uma somatória de efeitos sensoriais e emocionais produzidos na peça.

Figura 1 – Planta de um teatro pré-Wagner⁵⁰.

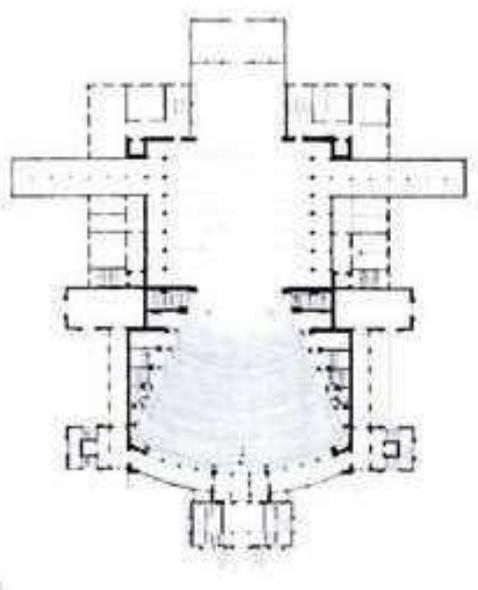


Figura 2 –Planta do *Bayreuth Festspielhaus*²⁰

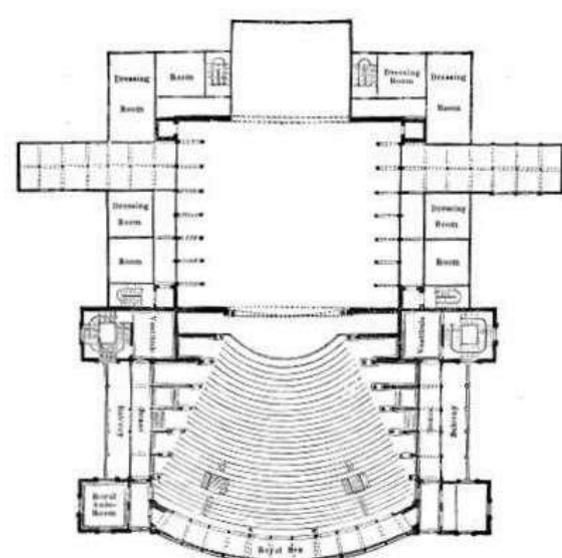


Figura 3 – Interior de uma ópera barroca⁵¹



Figura 4 – Interior de uma ópera pós-Wagner⁵²



orquestra. Essa mudança provoca maior volume sonoro à instrumentação e exige maior potência vocal dos cantores.

⁵⁰ Disponível em: <<http://estrolabio.blogs.sapo.pt/1308427.html>>. Acesso em: 10 abril 2018.

⁵¹ Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Interior_de_uma_%C3%B3pera_barroca.jpg>. Acesso em: 10 abril 2018.

⁵² Disponível em: <<http://www.portaldarte.com.br/opera.htm>>. Acesso em: 10 abril 2018.

A arquitetura tradicional de um teatro antes de Richard Wagner possuía um palco estreito para a encenação e a orquestra ficava imediatamente abaixo do palco, mas no nível dos espectadores. Com *Bayreuth*, o palco ganha dimensões mais amplas na sua horizontalidade e na sua verticalidade e o fosso da orquestra encontra-se em um nível mais baixo que o palco e a plateia. A experiência de percepção, com a mudança da estrutura do espaço físico para apresentações, é favorecida exponencialmente com o aumento da área de percepção visual do espectador em relação ao palco, pois não há uma formação orquestral impedindo-a; com a possibilidade de perspectiva e de amplitude nas montagens cenográficas, possibilita-se a apreciação de lugares mais distantes; e, a nova relação proporcionada entre os comprimentos de ondas produzidos pela orquestra e pelos cantores ampara a apreciação das nuances sonoras.

A orquestra também teve papel diferente na concepção operística de Richard Wagner. Para ele, ela é parte do drama. Segundo Schonberg (SCHONBERG, 2010, p. 316), há partes em que a ação do drama é apresentada ou, até mesmo, explicada pela orquestra. Esse fato é bem observado quando somado à ideia do *Leitmotiv*, pois a orquestra representa e desenvolve as células musicais que podem expressar um campo semântico, como mudanças psicológicas, ambientações, sentimentos etc.

Para Warrack (1990), outra mudança digna de relevância é a relação da orquestra com a voz, pois para o projeto de obra de arte integralizadora foi necessário organizar instrumentos artificiais e vocálicos de forma a não competirem nem conflitarem. Tal estratégia resultou em uma maior força na expressão de ideias, emoções e alusões, evitando que a cadência fosse marcada na linha vocal⁵³.

Diante das nuances apresentadas a respeito do contexto intelectual ao qual Richard Wagner estava inserido, tem-se o panorama que resulta na elaboração do método de composição operística que promove um divisor estético na música. Além disso, o conceito da *Gesamtkunstwerk* elaborado por ele é um reflexo da somatória de técnicas, estilísticas, ideologias e utopias com as quais Wagner teve contato durante sua trajetória.

Enfim, o romantismo favoreceu a uma mudança na concepção operística. Anteriormente, as peças pertenciam à expressão do *bel canto* e, com a necessidade de expandir os sentimentos e expressá-los, a música desenvolvia-se em direção ao drama musical⁵⁴. Dentre

⁵³ Produzindo o efeito da *unendliche Melodie* (WARRACK, 1990, p. 192).

⁵⁴ Composição sem repetições textuais e ornamentos supérfluos e com ação constante e crescente (SHONBERG, 2010).

os compositores operísticos do período em destaque, destaca-se Meyerbeer (1791-1864), Giuseppe Verdi (1813-1901) e Richard Wagner (1813-1883), que por sua vez representa até os dias atuais um divisor na música. Citam-se, a seguir, três óperas desses compositores em que, cronologicamente, sobressaltam as características de desenvolvimento do gênero ópera já discutidas neste capítulo:

Robert le diable (1831), do alemão Meyerbeer, garantiu espaço a esse compositor em Paris e foi encenada em 1.843 teatros europeus (SCHONBERG, 2010, p. 277-278). O enredo da ópera em questão é sobre cavaleiros medievais e o diabo, com suntuosos figurinos e utilização, pela primeira vez, de iluminação a gás. A qualidade do espetáculo foi tão impactante que esse texto operístico romântico nivelou o grau de exigência do público francês (SCHONBERG, 2010, p. 277).

Nabucco (1842), ópera de Verdi, foi a responsável pela consagração do compositor e considerada um marco na ópera italiana, pois

é uma obra de extraordinária força. Ainda hoje é difícil não se deixar por aquele canto em que a melodia jorra, mas onde ela não conta tanto quanto a vontade de dobrar as emoções e as forças do público e de conduzi-las para uma direção precisa, à qual converge todo o aparelho musical (MASSIN e MASSIN, 1997, p. 680).

Além de *Tristão e Isolda* já mencionada neste capítulo, Richard Wagner, após a definição do “conceito de trabalho artístico unificado, o *Gesamtkunstwerk*”, “decidiu que toda grande arte devia ser baseada na mitologia” (SCHONBERG, 2010, p. 315). Em 1874, Wagner compôs *Der Ring des Nibelungen*, um ciclo de quatro óperas baseadas em personagens da mitologia nórdica e de Nibelung. Além do diferencial de ser ele o compositor musical e do libreto, a peça tem toda sua linha do canto em versos *Stabreim* (altamente aliterativa para favorecer os sons vocálicos) e o eixo organizacional da ópera estava a cargo dos *Leitmotive* (SCHONBERG, 2010, p. 315-316).

1.1.1 Gesamtkunstwerk

À guisa de explicação, o termo *Gesamtkunstwerk* tem sido atribuído a Richard Wagner por teóricos, conforme está assinalado ao longo deste texto. Contudo, Wagner não o cunhou e cada estudioso destaca, em sua leitura a respeito de tal nomenclatura, uma característica diferente do conceito. Para Pereira (1995, p. 7), por exemplo, “*Gesamtkunstwerk*, ou obra de arte total, é um termo da língua alemã atribuído ao compositor alemão Richard Wagner e refere-

se ao ideal wagneriano de junção das artes – música, teatro, canto, dança e artes plásticas”. Outra definição oriunda da junção de todas as artes é dada por Castanheira (2013, p. 39), que apresenta *Gesamtkunstwerk* como obra de arte comunitária, por ser um processo que envolve várias frentes artísticas e pleiteia acesso a todos por meio do horizonte sensível. Nesse sentido, seria o compositor Richard Wagner a figuração do coletivo criador que simboliza o modelo de totalidade universal e democrático de arte.

Dudeque (2009, p. 2-3), ao ler o texto *Das Kunstwerk der Zukunft* (WAGNER, 1985)⁵⁵, disserta a respeito das ideias do conceito de “a obra de arte do futuro”. A proposta denota a ideia de *Gesamtkunstwerk*, enquanto “obra de arte total” e “obra de arte coletiva”. com o objetivo de reunião das artes; contudo, em todas as individualizações artísticas, as partes da obra não são singulares. A não individualidade se corroboraria na compreensão de as partes de um drama⁵⁶ não serem passíveis de entendimento quando apresentadas isoladamente. A respeito dessa integralidade de *Gesamtkunstwerk*, Pereira (2008) afirma que a relação das artes no projeto operístico se dá na concessão interna delas, ultrapassando a individualidade de cada arte acionada.

Esse destaque feito por Dudeque (2009) a respeito de construção de uma obra de arte coletiva, cujas partes indissociavelmente conduziriam o espectador à compreensão do texto apresentado, demarca uma possível antecipação do conceito de mixmídia de Claus Clüver. Por sua vez, segundo ele, mixmídia é uma característica de textos cujas partes são indissociáveis; nas palavras do teórico, “um texto mixmídia contém signos complexos em mídias diferentes que não alcançariam coerência ou autossuficiência fora daquele contexto” (CLÜVER, 2006, p. 19). Tal ideia em relação à de Richard Wagner, acerca da concepção operística, não inviabiliza que a peça seja desmembrada, mas evidencia a limitação de cada arte. Nesse sentido, a tese wagneriana defende que elas, as linguagens artísticas, devem ser trabalhadas democraticamente para produzir sentido, de forma que as periferias do *quale* de uma se sobreponham aos de outra e o espectador nem perceba as deficiências da individualidade de cada uma. Assim, a característica mixmídia do modelo de ópera de Wagner está na intermedialidade que ele opera na relação entre os vários suportes artísticos usados durante sua execução dramática.

A ópera, enquanto modelo textual, é multimídia; enquanto encenação e apresentação, é uma mescla de elementos multimídias e mixmídias. Um libreto de ópera pode ser publicado e recebido por si só, do mesmo modo que a partitura; aberturas são tocadas em concertos, tenores apresentam no mundo

⁵⁵ (WAGNER, 2003).

⁵⁶ O drama, segundo Wagner (2003), é definido como a obra de arte mais coletiva.

inteiro árias operáticas, fazendo também certos gestos e mímicas; podemos ouvir a gravação de uma apresentação no rádio ou tocá-la em CD. [...] Assim como a ópera, os videoclipes representam uma mídia própria “integral” na terminologia sancionada pela Intermidialidade. Eles são textos mixmídia, compostos pela união de um texto multimídia e de uma montagem de textos visuais [...]. Enquanto muitas dessas imagens podem ser relacionadas ao texto apenas de modo associativo, sem o som elas perdem também esse sentido e os ritmos de sua montagem perdem facilmente seu efeito sem os ritmos da música. O fato de que o texto visual não é nem coerente nem autossuficiente, não podendo, conseqüentemente, ter existência separada, faz do videoclipe como um todo um texto mixmídia (CLÜVER, 2006, p. 19-20).

Diante dessa explicação de Clüver, a ópera pode ser considerada um exemplo de arte multi e mixmídia. Em sua classificação, as apreciações das partes de uma obra operística são possíveis; contudo, incompletas e às vezes incoerentes, tal qual a visualização de uma encenação de um videoclipe sem a parcela musical de seu composto. Na relação proposta entre a taxionomia de Clüver e o projeto wagneriano de *Gesamtkunstwerk*, a característica multimídia da ópera estaria nos gêneros que a compõem, em suas partes anteriores à encenação: libreto, partitura, texto dramático, gráfico de luz entre outros. Porém, a concepção de *Gesamtkunstwerk*, enquanto filosofia musical de Wagner, configura-se mixmídia quando se pensa no gênero ópera, realizada por meio da união de várias linguagens artísticas - tais como literária, cênica, musical, plástica - e sedimentada na encenação ao espectador.

Para Clüver, intermidialidade é um correspondente fidedigno à intertextualidade pois, enquanto textos. “representam aspectos da realidade sensorialmente apreensível [e exigem sempre de] processos intertextuais de produção e recepção textual [de] um componente intermediático” (CLÜVER, 2006, p. 15). Tal realidade sensorialmente apreensível é o objetivo wagneriano no projeto de *Gesamtkunstwerk*, reconhecendo o espectador como indivíduo real e estimulado por diferentes sentidos ao mesmo tempo, em todas as situações reais.

Diante disso, a relação entre os vários textos artísticos (dança, música, literatura, imagem, iluminação etc.) conduziria o espectador à imersão na ópera por permitir a criação de universo paralelo complexo capaz de atingir o espectador como um todo por meio de seus sentidos. O mito, nesse contexto, apresentou-se como um recurso literário eficiente, pois, além de fazer parte do consenso coletivo da época, era expresso em verso, o que facilitaria a harmonização com a melodia musical e a carregaria semanticamente.

1.2 *Das Kunstwerk der Zukunft* - A obra de arte do futuro, o projeto wagneriano descrito por ele mesmo

Após breve apresentação do contexto que influenciou a constituição de Wagner enquanto músico e compositor, analisar-se-á o material em que ele reflete acerca das projeções e ideologias estéticas e filosóficas, mais especificamente as propostas em sua obra *Das Kunstwerk der Zukunft*, traduzida como *A obra de arte do futuro*. Neste tópico do trabalho, será apresentada e comentada essa obra wagneriana, a fim de desenhar os limitantes do projeto de *Gesamtkunstwerk* do compositor alemão em questão, que para ele é a obra de arte do futuro: coletiva, democrática e popular.

Além disso, Wagner acreditava que as características da obra de arte precisam estar enraizadas na natureza, promovendo um retorno às origens da humanidade. Nesse sentido, Wagner defendeu que a obra de arte necessita ser estimulada por desejos naturais do homem e por seus estímulos, indissociáveis na complexidade de suas vertentes sensíveis, tal como é a experiência real⁵⁷ dos homens.

Descritivamente, para o projeto wagneriano, a obra de arte verdadeira, que tem sua base no natural, é: coletiva, pois apresenta-se como uma unidade artística constituída por várias artes livres; democrática, por ser alimentada das características das vertentes artísticas em um *continuum* evidenciando que as regiões limítrofes entre elas sejam o ponto de união e unificação de seus sentidos; e popular, pois é desprendida de toda e qualquer força da moda, de estímulos não naturais e de necessidades individuais dos seres. Contudo, Wagner não acreditava que esse retorno ao natural fosse algo atingível no seu tempo, pois as pessoas sensíveis, capazes de se expressarem por meio da linguagem universal da arte, estavam “vendidas” às tendências estéticas, de técnicas, de temas que atendiam aos desejos supérfluos e não àqueles que realmente são naturais ao homem.

Em termos perspectivísticos, Wagner acredita que o artista do futuro será o público, aquele que recebe a obra e a modifica, sendo capaz de gerar outra obra a partir de suas experiências. Nessa proposta, a humanidade estaria tão próxima às suas origens naturais que todos seriam sensíveis aos estímulos sensoriais, e os únicos capazes de chegar a esse estágio evolutivo seriam as comunidades coletivas, ou o povo, não no sentido de marginalizados, mas

⁵⁷ Wagner utiliza a palavra real em oposição à ficcional; refere-se a situações naturais do dia a dia em que homens e mulheres estão submetidos a experiências sensíveis complexas.

aqueles que não foram contaminados pela superficialidade da moda, do desejo de acúmulo e de leviandade⁵⁸.

De forma retórica, Wagner introduz, na obra em questão, esse raciocínio:

Começemos por nos entender quanto ao seguinte: quem devemos pensar no papel de criador da obra de arte do futuro; a partir desse sujeito estaremos depois em posição de concluir sobre as condições vitais que podem permitir quer o aparecimento dele, quer o da sua obra de arte.

Quem será, então, o artista do futuro?

Sem dúvida, o poeta?

Mas quem será o poeta?

Indiscutivelmente, o ator.

Mas, uma vez mais, quem será o ator?

Necessariamente, a comunidade de todos os artistas? (WAGNER, 2003, p. 196)

Wagner deixa claro que o poeta deve ser o ator, porque em tese ele seria capaz de representar, fazer simulacro de todas as habilidades, e ao mesmo tempo a comunidade de todos os artistas. Por outro lado, na concepção wagneriana, a reunião de todas as artes estaria na figura do músico, por considerar a música como a arte natural, capaz de apresentar-se em si mesma sem alguma representação; neste sentido, o artista capaz de produzir a obra de arte do futuro seria um poeta músico, o poeta da sonoridade integrado à língua. Em outras palavras, estaria na figura do poeta a coletividade de expressão entre as limitantes artes da linguagem e no músico a figura do natural.

No que se refere ao poeta polivalente nas artes da linguagem deve-se compreender o domínio da ação dramática, capaz de tornar a arte mais representativa possível, sensivelmente compreensível, e mais próxima da verdade. Acredita-se, neste trabalho, que Wagner atribui à arte dramática, linguagem mista que se inicia no papel e verte à performance, a união ao artista plástico, por compreender que a organização da cena desenha, cristaliza, uma pintura, proposta que contemplaria de forma evolutiva a técnica do cinema.

A conclusão do raciocínio de Wagner, acerca do artista do futuro, corrobora a compreensão anunciada há pouco:

⁵⁸ O retorno às origens está relacionado à compreensão do natural como arte, à leitura dos sinais naturais, tais como a leitura da aparência do céu, das características do vento, das cores das frutas, a identificação dos vários sons que rondam o homem. Assim o artista do futuro seria constantemente sensibilizado e, consciente disso, produziria experiência, uma arte complexa e completa de *qualia*, a todos iguais a si.

É desta maneira - e não de outra - que o agrupamento de artistas do futuro tem que se constituir, logo que os uns o objetivo da obra de arte, e não outro. Perguntar-se-á, então, quem será o artista do futuro. O poeta? O ator? O músico? O artista plástico? Digamo-lo simplesmente, o povo. O mesmo povo a quem, ainda hoje, devemos a única e verdadeira obra de arte que vivena nossa recordação e que só desfiguradamente imitamos, o povo a quem unicamente devemos a arte (WAGNER, 2003, p. 207).

Em contrassenso superficial, o povo seria o artista do futuro. Para Richard Wagner, essa figura “não sois vós, nem é essa população” (WAGNER, 2003, p. 213), trata-se de uma comunidade livre da moda, atenta aos desejos e carências naturais, que por sua vez, é aquilo que faz falta a todos e que não é estimulado pelo comércio nem pelo luxo. Diante desse tema é que ele defende o artista do futuro como uma comunidade: munida dos desejos coletivos, que saiba como atingir o homem em todos os seus sentidos. Em outras palavras, o artista provindo do povo seria aquele capaz de observar, sentir, pensar, construir e representar.

É importante adicionar aqui o pensamento de Barthes (s.d.) a respeito da arte enquanto mecanismo distante do natural e a serviço da moda, o qual apresenta, por sua vez, um relato do caso de Pasolini a respeito da sua *Trilogia da vida*. Segundo texto publicado postumamente, Pasolini teria abjurado seus três filmes após perceber que eles serviam ao poder e que estavam deslocados de sua função artística. A partir da compreensão semiológica, que possibilita a observação do funcionamento dos signos, Barthes apresentou a negação de Pasolini, que firma o pacto de não servilidade ou manipulação através da sua produção. Estaria nessa consciência da relação da sua obra com a recepção, atuando como uma ferramenta anti-natural, uma possibilidade de identificação desse artista do futuro wagneriano.

No que diz respeito à coletividade da obra de arte do futuro, o projeto wagneriano de *Gesamtkunstwerk* seria o resultado de um processo de construção artística, pois tem como objetivo um processo composicional que visa a comunhão entre várias manifestações artísticas em prol de uma criação ideológico-musical. Nas composições de Richard Wagner, nas quais treina metodologias para concepção desse ideal artístico, ele apropria-se da literatura coletiva - de mitos e lendas - e a trabalha musical, dramática e plasticamente para causar o efeito de real no ser humano, verossímil, por meio de todos os aspectos sensoriais. A literatura coletiva, ou seja, que faz parte da tradição do povo, facilitaria a compreensão e preenchimento das lacunas representativas. E a riqueza do libreto dar-se-ia na qualidade poética da construção dos versos para melhor relação entre a música instrumental e a linguagem.

Em suma, o projeto wagneriano atribui ao artista do futuro a tarefa de compor objetos complexamente sensíveis capazes de produzir, em sua recepção, um efeito de real. Nota-se que na marcação de uma unidade de efeito, Wagner estabelece sua oposição à ópera séria, cuja estrutura apresenta-se desconexa entre suas partes e sem um enredo capaz de produzir unidade de sentido. Visto assim, e diante da necessidade de identificar as percepções que envolvem o processo de construção do texto e de recepção dele, Richard Wagner (2003) descreve o processo de concepção das artes clássicas, as suas relações naturais e as ideologias de constituição de um ideal de obra de arte do futuro.

Uma consideração apriorística do projeto de obra de arte do futuro é a conceituação do elemento arte como imagem da verdade e do natural. Para o músico alemão,

se a natureza, através da sua conexão com o homem, e se o exercício prático dessa consciência é a própria vida humana - por assim dizer enquanto representação, quanto imagem da natureza - , então a vida humana atinge a sua própria inteligência através da ciência que por seu turno faz dela objeto do seu conhecimento; porém, o exercício prático da consciência alcançada através da ciência, a representação da vida conhecida por intermédio dela, a imagem da necessidade e da verdade da vida é... a arte (WAGNER, 2003, p. 11).

Lê-se neste trabalho que, para o autor, a arte é a representação da consciência da vida. Segundo a concepção wagneriana, a arte necessariamente se propõe mimética e reflexiva, pois ela é fruto da observação empírica e crítica da vida humana. Essa consciência da vida, outrossim, deve conduzir a humanidade a se desprender de coerções externas e automaticamente libertar a arte das amarras sociais (moda, o anti-natural).

Nesse sentido, o verdadeiro objeto artístico seria aquele que se aproximasse do natural, das necessidades essenciais humanas e se distanciasse das tendências de sua época. Em decorrência disso, se a arte é o reflexo da consciência de vida do indivíduo, a sociedade que não produz arte está impedida de evoluir, pois

O homem não chegará a ser o que pode ser e o que deve ser enquanto a sua vida não se tornar espelho fiel da natureza, obediência inconsciente à necessidade unicamente real, à necessidade interna da natureza, em vez de ser subordinação a um poder externo, fantasiado, copiado à imagem da própria fantasia, portanto não necessário, mas sim arbitrário. Mas quando aí chegar, então o homem será realmente homem, ao passo que até hoje só existe em função de um predicado ou ao Estado. Ora, do mesmo modo, a arte também não chegará a ser o que pode ser e o que deve ser enquanto não for ou não puder ser a imagem proclamadora da consciência, a imagem fiel do enquanto real e a da verdadeira vida dos homens, da vida humana na respectiva necessidade natural, ou seja, enquanto precisar de ir buscar as condições da

sua existência aos erros, aos absurdos e às mutilações antinaturais da nossa vida moderna (WAGNER, 2003, p. 11-12)

Pelas palavras de Wagner tem-se que a ciência é o caminho para dar consciência ao homem das subordinações a que ele está acometido externamente e que arbitrariamente dita as normas, os regimes sociais, econômicos, políticos e morais tão distantes daquilo que é natural, inato. À arte caberia a função de comunicar à humanidade o produto de reflexão realizado pela ciência a partir da observação da vida. Diante disso, se a arte, segundo Wagner, é o canal utilizado para apresentar reflexões do natural, ao ser utilizada para expressar-se levemente, a partir de necessidades não naturais, de desejos supérfluos, ela configura-se anti-natural.

À guisa de exemplificação do conceito de naturais e anti-naturais dos quais Wagner lança mão, cita-se os contos brasileiros homônimos “O espelho”, um de Machado de Assis (1994) e outro de Guimarães Rosa (s/d). Em ambos os contos é discutido exatamente o distanciamento que o homem promove de si em relação à natureza em busca daquilo que em tese já se encontra nele: a alma, a sua identidade. O enredo de ambos os contos desmitifica as razões culturais, científicas e econômicas que ditam e rotulam as personalidades com vista a hierarquizar-las, assegurando uma evolução social; contudo, promovem um distanciamento da experiência completa da vida e das necessidades naturais do homem, dos desejos que são igualmente coletivos, que garantiriam a sobrevivência de si e a da espécie, ao passo que transformam os indivíduos cada vez mais em individualistas, mesquinhos e gananciosos. Nessas referências literárias, alegoricamente, apresenta-se o conceito de arte wagneriano, pois o objeto artístico realiza seu papel articulando a ciência, a partir da observação do real, para iluminar e aproximar o homem da sua (anti)naturalidade.

No conto machadiano supracitado há um parágrafo em que o narrador revela o processo de afastamento das necessidades naturais. Observe:

O alferes eliminou o homem. Durante alguns dias as duas naturezas equilibraram-se; mas não tardou que a primitiva cedesse à outra; ficou-me uma parte mínima de humanidade. Aconteceu então que a alma exterior, que era dantes o sol, o ar, o campo, os olhos das moças, mudou de natureza, e passou a ser a cortesia e os rapapés da casa, tudo o que me falava do posto, nada do que me falava do homem. A única parte do cidadão que ficou comigo foi aquela que entendia com o exercício da patente; a outra dispersou-se no ar e no passado (ASSIS, 1994, p.3).

O narrador machadiano afirma que o jovem tem sua identidade humana substituída pela social do alferes. Gradativamente, a personagem em questão é nomeada de diferentes

formas, por vários nomes, indicando os ritos de passagem entre a infância até a vida adulta, comercial/profissional e social. Tal personagem descobre-se em processo de distanciamento de suas naturalidades humanas durante a assimilação da roupagem do cargo que lhe é conferido; em contrapartida, a personagem de Guimarães Rosa, no conto homônimo, descobre-se em retrospectiva.

A curiosidade levou o narrador a se enfrentar novamente em frente ao espelho e em resposta não enxergou reflexo nem seus olhos. Acontecera-lhe que na busca pelo desnudamento das máscaras assumidas, ele não possuía forma nem feição próprias, retornando-se à primazia infante, um presente vazio entre o passado e a esperança (ROSA, S/d, p. 146).

Nesse trecho é possível identificar o não reconhecimento que a personagem tem de si mesma. A reflexão proposta nesse conto está pautada nas questões acadêmicas e científicas, diferentemente do conto machadiano, apresentando a busca sistemática por respostas e a consciência da constituição do ser. O reconhecimento de si enquanto infante é um retorno à origem, às questões naturais; e o desnudamento das máscaras assumidas representaria a libertação das arbitrariedades sociais, econômicas e religiosas agregadas durante a vida.

Aceitando os contos “O espelho”, apresentados acima, como uma arte alegórica para a compreensão das necessidades naturais dos homens e os processos que os afastam de suas origens, é também possível compreender a partir deles que a obra de arte do futuro, segundo Wagner (2003), constitui-se fruto de um movimento cíclico: parte do individual, desliza-se para o coletivo e retorna ao individual para garantir as características: coletiva nas necessidades naturais, democrática nos estímulos proporcionados e popular na compreensão, aquisição e assimilação. É necessário que um indivíduo sensível se desperte, compreenda-se, retorne às suas origens e produza objetos capazes de estimular outros homens e outras mulheres àquilo que realmente importa. Nas palavras dele:

É verdade que o artista não começa por proceder de modo imediato; a sua atividade de criação é decerto mediadora, selecionante, arbitrária: mas sempre que o artista seleciona e transmite, o produto da sua atividade ainda não é obra de arte; aí, o seu procedimento é afinal o da ciência, o procedimento de busca, de investigação, e portanto, procedimento arbitrário e errôneo. Só quando o resultado da escolha está encontrado, quando a escolha foi escolha necessária e selecionou o necessário, ou seja, quando o artista se reencontrou a si mesmo no objeto tanto quanto o homem perfeito se reencontra na natureza, só então a obra de arte ganha vida, só então é algo de real, algo de imediato, determinando-se a si mesmo (WAGNER, 2003, p. 14).

Diante disso, a criação artística é processual e parte do ser humano que experiencia a vida e a observa em suas manifestações nas outras pessoas. A partir disso, o artista seleciona e recorta o real, trabalha seu *corpus* a fim de transmiti-lo, de comunicá-lo, e somente quando o produto é recebido por outro indivíduo é que se faz arte. Entende-se assim que o projeto elaborado por sua linguagem artística ainda não contempla uma obra de arte, segundo Wagner, pois o que ele faz é dar corpo a uma consciência arbitrária, tal como a ciência. No entanto, o resultado do processo científico consegue completar o ciclo e retornar ao homem, evidenciando uma privação coletiva que se faz arte.

A diferença entre necessidades do coletivo e do individual está na concepção do termo “privação”. Richard Wagner descreve a privação como necessidade interna da natureza, aquilo cuja falta implicaria em desequilíbrio do coletivo. Como consequência, a privação, nos termos wagnerianos, fugiria ao luxo e às implicações religiosas, culturais e políticas:

O povo é a síntese de todos aqueles que sentem uma falta, uma privação coletiva. Assim, ao povo pertencem todos aqueles que reconhecem a privação que é a sua como sendo coletiva, ou que a acham fundada sobre uma privação coletiva; portanto, todos aqueles que só podem esperar satisfazer a sua privação na satisfação de uma privação comum, e que, em consequência, aplicam a totalidade da sua força vital na satisfação da sua privação entendida como privação comum. Porque só a privação que desencadeia um impulso extremo é verdadeira privação; só uma carência comum é verdadeira carência; só quem sente uma verdadeira carência tem direito à satisfação da mesma; só a satisfação de uma verdadeira carência é necessidade, e só o povo age segundo a necessidade, e por isso de modo irresistível, triunfante e incomparavelmente verdadeiro (WAGNER, 2003, p. 18).

Pelas palavras de Wagner, a identificação de uma privação coletiva é a referência que promove um retorno do homem à natureza e seria assim também com a arte, já que ela é o mecanismo de reconciliação entre o saber e o natural. Nessa linha, a privação seria, segundo o mesmo autor, o fator que possibilita a identificação do luxo e da moda, que por sua vez não fariam falta ao indivíduo, e o impulsionador do povo e de uma arte livre. Em outras palavras, “a obra de arte, nesse sentido, enquanto ato de vida imediato, é portanto a completa reconciliação da ciência com a vida” (WAGNER, 2003, p. 15).

A moda para Richard Wagner é uma ferramenta de uniformização e manipulação que impossibilita a criação e tem seu poder no hábito, comportamento daqueles que não carecem de coisa alguma, fechando um círculo vicioso que alimenta novamente o impulso da moda e inibe o povo de satisfizer suas carências coletivas (WAGNER, 2003, p. 32). Diante disso é que o povo se torna o libertador do ciclo, mas para tal atitude ele precisa conscientizar-se. Ademais,

o povo reconhece o que é dominação anti-natural, o que é inútil, arbitrário e infrutífero, quando percebe o que não é privação, o que não lhe faz falta e inibe a vida. A partir do reconhecimento, a ação do povo deve ser negar as práticas que assim se denotam e buscar aquilo que realmente lhe é inato enquanto ser pertencente à natureza.

Por outro lado, a própria capacidade humana de sistematizar as percepções sofre constantes domínios externos e arbitrários que silenciam a verdadeira consciência humana. Ao mesmo tempo em que a consciência humana está velada, padecem também a ciência e a arte, por estarem presas ao que não é verdadeiro. Acerca dessa discussão, pode-se ler em Wagner:

O que realmente sabemos mais não é do que aquilo que o real sensivelmente se nos apresenta e que o pensamento transforma em objeto captado e representado intelectualmente. O pensamento permanece arbitrário enquanto não consegue representar-se tanto aquilo que sensivelmente se lhe apresenta como o que aos sentidos se furta (por ser ausente ou passado) juntamente com o reconhecimento incondicional e total da respectiva conexão necessária; pois, a consciência desta representação é precisamente aquilo a que se chama o saber racional. Porém, à medida que o saber se torna mais verdadeiro, mais obrigado será a reconhecer frontalmente que é condicionado apenas pela conexão em que se encontra com aquilo que sendo acabado e perfeito, chega até si como fenômeno sensível, obrigado portanto a aceitar também que a condição da possibilidade do saber se funda na realidade. Contudo, logo que o pensamento, abstraindo da realidade, que construir um real futuro, não consegue produzir saber, antes passa a exprimir-se enquanto ilusão, a qual se distingue inteiramente de não-consciência. Só quando o pensamento consegue, de modo simpatético e sem reservas, mergulhar na sensibilidade, na carência real e sensível, pode então participar na atividade da não-consciência; e só aquilo que nasce por via de uma carência não-arbitrária e necessária, ou seja, o ato real e sensível, pode por seu turno chegar a ser objeto satisfatório do pensamento e do saber (WAGNER, 2003, p. 24-25).

Portanto, a consciência humana advém da percepção e da leitura que se faz das experiências vividas. Assim, o saber está em todos os sentidos e seriam eles a alimentar a razão. A partir do momento em que o indivíduo sensível adquire experiência no processo de satisfação verdadeira, ele se eleva a um grau no desenvolvimento humano, segundo Richard Wagner. Caso contrário, o saber permanece sob manipulação do anti-natural, do arbitrário, da moda e não consegue comunicar-se por meio da arte.

De acordo com essa visão, o homem é, em seu total, composto de sentidos que comunicam entre si e para outro. De acordo com o pensamento wagneriano, tal sensibilidade o dividiria em duas partes: o homem interior e o homem exterior. Richard Wagner os apresenta nas seguintes palavras: “os sentidos aos quais o homem se apresenta como objeto artístico são a visão e a audição: à visão representa-se o homem exterior. à audição o homem interior” (WAGNER, 2003, p. 45).

Na referida proposta de Richard Wagner, percebe-se que os estímulos visuais atingem e representam o homem exterior, pois são os que se apresentam primeiro e seriam de fácil reconhecimento⁵⁹. Já os estímulos auditivos sensibilizam e indicam o homem interior, porque esses seriam mais profundos e íntimos. No entanto, arrisca-se a afirmar que, para a concepção de *Gesamtkunstwerk*, a comunicação, o exprimir-se, tanto por via do homem interior quanto por via do homem exterior, dar-se-ia na relação complexa e íntima de ambos para a expressão de sua observação do real, devido a sua definição de coletiva, popular e natural.

Essa teoria dos estímulos desenvolvida por Richard Wagner apresenta-se como argumento substancial para a elaboração de uma nova estrutura física para a apresentação de suas óperas, tal como a indicação do gênero ópera como meio para realização do *Gesamtkunstwerk*. Observe:

A visão capta configuração corpórea do homem, compara-a com o contexto em que ela surge e distingue-a deste. O homem corpóreo e as expressões não-arbitrárias das suas impressões, recebidas por via de estímulos exteriores, ou seja, impressões de dor sensível ou de prazer sensível, representam-se imediatamente à visão; mas o homem comunica-se também de modo imediato à visão as suas sensações interiores—que não são reconhecíveis de modo imediato pela visão -, fazendo-o por meio da expressão facial e dos gestos; por outro lado, o homem consegue também por intermédio da expressão do próprio olhar, que de modo imediato vai ao encontro do olhar que vê, comunicar a este último não apenas os sentimentos íntimos, mas também a atividade característica do entendimento, e, quanto mais definidamente o homem exterior for capaz de, por si, exprimir o homem interior, mais elevadamente se manifesta como homem artista (WAGNER, 2003, p. 45).

Assim, segundo Richard Wagner, a visão é o ponto de acesso ao homem exterior. Os estímulos que atingem o homem pela visão são os corpóreos, diretamente relacionados ao contexto em que são observados e comunicam-se imediatamente às sensações interiores, que respondem com expressões, tais como gesticulação dos membros superiores, inferiores e da face. A devida expressão, por meio do homem exterior, do homem interior dita o grau artista do ser. Entende-se aqui a necessidade wagneriana de “limpar” o campo de visão da plateia durante uma representação dramática - que antes estava no mesmo nível da orquestra -, para não ser distraída ou até mesmo estimulada por questões indesejáveis.

Porém, o homem interior comunica-se de modo imediato à audição, designadamente por intermédio da sonoridade da sua voz. A sonoridade é

⁵⁹ A ideia wagneriana do sentido visual atender ao homem exterior está embasada nas relações artísticas comuns à sua época. Contudo, cabe pensar que, à contemporaneidade deste trabalho, possivelmente entrariam aqui o tato e o olfato por serem facilmente relacionados a uma imagem sensível aos olhos.

expressão imediata do sentir interior, e este tem a sua sede física no coração, o ponto de partida e de regresso da circulação sanguínea. Por intermédio do sentido da audição, a sonoridade sai do sentir do coração para regressar ao sentir do coração: a dor e a alegria do homem-sentimento comunicam-se por intermédio da expressão múltipla da sonoridade da voz imediatamente de novo ao homem-sentimento, e, sempre que a capacidade de expressão e de comunicação do homem corpóreo, exterior, não for suficiente para as características específicas daquele sentimento do coração que num certo momento há de ser exprimido e comunicado, então entra em jogo a decisiva comunicação por meio da sonoridade da voz, dirigida à audição, e depois por meio da audição, dirigida ao sentir do coração (WAGNER, 2003, p. 46).

A audição, assim, seria o sentido responsável por comunicar-se com o homem interior imediatamente, pois a sonoridade seria a expressão imediata do sentimento humano interior. A voz, enquanto mecanismo sonoro humano, estando carregada de emoções do homem-sentimento as conduziria diretamente a outro homem-interior que interpela. No caso de representações como a ópera, a tragédia e a comédia, em que há a colaboração entre sons do instrumento vocal e instrumentos artificiais, tem-se a necessidade de que os comprimentos de ondas se complementem harmoniosa e intencionalmente antes da recepção pelo homem interior; diferentemente do que acontecia quando, devido às distâncias e latitudes distintas na relação com a plateia, cada onda sonora atingia o homem interior a seu tempo.

Nessa perspectiva, em um jogo cíclico, para a comunicação da arte enquanto completa e total, o homem interior colocar-se-ia a complementar as necessidades comunicativas do homem exterior e vice-versa. Porém, quando a sobreposição da sonoridade e as gesticulações do homem-corpóreo não satisfizerem a necessidade de expressão do sentimento do homem completo e complexo, o recurso que passa a vigorar é o da linguagem articulada e arbitrária. A respeito disso, Richard Wagner postula a partir da diferença conceitual entre linguagem e palavra:

A linguagem é a condensação do elemento vocal, a palavra é a fixação, e ao qual o primeiro quer proporcionar uma segura, certa, compreensão de si. Ela é, deste modo, o órgão de um sentir interior específico que, entendendo-se, ao mesmo tempo busca ser entendido, ou seja, é o órgão do entendimento. [...] A carência definida que procura tornar-se entendível na linguagem, essa é mais decidida, mais premente; não se contenta com a sua expressão sensível, pois que tem de representar o sentimento que é seu objeto na respectiva diferença específica face a um sentimento geral, de onde resulta que tem que dar a ver, tem que descrever aquilo que a sonoridade, enquanto expressão do sentimento geral conseguia oferecer de modo imediato. [...] Para levar a cabo este complexo procedimento de mediação, terá, porém, de efectuar uma ampliação de si mesmo e por si mesmo; contudo, estando sob uma pressão principal, que é a de ser entendido, acelera esse procedimento procurando permanecer o mínimo possível na sonoridade, deixando completamente de lado a capacidade expressiva geral que esta tem. Acontece porém que, por

intermédio desta necessária renúncia, desta desistência relativamente ao prazer do elemento sensível da expressão de si - eu, pelo menos, daquele graude prazer que o homem-corpo e o homem-sentimento conseguem encontrar nas suas formas de expressão - , o homem-entendimento torna-se capaz, graças ao seu órgão, de dar à linguagem expressão segura, a expressão em queaqueles outros, cada um ao seu nível, se deparavam com os seus limites próprios. A capacidade deste homem é ilimitada: recolhe e escolhe o geral, separa e liga, segundo as suas necessidades ou segundo o que lhe parece melhor, as imagens que os seus sentidos lhe trazem do mundo exterior, agrega e desagrega o particular e o universal, segundo os seus propósitos, de modo acorresponder ao desejo que tem de expressão segura e entendível do seu sentimento, da sua intuição, da sua vontade. Só volta a encontrar limitação quando, na excitação do sentimento, na vivacidade da alegria ou na veemênciada dor [...], a sua obstinação individual não pode comandar e, pelo contrário, tem que obedecer - , quando, uma vez aí, anseia pela expressão única, imediata, correspondente ao seu sentimento infinitamente intensificado. Aí, ele tem que recorrer novamente à expressão geral, e tem que fazer rigorosamente em sentido contrário o percurso segundo o qual chegou ao estádio específico que é o seu, indo tomar de empréstimo ao homem- sentimento a sonoridade sensível do sentimento e ao homem-corpo o gesto sensível do corpo; pois que, tratando-se da expressão mais imediata e portantomais segura daquilo que, sendo o que há de mais elevado e de mais verdadeiro para o homem, seja ainda exprimível, aí tem que estar reunido precisamente ohomem todo, o homem na sua perfeição; e este é o homem-entendimento reunido pelo amor mais íntimo e mais intenso com o homem-corpo e o homem-coração... mas nunca um deles só por si (WAGNER, 2003, p. 46-49).

Entende-se que a linguagem é um recurso utilizado não para a expressão do homem interior do falante, mas para a compreensão do homem interior do ouvinte. Nas condições em que o homem interior e o homem exterior, no exercício de sua capacidade de expressão, não conseguem ser compreendidos pelo seu interlocutor, faz-se necessário o uso de um mecanismo arbitrário para auxiliar na compreensão das expressões complexas do homem, a fim de estabelecer comunicação. A linguagem é, portanto, uma representação exprimível pelo homem corpóreo e pelo homem sentimento nascida de uma carência coletiva de entendimento acerca do individual.

A respeito dessa linguagem fruto de uma carência coletiva, cita-se o exemplo dos gregos antigos. Segundo Brandão (1997, p. 224), eles conseguiram cristalizar o que atualmente identifica-se como a literatura e a ciência deles por meio de enunciados metrificadas, o *ethos*⁶⁰; o que tornou possível a perpetuação da tradição e do conhecimento de geração em geração. Nessa prática, a palavra -vista como parte da linguagem - é em si poética, pois carrega possibilidades de sentidos fomentados pela entoação, colocação e relação com outras palavras. No entanto, com a invenção e sedimentação da escrita, a palavra desmembra-se de sua

⁶⁰ Técnica que originou a estratégia mneumônica.

poeticidade, perde o efeito artístico, produz cada vez mais efeito objetivo e científico. Nesse sentido, retomando o pensamento de Brandão (1997), a escrita inaugura uma vertente silenciosa da língua, distante da prática natural à qual os nativos têm acesso (BRANDÃO, 1997, p. 225), por isso, pretensiosamente produz lacunas entre os efeitos objetivos e subjetivos em sua prática. Entende-se e defende-se essa máxima enquanto tese neste trabalho—que, em contramão do processo de evolução da humanidade ou de modernização, a arte literária realiza a manutenção dessa palavra enquanto linguagem aberta a sentidos vários, da palavra enquanto geradora de imagens visuais, audíveis, olfativas e táteis.

Regressando à análise de Richard Wagner (2003), a característica de entendimento do homem, que por uma via dupla proporciona o acesso à complexa expressão do “homem sentimento e do homem corpóreo” por meio da linguagem, viabiliza uma ação egoísta, já que é a de manifestação por meio de uma linguagem única e não pela união de todas. O conformismo com uma expressão por meio de uma linguagem solitária seria, segundo Wagner (2003, p. 49-50), o propulsor das modalidades artísticas, tal como a poesia, a música, a escultura, a pintura, a performance; contudo, proporcionalmente, quanto maior a estagnação nessas formas de expressões individualizantes e egoísta, menor a qualidade do objeto artístico, pois,

O progresso que vai do homem—corpo, na sua exterioridade, ao homem—entendimento, passando pelo homem—sentimento, é um trajeto de mediação sempre crescente: o homem—entendimento, tal como o seu órgão de expressão, a linguagem, é o que trata de fazer a mediação de todas as coisas, mas é também o mais dependente; porque todas as propriedades que se encontram abaixo dele têm que estar normalmente desenvolvidas para poderem surgir as condições daquela que é a sua propriedade normal (WAGNER, 2003, p. 49-50).

Em outras palavras, para Richard Wagner, o surgimento das modalidades artísticas está atrelado ao desmembramento do complexo sistema de comunicação do homem, que na busca para se fazer entendido afasta-se da sua conexão com a natureza. Nesse sentido, o indivíduo oriundo de tal desmembramento e com elevado grau artístico propõe o uso individual dos recursos comunicativos e sedimenta as vertentes da arte.

Fiel a essa compreensão da arte enquanto verdade proveniente da ciência da observação humana, o projeto de obra de arte do futuro de Richard Wagner propõe um retorno às origens do homem, ou seja, à natureza, à comunicação fruto da união dos estímulos sensoriais. Seria, então, graças à arte total que o homem interior e o homem exterior conseguiriam expor-se enquanto sentimento e entendimento concomitantemente.

A grande obra de arte total, que há de compreender todos os gêneros da arte para de certo modo usar cada um desses gêneros como meio e suprimi-lo em favor da realização do objetivo conjunto de todos eles, a saber, o da representação incondicionada e imediata da natureza humana na sua perfeição (WAGNER, 2003, p. 36-37).

A obra de arte do futuro está aqui definida como a reunião dos gêneros da arte em processo democrático de supressão deles para a representação não condicionada e imediata da natureza humana, ou seja, a criação de homens do futuro livres das amarras da moda que reestabeçam a união à complexa comunicação humana, a fim de representar e não intermediar os sentimentos do homem interior e exterior. Nas palavras de Wagner, “só a obra de arte real [...] seja também a redenção do artista, [...] a determinação indubitável daquilo que até esse momento era apenas representação mental. a libertação do pensamento na sensibilidade” (WAGNER, 2003, p. 15). Em termos, essa libertação do pensamento na sensibilidade faz referência às modalidades artísticas com as quais o homem satisfaz egoisticamente sua própria carência em detrimento da carência coletiva. Provenientes desse processo segregador, ele enumera três modalidades como sendo as primeiras: a dança, a música e a poesia.

Didaticamente, a dança seria a derivação imediata da expressão do homem corpóreo em suas gesticulações, a música oriunda da sonoridade utilizada como comunicação do homem interior e a poesia fruto da necessidade do uso da linguagem por meio do homem-entendimento. Em suas bases, nenhum desses três recursos comunicativos deveriam ser usados isoladamente, pois perderiam seu efeito global e cíclico perante o interlocutor, afetando diretamente a sua capacidade de compreensão do desejado pelo homem enunciador, pois isolariam também o homem-interior e o homem-exterior (WAGNER, 2003, p. 51-52).

Naturalmente, cada um desses traços é limitado, já que eles são derivados de um sentido do ser que é constituído por múltiplos deles. Nessa perspectiva Richard Wagner anuncia que,

Isoladamente, cada uma das capacidades do homem é limitada; ora, as suas capacidades, quando se unem, quando entre si se entendem, quando mutuamente se auxiliam, portanto, quando se amam, mais não são do que a capacidade humana universal, que se basta a si própria e que é ilimitada. Assim, também cada uma das capacidades artísticas do homem tem os seus limitantes naturais, porque o homem não tem um só sentido, antes tem sentidos; ora, cada uma das capacidades deriva somente de um certo sentido; essa capacidade tem os seus limites exatamente onde esse sentido tem os seus limites. Porém, as fronteiras dos diferentes sentidos, os pontos onde eles se juntam e onde se entendem: e é exatamente da mesma maneira que entre si se tocam e se entendem as capacidades que suprimem-se no entendimento mútuo; porém, só aqueles que se amam podem compreender-se mutuamente, e amar significa: reconhecer e aceitar o outro e, portanto, ao mesmo tempo

reconhecer-se e aceitar-se a si mesmo; o conhecimento por intermédio do amor é liberdade, a liberdade das capacidades humanas é... capacidade total (WAGNER, 2003, p. 54-55).

Nesse trecho, Richard Wagner compara o ato de exprimir-se, fazer-se entendido e compreender ao ato de amar, pois pela complexidade individual de cada ser - quando se propõe ao universo complexo do outro -, no processo comunicativo, faz-se necessária a complementação não hierárquica nem mesmo autoritária entre os interlocutores. Depreende-se, assim, que a base do projeto wagneriano de *Gesamtkunstwerk* apresenta a justificativa natural para a necessidade de (re)união entre as vertentes artísticas ditas primárias: dança, música e poesia, reafirmando que as limitações entre elas e as relações de compreensão entre os sentidos são os movimentos que garantem a supressão da carência natural humana e permitem a fruição por meio de estímulos diferentes de uma comunicação.

Outro ponto apresentado nesse excerto é a liberdade das capacidades humanas, expressa pelo compositor alemão, em provento da expressão das carências da humanidade comparada ao sentimento de amar, pois o amor apresentaria o democrático, o coletivo, a não valorização individual de um em detrimento de outro, a unidade, a doação e, no sentido wagneriano, a reunião, ou seja, o retorno ao natural. À guisa de exemplificação, ao se observar uma pintura, a visão, estimulada a agir livremente, pode deter-se em características que elevem a percepção do espectador a outro nível, seja pela memória ou pela especulação, ativando o olfato, o tato, o paladar e até mesmo a audição. A mesma relação de fruição pode acontecer estimulada pela música, pela poesia e pela dança. Nesse sentido, a utilização das vertentes artísticas em prol de uma arte coletiva deve ser democrática, pois elas estariam unidas pelos limites de suas linguagens, não permitindo que nenhuma delas estivesse descoberta.

A fim de entender as limitantes de cada uma das vertentes artísticas, Richard Wagner discorre sobre o ritmo, a mímica e a melodia, vista no trecho como sonoridade. Essas propriedades seriam as características únicas e agregadoras de sentido em cada uma delas. Observe:

O ritmo é o laço natural que une indissolivelmente a dança e a música; sem ele não há nem dança, nem música. Se o ritmo, enquanto lei que condiciona e confere unidade ao movimento, é o espírito da dança -, por outro lado, enquanto força que se move, que progride, ele é o esqueleto da música. Quanto mais este esqueleto for revestido com a carne das sonoridades, tanto mais irreconhecivelmente a lei da dança se irá perdendo na essência própria da música; mas também tanto mais se elevará a dança à capacidade de dar à profunda riqueza de sentimentos do coração uma essência da sonoridade. Porém, a carne mais viva da sonoridade é a voz humana, e a palavra é por seu turno, digamos assim, o ritmo ossudo e musculado da voz humana. Ora, é o

caráter decidido e definido da palavra que a sensação impulsionadora do movimento ao transbordar da dança para a música, encontra finalmente a expressão segura, infalível, na qual consegue captar-se a si mesma como objeto e exprimir-se com clareza. Desta forma, a sensação, por intermédio da sonoridade transformada em linguagem, encontra na música transformada em poesia simultaneamente a sua mais elevada satisfação e a sua elevação mais satisfatória, na medida em que se ergue da dança à mímica, ou seja, do plano da mais ampla representação real das sensações do corpo à expressão mais densa e mais fina dos mais determinados e mais espirituais afetos do sentimento e da força volitiva (WAGNER, 2003, p. 62-63) (grifos meus).

Ou seja, o ritmo é a proposta de movimento que tanto se apresenta na dança como na música. Na dança, ele é a força motriz para a representação; já na música, o ritmo é a representação da organização sonora. A sonoridade, por sua vez, é o preenchimento musical carregado de sentimento do homem interior para a música. Contudo, para a poesia, esse traço é a base para o emolduramento da linguagem arbitrária. Por fim, a *mimesis*, derivada do drama, é a representação das reais emoções do corpo, capaz de ser canal de transmissão da sonoridade carregada de linguagem aliada à manifestação do movimento.

Depreende-se desse raciocínio que, para Richard Wagner, na natureza só é autossuficiente aquele ou aquilo que apresenta condições internas e externas de independência (WAGNER, 2003, p.55), o que consegue por meio de um ciclo conter os elementos necessários para completar-se. Por isso, seria somente pela utilização da arte total que o homem se reaproximaria da natureza, fazendo uso em sua integralidade de suas competências expressivas para satisfazer uma carência coletiva.

Só a arte que corresponde a esta capacidade total do homem é, portanto, livre, o que não acontece com uma modalidade artística, assente apenas em uma capacidade humana isolada. Dança, música, e poesia são, cada uma delas isoladamente, limitadas; ao tocar os respectivos limites cada uma delas sente-se não-livre, tanto quanto não for capaz de, chegada a essa fronteira, num gesto de amor e de reconhecimento incondicional, estender a mão a uma outra modalidade artística, capaz de lhe corresponder. Mas, logo que agarra essa mão, começam a dissipar-se os limites; o abraço total, a completa absorção nas irmãs, i.e. a completa absorção de si mesma para lá dos ditos limites faz com que esses limites caiam também por completo e se, deste modo, todos os limites tiverem caído, então deixarão de existir não só as modalidades artísticas, mas também precisamente os limites, e passará a haver apenas a arte, a arte em si, ilimitada e coletiva (WAGNER, 2003, p. 55).

Defendido nesses termos, o produto do “amor” entre as artes irmãs, da doação incondicional dos traços artísticos que se complementam, estaria contemplado na arte livre.

Para tanto, o artista necessitaria ser consciente daquilo que comunica e dos mecanismos para expressá-lo (WAGNER, 2003, p. 58-59).⁶¹

Factualmente, esse processo não esteve estagnado na história da arte. Segundo Richard Wagner, a obtenção do objeto de *Gesamtkunstwerk* é que é futurístico, contudo, ele apresenta historicamente elementos que apontavam para a sua compreensão de obra de arte e para a obtenção dela. Em termos analíticos, o distanciamento da linguagem que a música promoveu a obrigou a desenvolver o rítmico para atingir seu ouvinte, contudo a sua expressão baseada no contraponto⁶² era a manifestação da arte arbitrária, por isso ela tornou-se ineficiente enquanto obra de arte. Assim, a música, gradativamente, deixou de ser de expressão do “homem interno” para ser expressão do “homem do entendimento”. Ela tentou por si só resolver a clareza que era domínio da linguagem, por meio da poesia, e ao fazê-lo abriu mão de expressar ilimitadamente os sentimentos humanos. E a partir dessa análise, Wagner identificou a salvação da arte musical nos cantos populares, no gênero *Lied* mais especificamente, conforme veremos a seguir.

O *Lied* é um estilo musical que está intimamente ligado ao poema; em suma, trata-se de uma canção popular germânica cuja composição é uma adaptação de um poema lírico para voz e piano (REIS, 2015), para expressar sentimentos humanos através de arranjos e agregar força ao unir-se com a poesia. Franz Schubert (1797-1828) é considerado referência nesse gênero musical não só devido à quantidade de obras, mais de seiscentos *Lieder*, mas também pelo destaque que sua produção musical proporcionou ao gênero.

Domingues (2014) destaca o *Lied Gretchen am Spinnrade* (1814), de Schubert, cujo texto é extraído da *Primeira Parte de Fausto* (2004), de Goethe. O referido texto trata dos momentos em que a personagem Gretchen se descobre apaixonada por Fausto e apresenta suas emoções de forma “perplexa, melancólica e obsessiva” (DOMINGUES, 2014, p. 6). Schubert musicou o poema realizando poucas alterações no texto, contudo, as modificações justificam-se na expressão do sentimento do eu-lírico e sua relação com o piano.

A partir dessa elaboração musical, o *Lied* cada vez mais se aproxima das manifestações populares. Por sua vez, a ária operística é o momento dentro do texto musical em que há linha

⁶¹ Nos termos deste trabalho, a compreensão de obra de arte completa de Richard Wagner, na qual se apoia no intercruzamento das e na transposição das fronteiras entre as artes como mecanismo de complexidade e complemento de estímulos ao espectador, visa compreender o processo da criação do efeito de real pretendido pela imersão do espectador na ópera e a partir disso propor uma leitura da expectativa de obra de arte do futuro como efeito possível na literatura.

⁶² A teoria contrapontística é um recurso musical próximo à polifonia, pois é quando várias linhas melódicas são executadas ao mesmo tempo. Nesse sentido, a teoria do contraponto confunde-se com a teoria da composição musical, cujas partes não estavam relacionadas, com a qual Wagner tentou romper.

do cantor e linha melódica da instrumentação. Com o passar do tempo, a cada escola composicional, a ária operística sofreu modificações na sua relação interna, voz e instrumento artificial, e na sua relação com as demais partes do texto operístico, tendo sua responsabilidade na carga semântica no conjunto da obra.

Dentre os compositores responsáveis por esse desenvolvimento musical, Richard Wagner (2003) reconhece alguns pelas suas composições, tal como as sinfonias⁶³ de Haydn,

⁶³ (Lat., from Gk. *sumphōnia*: ‘an agreement of sounds’, ‘concord’, ‘harmony’). In late Greek and medieval theory, consonance, as opposed to diafonia or dissonance. The word *symphonos* also sometimes meant a unison as distinct from *antiphonos*, an octave, and *paraphonos*, a 4th or 5th.; [...] A word used in the 17th century (along with the more common *Sinfonia*) to denote an orchestral piece, usually an introduction to an opera, a suite or a cantata (GARRETT, 2008, p. on-line).

Symphony (Fr. *simphonie, symphonie*; Ger. *Sinfonie, Symphonie*; It. *sinfonia*). A term now normally taken to signify an extended work for orchestra. The symphony became the chief vehicle of orchestral music in the late 18th century, and from the time of Beethoven came to be regarded as its highest and most exalted form. The adjective ‘symphonic’ applied to a work implies that it is extended and thoroughly developed. The word ‘symphony’ derives from the Greek *syn* (‘together’) and *phōnē* (‘sounding’), through the Latin *Symphonia*, a term used during the Middle Ages and the Renaissance. It is essentially in this derivation that the term was used by Giovanni Gabrieli (*Sacrae symphoniae*, 1597), Heinrich Schütz (*Symphoniae sacrae*, 1629) and others for concerted motets, usually for voices and instruments. In the 17th century the term ‘symphony’ or (more commonly) ‘sinfonia’ was applied to introductory movements to operas, oratorios and cantatas (*see* Overture, §2–3), to the instrumental introductions and ritornellos of arias and ensembles (*see* Ritornello), and to ensemble works that could be classified as sonatas or concertos. The common factor in this variety of usage was that *sinfonias* or symphonies were usually part of a larger framework, such as another composition, an ‘academy’ or a ‘church service. (For a fuller discussion *see* Sinfonia (i).) The immediate antecedent of the modern symphony is commonly considered to be the opera *sinfonia*, which by the early 18th century had a standard structure of three sections or movements: fast, slow, and fast dance-like movement. That form was extensively used by Alessandro Scarlatti and his contemporaries and was widely adopted outside Italy, particularly in Germany and England (less in France, where the French overture held sway). The terms ‘overture’ and ‘symphony’ or ‘sinfonia’ were widely regarded as interchangeable for much of the 18th century (GARRETT, 2008, p. on-line).

⁶³ (Lat., do grego *sumphōnia*: ‘um acordo entre sons’, ‘concordia’, ‘harmonia’). No grego tardio e na teoria medieval, consonância, em oposição à diafonia ou dissonância. A palavra “*symphonos*” também significava por vezes um uníssono em distinção a “antifona”, uma oitava, e “*paraphonos*”, uma 4ª. Ou 5ª.; [...] Uma palavra utilizada no século XVII (em combinação com a mais comum, “sinfonia”) para denotar uma peça de orquestra, geralmente introdução a uma ópera, uma suíte ou uma cantata.

Sinfonia (Francês. *simphonie, symphonie*; Alem. *Sinfonie, Symphonie*; It. *sinfonia*). Um termo agora geralmente utilizado para representar um trabalho estendido para orquestra. A sinfonia tornou-se o carro chefe da música no final do século XVIII, e no tempo de Beethoven foi reconhecida como sua mais alta e exaltada forma. O adjetivo “Sinfônico” atribuído a uma obra implica que ela é estendida e desenvolvida em sua completude. A palavra “sinfonia” deriva do grego *syn* (junto) e *phōnē* (soar), através do latim “*Symphonia*”, um termo utilizado durante a Idade Média e a renascença. É essencialmente nessa derivação que o termo foi utilizado por Giovanni Gabrieli (*Sacrae symphoniae*), 1597), Heinrich Schütz (*Symphoniae sacrae*, 1629) e outros para motetos concertivos, geralmente para vozes e instrumentos. No século XVII o termo “sinfonia” ou (mais comumente) “sinfonia” foi aplicado a movimentos introdutórios de óperas, oratórios e cantatas (veja Abertura, §2–3). Para as introduções instrumentais e refrões de árias e grupos musicais (veja Refrão) e para

Mozart e Beethoven. A admiração de Wagner por esses ícones da música erudita está no argumento de que eles reencontraram o lugar da melodia, do ritmo e da poesia, pois: trabalharam a melodia rítmica da dança na técnica contrapontística que se apresenta regida por “leis de grande riqueza imaginativa” e o andamento intermédio possibilitou a evolução da linha do canto da canção; atingiram a expressão da emoção na melodia da voz humana; e desenvolveram a melodia harmônica com liberdade, a fim de ser identificada nos sons e nas palavras - elementos poeticamente e infinitamente expressivos (WAGNER, 2003, p. 87-90).

Brevemente, referindo-se aos músicos citados, Joseph Haydn (1732-1809) trabalhou a melodia de forma que ela ganhasse tónus rítmico, ainda com traços do contraponto. Contudo, ele o fez de forma com que favorecesse ao movimento da dança. Outra característica de suas peças é o andamento, que por ser *non troppo* (intermediário nem rápido nem lento) favorece o desenvolvimento da linha dos cantores ao mesmo tempo em que a melodia se desenvolve.

Por sua vez, Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) assimilou o trabalho de Haydn e agregou aos instrumentos a expressão da voz, apresentando-a como um integrante a mais de sua orquestra. Nesse processo, Mozart intensificou a linha dos cantores com a expressão do “homem-sentimento”.

O acréscimo de Ludwig van Beethoven (1770-1827) parte da melodia harmônica, no trecho da melodia executada somente por instrumentos. Por ser uma expressão livre do entendimento, ela se torna livre para expressar os sentimentos humanos em toda a sua abrangência de produção e de recepção, encontrando conforto novamente ao abrir espaço para articular a melodia rítmica e o verso linguístico. O trabalho de Beethoven é comparado por Richard Wagner ao ofício dos bailarinos, homens representados em sonoridades, quando diz que ele quis constituir homens pela matéria sonora (WAGNER, 2003, p. 93), apresentando movimento na matéria sonora.

montar obras que poderiam ser classificados como sonatas ou concertos. O fator comum nessa variedade de uso era que as sinfonias (ou symphonies) eram geralmente parte de um quadro maior, tais como outra composição, uma “academia” ou um “serviço sacro”. (para uma discussão mais ampla ver Sinfonia (i).) O antecedente imediato da sinfonia moderna é comumente considerado a ópera sinfônica, a qual por volta do século XVIII possuía uma estrutura padrão de três seções ou movimentos: rápido, lento, e rápido-dançante. Tal forma foi utilizada extensivamente por Alessandro Scarlatti e seus contemporâneos e foi amplamente adotada fora da Itália, particularmente na Alemanha e na Inglaterra (menos na França, onde a abertura francesa possuía força). Os termos “abertura” e “sinfonia” foram reconhecidamente intercambiáveis durante grande parte do século XVIII (GARRETT, 2008). (tradução minha)

A última sinfonia de Beethoven é a redenção da música que liberta do seu elemento mais específico para a elevar à condição de arte universal. Essa obra é o evangelho humano da arte do futuro. Nela já não é possível nenhum progresso, porque imediatamente após ela só pode seguir-se a perfeita obra de arte do futuro, o drama universal, para o qual Beethoven forjou e nos entregou a chave (WAGNER, 2003, p. 95).

A referida sinfonia escrita por Beethoven é a *Nona Sinfonia*. Ela foi composta em ré menor e finalizada em 1824. Seu gênero contempla as características de uma sinfonia coral, que por sua vez é tradicionalmente uma composição musical para orquestra, coro, solistas e vocalistas. No caso da *Nona Sinfonia* (BEETHOVEN, 1824) há também a relação com a literatura, pois, no último movimento, o poema “An Die Freude”, ou “Ode à Alegria” (1785), de Friedrich Schiller, é cantado.

Quando Wagner afirma que Beethoven na *Nona Sinfonia* promove uma libertação da música que a conduz para a obra de arte do futuro, ele disserta acerca do movimento de o texto musical, na obra em questão, assimilar a poética de Schiller em todos os seus movimentos e trazê-lo, na voz dos solistas e do coro, na última parte da sinfonia. Esse movimento de assimilar o efeito poético, rítmico e melódico é o cunho de *Gesamtkunstwerk*.

A libertação da música por meio de Beethoven em sua sinfonia não faz referência, segundo Massin (1997, p. 93), a uma alteração à tradicional forma do gênero; a saber: 4 movimentos (1º rápido, 2º lento, 3º minueto, 4º rápido). A subversão acontece no interior dos movimentos. A *Nona Sinfonia*, por sua vez, promove uma alteração na ordem desses movimentos, pois troca o segundo com o terceiro movimento, ficando na segunda parte um *scherzo* (análogo ao minueto) e na terceira o movimento lento. A revolução do quarto movimento da *Nona Sinfonia* está na exigência de cantores e de um coro para a conclusão da peça.

A partir da realização de Beethoven acerca da complexa união entre a música e a linguagem na libertação da arte individual, Richard Wagner sedimenta seu projeto e propõe a ampliação da união entre as vertentes artísticas para produzir ópera, manifesto tradicionalmente agregador de estímulos visuais, auditivos e inteligíveis. Para tanto, Wagner declara a capacidade da música de realizar democraticamente a organização das modalidades artísticas na sua própria estrutura, sem privilegiar a si própria em detrimento de nenhuma outra.

De acordo com esse projeto wagneriano, a relação estabelecida por meio da música reanima o coletivo da obra de arte e, automaticamente, restabelece seu vínculo com os desejos naturais do homem. Neste sentido, o público receberia uma configuração artística significativa,

pois, segundo Richard Wagner, estaria a cargo do público a possibilidade de perceber e (re)construir das relações em uma *Gesamtkunstwerk*.

A defesa para construção de tal projeto feita por Richard Wagner (2003, p.96-97) é que o processo criativo de uma obra de arte do futuro, total, coletiva e democrática na sua composição não é um efeito de uma união entre a comunidade de artistas nem mesmo realizado por um único artista à frente do seu tempo. Em oposição a isso, a obra de arte do futuro é fruto de um público que cada vez mais exige de seus artistas as expressões de sentimentos distintos e a viabilização de acesso a recursos diferentes. Para tanto, é necessário que esse artista seja público de arte, seja sujeito apreciador, crítico e desconstrutor dos movimentos elaborados historicamente enquanto arte e deles desbravar, criar, sair daquilo que é ditado pela moda e pelo luxo, tal qual fez Beethoven na sua *Nona Sinfonia*.

No povo tudo é realidade e ação; o povo age e depois experimenta prazer ao pensar no seu agir. Assim, o jovial povo de Atenas, em certo momento de maior impetuosidade, enxotou do palácio e da cidade os tristonhos filhos do diletante Pisítrato, e pôs-se depois a pensar em como nesta circunstância se havia tornado um povo livre, senhor de si próprio; e tratou de montar as tábuas do palco, fez-se trágico, enfeitou-se com a túnica e a máscara de um deus ou de um herói, para ser ele mesmo herói ou deus; estava assim criada a tragédia, de cujo florescimento esse mesmo povo desfrutou com feliz consciência da sua força criadora, e cujo fundamento metafísico, porém [sic] deixou despreocupadamente para a especulação que nos nossos dias constitui o quebra-cabeças dos dramaturgos de corte (WAGNER, 2003, p. 106-107).

A maneira com que Richard Wagner descreve o nascimento da tragédia apresenta-se apressada; contudo, o foco de argumentação dele não é a arquitetura social, artística e de poder que dinamizou o surgimento do gênero tragédia. A tragédia é mencionada nesse trecho como recurso do povo de experiência, de retorno ao natural e conseqüentemente de real(ização), de representação do real por meio da arte; elementos já defendidos por Wagner como necessários para suprimimento dos desejos naturais e não-arbitrários.

Nesse sentido, o recurso de libertação dos traços que distanciam o povo da sua natureza seria o drama, pois ele é a representação imediata, simultânea, um simulacro do real diante dos olhos e ouvidos da sua plateia. O drama é impulsionado pela ação dramática, que por sua vez é responsável por garantir a compreensão universal de seu texto, pois extrai diretamente da vida elementos do passado e do presente do contexto do público e de seu demiurgo e deles constrói seu enredo (WAGNER, 2003, p. 197). Tal percepção articulatória do drama explicada por Richard Wagner define a concepção de verossimilhança, em que seriam as intersecções entre o real e o ficcional que garantiriam a inteligibilidade da proposta e satisfaria a compreensão do espectador.

Destaca-se, portanto, que “o drama só é pensável como expressão plena de um desejo coletivo de comunicação artística; tal desejo, por seu turno, quer manifestar-se exclusivamente em participação coletiva” (WAGNER, 2003, p. 111), ou seja, o drama representa, de forma verossímil, uma coletividade de estímulos das várias artes, contudo, faz-se necessário que a sua manifestação seja coletiva, participativa e fluida; por isso, a música assimila o drama e o eleva à ópera.

A coletividade, tanto nos recursos criativos quanto na percepção do público, estimulada pelo drama na sua forma operística, na qual democraticamente reuniria os estímulos de todas as artes para comunhão expressiva da arte natural, tem sua máxima experimentação em um espaço onde o público tenha em evidência o texto apresentado e não os seus executores. Retoma-se nessa observação os argumentos levantados por Richard Wagner quando apresentou as figuras do homem interior e do homem exterior: pois, para ele, o espectador de uma ópera precisa ter acesso ao indivíduo representado por seus cantores, e não aos cantores, precisa ter acesso ao movimento, ao ritmo, aos estímulos visuais arquitetados para a composição do cenário, e não à manutenção dos itens que identificam a ficcionalidade da ação dramática. Resultante desse raciocínio que estabelece a condição da recepção durante a apreciação da arte, Wagner idealizou um anfiteatro para que as suas peças fossem executadas sem a mínima interferência externa, indesejada, ou que tirasse seu público da imersão operística.

Na organização do espaço dos espectadores e a exigência de compreensão da obra de arte que, no plano óptico e no plano acústico, dita a lei necessária, à qual só a beleza da disposição dos elementos – a par da adequação aos fins – pode corresponder; porque o desejo do espectador coletivo é precisamente o desejo da obra de arte, para cuja apreensão ele terá que ser determinado por tudo o que lhe surge perante os olhos. E assim, pelo ver e pelo ouvir, o espectador coletivo transporta-se inteiramente para o palco; só pela completa absorção por parte do público, o ator é artista (WAGNER, 2003, p. 79).

Esse espaço desenhado por Richard Wagner é o *Bayreuth Festspielhaus*, cujo objetivo era proporcionar a imersão completa do espectador à peça, neutralizando as interferências externas durante o desfrutar do espetáculo. O referido imóvel foi construído na cidade de Bayreuth e a inauguração aconteceu em agosto de 1876 com a execução de *Der Ring des Nibelungen* (*O Anel dos Nibelungos*), cuja apresentação se deu nos modelos da tragédia grega: cada ato foi encenado em um dia, para real ambientação do texto a ser dramatizado (GREY, 1995, p. 188-196).

Após o entendimento, por meio das palavras de Richard Wagner, do processo de construção da obra de arte, agregado a relato do contexto histórico e crítico das teorias que

alavancaram o florescimento da ideologia wagneriana, o *Gesamtkunstwerk* sedimenta-se na estrutura musical como uma proposta filosófica e artística, visando a propulsão de uma sociedade cada vez mais próxima dos seus aspectos naturais. Em suma, Wagner apresenta as características das três artes clássicas (poema, música e dança), seus limites e suas relações, que alimentadas pelo desejo de exprimir-se do homem natural rompem as fronteiras de seus *qualia* e completam-se no anseio de significar complexa e densamente por meio do movimento, da palavra e do som, criando a obra de arte total (WAGNER, 2003, p. 124-125).

Nesse percurso, Richard Wagner estabelece os parâmetros para a construção de uma obra de arte do futuro, em que as artes irmãs coletivamente presentes no objeto artístico possam apresentar-se independente da sua individualidade e estabelecer os laços correspondentes entre si para a constante alimentação dos estímulos do espectador, fazendo assim que ele seja imergido a uma realidade paralela completamente identificável e sensível. Esse processo, dependente tanto do demiurgo quanto do espectador, tanto da poesia quanto da música e da dança, expresso na Alemanha no século XVIII, vislumbrava já as características revolucionárias dos séculos vindouros culminando no século XXI, em que os artistas fazem uso de recursos tecnológicos para construir um universo passional e inteiramente aceitável como um real ficcional, em busca de um sensorialmente verossímil, tais como os jogos digitais, as redes sociais, a cinematografia, a publicidade dentre outros, rompendo os limites das artes em suas formas individuais.

CAPÍTULO 2 - AS ARTES IRMÃS E SUAS RELAÇÕES

O capítulo anterior teve o objetivo de apresentar as questões basilares para a compreensão do conceito de obra de arte total, tendo em vista o período estético, cultural e filosófico no qual estava inserido Richard Wagner. A partir da complexa metodologia elaborada pelo compositor alemão em questão, observou-se que seu foco era a reunião das modalidades artísticas em prol de um produto estético capaz de estimular o espectador em todos os seus sentidos, tal como o real proporciona. Essa presentificação de todos os sentidos seria possível, segundo Wagner, exclusivamente na ópera, pois, a partir de sua origem dramática envolveria as qualidades plásticas e literárias, e caberia à música a tarefa de uni-las em uma teia narrativa contínua e interdependente.

Ao passo que seus experimentos composicionais ganhavam forma e eram apresentados, Richard Wagner admitiu que o espaço onde as óperas aconteciam não favorecia ao projeto estético de obra de arte total que ele tanto defendia. Em decorrência disso, arquitetou e conseguiu vias para construir um anfiteatro em que as qualidades acústicas, de luminosidades e visuais fossem manipuláveis para simular o real pretendido em seus libretos. Nesse momento, Wagner distancia-se da máxima filosófica de liberdade da arte, cuja função deveria ser a de presentificar as vontades essenciais do homem e não de imitá-las. Essa constatação dá-se pela acusação de subversão de Wagner à modernidade feita por Nietzsche e consequente afastamento pessoal e intelectual entre eles.

Tão logo há a ruptura na parceria entre esse filósofo alemão e compositor compatriota, Richard Wagner faz uso do estudo filosófico de Schopenhauer para justificar esteticamente o modelo de apresentação operística inaugurado em Richard-Wagner-Festspielhaus⁶⁴. A questão que salta nessa relação é a defesa de: a música deixa de ser a própria vontade e passa a representá-la, comportando-se como um simulacro, tal como as outras artes.

Esse fato histórico é precursor de escola estética dentro da música. Os estudos historiográficos acerca da música atestam que o

impacto wagneriano foi sentido menos por sua música do que pelas ideias e ações de seus seguidores imediatos, refletindo o grau com que suas obras em prosa e seu estilo de vida foram mais explicitamente influentes do que suas composições (WHITTALL, 1995, p. 462).

⁶⁴ Também chamado de Bayreuth Festspielhaus.

Whittall (1995) faz, nesse trecho, referência aos estudos de William Weber apresentados no livro *Wagnerism in European Culture and Politics* (WEBER, LARGE e SESSE, 1984), no qual defende que o chamado wagnerianismo foi uma força produtora de bases culturais e intelectuais para uma nova geração musical, cujo objetivo é libertar a música para exercer sua máxima força de expressão.

Tal compreensão de arte enquanto meio de expressão não ficou somente na música. Segundo Furness (FURNESS, 1995), “Wagner acelerou drasticamente aquele deslocamento em direção à música, ocorrido nas artes do final do século XIX, e propiciou à criação literária um enorme enriquecimento” (p. 465). O desenvolvimento citado por Furness trata-se do emprego do *Leitmotiv* em muitos romances que fizeram uso da técnica do monólogo interior, de apropriação dos temas das óperas wagnerianas na produção ficcional e a busca pelo efeito emotivo no texto. Ele explica:

Os simbolistas foram os primeiros a encontrar em Wagner um poderoso estímulo, em função da preocupação que tinham com a natureza da música e suas relações com a poesia: a arte deveria ser simbólica em vez de representativa e, ao se escrever, deveria ser intentada uma “musicalização” do universo interior (FURNESS, 1995, p. 466).

O termo “musicalização” é usado por Furness como ícone para o processo de arte não representativa defendida por Wagner, visto a qualidade de arte primária da música. Em outras palavras, a arte literária visava uma purificação das amarras sociais, do léxico e esvaziar a palavra, para que ela pudesse atingir o campo simbólico, universal e historicamente próximo à cultura do povo, do natural, das emoções. O estudioso ainda lista, além do simbolismo e do monólogo interior, o fluxo de consciência como desdobramento do projeto operístico wagneriano, pois nas estruturas narrativas modernas há a tendência “de rejeitar enredos e temas definidos para se concentrar na percepção do personagem principal” (FURNESS, 1995, p. 466).

Cabe uma ressalva quanto ao conceito de monólogo interior e fluxo de consciência suscitados por Furness no trecho acima. Primeiramente, o autor faz referência a esses dois termos como se fossem características distintas e complementares, o que, segundo Robert Humphrey (1976, p. 1), seria uma afirmação deslocada da concepção e compreensão do fluxo de consciência, tão caro à psicologia. Para Humphrey (1976), o fluxo de consciência é uma técnica com a qual os romancistas “assim, como os naturalistas, estavam procurando descrever corretamente a vida; mas ao contrário dos naturalistas, a vida com que estavam preocupados era a vida psíquica do indivíduo” (p.8).

A análise desse teórico propõe que a técnica do fluxo de consciência incluiu na ficção “um funcionamento mental e a existência psíquica do domínio já estabelecido do motivo e da ação”, permitindo centralizar o núcleo na experiência humana (HUMPHREY, 1976, p. 20). Ele descreve quatro técnicas básicas de apresentação desse fluxo de consciência, a saber: monólogo interior direto, monólogo interior indireto, descrição onisciente e solilóquio. Dessas modalidades de fluxo de consciência, apresentar-se-á as duas vertentes de monólogo interior, a fim de desenvolver a relação estabelecida com Richard Wagner apresentada por Furness (1995).

De maneira geral, o monólogo interior é

[...] a técnica usada na ficção para representar o conteúdo e os processos psíquicos do personagem, parcial ou inteiramente inarticulados, exatamente da maneira como esses processos existem em diversos níveis do controle consciente antes de serem formulados para fala deliberada (HUMPHREY, 1976, p. 22)

Em outras palavras, o monólogo interior é a maneira discursiva com que a personagem ganha profundidade psíquica e seus pensamentos tornam-se foco da narrativa. Por esse traço realista, o trecho do texto literário que contém o monólogo interior é parcial ou totalmente inarticulado. “pois representa o conteúdo da consciência em sua fase incompleta, antes de ser articulado em palavras deliberadas” (HUMPHREY, 1976, p.22). Quando essa técnica possui nenhuma ou rara interferência do autor e, ao mesmo tempo, não pressupõe plateia, ela recebe o nome de monólogo interior direto (HUMPHREY, 1976, p.22), ao passo que a percepção constante da presença do autor onisciente que comenta e descreve, conduzindo o leitor a compreender o monólogo interior proferido, constrói um monólogo interior indireto (idem, p. 27).

Retomando a relação que Furness (1995) propõe entre o recurso simbolista, o fluxo de consciência e o monólogo interior com o projeto wagneriano de obra de arte total, entende-se neste trabalho, como uma maneira de exemplificar a necessidade que a própria arte literária também buscava de libertação das questões arbitrárias que a própria palavra, de uso social, impõe ao artista. Pela possibilidade de esvaziar o léxico literário de seus significados recorrentes e expô-los a uma experiência significativa no texto ficcional, essas três técnicas, ousa-se dizer, representariam o retorno da palavra à sua origem, à necessidade de experimentá-la no contexto literário para, enfim, significá-la e apropriar-se de todos os efeitos que esse processo guarda, tal qual desejou Richard Wagner com seu projeto operístico de *Gesamtkunstwerk*.

No que se refere às artes plásticas, a percepção das teorias wagnerianas teve seu apogeu no século XIX, pela sedução de uma noção de

artista heroico; uma crença de que o uso que ele fizera de um meio abstrato para transmitir efeitos pictóricos e emocionais poderosos era uma justificação para que as artes plásticas usassem uma linguagem simbólica, sintética ou abstrata (HALL, 1995, p. 468).

A partir dessa visão de Hall, entende-se o reflexo dos seguidores de Richard Wagner, ou seja, a leitura que os artistas plásticos realizaram das óperas dele incutiu o reconhecimento de correspondências entre artes, em que era possível perceber cor na sonoridade. Acredita-se, neste estudo, que a reação dos artistas plásticos ao projeto wagneriano – e, por sua vez, a própria concepção do compositor alemão -, tem seu fundamento descrito posteriormente pela teoria *Gestalt*⁶⁵ (teoria da forma), em que se defende que não há “excitação sensorial isolada”. em outras palavras, o receptor tem acesso ao todo do item que o estimula em primeira instância e somente depois é que suas partes serão processadas e os detalhes apreendidos (HIPPERT, 2018, p. 20).

A respeito desse fenômeno de percepção, pesquisadores dos séculos XX e XXI⁶⁶, tanto na arte quanto na neurociência, estão interessados em desvendar os mecanismos que promovem tais estímulos e suas conexões. Nesse intento, Hippert (2018) apresenta a sinestesia decorrente das relações entre os cinco sentidos, por meio de um artifício exclusivo de um dos sentidos, a partir das concepções de sinestesia congênita⁶⁷ e de metáfora sinestésica. Por meio dos estudos levantados pela pesquisadora, foi possível afirmar que o resultado da indução a um sentido por meio de outro é unidirecional e individual, ou seja, não é possível afirmar que uma cor aludirá a um som e que a via inversa sempre acontecerá; da mesma forma, garantir que em todos os indivíduos essa mesma relação aconteça intuitivamente é utópica, pois depende do processo de percepção, sensibilidade e estratégias neurais de cada receptor.

Ainda segundo Hippert (2018), culturalmente, a sociedade produz metáforas a partir das relações sociais e ambientais que produz durante sua história. Da mesma forma, cada receptor, acumula as metáforas produzidas na tradição em que está inserido - que atingem o valor de símbolo - e estabelece suas próprias significações a partir de seu microcontexto perceptivo. Por essas definições, tem-se nessa projeção sinestésica umas das responsáveis por

⁶⁵ Teoria formulada no início do século XX pelo psicanalista Fritz Perls (Berlim, 1893 - Chicago, 1970).

⁶⁶ A saber, seguem algumas referências Santaella (1992), Gibson (1986), Day (2008) e Basbaum (2012).

⁶⁷ Traço neural identificado em alguns indivíduos, cujo um estímulo sensorio atinge outras entradas sensoriais (HIPPERT, 2018, p. 32).

sedimentar a técnica impressionista e simbolista na pintura, pois objetivavam uma apreciação total, completa e complexa, da obra.

Seguindo essa breve retomada das questões que versam o primeiro capítulo desta tese, pretende-se neste capítulo um estudo acerca das relações entre as vertentes artísticas possível em um produto de arte. Para tanto, empreende-se por iniciar o percurso com uma análise de um texto literário.

2.1 “Trem de ferro”: uma leitura interartística

A fim de apresentar a questão da relação entre as artes, propõe-se a leitura do poema “Trem de Ferro”, de Manuel Bandeira (1976, p. 96), cujo exemplo é um clássico de evidência do traço musical, e não somente sonoro⁶⁸, como pilar de sua poética. Observe:

Café com pão
Café com pão
Café com pão
Virge Maria que foi isto maquinista?

Agora sim
Café com pão
Agora sim
Voa, fumaça
Corre, cerca
Ai seu foguista
Bota fogo
Na fornalha
Que eu preciso
Muita força
Muita força
Muita força

Oô...
Foge, bicho
Foge, povo
Passa ponte
Passa poste
Passa pasto
Passa boi
Passa boiada
Passa galho
De ingazeira
Debruçada
No riacho
Que vontade
De cantar!

⁶⁸ O aspecto sonoro é inerente ao estrato lexical.

Oô...
 Quando me prendero
 No canaviá
 Cada pé de cana
 Era um oficiá

Oô...
 Menina bonita
 Do vestido verde
 Me dá tua boca
 Pra matá minha sede
 Oô...
 Vou mimbora vou mimbora
 Não gosto daqui
 Nasci no Sertão
 Sou de Ouricuri
 Oô...

Vou depressa
 Vou correndo
 Vou na toda
 Que só levo
 Pouca gente
 Pouca gente
 Pouca gente...

Esse poema é parte integrante do movimento modernista brasileiro, cuja proposta para a poesia, a grosso modo, era a conquista de uma liberdade quanto à forma e quanto ao conteúdo, distanciando-se dos padrões parnasianistas (COUTINHO, 1986, p. 44). A proposta de não produzir poesia sob um formato pré-fixado, conforme se apregoava até princípios do século XX, imprimiu ao texto uma coesão entre a estrutura e a temática expressa nele, de acordo com a vontade do poeta, característica que será observada na análise do estrato sonoro mais adiante.

De forma genérica, Coutinho (1986, p. 93-101) apresenta Manuel Bandeira pela pesquisa com versos livres e as experiências no que se referem à métrica e à assonância, pelo uso da linguagem coloquial figurando a ironia, o humor e a melancolia, pela poética social e pela lírica (COUTINHO, 1986, p. 93-101). O poeta também era versado em música; tocava piano e violão e exerceu a função de crítico musical com desenvoltura (BORTOLOTTI, 2017). Algumas dessas características serão identificadas no poema supracitado e analisadas ao passo que construam imagens na finalidade de (res)significar ao leitor.

Nesse poema de Bandeira, além de uma subversão à estética estrutural parnasiana, uma das possibilidades de interpretação destina-se à temática do trabalhador imigrante. De acordo com essa proposta, a partir da percepção do trem de ferro e seu percurso como uma alegoria, é

possível enumerar aspectos da rotina da classe trabalhadora brasileira formada a partir do êxodo rural. O alimento, outrora fruto da produção de subsistência familiar, agora é somente o café e o pão, marcando a agilidade da refeição e a terceirização da produção. As atividades trabalhistas também são comparadas: o eu-lírico expressa a ideia de felicidade, de prazer e de satisfação ao relatar a rotina do pecuarista, que trabalha com o gado, livre na natureza – dá até vontade de cantar; já o que está na rotina do canavial é escrava, revelada pelo verbo prender no 14º verso da quarta estrofe – de onde é necessário mimbora vou mimbora/[...]/ V depressa/Vou correndo/Vou na toda/ Que só levo/Pouca gente”). Além desses dois segmentos, fugir (“Vou ou

o industrial também é apresentado pelo maquinista, que controla o trem de ferro, uma alegoria àqueles que, motivados pelo crescimento tecnológico, saíram de suas atividades rurais e, iludidos de uma melhora nas condições de vida, prenderam-se a um sistema braçal e solitário de trabalho.

Comprova-se a alegoria do trabalhador imigrante no relato do movimento espacial do eu-lírico. Por meio da narrativa do trajeto, é possível identificar o relevo e as atividades agropecuárias características da região do sudeste brasileiro e a revelação da origem do eu-lírico nos dois últimos versos da quarta estrofe: “Nasci no Sertão/Sou de Ouricuri” (BANDEIRA, 2012), cidade do interior do Pernambuco. Corroborando a leitura social desse poema de Bandeira, o eu-lírico finda o texto revelando que precisa ir embora rápido por não gostar do lugar onde se encontra, mas o movimento de retorno (ou de sucesso) nem sempre é possível a todos ou completo: “Vou na toda/ Que só levo/ Pouca gente/ Pouca gente/ Pouca gente” (BANDEIRA, 1976).

Partindo para uma análise do poema numa perspectiva musical, tem-se seu início por três versos repetidos, cuja característica tetrassilábica permite uma homofonia e impõe ritmo ao texto. Nessa mesma relação rítmica encontram-se os últimos versos (<<CaFÉ-com PÃO>> fraco-Forte-fraco-Forte; <<POUca GENte>> Forte-fraco-Forte-fraco). Contudo, a projeção sonora do poema sofre uma quebra de expectativa, quando o quarto verso apresenta-se decassílabo e com a primeira sílaba forte. Esse movimento é cíclico, ou seja, retorna ao tetrassilábico por um dístico ou trístico e desenvolve-se para um verso maior.

Por sua vez, o uso de oclusivas e fricativas propicia reconhecer o movimento do trem de ferro e a variação das vogais, de baixas para altas, permite a sensação de velocidade do deslocamento da locomotiva. A vogal /o/, média baixa, desliza-se para a vogal /ô/, média alta, que representa o apito rouco de uma locomotiva a lenha. Há também, no início do quarto verso da primeira estrofe, uma palavra que teve sua última letra suprimida por questões amoldamento sonoro. Em outros termos, o léxico religioso ‘virgem’ foi usado como “Virge” para expressar

uma intercorrência no deslocamento do trem, que pelas qualidades sonoras das duas sílabas podem lembrar o som do freio no trilho ou da buzina. Por outro lado, a sequência é dada pela palavra Maria, também do universo religioso e popular, que se inicia pela tal consoante nasal suprimida; essa sequência poderia ser aproveitada em uma elisão, mesmo que sonoramente já se tratassem de uma única sílaba poética; contudo, tal elisão não ocorre a fim de intensificar a sonoridade da vogal alta /i/ já prolongada na consoante /r/.

Nesse ponto da leitura do poema de Manuel Bandeira, identifica-se também a projeção imagética, outra relação entre modalidades artísticas que auxilia na estrutura do conteúdo do poema. Essa afirmação deriva do fato de os substantivos que demarcam o território rural, tais como bicho, ponte, pasto, poste, boiada, galho de ingazeira, riacho, permitirem o leitor abstrair o espaço do texto, criando uma pintura de cada cena. Nesse sentido, a seleção lexical do poema funciona como um gatilho, um *hiperlink*, que permite uma elucidação do espaço referido no texto, ao ativar a memória afetiva do leitor. Em contrapartida, aos leitores contemporâneos ao século XXI, que na maioria das vezes desconhecem o movimento, som e paisagens pelas quais uma locomotiva costumava transitar, o poema pretende-se na realização das nuances sonoras e rítmicas construídas por meio das palavras e suas organizações no verso.

Em decorrência da proposta de movimento criada pelos sons articulados nos versos e entre eles, propõe-se também uma sequência de pinturas que grave os cenários do trajeto do trem. O movimento corrobora-se na utilização do verbo *passar* no início dos versos 4 a 9 da terceira estrofe, permitindo uma sequenciação nas pinturas já idealizadas pelo leitor. Tal sequencialidade aproxima o poema da arte cênica, por usar extratos de representação do real sem interferência de um relator para o leitor, promovendo uma experiência sensorial.

Essa sinestesia promovida pela palavra poética, tal como apresentada no poema supracitado, origina-se de uma perspectiva de confluência entre as artes dentro de um código (apropriado a uma expressão artística, no caso o poema) no qual os traços linguísticos utilizados pelo poeta assumem como secundários os estratos sonoros, visuais e táteis provenientes de outras linguagens artísticas. A relação entre as artes já fora discutida por Richard Wagner e apresentada neste trabalho como um processo de complexidade natural de produção de comunicação por meio de signos e símbolos entre os homens; assim, é possível afirmar que o poema de Bandeira mantém seus laços factíveis com a música e a pintura, pois por meio da sonoridade do verso e da estrofe o poeta busca uma musicalidade que agregue sentido ao texto e por meio de suas imagens literárias arquiteta ambientações para que o leitor viva a poesia.

2.2 Possibilidades de relações entre as artes

A respeito dessa ousadia de manutenção da proximidade entre as artes, muitos artistas e críticos reconheceram a relação entre a sua arte com outra linguagem e registraram suas observações por meio de correspondências, ensaios e palavras. Dentre eles, André Félibien⁶⁹, no texto do século XVII - “O sonho de Filômato” (FÉLIBIEN, 2005) -, relata o momento onírico de Filômato com a Pintura e a Poesia. Por meio de um sonho, o narrador tem uma revelação sobre as origens da Pintura e da Poesia e a indiscutível relação existente entre as duas e seus executores. A parábola em questão revela que ambas as artes são irmãs porque sempre estiveram juntas e completam-se em conhecimento, efeitos e sentidos, tanto que estaria nessa relação o título de fraternidade.

Por seu turno, o pintor Nicolas Poussin⁷⁰ (POUSSIN, 2005) escreveu no século XVII uma carta a Chantelou⁷¹ para expressar sua análise acerca da comparação do ofício do pintor com o do músico. Poussin inicia sua defesa alegando que os gregos antigos foram os grandes inventores, pois desenvolveram modos para produzir “efeitos maravilhosos”. Ainda segundo ele, o modo representa a “razão ou a medida” ou o como se realiza algo sem que exageros distanciem ou corrompam a produção. Tal equilíbrio encontrado por Poussin nas produções dos gregos antigos está marcado na e refere-se, sobretudo, à forma de composição baseada no conjunto. Ou seja, pelas palavras de Poussin,

[de] sua variedade nascia uma certa diferença de modo pela qual se podia compreender que cada um deles retinha em si um não-sei-quê de variado, principalmente quando as coisas que integravam a composição eram reunidas de maneira proporcional, de onde procedia o poder de induzir a alma dos espectadores a paixões diversas. Decorre daí o fato de que os sábios atribuíam a cada modo a propriedade dos efeitos que deles se originavam (POUSSIN, 2005, p. 38).

Nesse sentido, entende-se que a maneira de criação dos gregos antigos era idealizada a partir do efeito desejado e, para contemplar a complexidade dos desejos humanos, articulavam, de forma integrada e balanceada, a gama de *qualia* dos modos artísticos. Observa-se que tanto a escultura (união entre os traços e as formas) quanto o poema (entre palavra e

⁶⁹ Historiógrafo, cronista e teórico de arte francês, nascido em 1619, em Chartres, e falecido em 1695, em Paris.

⁷⁰ Pintor do período barroco, que nasceu em 1594 e faleceu em 1665 em Roma.

⁷¹ Paul Fréart de Chantelou, colecionador francês, amigo de Poussin.

música), também a tragédia (entre poesia, pintura, escultura, música e dança) são objetos de análise de Poussin para essa afirmação.

Os bons poetas usaram de grande diligência e de um maravilhoso artifício para adaptar as palavras aos versos e dispor as sílabas segundo a conveniência do falar. Virgílio o observou inteiramente em seu poema, pois a seus três tipos de falar, ele adapta o próprio som do verso com tal habilidade que parece colocar diante de nossos olhos, por meio do som das palavras, as coisas de que trata, de maneira que, quando fala de amor, percebe-se que ele escolheu, com astúcia, palavras ternas; quando canta uma proeza de armas, descreve uma batalha naval ou uma aventura no mar, escolhe palavras duras, ásperas e desagradáveis, de tal maneira que, ao ouvi-las ou pronunciá-las, elas causam assombro (POUSSIN, 2005, p. 39).

Analogamente, a perspectiva de Félibien pode ser observada no trecho de Poussin, no qual retrata um paralelo entre a pintura, a poesia e, conseqüentemente, a música. Na carta supracitada, Poussin defende a tese de que cada arte é caracterizada pelos seus modos e efeitos e, quando unidas, detêm o poder de induzir o espectador a um universo construído pelo demiurgo. Tal união era comum, segundo Poussin, aos gregos antigos, os quais faziam uso de vários modos para o apresto e o enlevo artísticos.

Outra referência à relação interartística está no capítulo intitulado “Diário” no livro de Lichtenstein, que revela trechos do diário, que datam do século XIX, de Eugène Delacroix (2005) em defesa pelo paralelo entre as artes.

Muitas pessoas acharão que é precisamente nessa simplificação do meio de expressão que consiste [n]a superioridade da literatura. Essas pessoas jamais observaram com prazer um braço, uma mão, um torso à antiga ou mesmo de Puget⁷²; gostam de escultura menos ainda que de pintura e se enganam redondamente se pensam que quando escrevem “um pé” ou “uma mão” oferecem a meu espírito emoção semelhante à que sinto quando vejo um belo pé ou uma bela mão. Arte não é álgebra, onde a abreviação das figuras atribui para a solução do problema. Em arte, o êxito não consiste em abreviar, mas em ampliar, sempre que possível, em prolongar a sensação por todos os meios. O que é teatro? Uma das provas mais evidentes da necessidade que o homem tem de experimentar ao mesmo tempo o maior número possível de emoções. O teatro reúne todas as artes para proporcionar mais sensações: a pantomima, as roupas e a beleza do ator duplicam o efeito da obra falada ou cantada. A representação do lugar onde a ação se desenrola aumenta ainda mais todas essas impressões (p.98).

⁷² Pierre Puget é um escultor e pintor francês do período Barroco. Nascido dia 16 de outubro de 1620 e falecido em 2 de dezembro de 1694 em Marselha.

Em outras palavras, Delacroix afirma que, pela união, a fraternidade entre as artes dá-se pela máxima possibilidade de imersão dos espectadores em um universo irreal que se pretende real no momento de sua vivência, outro ponto de intersecção com a proposta wagneriana apresentada no capítulo anterior.

Na mesma linha, Charles Baudelaire, em “A especificidade das artes”⁷³ (2005), defende que as várias artes possuem suas fronteiras, pelas características diferentes que carregam, e está nessas diferenças a riqueza de efeitos que produzem quando unidas. Nesse sentido, cada arte, baseada em suas características, buscaria a expressão única para provocar um efeito específico no seu espectador, contudo, haveria uma correspondência entre suas diferenças baseada nos efeitos produzidos (BAUDELAIRE, 2005).

Em termos estilísticos, Wassily Kandinsky⁷⁴, em sua carta a Arnold Schönberg⁷⁵ (KANDINSKY, 2005), procura demonstrar ao compositor um paralelo entre a sua arte musical e a arte pictural dele:

Em suas obras o senhor concretizou aquilo que eu, ainda que de forma imprecisa, tanto ansiava na música. A progressão autônoma através de destinos próprios, a vida própria de cada uma das vozes em suas composições, é justamente o que procuro encontrar de uma forma pictórica. No momento há na pintura uma grande tendência em encontrar, por vias construtivas, a “nova” harmonia, na qual o elemento rítmico é construído de forma quase geométrica. Só compartilho e ambiciono esse caminho parcialmente. *Construção* é aquilo que nos últimos tempos, quase desesperadamente, faltou à pintura. E é bom que ela seja procurada. Apenas penso diferente sobre a *espécie* da construção.

Creio que nossa atual harmonia não pode ser encontrada pela via “geométrica”, mas pela via que é diretamente contrária ao geométrico, ao lógico. E essa via é a das “dissonâncias da *arte*”, ou seja, tanto na pintura como na música. E a dissonância pictórica e a musical “atual” nada mais é do que a consonância de “amanhã” (KANDINSKY, 2005, p. 122).

Em outras palavras, Kandinsky defende nesse trecho que há entre a música e a pintura uma necessidade estrutural em comum que é a da construção: a possibilidade de a arte dissonante devolver a autonomia de cada variedade artística para expressar ao espectador efeitos comuns aos homens. Em termos teóricos, Kandinsky disserta sobre uma homologia

⁷³ Texto escrito em 1846.

⁷⁴ Artista plástico russo, nascido em 16 de dezembro de 1866 em Moscou e falecido em 13 de dezembro de 1944 em Neuilly-sur-Seine, na França, considerado o pai da abstração nas artes plásticas.

⁷⁵ Arnold Franz Walter Schönberg, compositor austríaco de música erudita e criador da técnica dodecafônica, nascido em 13 de setembro de 1874 em Viena e falecido em 13 de julho de 1951.

entre as artes independentes, pressuposto que interpõe não especificamente às artes, mas sim a expressões e efeitos em evidência a cada manifestação.

Em perspectiva de uma arte completa, na qual os traços de várias artes sejam elucidados por um único código, seria refeita a proposição de fraternidade entre as artes. Nessa menção, o artista sensível aos vários estímulos de uma experiência seria competente ao produzi-la, pois os artistas seriam fruto da mesma origem. Preocupado com o fazer poético, o romantismo trouxe a poesia para dentro de si mesma evidenciando o trabalho fraterno entre as irmãs (SILVA, 2011) (ALEXANDRE JÚNIOR, 2017). Observe o poema *As artes são irmãs*, de Gonçalves Dias (DIAS, 1959, p. on-line):

As artes são irmãs, e os seus cultores
Do fogo criador nas mesmas chamas,
Perante o mesmo altar, coroam-se, ardendo.
A mesma inspiração, que acende o estro,
Guia a mão do pintor quando debuxa
Do rosto nas feições o brilho interno,
Dá linguagem sublime à estátua muda,
Ou lânguida na lira se transforma
Em sons cadentes, que derramam n'alma
disse Idéias do prazer — do mal no olvido!
O mesmo entusiasmo as vivifica,
São iguais, são irmãs no amor do belo!

Em outros termos, esse poema de Gonçalves Dias defende também, na mesma esteira de Félibien, Poussin, Delacroix e Kandinsky, que as artes são irmãs, porque são oriundas do mesmo anseio de lapidar o sentimento humano e devolvê-lo aos homens para que eles possam reviver suas próprias emoções a partir de algo imortal. Esse argumento não neutraliza a máxima de que as artes são diferentes em seus traços e nos efeitos que produzem em quem as lê, contudo é a diferença que as une e lhes garante a possibilidade de fraternidade.

A linha argumentativa escolhida neste trabalho, alimentada pelos artistas e críticos citados, tenta afirmar que a união entre as artes, desde os gregos, é uma ferramenta acessível ao artista para induzir o espectador ao efeito desejado com o texto. Consonante a essa ideia, encontra-se a base técnica utilizada por Richard Wagner, visto o *status* de *Gesamtkunstwerk* que a ópera detém; pois na ópera, e por analogia no teatro, a união das artes é concreta e visível aos espectadores mas não deve ser perceptível, pois acontece graças ao papel de mixmídia que se constitui no texto dramatizado.

Vista por outro lado, a afirmação de relação concreta entre as artes não impede que a união entre elas seja impossível de acontecer de outra forma; por meio de alusão a outros suportes. Refere-se aqui ao terceiro grupo de intermedialidade identificado por Rajewsky

(2012a) que será apresentado adiante, em que uma mídia faz referência a outra por meio do código disponível ao suporte. À guisa de exemplificação, pode-se apresentar um curta-metragem que edita nos limites da sua imagem uma figura que constrói uma moldura, imprimindo uma analogia entre uma pintura e o texto cinematográfico apresentado.

Cabe neste momento um parêntese para ampliação do viés literário de análise. Citou-se no parágrafo anterior o terceiro grupo de intermedialidade de Rajewsky (2012a) como proposta para a relação entre as modalidades artísticas, no lugar da classificação como texto à luz da teoria de Clüver (1997) de forma complementar. A pesquisadora defende que debruçar-se exclusivamente na relação entre textos, nas suas várias linguagens e códigos, pode estar aquém da necessidade contemporânea da academia e, por isso, ela prefere o termo intermedialidade. Rajewsky (2012a) sustenta tal afirmação ao defender que o texto é o meio pelo qual o código se manifesta, tal qual a mídia o é entendida. Nesse sentido, para a teórica, o texto seria uma das mídias possíveis para o código verbal se manifestar.

Nesse processo discursivo, Rajewsky (2012a) apresenta o reconhecimento de que a ruptura entre os limites dos gêneros e das mídias em um texto não é um procedimento exclusivo da produção da obra. É possível que um demiurgo tenha elaborado um texto utilizando-se de várias estratégias oriundas de diferentes linguagens e suportes; entretanto, tal arquitetura pode ficar alheia ao leitor. Esse raciocínio conduz a proposta de percepção da intermedialidade, tal qual da intertextualidade, como um efeito da recepção.

Ainda segundo Rajewsky (2012a), as análises de práticas intermediáticas organizam três grupos de fenômenos. O primeiro seria o de intermedialidade enquanto transposição midiática, quando um enredo tem sua mídia alterada para outra, como é o caso de adaptações da literatura para o cinema. Dentre os livros que tiveram sua versão cinematográfica cita-se: *O Grande Gatsby* (FITZGERALD, 1925), *Senhor dos Anéis* (TOLKIEN, 1954) e *Harry Potter e a Pedra Filosofal* (ROWLING, 1998).

O segundo grupo é coberto por exemplares de combinação midiática, que ocorre quando há textos mixmídia como a ópera, o texto teatral, *Sound Art* dentre outros. Ilustra-se esse grupo com a obra midiática de Jocy de Oliveira, musicista brasileira de reconhecimento internacional. À guisa de exemplificação, a ópera *As Malibrans* (OLIVEIRA, 2000), cujo enredo trata da vida da cantora Maria Malibran como alegoria à posição feminina diante da sociedade, estabelece intertextualidade com *Hamlet* (SHAKESPEARE, 1609), *Otelo* (SHAKESPEARE, 2017) e a mitologia grega. Jocy de Oliveira, que também apresenta características do projeto de *Gesamtkunstwerk*, trabalha, nessa peça especificamente, com a presença em cena de músicos,

atores, instrumentos, iluminação e sonorização para construir uma linha narrativa concisa e densa, a fim de envolver seu espectador na realidade ficcional ali pactuada.

Por sua vez, o terceiro grupo de análise delibera sobre os textos que fazem referência intermediária, ou seja, quando um texto em um determinado suporte faz referência a outro suporte; por exemplo: uma fotografia que se parece com uma pintura. Observa-se também que o recurso ecfrástico do escudo de Aquiles na *Iliada*, de Homero, no Canto XVIII, versos 475-606 (2013)⁷⁶, é um canônico índice desse grupo, porque a descrição textual é construída de uma

76 Fez primeiro um escudo grande e robusto,/ todo lavrado, e pôs-lhe à volta um rebordo brilhante,/ triplo e refulgente, e daí fez um talabarte de prata./ Cinco eram as camadas do próprio escudo; e nele/ cinzelou muitas imagens com perícia excepcional. (475-480)

Nele forjou a terra, o céu e o mar;/ o sol incansável e a lua cheia;/ e todas as constelações, grinaldas do céu:/ as Plêiades, as Híades e a Força de Oríon;/ e a Ursa, a que chamam Carro,/ cujo curso revolve sempre no mesmo sítio, fitando Oríon./ Dos astros só a Ursa não mergulha nas correntes do Oceano./ E fez duas cidades de homens mortais, /cidades belas. Numa havia bodas e celebrações:/ as noivas saídas dos tálamos sob tochas lampejantes/ eram levadas pela cidade; muitos entoavam o canto nupcial./ Mancebos rodopiavam a dançar; e no meio deles/ flautas e liras emitiam o seu som. As mulheres/ estavam em pé, cada uma à sua porta, maravilhadas./ Mas o povo estava reunido na ágora; pois surgira aí/ um conflito e dois homens discutiam a indenização/ por outro, assassinado. Um deles afirmava ter pagado tudo,/ 500 em declarações ao povo; o outro negava-se a aceitar o que fosse./ Ambos ansiavam por ganhar a causa junto do juiz./ O povo incitava ambas as partes, a ambas apoiando./ Os arautos continham o povo; mas os anciãos/ estavam sentados em pedras polidas no círculo sagrado,/ segurando nas mãos os cetros dos arautos de voz penetrante./ Com eles se levantavam e julgavam um de cada vez./ Jaziam no meio dois talentos de ouro, para serem dados/ àquele dentre eles que proferisse a sentença mais justa. (481-505)

Mas por volta da outra cidade estavam dois exércitos,/ refulgentes de armas. Duas alternativas lhes aprouveram:/ ou destruir a cidade, ou então dividir tudo em dois,/ todo o patrimônio que continha a cidade aprazível./ Os sitiados não queriam e armavam-se para uma emboscada./ As esposas amadas e as crianças pequenas guardavam/ em pé a muralha, e com elas os homens já idosos./ Os outros saíam, liderados por Ares e Palas Atena/, ambos de ouro e de ouro revestidos, belos/ e altos nas suas armas, como deuses que eram, /salientes no meio dos outros; os homens eram menores./ Quando chegaram aonde lhes pareceu fácil a emboscada,/ num rio que servia de bebedouro para todos os rebanhos,/ aí se posicionaram, revestidos de fulvo bronze./ Depois saíram dois vigias para longe da hoste,/ à espera de verem chegar as ovelhas e bois de chifres recurvos,/ que chegaram depressa. Atrás deles seguiam dois pastores,/ deleitando-se ao som da flauta. Não pressentiram o dolo./ Ao verem-nos contra eles se atiraram os soldados e depressa/cortaram o acesso às manadas de bois e aos belos rebanhos/ de ovelhas brancas e em seguida mataram os pastores./ Mas os sitiadores ouviram a grande confusão dos bois,/ sentados à frente dos lugares da assembleia, e logo montaram/ nos seus cavalos de patas leves e chegaram depressa./ Posicionando-se, combateram junto das correntes do rio,/ e arremeteram uns contra os outros com lanças de bronze./ Com eles estava a Discórdia e o Tumulto e o Destino fatal,/ que agarrava num homem vivo e recém-atingido e noutro/ incólume; e a outro já morto arrastava por entre a turba pelos pés./ A veste que levava aos ombros estava vermelha de sangue humano. Participavam na luta e combatiam como homens vivos,/ e arrastavam os cadáveres dos mortos uns dos outros./ (506/540)

Pôs também uma leira amena, terra fecunda,/ ampla e três vezes arada; nela muitos lavradores/ conduziam as juntas para aqui e para acolá./ Quando davam a volta ao chegarem à meta do campo,/ acorria um homem a pôr-lhes nas mãos uma taça/ de vinho doce como mel. E os lavradores davam a volta/ nos sulcos, desejosos de atingir o termo do fundo lavrado./ A terra negrejava para trás, semelhante a terra arada,/ embora fosse de ouro! Deveras fabricou uma maravilha. (541-545)

forma tão verossímil que acontece uma transcendência do objeto abstrato literário para a memória de um concreto histórico, real ou ficcional experienciado.

A *écfrase*⁷⁷, por sua vez, é um recurso de alusão de traços de outras artes que também sedimentaria a presença de outros suportes. Louvel (2012), desenvolve essa e outras defesas da prática de intermedialidade por meio da evocação dos fenômenos das cores, volumes e linhas.

A *écfrase*, enfim, fornece o maior grau de “picturalização” do texto. [...] A *écfrase* era um exercício literário de alto nível que visava descrever uma obra de arte, efetuar a passagem entre o visível e o legível (LOUVEL, 2012, p.60).

Pôs também uma propriedade régia, onde trabalhavam/ jornaleiros, segurando nas mãos foices afiadas./ Alguns molhos caíam no chão na carreira do alfange,/ outros por homens eram atados com palha torcida./ Três atadores estavam presentes; porém por trás/ rapazes recolhiam as paveias e traziam-nas nos braços,/ sempre à disposição. O rei em silêncio no meio deles/ assistia à ceifa em pé, de cetro na mão, jucundo no coração./ À distância debaixo de um carvalho, os arautos preparavam a refeição,/ desmanchando o grande boi que tinham sacrificado. Com muita/ cevada branca as mulheres polvilhavam o jantar dos jornaleiros. (546-560)

Pôs ainda uma vinha bem carregada de cachos,/ bela e dourada. Negras eram as uvas/ e segurou-as em toda a extensão com esteios de prata./ Estendeu em volta uma trincheira azul e ao redor uma sebe/ de estanho. Uma só vereda lá ia dar, pela qual caminhavam/ os vindimadores, quando era altura de vindimar a vinha./ Virgens e mancebos com ingênuos pensamentos o fruto/ de sabor de mel transportavam em cestos entretecidos./ No meio deles um rapaz dedilhava com amorosa saudade/ a lira de límpido som; na sua voz aguda e delicada entoava/ o canto dedicado a Lino; e os outros com sintonizado estampido/ seguiam na dança de pés saltitantes com uivos de alegria. (561-570)

Fez também uma manada de bois de chifres direitos./ As vacas fê-las de ouro e de estanho; com mugidos/ se apressavam do estábulo para a pastagem, para junto/ do rio cheio de murmúrios e do canavial ondulante./ De ouro eram os boieiros que acompanhavam os bois,/ quatro ao todo; e seguiam-nos nove cães de patas rápidas./ Mas dois medonhos leões entre o gado que ia à frente/ agarravam um touro de urros profundos, que mugia alto/ ao ser arrastado. Perseguiam-no os cães e os mancebos./ Os leões tinham já rasgado o couro do enorme boi/ e devoravam as vísceras e o negro sangue, enquanto em vão os boieiros os afugentavam, incitando os cães velozes./ Porém estes tinham medo de morder os leões,/ mas ficaram ali ao pé, ladrando e desviando-se aos saltos. (571-585)

Fez também o famoso deus ambidestro/ uma pastagem situada num belo vale, grande pastagem/ de brancas ovelhas, com redís, toldados casebres e currais. (586-588)

Um piso para a dança cinzelou o famoso deus ambidestro,/ semelhante àquele que outrora na ampla Cnossos/ Dédalo concebeu para Ariadne de belas tranças./ Mancebos e virgens que valiam muitos bois/ dançavam, segurando os pulsos uns dos outros./ Elas estavam vestidas de pano fino, mas eles vestiam/ túnicas bem tecidas, suavemente luzidias de azeite./ Elas levavam belas grinaldas, mas eles traziam adagas/ de ouro, que pendiam de talabartes de prata./ Eles corriam com pés expertos e grande era a facilidade,/ tal como quando um oleiro experimenta sentado/ a roda ajustada entre as suas mãos, a ver se gira—ou então corriam em filas, uns em direção aos outros./ Uma multidão numerosa observava a dança apaixonante,/ deslumbrada; e dois acrobatas no meio deles rodopiavam/ para cima e para baixo, eles que lideravam a dança. (589-604)

Colocou ainda a grande força do rio Oceano, à volta do último rebordo do escudo bem forjado. (605) Mas depois que forjou o escudo grande e robusto,/ forjou para Aquiles uma couraça mais luzente que o fogo;/ e forjou um elmo pesado, ajustado às tēmporas,/ belo e bem lavrado; e por cima pôs um penacho dourado./ Forjou ainda cnêmides de estanho moldável. (605-640) (HOMERO, *Iliada*, Livro XVIII, versos 475-640)

⁷⁷ Apresentar por meio de palavras como se o objeto fosse pintado/desenhado.

Nesse sentido, seria a *écfrase* a ferramenta máxima de relação entre a pintura e a literatura, em que por meio do recurso de descrição poética o item ou a cena seriam apresentados ao leitor *como se* ele estivesse visualizando-o/-a em quadro, e conseqüentemente remetendo-o a um real. O recurso pictural possibilita que ocorra uma “interposição visual” à palavra, agregando sentido, expressão e efeito ao texto. Em outros termos, o pictural, em qualquer uma das suas apresentações, possibilita a alusão do espaço e suas sensações ao leitor e amplia as redes de compreensão daquela representação artística (LOUVEL, 2012, p. 63).

Retomando o poema “Trem de Ferro”, de Bandeira (2012), a construção das imagens naturais citadas como espaço do trajeto do eu-lírico também pode ser lida como *ecfrástica*, pois a cena é elaborada item a item. Observa-se que a cada estrofe, é desenhado, por meio dos substantivos-chave, um cenário diferente indicando o descolamento do trem de ferro e a imagem observada segundo sua perspectiva.

Na pretensão da complementação entre os estratos artísticos, Louvel (2012) defendeu a propulsão imagética da palavra, a imagem lexical elucidativa de uma imagem pictural. Por essa razão, caberia a defesa do elucidar sonoro da palavra, pela arte literária trazer em si o estrato dos sons articulados. Em uma breve antecipação do que será discutido mais adiante, a articulação consciente dos sons no encadeamento morfológico objetivando uma construção sintática carregada de significado (definição de arte representativa da literatura) já imprime a possibilidade de alusão à música pela literatura.

A partir da observância de possibilidade de presentificação dos traços das artes picturais e sonoras na literatura, outras percepções tornam-se possíveis. Em termos práticos, a *écfrase* traz em si a alusão às linhas, aos relevos, às cores e à luminosidade; e quando pertence a uma sequência, dentro da narrativa, propõe a percepção do movimento. Por outro lado, algumas palavras possuem uma característica onomatopaica que favorece à identificação dos sons musicais convenientes ao ambiente cênico desejado na narrativa.

Nessa mesma perspectiva, há a possibilidade de palavras e expressões, no caso da literatura, fazerem referência direta ou indireta a outras materialidades, caso também identificável como intertextualidade. Tematicamente, na era informatizada, a possibilidade de elaboração de um produto que faça alusão a outras bases semióticas destacou-se como hipertexto⁷⁸, que por vez seria a possibilidade de adicionar a referência semântica de um determinado termo por um caminho nomeado *hyperlink*, estabelecendo uma relação

⁷⁸ Texto no qual é possível identificar referências a outros textos, por meio de palavras-chave que permitam pesquisa e compreensão de textos bases, a fim de favorecer à leitura.

biblioteconômica, no intuito de agregar ou até mesmo favorecer à compreensão daquele texto. Em termos teóricos, segundo Berk e Devlin (1991, p. 543), hipertexto é uma técnica que estrutura dados (textos, imagens, sons) ligados por atalhos, propiciando que o leitor passe de um a outro seguindo gatilhos do texto base. Bairon (1995, p. 45) não se distancia muito dessa definição, pois ele compara o hipertexto a uma matriz de textos potenciais.

Por sua vez, Lévy (1993, p. 33) afirma que hipertexto é um sistema complexo e dinâmico, cujos encadeamentos não são lineares e podem levar a outros nós, inclusive de mídias e suportes distintos. Tal definição emprega ao leitor a responsabilidade de uma ação organizacional constante, a fim de selecionar, contextualizar, descobrir, interpretar e estabelecer relações entre os nós/os textos. Acredita-se que por essas características, Bolter (1991) definiu hipertexto como estrutura aberta, que, pela sua especificidade múltipla, necessita mais da atividade e da referencialidade do leitor que em textos lineares e sequenciais. Assim, pretende-se aglutinadora às demais a proposta de Xavier (2004, p. 171) que institui hipertexto como: “uma forma híbrida, dinâmica e flexível de linguagem que dialoga com outras interfaces semióticas, adiciona e condiciona à sua superfície formas outras de textualidades”.

Tais conceitos para hipertexto estão calcados na tecnologia da informação, cujas possibilidades de sobreposições e conexões entre os textos são materialmente visíveis e acessíveis ao leitor no ato da leitura. No que diz respeito à literatura, o reconhecimento dessas relações pode não ser tão evidente quanto marcado nos textos digitais, pois dependem da habilidade de leitura e do conhecimento prévio do leitor. Nesses termos, para a literatura a característica de hipertextualidade depende de uma cronologia de produção textual e sua leitura, diferentemente da tecnologia computacional em que a relação estabelecida entre os textos é informada no momento da leitura e acessível para conhecimento simultâneo e concomitante.

Segundo Gerárd Genette (2010), para os estudos da poética, a hipertextualidade é a relação que une um texto a outro anterior, sendo possível identificar o hiper e o hipotexto nesse duo. Ainda segundo o teórico, hipertexto é a materialidade textual que estabelece relação com um texto anterior (o hipotexto), por meio de uma transformação simples ou direta, comumente percebida em adaptações e transposições textuais/midiáticas; ou por meio de uma transposição mais complexa ou indireta, tal como em uma imitação textual, seja de tema, estilo ou seja de estratégia.

Faz-se importante abrir um parêntese nesse ponto, para Gerárd Genette (2010) a hipertextualidade não é uma ferramenta alusiva na construção textual. Para ele, a hipertextualidade é um referência total ou parcial de um texto seja por critérios semânticos ou técnicos em outro texto. Para Genette (2010), a alusão é uma das materializações da

intertextualidade, tal como a citação e o plágio, em que “um enunciado cuja compreensão plena supõe a percepção de uma relação entre ele e outro, ao qual necessariamente uma de suas inflexões remete” (p.14). De acordo com essa explicação, então, a hipertextualidade é a possibilidade de transformação de um texto para outro, e a alusão é a ferramenta para inserir um texto, parcial ou total, em outro; sendo todas elas responsáveis por relações transtextuais.

Diante dessas afirmativas, as relações que os textos literários, por ocasião desta tese, podem construir representam uma forma anterior à biblioteca digital incorporada à prática de navegação, tal como apresentou Borges (1944) em seu conto “A biblioteca de Babel”, estabelecendo a ação de referência e de associações que a leitura é capaz de fazer com o contexto anterior e atual de experiências. Entende-se, assim, que a intertextualidade, tal como a hipertextualidade, configura-se em outra técnica representativa do terceiro grupo apresentado por Rajewsky (2012a).

Em detrimento das divisões apresentadas por Rajewsky (2012a), acrescenta-se que Clüver (2006) analisa o procedimento intertextual de produção e de recepção textual produzindo os textos multimídia, intermídia e mixmídia. Por texto multimídia entende-se um produto de textos separáveis e que isoladamente são coerentes; por intermídia (ou intersemiótico), o texto formado por “dois ou mais sistemas de signos e/ou mídias de uma forma tal que aspectos visuais e/ou musicais, verbais, cinéticos e performativos dos seus signos se tornam inseparáveis e indissociáveis” (CLÜVER, 2006, p. 20); e, como já explicado, mixmídia é o produto da união de outros textos, mas que quando isolados são inconsistentes.

Em decorrência dessa explanação, percebe-se, nos grupos de Rajewsky (2012a), que a primeira análise gera um grupo de estudo intermediático, em que há uma mídia fazendo referência a outra sem sair da sua origem. Observa-se isso quando uma adaptação fílmica alude ao texto base, que só é identificado pelo leitor ao passo em que este esteja em sua biblioteca. Contudo, o grupo dois e o grupo três de análise de práticas intermediáticas são frutos de processos de intermedialidade intracomposicional; em outras palavras, ocorre dentro de um suporte a participação direta ou indireta de outro suporte. A diferença entre esses dois últimos grupos, então, estaria no grau de assimilação do suporte base das mídias que ele cadencia para a produção do texto.

Nos textos que pertencem ao grupo dos fenômenos de transposição intermediáticas há uma busca por *qualia* nem sempre disponíveis na arte suporte em posição de base. Já com as produções mixmídia, ocorre um movimento em que se associam os *qualia* de distintas artes para favorecer ao espectador a experiência da leitura. No entanto, às propostas do terceiro

grupo, ao texto aludir a outro suporte, é elaborada uma tendência ao “como se”, fenômeno que acontece graças à ilusão de presença de outro suporte, cujos *qualia* estariam evidenciados e disponibilizados ao leitor diretamente durante a leitura.

O fenômeno de ilusão provocado pelo *como se* é descrito por Rajewsky (2012a), no texto “Intermedialidade, Intertextualidade e ‘Remediação’”, da seguinte forma:

Esse caráter “como se” e a qualidade de formação de ilusão podem ser ilustrados pelos exemplos de referências literárias a filmes: “O autor literário escreve”, como Heinz B. Heller explica, “*como se* ele tivesse os instrumentos do filme à sua disposição, o que na realidade não acontece”. Usando os meios específicos das mídias à sua disposição, o autor de um texto não pode, por exemplo, “verdadeiramente” fazer o *zoom*, editar, dissolver imagens ou fazer uso de técnicas e regras reais do sistema cinematográfico; ele necessariamente permanece em sua própria mídia verbal, isto é, textual. Nessa impossibilidade de ir além de uma única mídia, uma diferença midiática se revela – uma “fenda intermediática” – que um texto intencionalmente esconde ou exhibe, mas que de qualquer forma, só pode ser transposta no modo figurativo do “como se” (RAJEWSKY, 2012a, p. 28);

O *como se*, partindo desse excerto, seria uma potencialidade de textos que utilizam recursos de aludir a uma mídia diferente do texto. Trata-se, nesse sentido, de um processo para agregar um conceito próprio de outro texto, outras qualidades sensoriais e outras perspectivas de leitura para se somarem à recepção do texto e, conseqüentemente, produzir novos efeitos e sentidos.

Rajewsky (2012b) também referencia o *como se a jogar com*:

Logo, o cruzamento de fronteiras relativamente às mídias vai trazer à luz, no caso das referências intermediáticas, uma série de aspectos ausentes no contexto da combinação de mídias. Uma dada pintura foto-realista afigura-se mais um “*jogar com*” do que um *cruzar* as fronteiras midiáticas, sem prejuízo do sistema ao qual ela remete: a pintura foto-realista constitui-se então *em relação à fotografia e se mostra para nós “feito de fotografia”, a despeito de permanecer pintura*. Esse efeito, porém, decorre do fato de que a pintura alude a outro sistema midiático: com recurso aos meios e instrumentos exclusivos de uma mídia, realiza-se a tematização, a evocação ou, no caso da sequência do espetáculo *Bodies* e da pintura foto-realista, a simulação de elementos e/ou estruturas peculiares a outra mídia convencionalmente distinta—e isto é, por certo, a variação mais interessante desse tipo de estratégia intermediática. Por esse motivo, a instância de *cruzamento* de fronteira midiática não vai afetar a manifestação física de diversas mídias num certo contexto de configuração midiática; ela vai impactar, ao invés disso, a qualidade de *referência em si mesma*. Independentemente de como se vai propor a funcionalização das estratégias específicas de uma determinada configuração midiática, planos de significação adicional emergirão, para consideração no decorrer da análise (RAJEWSKY, 2012b, p.62-63)

De acordo com a estudiosa, o *jogar com* e o *como se* produzidos pela referência intermediária não alteram a estrutura do gênero, nem mesmo do suporte, da obra; no entanto, favorecem as relações de percepção e sentido que impactarão na própria leitura do texto. Em outros termos, o fenômeno do *como se / jogar com* é a qualidade de produzir ilusão de rompimento de barreiras de um suporte sem delimitá-las.

Essa projeção que transcende barreiras das estruturas do próprio gênero artístico é um recurso que visa atingir o maior número dos cinco sentidos do espectador de forma concomitante ou simultânea, a depender da proposta estética de cada produto de arte. Nesse sentido, a recepção em um contexto de *jogar com / como se* é consequência da criação de um universo paralelo e complexo cujo objetivo é a experiência daquele texto tal como o seria na natureza, e não como uma cópia imperfeita dela. A compreensão desse fenômeno nesses termos traça um paralelo com o projeto de *Gesamtkunstwerk* wagneriano.

Além desses, há outros tipos de referências. Rajewsky (2012a) apresentou, na diferenciação que faz dos grupos de análises, as propostas intermediárias, mas ocorrem também as intramidiárias, que são nada mais que alusões a mídias iguais às do texto referente. Como exemplo, tem-se o fato de um texto literário fazer referência a outro texto literário ou ainda uma pintura fazer referência a outra pintura.

Por essas características as

Referências intermediárias, então, podem ser diferenciadas das intramidiárias (e, portanto intertextuais) pelo fato de um produto de mídia não poder *usar* ou genuinamente *reproduzir* elementos ou estruturas de um sistema midiático diferente através dos próprios meios específicos da mídia; ele pode apenas *evocá-los* ou *imitá-los*. Consequentemente, uma referência intermediária pode apenas gerar uma *ilusão* de práticas específicas de outra mídia. Mas, contudo, é precisamente essa ilusão que potencialmente provoca no receptor de um texto literário uma espécie de sensação das qualidades musicais, pictóricas ou cinematográficas ou—falando de uma maneira mais geral—a sensação de uma presença visual ou acústica. De modo notável, é essa percepção, por parte do receptor, de qualidades específicas de outra mídia que levou à denominação de tais expressões metafóricas como escrita cinematográfica ou musicalização da literatura, expressões que influenciaram fortemente o debate literário sobre as relações entre as mídias antes do advento do conceito de intermedialidade (RAJEWSKY, 2012a, p. 28-29).

A partir desse trecho, depreende-se que as referências intermediárias fornecem ao leitor acesso a sensações distintas das possibilidades naturais do suporte a que se detém, possibilitando uma recepção mais rica e complementar a aquisição de sentido para o texto.

Paralelamente, essas restrições midiáticas assinalam o *status* diverso das restrições e possibilidades *mediáticas* de um lado, e das restrições e possibilidades *genéricas* de outro. Assim, as especificidades da mídia distinguem-se das especificidades do gênero. As especificidades genéricas e as normas prescritivas e restritivas que regem um gênero baseiam-se unicamente nas convenções que podem ser parodiadas, enfraquecidas ou ultrapassadas sem muitos problemas; as especificidades mediáticas, por sua vez, implicam uma série de restrições materiais e operativas que podem, sim, ser alvo de brincadeiras, mas sem que o emprego dos meios e instrumentos midiáticos respectivos se abalem. [...] O que se cria nesse caso é uma mera ilusão, um “**como se**” relativamente à outra mídia (RAJEWSKY, 2012b, p. 68-69).

Nesse sentido, o gênero textual carrega em si certas regras estruturais e de uso da comunicação. Em outros termos, quando o emissor deseja comunicar-se com alguém à distância utilizando um canal rápido e particular por meio da escrita, o enunciador faz uso do correio eletrônico (*e-mail*); quando deseja que tal comunicação seja informal e ao mesmo tempo seja materialmente comprovada, ele faz uso das mensagens instantâneas (*Scrapbooks, WhatsApp, Messenger*). Cada um desses textos possui regras implícitas que favorecem a identificação da comunicação e da correspondência; contudo, as possibilidades de variação nas regras do gênero estão sujeitas às ferramentas do suporte que as carrega, no caso um aplicativo, um gestor ou mesmo o papel. Sendo assim, a tecnologia da mídia escolhida para a produção de texto determina a necessidade de alusão a outras mídias, por meio da referência intermidiática. Faz-se importante também afirmar que, segundo a autora (Rajewsky, 2012b), os gêneros possuem suas características fortemente marcadas e reconhecidas na tradição artística de um povo e a cadência nas variações de cada texto só é possível no entendimento de que gênero e mídia podem ser um contexto intimamente ligado e que dessa relação complexa depende a compreensão textual.

Rajewsky (2012b) sequencia sua tese, acerca das referências intermidiáticas, amarrando-a mais uma vez ao postulado da recepção:

No recordar os argumentos contestadores da premissa de fronteiras discerníveis entre as mídias, nos deparamos então com uma prática artística que sublinha “a tendência crescente em direção à dissolução dos limites entre as diferentes formas de arte” ou de mídia. De fato, as combinações midiáticas expõem – ou ao menos *podem* expor – a construtividade das delimitações às mídias individuais. É certo, porém, que essa interação oscilante entre duas ou mais “entidades” enquanto tais – típica das combinações de mídias desse tipo – vai despertar o interesse do receptor. O que pretende enfatizar é o seguinte: tal oscilação *per se*, e qualquer apreensão que dela se faz, pressupõe um consenso relativamente ao que vai distinguir uma mídia da outra. A dissolução dos limites entre as diferentes formas de arte e o caráter de construto das delimitações midiáticas exigem, necessariamente, que estabeleçamos

convenções para regular a demarcação de fronteiras entre as várias mídias e artes (2012b, p. 65).

A partir dessa explanação, percebe-se que o rompimento dos limites entre as mídias, por meio de estímulos textuais, sejam eles em quaisquer códigos, produz interesses no leitor e agregam efeitos distintos à sua recepção. As convenções que demarcam as fronteiras entre as artes, e conseqüentemente entre as mídias, foram analisadas e descritas por Etienne Souriau (1983), cujo estudo define que os *qualia* representam as características sensoriais que cada gênero/arte/suporte viabiliza aos seus leitores e logo mais serão apresentadas neste trabalho.

Daí afirmamos o seguinte: por um lado, as configurações intermediáticas concretas expõem, sim, o caráter de construto das delimitações midiáticas e das referências às “mídias individuais”. Por outro, entretanto, é possível concluirmos que o emprego de estratégias intermediáticas traz à baila o impulso mesmo de determinarmos limites para as mídias que o receptor, ao se deparar com uma mídia e/ou outra, acessa uma série de conhecimentos que vai lhe permitir identificar uma manifestação midiática específica. A referência à pintura no espetáculo *Bodies* e a referência à fotografia na pintura-foto-realista são exemplos ilustrativos desse fenômeno, já que a interpretação dessas referências em toda sua potencialidade funcional vai depender, necessariamente, do reconhecimento prévio das diferenças midiáticas pertinentes (RAJEWSKY, 2012b, p.65).

Nessa perspectiva, a possibilidade de reconhecimento da referenciação intermediática e a possibilidade, consciente, de acesso a sentidos distintos àquele suporte base dependem do reconhecimento das mídias individuais que foram utilizadas no processo de referenciação deferido. Caso o reconhecimento não seja conclusivo, o leitor ignorará efeitos que normalmente o atingiriam na mídia aludida e, possivelmente, não os agregará à leitura atual.

Tais efeitos sensoriais relativos a cada mídia, em sua estrutura básica e individual, são estabelecidos convencionalmente para características da relação genérica e de suporte, cuja análise define os *qualia*. A complexa união entre os *qualia* distintos é uma prática anterior mesmo à referenciação intermediática, haja vista a utilização de mídias distintas na trova, na tragédia grega e na ópera, processos artísticos produzidos a partir da perspectiva de artes irmãs.

2. 2. 1 A questão dos *qualia*

Cada modalidade artística tem sua gama de *qualia* que é capaz de produzir efeitos no seu espectador durante a recepção. No que se refere à música, por exemplo, Schafer (2011), em seu livro *O ouvido pensante*, explicita elementos sonoros que causam efeitos no leitor durante

a recepção da obra. O professor demonstra para uma turma de alunos que o ouvido é um dos mecanismos de sensibilidade que conduzem o leitor a refletir sobre o estímulo aplicado. Tal pressuposto poderia construir um ambiente acústico ideal para cada intenção de espaço. Nesse sentido, Schafer trabalha não só com os recursos verbais, mas também com recursos não verbais, sejam eles da linguagem sonora ou pictórica.

A respeito da melodia, Schafer disserta

O sucesso particular de sons que o compositor escolhe sua tessitura, dinâmica, instrumentação -, tudo isso dá um certo caráter à melodia e, por suavidade, obtém uma certa resposta emocional dos ouvintes. [...] A série de notas que acompanha “gemidos e suspiros” de *Um sobrevivente de Varsóvia* tem um caráter emocional do mesmo modo que o movimento coral da 9ª Sinfonia de Beethoven tem um caráter completamente diferente, porque a intenção do compositor é diferente (SCHAFER, 2011, p. 19).

A respeito disso, a melodia é a sequência de sons distintos, sucessivos, intervalados e ritmados que expressam uma atmosfera semântica aos espectadores. Quando as notas soam concomitantes, identifica-se a harmonia. Segundo Schafer (2011), a escolha de notas em detrimento de outras para composição da melodia ou da harmonia é devida à intenção do compositor em produzir uma tensão sonora para atingir o espectador para uma sensação específica.

Além do par melodia/harmonia, outro pilar para se construir música é o ritmo, que por sua vez também é elaborado de acordo com a intenção semântica do compositor.

Um ritmo pode ser qualquer sequência de apoios que organizamos ou desorganizamos à vontade, dependendo do efeito particular que queiramos. Há alguns meios de organização que chamamos metro (como em poesia) e outros de desorganização, como o rubato (tempo roubado), síncope, retardando, acelerando e assim por diante, ou pela superposição de metros diferentes, que assim confundem os simples apoios decisivos de cada metro individual. Podemos querer desorganizar completamente os apoios para obter um efeito específico (SCHAFER, 2011, p. 20).

Diante dessa explicação de Schafer, entende-se que o ritmo, como apoio para a propagação sucessiva da nota musical, agrega às notas expressão de dinâmica, ataque e vivacidade, interferindo imediatamente na melodia e na harmonia musical⁷⁹.

⁷⁹ A fim de facilitar a compreensão e percepção dos conceitos melodia, harmonia e ritmo, cita-se uma videoaula do professor Bazano **Fonte bibliográfica inválida especificada.**, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qD93v6y1KcA>>, publicado em 15 maio 2013, acesso em 01 abril 2020, duração 11min58.

Analogamente, a melodia e o ritmo musical estão muito presentes na literatura ao se tratar da formação de períodos, pelo encadeamento de palavras e na expressividade que a pontuação agrega ao texto; contribuindo com a fluidez entre as vogais e consoantes para a construção do ritmo textual. Pontualmente, a harmonia em um texto linguístico fica a cargo da recepção do leitor, pois cabe a ele preencher a ambientação ficcional e conduzi-la a um real paralelo em sua imaginação. Destaca-se, contudo, que os elementos necessários para essa construção estão disponíveis na memória do leitor, ativada pelo texto, que preenchem as lacunas do e no próprio texto.

Ademais, a recepção sonora não atinge somente o sentido auditivo. Segundo Schafer (2011), as ondas responsáveis pela propagação do som têm frequência e comprimento, que em níveis menores ou maiores que os habituais afetam, notoriamente, os outros sentidos. Segundo ele, uma frequência abaixo de 16 ciclos não possibilita ao espectador a sensação de altura do som, mas será possível sentir trêmulos vibratórios, cujo termo técnico é faixa infrassônica. O inverso a esse fenômeno é a faixa ultrassônica, zona onde os ciclos de frequência e comprimento chegam a 20.000 ciclos (SCHAFER, 2011, p.144).

Schafer (2011) exemplifica esses fenômenos:

Vocês conhecem a experiência na qual uma nota pedal muito profunda, tocada no órgão, faz toda a igreja vibrar. Possivelmente, pode-se imaginar um tipo de música-massagem, o sentido da audição e o sentido do tato se sobrepõe.

[...] descobriu-se que o esfíncter anal humano médio ressoa a cerca de 77 ciclos. Se ressoar bastante forte, pode-se perder o controle sobre ele. A polícia experimentou controlar motins através do emprego de sons muito fortes, nessa frequência.

Um intrigante uso das ondas infrassônicas é a base de uma peça musical do compositor Alvin Lucier. Ele utiliza as ondas alfa do cérebro como fonte geradora de sons. [...] O sinal de onda alfa, que é uma corrente de onda cerebral de baixa voltagem, tem cerca de 10 ciclos. Na peça de Lucier, o executante traz eletrodos implantados no cérebro para captar essas ondas. [...] As ondas são então amplificadas e alimentam uma série de alto-falantes, diante dos quais estão colocados alguns instrumentos musicais como gongos, que ressoam por simpatia, junto a esses sinais muito graves (SCHAFER, 2011, p. 144-145).

Esse excerto apresenta a possibilidade de a sonoridade construir uma ambientação rica em expressão mesmo sem o uso direto de instrumentos musicais, contudo, tal como eles, exercem um impacto na carga semântica do texto que esteja em apreciação, independente do código do suporte. Em consonância a isso, pode-se dizer que a energia que constitui a formação natural das coisas também é uma onda, como o som, em frequências e comprimentos diferentes,

e quando uma causa interferência na outra, elas produzem efeitos que podem ser manipulados para construir a recepção desejada pelo compositor.

No tocante à arte literária, os autores utilizam-se das palavras, imagens acústicas e visuais carregadas de significado, para confeccionar um efeito. Nesse sentido a palavra, ao ser recebida pelo leitor, ativaria a memória emotiva e intelectual em busca da carga semântica, e lógica ao texto, a fim de produzir efeitos e agregá-los à denotação rasa do objeto artístico.

No tocante a essa afirmação, James Joyce (1939), no romance *Finnegan's Wake* (Capítulo 1, 3º parágrafo) - consciente da projeção sonora atrelada à palavra -, tentou recriar o som de um trovão lexicalmente em:

BABABADALCHARAGHTAKAMMINARRONNKONNBRONNTONNERRONNTUONN
THEUNNTROVARRHOUNAWNKAWNTOOHOOHOORDENETHURNK!

Nessa palavra “trovão” de Joyce, Schafer (2011) identifica: 1. a sonoridade de estrondo, comum às palavras que significam trovão em muitas línguas e 2. a característica dos sons individuais das letras que a compõe.

Os cinco sons principais são A, R, N, O e U. Todos são sons contínuos que podem ser prolongados pela voz. Os sons secundários, descontínuos são abruptos: T, K e B. É interessante também que o líquido L e o sibilante S aparecem apenas uma vez cada; obviamente, não são muito adequados para expressar trovão (SCHAFER, 2011, p. 202-203).

A observação do traço sonoro de cada letra na sua relação com a posterior e a seguinte em uma palavra, mais claramente em uma palavra-trama, é um recurso altamente alusivo e gerador de imagem visual, sensória e emocional, talvez. A técnica utilizada por Joyce é reconhecida por Schafer como onomatopaica e apresenta nesse recurso linguístico uma aproximação possível com a origem da linguagem.

A teoria onomatopaica da origem da linguagem afirma que esta surgiu em imitação aos sons da natureza. Como isso não é verdade para todas as palavras, muitos linguistas duvidam que a onomatopeia seja a real e única origem de nossos hábitos de fala; contudo, muitas de nossas palavras mais expressivas têm a qualidade onomatopaica-eomo os poetas sabem (SCHAFER, 2011, p. 202-203).

Depreende-se, então, que a carga sonora da palavra pode estar agregada ao significado dela, mas também pode estar relacionada ao aspecto visual e sonoro do fenômeno na natureza – no caso, o trovão. Parafraseando Schafer (2011, p.202), o exemplo usado na citação foi um neologismo de Joyce, cujas quatro primeiras sílabas são constituídas por consoantes sonoras e

oclusivas (/b/ e /d/) e a vogal aberta /a/, que se diferem do aspecto audível do trovão; todavia, por ser a vogal /a/ aberta, analogamente identificada como clara, remete ao tempo anterior ao som do trovão: o clarão de um relâmpago. As outras sílabas remontam, em sua maioria, palavras que significam trovão em alguns idiomas, quando não palavras onomatopaicas para o estrondo sonoro causado por esse fenômeno natural.

Essa consideração de Schafer denota mais uma vez que a palavra carrega uma memória semântica que a liga a seus significantes fraturados até que, na melodia lexical, seja sedimentado o significado para aquele uso. Esse movimento é contínuo e agrega simultaneamente novas memórias à palavra, que por sua vez as deixa disponíveis para o próximo uso. Ele afirma que “algumas palavras têm sons contínuos ou repetidos para sugerir movimentos repetidos; algumas são pequenas e secas, para sugerir uma ação repentina ou interrompida” (p. 208), como a palavra ‘stop’ em inglês que traz em si própria o roubo em uma ação. Ou ainda o fato de que

Muitas palavras possuem uma sensação explosiva. A própria palavra *explosion* (quando pronunciada enfaticamente) parece quebrar-se em si mesma. [...]

O oposto é “implosion”. Do mesmo modo que na pintura moderna é mais difícil encontrar formas implosivas que explosivas (pois arte “ação” é a arte da exclamação!), também será mais difícil encontrar palavras implosivas que começam grandiosas e depois mergulham no final (SCHAFER, 2011, p.208-210).

Observa-se que a palavra é composta de letras; sendo que cada letra tem a sua característica acústica e, conseqüentemente, sua carga semântica (SCHAFER, 2011, 204-207). Nesse sentido, o léxico é um somatório de efeitos que melodicamente conferem expressividade ao significante e fluidez ao significado dele.

Diante disso, dentre as letras do alfabeto há duas diferenciações que se dão exatamente pela articulação do som, livre ou com oclusão. Classifica-se como vogais aquelas partículas que são produzidas sem a oclusão pela língua, já as consoantes são as produções resultantes de movimentos de oclusão nos pontos de articulação. Para Schafer,

As vogais, como diziam os antigos humanistas rabínicos, são a alma das palavras, e as consoantes, seu esqueleto. Em música, são as vogais que dão oportunidade ao compositor para a invenção melódica, enquanto as consoantes articulam o ritmo (SCHAFER, 2011, p.212).

Diante disso, as vogais imprimem a característica melódica na música, pois favorecem à fluidez de notas e alturas sem necessariamente interromper o fraseamento. Contudo, os níveis

de oclusão necessários para a produção de cada consoante favorecem ao ataque que confere energia e pulso à melodia, garantindo a expressividade rítmica da palavra cantada.

Ainda segundo Schafer (2011), a definição de linguagem é a comunicação dada por meio de fonemas organizados simbolicamente, as conhecidas palavras; já a música seria a comunicação por meio de objetos sonoros, ou seja, a “linguagem é som como sentido” – em paralelo à tese de Souriau (1983), representação - e a “música é som como som” (2011, p.227) – que por sua vez seria a característica presentativa analisada por Souriau (1983). Nesse sentido, a perspectiva de linguagem tratada por Schafer está na modalidade oralizada e não escrita, pois para ele o som é um dos meios de a linguagem se apresentar e os suportes gráficos são outros.

Schafer (2011, p.227) também propõe a linguagem grafada como expressão silenciosa, tanto para grafia de notações linguísticas como musicais; porque, para ele, o compositor, tal qual o poeta, ao fazer uso dos códigos de sua linguagem, espera que seu leitor seja o transportador de uma informação silenciosa para o canal acústico, muitas vezes. Porém, há uma diferença entre oralizar a notação musical e oralizar a grafia alfabética. Schafer define que o objeto sonoro da música está na anestesia do sentido de uma palavra. Em outros termos, quando o enunciador canta uma palavra tantas vezes que ela não mais está presa ao seu significado, mas sim à sua melodia. Ele ainda cita o fato de que, por essa explicação, as línguas estrangeirassão, para um indivíduo, música e não idioma, pois não ocorre correspondência linguística (SCHAFER, 2011, p.227).

O foco em questão para o argumento de Schafer (2011) está na diferença entre o objeto da literatura e o da música, enquanto artes. A linguagem literária é formada por símbolos linguísticos que imitam um objeto externo a ela, a fim de confeccionar um universo ficcional para o leitor e durante esse processo proporcionar que ele estabeleça relações significativas, expressando-se subjetivamente em resposta ao internalizado. Já a linguagem musical não tem o objetivo de copiar; a música, em suas definições mais arcaicas, é propiciadora de emoções genuinamente individuais e únicas, ou seja, a música provoca no espectador a emoção a partir de si mesma, sem paralelismo com outras execuções.

Em parte, a proposição ⁸⁰de Schafer é condizente com a tese defendida neste trabalho. Contudo, acredita-se que a literatura seja uma arte híbrida por sua manifestação oral e escrita, diferentemente da música que existe estritamente quando executada (a notação gráfica é exclusivamente para registro, pois a música acontece somente quando é audível definição

⁸⁰ Acredita-se que tal definição está relacionada ao analfabetismo e ao não letramento musical comum à maioria da população.

extraída da argumentação de Schafer). Nesse sentido, a literatura por meio da linguagem lexical existe na palavra escrita e na palavra oral, quando em cada vertente, o significante e o significado existem, estando o estrato gráfico preso à memória do audível e vice-versa.

Tal percepção não se distancia tanto da defesa de Schafer, pois ele encaminha sua análise em relação à prática da educação musical para uma deflagração da “inaturalidade” básica das formas de arte, pois para se chegar à perfeita execução de uma modalidade artística, o profissional desenvolve um “conjunto de receptores sensitivos, com a exclusão de todos os outros” (2011, p. 278) e se distancia do real. Essa proposta de “inaturalidade”, como consequência de ações do desenvolvimento humano que distancia o homem do natural encontra-
já
apresentada com awagneriana visão acerca dos desejos “anti naturais” do homem moderno.

A respeito da “inaturalidade”, Schafer apresenta o exemplo de um infante e sua concepção de arte:

Para a criança de cinco anos, arte é vida e vida é arte. A experiência, para ela, é um fluido caleidoscópico e sinestésico. Observem crianças brincando e tentem delimitar suas atividades pelas categorias das formas de arte conhecidas. Impossível (SCHAFER, 2011, p.278).

O ponto dessa referência é a questão da fragmentação do *sensorium* em busca de uma modalidade artística. Analisando a figura da criança, percebe-se a experiência complexa da vida como arte e reconhece-se sinestesicamente os estímulos em suas brincadeiras, da qual o homem se afasta ao evitar uma arte múltipla. Identifica-se nesse raciocínio uma referência ao desejo wagneriano de uma arte capaz de romper as fronteiras da gama de *qualia* de cada modalidade artística, transformando o objeto de arte em uma experiência favorável à supressão dos desejos naturais do homem, a obra de arte total.

Schafer não subtrai a necessidade de desenvolver habilidades para a prática de determinada área artística. A proposta do estudioso é que a separação dos sentidos deva ocorrer de forma pedagógica para apurar as técnicas de produção de efeitos; visto que a segregação dos sentidos produz uma experiência fragmentada (SCHAFER, 2011, p.279). Nas palavras dele,

Em determinado momento, poderíamos ainda isolar as artes individuais como estudos separados, mas tendo sempre em mente que fazemos isso com o propósito de desenvolver acuidades sensoriais específicas. Este seria o período central de estudos. Finalmente, havendo já limpado cada uma das lentes de percepção, voltaríamos a uma reconfiguração de todas as formas de arte, dentro da obra de arte total, uma situação na qual “arte” e “vida” seriam sinônimos (SCHAFER, 2011, p.279).

Depreende-se desse trecho que a perspectiva analítica de Schafer se dá em decorrência do uso das várias modalidades artísticas existentes na atualidade, por isso, sua visão sobre a literatura seja distante de seu traço duplo de *qualia*. Entretanto, o professor aponta a necessidade de se pensar em uma sinestesia na recepção estimulada pelo código do texto artístico. Diz-se recepção, pois ele defende o protocolo didático acerca das percepções humanas objetivando uma obra de arte total.

Observa-se ainda que Schafer (2011) cita Richard Wagner e sua teoria de *Gesamtkunstwerk*. Para Schafer (2011), Wagner propunha algo muito além do seu tempo, o que inviabilizava sua proposição estética e a compreensão dos intérpretes e intelectuais da época. Para o especialista em educação musical, o quando para a idealização e para a produção de uma obra de arte total está na contemporaneidade, até pela possibilidade de concretização do tal artista do futuro wagneriano (consciente de sua naturalidade complexa e indivisível).

Em contrapartida ao argumento de Schafer a respeito do homem contemporâneo ser o capaz de fruir sobre uma obra de arte total, Umberto Eco (2005, p. 34) demonstra a existência anterior desse indivíduo que versa sobre todas as disciplinas, referindo-se ao século II d.C., quando, segundo Eco, surgiu o conceito de *Enkyklios paideia*, “*o*tteducação circular”. A definição trazida por Eco para a realidade à época de Hermes, apresenta uma educação geral objetivada em um tipo de homem completo que dominasse todas as disciplinas (ECO, 2005, p. 34). Esse universo educacional está pautado na busca por uma verdade que está além do denotativo, além do apresentado nos livros, ou seja, que está obscura, que será revelada pelos deuses.

Retomando o ponto de relação entre as artes proposta por meio da necessidade de estímulos sensoriais ao leitor/espectador, seria possível uma articulação entre a análise do terceiro grupo de intermedialidade de Rajewsky (2012a) com uma leitura de Souriau (1983) na defesa de que “em qualquer arte, o artista é obrigado a estabelecer um *modus vivendi* concreto entre o querer e o poder. O artista força a matéria a manifestar seu sonho, mas isso apenas quando esse sonho já tiver desposado na matéria” (SOURIAU, 1983, p.7). Diante disso, o artista seria o demiurgo responsável pela criação de um mundo paralelo que estabelece algumas relações com o mundo real, “por uma única força totalmente em ação em cada um desses seres e que se chama arte” (SOURIAU, 1983, p.31). Essa proposta exige o mundo ficcional de se justificar no real, mas possibilita que o mundo real comente acerca do mundo ficcional estabelecendo as relações entre traços artísticos diferentes, e ainda define o traço artístico como força estimulante no receptor, que por sua vez reagirá de uma forma distinta da de outrem.

Nesses termos, o demiurgo cria uma realidade ficcional que dialoga com fatos próximos à realidade conhecida pelo leitor, o que teoricamente é chamado de verossimilhança. Tal realidade comum ao leitor é constantemente alimentada por outras leituras artísticas e por experiências concretas, pertencentes à sua rotina pessoal e profissional. Assim, a biblioteca do leitor é uma ferramenta inalienável para seu pacto de leitura.

A partir do pressuposto do demiurgo que realiza outro mundo por meio do seu *modus vivendi*, Souriau define a arte como conjunto de ações que conduzem um ser do nada a uma existência completa, considerando os efeitos a serem produzidos e as causas de produção de tais efeitos (SOURIAU, 1983, p. 35). No ser, a arte estabelece uma relação entre a intuição e a posse, entre aquilo que o ser é conduzido a abstrair e a identificar para a sua manifestação (SOURIAU, 1983, p. 36-38).

Em decorrência desse raciocínio, Souriau (1983, p. 78) sugere uma definição de arte que tivesse relação dinâmica com as tarefas operacionais e com os meios de ação dela sobre o espectador. Segundo ele, tal definição consistiria

em nos conduzir a uma impressão da transcendência em relação a um mundo de seres e coisas que ela apresenta apenas por intermédio de um jogo organizado de *qualia* sensível, sustentado por um corpo físico preparado a fim de produzir tais efeitos (SOURIAU, 1983, p.78).

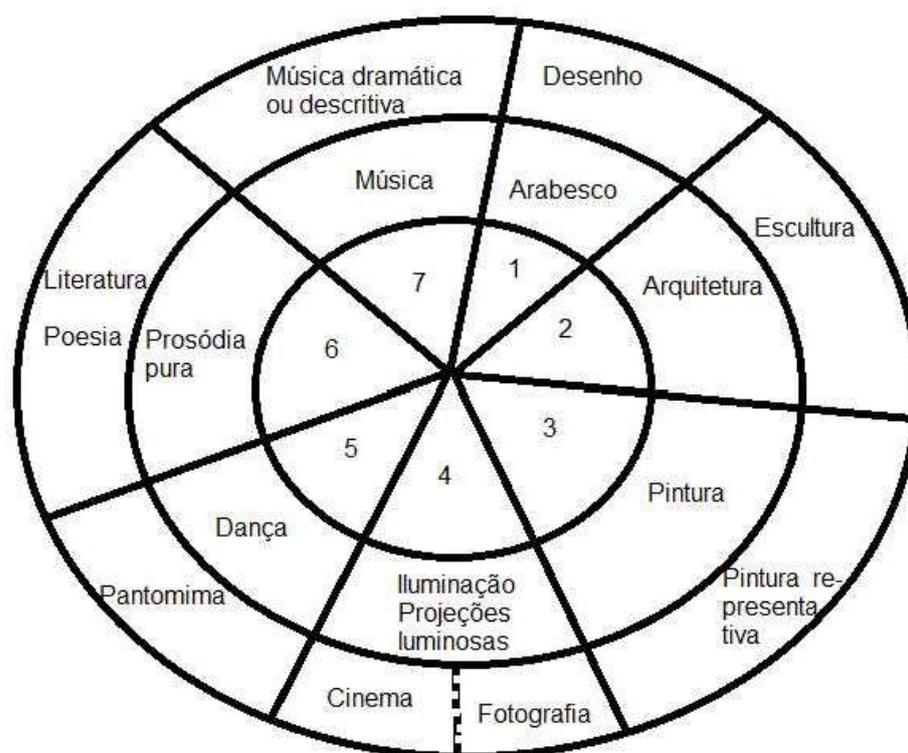
Em outras palavras, para Souriau, a arte é uma atividade instauradora que se constitui pelo conjunto de ações orientadas e motivadas a fim de conduzir o ser a uma existência completa e inquestionável, o universo ficcional. A partir disso, é importante afirmar que se consideram os efeitos e as causas de tais efeitos no objeto artístico, pois as qualidades da arte organizadas progressivamente são os condutores do ser para a realização do universo ficcional. Ainda há a característica dialética anafórica da arte, cujo mundo ficcional promove ao ser comentado pelo mundo real, ou seja, o código artístico possibilita que o leitor estabeleça referências a situações já vivenciadas em outro universo demiúrgico ou real.

Nesse ritual constante, o leitor, ao alimentar sua biblioteca, é sensibilizado de diferentes formas por diversos estímulos, pois “toda arte organiza numa espécie de gama de qualidades sensíveis, as entidades fenomenais de que se utiliza” (SOURIAU, 1983, p. 64). Entende-se assim que os *qualia* são “os sensíveis próprios” (SOURIAU, 1983, p. 103), as qualidades sensíveis que determinam os limites entre as artes e possibilitam a produção de efeitos durante a leitura da obra e que conduzem o ser ao universo ficcional, evidenciando as relações entre as características de modalidades artísticas diferentes. Ademais, ao passo que o

leitor tem em si a elaboração de efeitos estéticos, prepara-se para a compreensão e relações cada vez mais densas entre os *qualia*.

Didaticamente, Souriau (1983, p. 103) desenhou o esquema do sistema das belas-artes definindo que cada *quale* daria origem a duas artes, sendo uma do primeiro grau e outra de segundo grau. Observando o esquema, do ponto de vista fenomenal, os *qualia* são sete: linhas, volumes, cores, luminosidades, movimentos, sons articulados e sons musicais, e produzem as artes a partir de seus traços, conforme apresenta o gráfico de Souriau (1983, p. 103):

Gráfico 1: Esquema de belas-artes



1 - Linhas; 2 - Volumes; 3 - Cores; 4 - Luminosidades; 5 - Movimentos; 6 - Sons articulados; 7 - Sons musicais.

Fonte: SOURIAU, 1983, p. 103.

Analisando o gráfico acima, percebe-se que as belas-artes, ponto de partida do estudo de Souriau (1983), são divididas em dois graus, de acordo com o *quale* dominante. Essas duas divisões são compreendidas como artes não representativas (ou presentativas), as de primeiro grau, e o segundo grau contemplaria as artes representativas. Segundo o próprio autor,

Nas artes não representativas⁸¹ [...] os dados fenomenais estão diretamente organizados em coisas, em seres mais ou menos encorpados pela riqueza de conteúdo, em fabulações construtivas, em halos de transcendências, pouco importa: os seres assim organizados confundem-se totalmente com a própria obra. Um único ser —um único universo, se quiserem— está presente [...].

Nas artes não representativas, que designaremos como artes de primeiro grau [...], a organização formal de todo o conjunto de dados que integram o universo da obra é simples e completamente inerente à própria obra, seu verdadeiro e único sujeito de atribuição. Chamemos de forma primária esta organização (SOURIAU, 1983, p. 94-95).

Por meio dessa explicação de Souriau é possível identificar que as artes presentativas são aquelas em que o traço artístico se confunde com o próprio produto de expressão, em sua essência não representando um universo real nem mesmo apresentando-se como cópia de algo real, ou seja, os *qualia* das artes de primeiro grau são as próprias artes *in natura*. Diante disso, é possível exemplificar como arte de primeiro grau a música, pois é oriunda da gama de *qualia* que compreende os sons musicais, que por sua vez não tendem a copiar um universo real, mas sim a criar seu próprio universo. Paralelamente, a arquitetura também se enquadra à gama de artes de primeiro grau, pois os traços dos volumes não representam, eles são em si a própria arte. Enfim, as gamas de *qualia* de primeiro grau, organizadas em si, produzem fenômenos, artes sem interferência de uma representação de um item observado.

E, nas artes chamadas representativas, a organização em seres ou coisas, em universo, tem por objeto não diretamente os fenômenos, mas entidades apenas sustentadas, sugeridas, propostas como discurso por tais aparências; todo esse nível de obra tem organização ontológica própria, diferente da organização direta dos fenômenos, e para além dos fenômenos, do próprio corpo da obra. [...]

Nas artes representativas ou artes do segundo grau, a dualidade ontológica da obra, por um lado, e por outro, os seres apresentados por seu discurso levam a uma dualidade formal. Uma parte da forma concerne à obra em si que, desse ponto de vista, possui, como as artes de primeiro grau, uma forma primária. Nela existe, porém, um jogo de organizações morfológicas que concernem aos seres suscitados e apresentados por seu discurso. São tais seres que constituem os verdadeiros sujeitos de inerência (SOURIAU, 1983, p. 95).

Em outras palavras, Souriau define que as artes de segundo grau se utilizam das artes de primeiro grau para constituírem um ser representado; partem dos fenômenos oriundos do primeiro grau articulados de forma a representarem o universo real, demanda de construção da verossimilhança. Em termos de exemplificação, o teórico cita que os traços simples desenharam um quadrado e dois trapézios organizadamente representando um cubo; neste caso, a forma

⁸¹ Também chamadas de presentativas por Souriau.

cúbica (secundária) no desenho é plano e representa a forma espacial tridimensional que é o cubo (primária). A literatura, também exemplo de arte de segundo grau, parte do traço da prosódia e alimenta-se de sentidos articulados, representando um universo ficcional em paralelo ao universo real do leitor.

Diante dessa argumentação, as “artes de segundo grau têm ao mesmo tempo forma primária e secundária” (SOURIAU, 1983, p. 98), ou seja, as artes secundárias são em si as artes primárias e secundárias concomitantemente, pois ao isolar os *qualia* da obra representativa, chegar-se-á aos fenômenos primários que as constitui. Contudo,

Os dados sensoriais, de que se servem as artes, nunca chegam a uma purificação de fato, a um isolamento prático deste ou daquele jogo de *qualia* [...]. O complexo sensorial concreto é organizado esteticamente de tal modo que a obra se caracteriza essencialmente, no plano fenomenal, pela hegemonia de um jogo específico de *qualia*, o que, em estudo aristotélico, poder-se-ia chamar de sensível próprio (*idionaisthetón*) e *oikeiónérgon*⁸² dessa arte (SOURIAU, 1983, p.62).

Esse trecho permite a afirmação de que um espectador desconhecedor das leis que regem a organização da gama de *qualia* pode não atribuir o efeito percebido em si ao ler um poema, por exemplo, à prosódia estritamente organizada para provocá-lo ou até mesmo ao som articulado, que por meio de “um hábil arabesco de consoantes e vogais, de sílabas átonas ou acentuadas” é capaz de enfeitiçar musicalmente o leitor para “confiar mais no sentido das palavras e maravilhar-se com as imagens que lhe serão oferecidas” (SOURIAU, 1983, p. 98). Em suma, o efeito produzido no receptor artístico estaria na organização da gama de *qualia* da arte constituída pelos dados sensoriais que as formam, mesmo que o receptor artístico não identifique.

Em proposição analítica dessa definição de Souriau (1983, p.62), tal gama não é resultado de um produto sensorial isolado, ou seja, a arte trabalha as características de sua matéria, promove relações de afinidade entre os traços sensíveis, e o leitor as observa e as assimila. Nas palavras do teórico,

O que parece existir de particular, no caso, é somente o fato de serem ilusórias as coisas apresentadas: os fenômenos da cor, da luminosidade, dos dispositivos formais evocam uma coisa ausente, da qual, porém, obrigam-me a ter uma ideia, a meio caminho entre a imaginação pura e a presença concreta. É uma ficção na qual entro, na ilusão solicitada e consentida, uma alucinação doce e coletiva (SOURIAU, 1983, p. 66).

⁸² Relações de afinidade.

Pretensiosamente, segundo Souriau, a organização de *qualia* elabora efeitos ilusórios que aludem ao leitor a existência concreta do universo ficcional. Tais efeitos estimulam a concretude do que se manifesta ausente e alimentam o espectador a atuar efetivamente na elaboração das lacunares materialidades que se apresentarem no processo de leitura da obra de arte, e dela produzir este ou aquele *Stimmung*⁸³.

Nessa perspectiva, Souriau (1983) apresenta a arte como uma organização de *qualia* que pretende elaborar concretamente uma obra não existente no universo real a fim de produzir uma disposição subjetiva, ou *Stimmung*. E a organização e o agrupamento desses estímulos produzem fenômenos, artes de primeiro grau, ou representações, artes de segundo grau.

À guisa de exemplificação de como a arte é organizada buscando um *Stimmung*, Souriau (1983, p. 67-69) analisou o quadro *Mona Lisa*, de Leonardo Da Vinci (1503). A obra é composta do busto de uma mulher que, pelo conjunto da tela representa aparências sensíveis, abstrai “para evocar e propor o universo de seres e coisas”. A partir da contemplação do quadro, as gamas de *qualia* percebidas sedimentam as escolhas de leitura do complexo contexto e corroboram a materialidade do aludido, o *Stimmung*.

Especificamente, no caso da literatura, as qualidades da arte estão sedimentadas no “universo do discurso” e estão sob a duplicidade do signo, que, por sua vez, faz emergir uma polivalência de sentidos. Corrobora-se, a partir disso, a afirmação de Souriau (1983) de que mesmo sendo classificada como arte representativa, encontram-se estratos da arte presentativa no texto literário. Em ênfase, por tanto, a literatura é a arte secundária proveniente da prosódia pura, que se traduz em sons articulados.

Por questões didáticas, faz-se necessário um parêntese para citar a teoria do signo, de Saussure (2006), quando estabelece que a palavra pertence a um sistema arbitrário de significado e significante. Segundo a teoria desse linguista, o estrato lexical estimula uma rede de significados que são confirmados no contexto do uso. Em outras palavras, a escolha por um significado dentre os possíveis se dá na combinação do hábito coletivo e da reflexão acerca da coerência para a proposição. Nessa perspectiva, a literatura constrói por meio do estrato lexical um *Stimmung* carregado de tradição e intertextualidades.

⁸³*Stimmung*: etimologicamente, a palavra deriva de *Stimme*, voz, mas também de *Mut*, coragem ou brio, e de *Gemüt*, índole ou ânimo; daí sua tradução mais frequente como sentimento ou disposição subjetiva (SILVA, 2016, p. 53).

Retomando o esquema das belas-artes, Souriau analisa as gamas de *qualia* das artes clássicas (1983, p. 103) e descreve a relação entre os espécimes artísticos como complementação; pois, para ele, as gamas de *qualia* podem unir-se em prol de um todo universal e concreto. Para tanto, o pesquisador enumera a sinestesia e as relações associativas adquiridas como possíveis recursos que resolveriam as proposições da tradição artística na relação entre as artes. Por outro lado, tais recursos não são garantias de efeitos universais, ou seja, o objeto causado pela estratégia da sinestesia ou das relações associativas entre as artes não será o mesmo em todos os leitores, pois cada receptor tem em si uma percepção distinta doitem ao qual tem acesso.

Essa constatação é oriunda de uma das definições consagradas da arte, cuja observância marca o juízo de valor da obra estética, pois o que a arte produz é efeito e a percepção desse efeito é subjetiva; cada leitor terá um e não há meios de comparar com o efeito percebido por outrem. Em decorrência disso, a sinestesia e as associações artísticas possibilitariam a provocação de um sentido conhecido pelo leitor por meio de um estímulo (mídia) diverso ao código proposto. Nessa linha, um termo (palavra, por exemplo) poderia aludir a uma memória densa e complexa, em suas pretensões de *qualia*, que complementaria por si o objeto artístico construído com base em um código artístico singular; conquanto, esses movimentos não garantiriam que o leitor atinja o efeito pretendido, nem mesmo pela associação das gamas ideais de *qualia*.

Contrapondo-se ao fato de serem estratégias em busca de efeitos incertos, o uso de recursos que estabelecem a correspondência entre as artes é uma proposta antiga e presente na obra de consagrados artistas literários, como Goethe:

um dos defensores mais antigos dessa ideia das correspondências diretas entre as sensações é Goethe. Sabe-se que ele escreveu a respeito do sabor das cores, do gosto alcalino do azul, ácido do amarelo. Isso, aliás, relaciona-se com uma teoria geral e cósmica das correspondências – as *antwortende Gegenbilder* – haurida em fontes mais antigas e bastante turvas, naquela teoria das “simpatias” e dos “signos”, das correspondências entre o microcosmo e o macrocosmo que, através de Paracelso ou Van Hemont, remonta até o neoplatonismo e ao platonismo – aos esforços supersticiosos dos filósofos antigos para justificarem a adivinhação, a leitura do futuro, no figado das vítimas ou pelo voo dos pássaros (SOURIAU, 1983, p.120).

Percebe-se, então, a utilização quase mística das associações e sinestésias entre as gamas de *qualia* para conduzir o leitor ao universo ficcional. Tendo em vista que essas relações são ancoradas em *qualia* próprios da arte secundária ou primária que proporcionam base para o estímulo pretendido. Corrobora-se nessa leitura a afirmação de Souriau (1983, p.122) de que

o objetivo do artista não é explorar as associações de ideias, mas sim expurgar no leitor sentimentos equivalentes ao desejo do autor. A estratégia do artista é, portanto, “construir inteiramente, para esse leitor, o complexo harmonioso” “das essências (sentimentais ou não)” (SOURIAU, p. 123).

A proposta de como Goethe defende, no excerto acima, um paralelo entre as sensações é um dos princípios que sedimenta a homologia, teoria de crítica e de análise literária que defende a possibilidade de traçar um paralelo de correspondências entre os espécimes artísticos de códigos diferentes, buscando a produção de um mesmo efeito. Sobre essa possibilidade, Souriau (1983) afirma que, se ocorrem, “elas serão apenas um curto-circuito acidental que a arte não deve levar em conta” (SOURIAU, 1983, p.124). Outrossim, ainda segundo ele (1983), a correspondência de ideias não é o pilar nem mesmo o foco do artista ao construir o mundo ficcional, porque está na organização complexa dos *qualia* de cada arte, por si só, a responsabilidade de construção do conjunto significativo do texto. No entanto,

o único modo de considerar a questão em toda a sua amplitude, está em procurar saber se as sonoridades das sílabas na poesia, das notas na música, se as linhas e cores no quadro; se os movimentos na dança; se os volumes na arquitetura ou escultura podem ser os elementos (em si diferentes) de um mesmo movimento sublime que ocorre em condições diversas, mas paralelas; se há, numa palavra, *correspondência funcionais*, fundadas na unidade profunda e íntima de uma ação sempre igual a si mesma (apesar das diversidades causadas por suas diferentes combinações, em mundos sensorialmente variados), quer se chame ela pintura ou poesia, arquitetura ou música (SOURIAU, 1983, p. 124).

Ou seja, é possível que *qualia* distintos de artes diferentes aludam-se sistematicamente e completem-se sensitivamente quando evocados em relações interartísticas, construindo um universo ficcional complexo e completo, mas não universal. Além disso, a não universalidade ocorre devido ao fato de a recepção artística produzir efeitos subjetivos e singulares a cada leitura, característica universal da arte.

A fim de compreender essa possibilidade de correlação, por recorte deste trabalho, passar-se-á a pensar a complexidade do universo ficcional possível à construção literária, que por seu código é classificada como representativa. No entanto, é exatamente pelo código, cujo material é a linguagem, que a literatura representa não algo concreto, mas sim uma singularidade, pois “se serve dos sons da linguagem para figurar as aparências das coisas evocadas, para imitar as formas, como o quadro de figura, os contornos ou as cores dos objetos representados” (SOURIAU, 1983, p. 125).

Teoricamente, a definição das artes de segundo grau, na qual Souriau insere a literatura, instaura a duplicidade de gamas e acessos que os traços sensíveis das artes

representativas estabelecem com as artes presentativas. No caso da literatura, a mesma definição reserva a ela um espaço singular dentre o universo das artes secundárias.

Aquilo que as caracteriza [as artes de segundo grau] é oferecer, por um meio qualquer (mesmo puramente simbólico) um universo de coisas cujo modo de presença, simplesmente evocado, é bem diferente da presença concreta da obra. E esse é o caso da literatura. [...] Sem dúvida, a literatura leva mais longe que qualquer outra arte (e trata-se de uma originalidade que é bom conhecer), o sistema de evocar apenas por signos artificiais ou de convenção as coisas que evoca. [...] De resto, também as artes plásticas não deixam de empregar meios simbólicos de evocação (emblemas, alegorias, etc.). A única diferença é que a literatura, não somente faz uso total desse meio, como ainda toma o conjunto de seus signos de um sistema já inteiramente construído fora dela: a linguagem (SOURIAU, 1983, p. 125-126)

Diante disso, a literatura faz uso da linguagem para evocar sons e significados da cultura do leitor a fim de dar forma aos seus signos. Nesse sentido, comprova-se mais uma vez a tese de Souriau de que a literatura é em si uma arte primária e secundária. Essa duplicidade harmônica da arte literária configura-se: a) presentativa nos estratos sonoros provocados pelas vogais e consoantes encadeados em frases e ritmados pela expressão; e b) representativa no conteúdo semântico produzido pela montagem da arte, que é mimético.

A partir dessa explanação, em seus mais variados gêneros, a literatura trabalha a perspectiva do simulacro, em estilo recortado, retomando fatos verossímeis a fim de favorecer a compreensão lexical, imagética e contextual que a história elabora. Ainda segundo Souriau (1983, p. 128), a literatura utiliza-se de um código semântico amplamente alimentado fora do complexo criado pelo autor e, diante dessa verdade, a linguagem trabalhada no universo ficcional é irrigada por relações anteriores, o que favorece o diálogo do leitor com o universo real, na complementação das lacunas propostas no texto e na construção de relações com outros *qualia*.

No que se refere à fruição do universo criado pelo texto literário, as partes, individualmente, pouco chancelam. Essa afirmação aproxima-se da teoria da *Gestalt*, em que o momento imediato, o “aqui” e o “agora”, são as únicas ferramentas necessárias para a compreensão do universo ficcional e a sua leitura só se faz eficaz no todo.

Toda obra de arte apresenta um universo. A esse universo, por comodidade, chamamos de Mundo A (artístico). É o conjunto – forma e fundo, continente e conteúdo, ritmo, ideias, personagens, cenário, sentimentos, acontecimentos – de tudo o que é trazido e apresentado pela obra, de tudo o que a constitui e de tudo o que ela constitui. O artista, que é o demiurgo, cria, constrói, fulgura em cosmogonia esse universo. E é nesse universo que o espectador, o ouvinte

ou o leitor, durante sua contemplação ou leitura, vive, instala-se e situa-se. Nessa magia da arte, esse universo constitui, provisoriamente e por hipótese— seria melhor dizer mesmo, por teses -, toda a realidade (SOURIAU, 1983, p.238).

Pela compreensão de Souriau acerca da teoria da *Gestalt* aplicada à literatura, entende-se que o demiurgo constrói o “Mundo Artístico” com forma e conteúdo, complexamente interligado em suas partes, para que o leitor sobressalte do discurso e agarre-se à realidade do todo elaborado. Esse todo construído por meio da linguagem acentua acervos sensoriais, auditivos, visuais, emotivos, olfativos e deglutivos e promove diálogos constantes com a realidade externa da produzida pela literatura. Devido a essa característica de alusão, o *quale* de arte secundária promove uma ilusão no leitor e o coloca *como se* experienciasse aquela realidade.

A questão do leitor - mais especificamente, da recepção do leitor— será discutida no próximo capítulo, mas vale reafirmar que para todas as relações entre artes, seja ela por meio de sua mixmissagem ou pelos processos de inter ou transmidialidade, não há garantia de efeito pretendido pela impossibilidade de referência. Faz-se importante ainda destacar que o compartilhamento de referentes é a alimentação constante da biblioteca do leitor, atemporal e acontinetalmente.

Por fim, apoiada no entendimento desse universo artístico e de impossibilidade de correspondência exata entre as artes, mas sim uma complementação entre elas, está a perspectiva de *Gesamtkunstwerk* defendida neste trabalho. Consoante ao trabalho de Richard Wagner, cuja defesa está apoiada na ópera como suporte que viabiliza a união harmônica das artes e que as regiões limítrofes entre elas na montagem ficam, praticamente, invisíveis; a literatura, por meio do *como se*, propicia que o leitor também esteja vulnerável à imergência ficcional de seus sentidos. Contudo, tal leitor não é visto como ente passivo no processo (res)significativo, pois a recepção é subjetiva. Tal argumento garante a possibilidade de correlação, de complementariedade, e não de correspondência exata entre as artes, devido ao seu caráter de efeito e não de sentido.

CAPÍTULO 3 - OS INDÍCIOS DO PROCESSO RECEPTIVO

A ideia de *Gesamtkunstwerk* de Wagner foi nobre, porém prematura. Esse conceito não pode ser entendido pelos graduados de conservatórios e escolas de balé. Mas hoje há entre os jovens um renovado interesse em multimeios. Creio que está se aproximando o tempo em que seremos forçados a desenvolver programas de estudos para conseguirmos uma nova integração na arte-e na vida (SCHAFER, 2011, p.280).

De acordo com as teorias apresentadas neste trabalho, o objetivo da composição pelo viés da *Gesamtkunstwerk* tem seu foco em proporcionar uma experiência artística, que possibilite a imersão do espectador no universo criado pela obra a ser apresentada. Tal imersão é reflexo do estímulo dos sentidos do indivíduo que assiste à peça e fortalece o pacto/efeito de real entre texto e leitor. Todavia, sabe-se que mesmo que o espectador esteja dentro de um simulacro de realidade, as percepções a que ele responder serão diferenciadas, em níveis ou existência⁸⁴, das percepções de outro espectador.

Observa-se, nesse sentido, que as diferenças de entendimento acerca de uma obra de arte são consequências da formação do agente⁸⁵ receptor, que constantemente alimenta seu repertório, possibilitando reconhecimentos, intertextualidades e reflexões mais complexos no momento da leitura, em relação a outra anterior. Ademais, os objetos artísticos também possuem matéria, que provê a interpretação, pois o leitor abstrai da obra a partir dos elementos nela inseridos. Assim, os estímulos textuais - no caso da literatura, lexicais -, são o ponto de partida para um processo de leitura complexo e imersivo.

Fundamentado na ideia wagneriana do artista do futuro, considera-se que o produtor da obra, ciente de que seu produto é o ponto de partida no percurso de recepção, necessita dominar o suporte em que deseja trabalhar a ponto de saber relacionar as linguagens cabíveis a ele em uma perspectiva para ampliar o universo ficcional criado ou até mesmo combinar suportes diferentes para a produção expandida dessa ficcionalidade. Essa técnica criativa e de elaboração

⁸⁴ Entende-se, nesta pesquisa, que há níveis de interpretação de texto, ficando a cargo do leitor a identificação dos elementos literários e textuais que favoreçam à criação de imagens. Nesse sentido, é possível que o leitor apreenda ou não as marcas no texto para produzir sentido/significado.

⁸⁵ O termo agente é usado como sinônimo para leitor e espectador pela compreensão que seu exercício é ativo e agrega sentido ao texto. Essa noção enraíza-se também na perspectiva que a ação interpretativa é fruto de um constante desenvolvimento em práticas leitoras diversas.

possibilita que a comunhão entre as artes evidencie uma qualidade de hipertexto do objeto artístico.

Em outros termos, as artes possuem características que são inerentes à sua concepção e, por meio de relações diversas - seja por meio de união interartística, como no teatro, na ópera e no cinema, seja por meio de intermedialidade - agregam seus efeitos de sentido à obra em leitura e favorecem a interpretação por meio da organização da gama de *qualia* aludida. Nesse sentido, objetiva-se neste capítulo a discussão sobre os recursos composicionais que favorecem a recepção de um texto - no que se refere à relação do contexto produzido pela leitura e ao horizonte de expectativas do leitor evidenciados pelo texto -, a fim de produzir no espectador efeitos de real, de acordo com o estímulo, dentro do que se entende por teoria da recepção.

3.1 “Mãos”, de Fábio Figueiredo Camargo: uma leitura a partir da percepção interartística

Em uma composição, independentemente do código, a relação entre as linguagens artísticas pode ser identificada tanto na origem do produto, como fora discutido no capítulo anterior, quanto na recepção dele, tema do presente capítulo. Tendo em vista que o objetivo principal desse vínculo fraterno entre as artes, segundo Michèle Barbe (2012), é proporcionar uma complexa rede de estímulos sensoriais a fim de criar uma realidade altamente verossímil para o espectador, defende-se que o objeto de arte exerce sobre a sensibilidade e sobre a imaginação do seu leitor uma atividade criativa, que o convida a produzir em parceria com o autor e se inserir em uma realidade paralela.

A sistematização desse conceito está nutrida pela compreensão de que a teoria de *Gesamtkunstwerk* de Richard Wagner está intimamente tecida pela relação entre as artes, a fim de favorecer uma recepção do texto artístico complexa e sensivelmente verossímil. Em termos práticos, e propondo uma ilustração antes de outro detalhamento teórico, propõe-se, primeiramente, uma leitura na íntegra do conto “Mãos”, de Fábio Figueiredo Camargo (2014, p. 14):

O jato de água caía fortemente sobre minhas mãos; de tão forte, chegava a machucar. A espuma era espessa, a pia, que não dava vazão à água, ficava cada vez mais cheia, e a espuma ficava entre minhas mãos e o ralo. Era uma espuma rósea, carregada de bolhas. Pequenas esferas transparentes nas quais eu, muitas vezes, me enxergava. O som da água caindo e eu me olhando nas bolhas. Algumas estouravam e outras começavam novamente a surgir, e

aquilo se repetia numa sucessão infinita. O jato caía e o som parecia aumentar a minha sensação de vazio, e aquela coisa rósea ali só aumentando, e eu esfregava, esfregava, esfregava, esfregava e não havia como escapar daquela sensação de náusea que a espuma só fazia aumentar. Desespero, dor, dúvida, sem descanso, eu lavava minhas mãos. Eu não cessava de as esfregar e elas cada vez mais vermelhas por serem tão friccionadas. Não conseguia parar, atritava as mãos uma contra a outra, tentando não encostar naquela espuma e ouvindo o som da água que caía. O som, a espuma, a fricção, tudo fazia um barulho que, ao invés de me acalmar, me deixava em estado de torpor. Eu sentia um calor enorme mesmo mexendo com aquela água fria que batia em minhas mãos com muita força. Eu me desesperava, eu não me continha e eu gritava, eu chorava, soluçava, eu gargalhava. Eu acabara de cortar o pescoço de meu amante.

Fábio Figueiredo Camargo é professor doutor na área de literatura, fato esse consoante à proposta de um autor consciente das relações teóricas de análise de um texto ficcional, pois também lhe é objeto de pesquisa. Nesse sentido, idealiza-se a figura de um autor técnico, além de sensível à sua linguagem; qualidade do artista defendida por Schafer (2011) e apresentada no capítulo anterior. Contudo, destaca-se que a qualidade analítica do autor não é uma condição para que a proposição de leitura, partindo de um conceito de *Gesamtkunstwerk*, seja possível, mas é um ponto de observação na perspectiva do artista do futuro.

Com relação ao conto supracitado, lê-se a respeito de uma pessoa que narra uma lembrança do ato de lavar as mãos. Essa ação poderia primeiramente trazer à memória do leitor a referência Bíblica, em que Pôncio Pilatos lava suas mãos após atender à comunidade para crucificar Jesus (MATEUS, 2014), projetando uma liberação das culpas relacionadas aos fins, pois a escolha não fora sua. Também se encontra a possibilidade de acionamento de dois momentos da peça *Macbeth*, de Shakespeare (2008, p. on-line): na cena II do Ato II, quando Lady Macbeth manda lavar as mãos de Macbeth ao encontrá-lo atormentado por enxergar em suas mãos o sangue do assassinato que cometera; e a cena I do Ato V, momento em que Lady Macbeth mimetiza o lavar as mãos ensanguentadas em um acesso de loucura após matar o rei Duncan.

Em detrimento do “desbravamento” do texto, apresentam-se questões que aproximam e que também distanciam o leitor dessas referências, pois todo o processo de limpeza das mãos poderia ser de alguém que se sente culpado por uma ação que fizera ou fora obrigado a fazer ou, ainda, que deseja encobrir o feito. Estabelecendo as intertextualidades, durante o processo de leitura, a imagem de lavar as mãos é ressignificada pelo leitor no contexto do conto “Mãos”. Destaca-se, porém, o ponto que provoca estranhamento e (re)modaliza toda a descrição da ação, que é apresentado somente no último período do texto: “Eu acabara de cortar o pescoço de meu

amante” (CAMARGO, 2014, p.14), e desvirtua as conexões substanciais ao texto bíblico referenciado, aproximando-a, com as devidas ressalvas, a Lady Macbeth.

Em análise, o texto de um único parágrafo, inicia-se com a produção de uma imagem visual e tátil destacada: “O jato de água caía fortemente sobre minhas mãos; de tão forte, chegava a machucar” (CAMARGO, 2014, p. 14), pois a água que caía não era dispensada de qualquer maneira, ela era projetada fortemente a ponto de ser identificada pelo substantivo “jato”. Esse termo tem suas características intensificadas quando a consequência de machucar é declarada. O adjetivo “forte”, o advérbio “fortemente” e o verbo “machucar” imprimem ao fato uma imagem tátil, em que o leitor elenca a sensação similar ou imagética de dor provocada pelo “ataque” da água. Agregado a isso, o estrato sonoro da fricativa /j/ inicia o leitor ao ambiente acústico do espaço, pois essa consoante tem qualidades sonoras muito próximas à materialização do som uma projeção induzida fortemente de água.

O segundo período do conto continua a construção da imagem visual capaz de descrever a cena: “A espuma era espessa, a pia, que não dava vazão à água, ficava cada vez mais cheia, e a espuma ficava entre minhas mãos e o ralo” (CAMARGO, 2014, p.14). O bloqueio da água para a pia eram as mãos da personagem e no acúmulo de água na pia era produzida uma espuma grossa, proposta que apresenta, além da imaginação sobre a força da água, também a profundidade: a mão está a uma distância considerável da torneira e do ralo; mais adiante informará que também tenta mantê-la da própria espuma.

O adjetivo “espessa” usado para descrever a espuma, repete sonoramente a sequência “es”. Que efetivamente apresenta uma onomatopeia ao som da água que sai com muita pressão de uma torneira doméstica. A consoante fricativa alveolar surda /s/ tem três ocorrências nessas duas palavras /eSpuma, eSpeSSa/ e desenham repetidamente o fluxo aquático que permeia a cena durante todo o conto.

Em contrapartida ao que se espera de uma espuma induzida por um bloqueio, contenção do jato de água, a espuma era rósea e cheia de bolhas. O aspecto da espuma é semelhante ao produzido pelo estouro de um espumante *rosé*, tradicionalmente usado no Brasil para celebrar e comemorar momentos importantes. Essa imagem é fortemente dobrada se a pia for lida como o recipiente que armazena o líquido espumado, pois está sem vazão, ou seja, uma taça ou um cálice. A ideia da taça é profana e está coerente com celebração idealizada no espumante *rosé*; porém, o cálice carrega uma imagem religiosa, onde acontece a transformação do vinho para o sangue do cordeiro, que permitiria uma leitura de sacrifício e de ritual. Essas percepções são

carregadas durante a narrativa e podem complementar-se diante dos horizontes de expectativa do leitor: um sacrifício foi feito, a vingança está selada e um entorpecente foi usado.

O narrador, bêbado⁸⁶ para encorajar-se a matar, bêbado para esquecer-se que matou ou ainda bêbado para celebrar a resolução, apresenta trechos em que comprovam um conflito psicológico. Observa-se:

Pequenas esferas transparentes nas quais eu, muitas vezes, me enxergava. [...] O jato caía e o som parecia aumentar a minha sensação de vazio [...]. Eu esfregava [...] e não havia como escapar daquela sensação de náusea [...]. Desespero, dor, dúvida, sem descanso [...]. O som, a espuma, a fricção, tudo fazia um barulho que, ao invés de me acalmar, me deixava em estado de torpor (CAMARGO, 2014)

As caracterizações do estado emocional em que se encontra o narrador são angustiantes e sobrepõem-se à especulação celebrativa do espumante e assumem a pretensa de amnésia ou desprendimento das sensações. Os verbos utilizados durante todo o conto estão no pretérito imperfeito do indicativo e somam-se à perspectiva emocional do narrador que parece reviver interminavelmente, como Lady Macbeth, o ato de assassinar.

Essa reflexão acerca do conto revela que o propósito da narrativa não é o ato descrito, mas sim a ação anterior que provocou o que ora é revelado. Por outro lado, o motivo pelo qual o narrador corta o pescoço de seu amante não é descrito e cabe ao leitor inferir a partir da força que elenca aos símbolos da narrativa: ciúmes, desavença, inconformidade, acerto de contas ou, até mesmo, autodefesa.

No que concerne à sua simbologia, o substantivo rosa é normalmente referência por sua beleza, forma e perfume.

Correspondente, no conjunto, ao que o lótus é na Ásia, um e outro estando muito próximos do símbolo da roda. O aspecto mais geral deste simbolismo floral é o da manifestação oriunda das águas primordiais, sobre as quais se eleva e desabrocha. Esse aspecto não é aliás, estranho à Índia, onde a rosa cósmica Triparasundari serve de referência à beleza da Mãe divina. Designa uma perfeição acabada, uma realização sem defeito. Como se verá, ela simboliza a taça da vida, a alma, o coração, o amor. Pode-se contemplá-la como uma mandala e considerá-la como um centro místico (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2000, p. 788).

⁸⁶ Não afirma-se, neste trabalho, que propriamente o narrador esteja alcoolizado, mas o adjetivo “bêbado” está em consonância ao estado emocional e mental que seu relato exprime.

A referência à flor de lotus dá-se pela crença de que seria “a primeira e a que se desabrocha sobre águas geralmente estagnadas e turvas com uma perfeição tão sensual e soberana” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2000, p. 558) e à proposição de proximidade com o simbólico da roda, refere-se à “perfeição sugerida pelo círculo, mas com uma certa valência de imperfeição, porque ela se refere ao mundo do vir a ser, da criação contínua, portanto da contingência e do perecível” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2000, p. 782). Nesse sentido, seria a rosa aquela que desabrocha sobre situações adversas com firmeza e sensualidade necessárias para sobreviver, em um eterno ciclo de podas e reflorescer.

A proposta de leitura da pia rósea, cuja imagem assemelha-se à flor de lótus, como taça/cálice faz referência, segundo o mesmo dicionário, à iconografia cristã, pois seria a imagem do cálice “que recolhe o sangue de Cristo, ou a transfiguração das gotas desse sangue, ou o signo das chagas de Cristo” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2000, p. 788). Tal leitura confirma a relação da rosa com a roda e com a taça do sangue de Cristo, pois marca o eterno recomeço, o renascer para uma existência libertadora.

Retomando o conto de Camargo (2014), o termo usado foi o adjetivo “rósea”, que por sua raiz tem origem no substantivo “rosa”, acima descrito simbolicamente. Por esse fim, e ainda segundo Chevalier e Gheerbrant (2000, p. 789), a cor rosa constrói “um símbolo de regeneração em virtude com o parentesco semântico” com a flor rosa, assim, o termo “rósea” utilizado no conto em análise é aqui entendido como uma marca visual da espuma e também como proposição de um recomeço da personagem.

Observa-se que, na narrativa, as bolhas ganham destaque e são descritas como transparentes, pequenas e brilhantes. Por suas características de efemeridade e de leveza, a bolha é normalmente relacionada a momentos felizes e de criação; paradoxalmente, em “Mãos”, o narrador as utiliza para alegorizar um espelho.

Segundo Chevalier e Gheerbrant (2000, p.393-396), o termo “espelho” deriva da prática de “especular, observar o céu”; e por isso mesmo sua gama simbólica é rica e complexa. O espelho pode ser o canal de reflexo e ampliação para “a verdade, a sinceridade, o conteúdo do coração e da consciência” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2000, p. 393), tão bem trabalhados alegoricamente nos contos homônimos de Machado de Assis (1994) e de Guimarães Rosa (s/d). Assim, abstrai-se do fato de a personagem enxergar-se nas bolhas róseas,

a proposição de encarar a responsabilidade pela verdade que tentava se livrar enquanto lava as mãos.

Porém, cabe uma observação: a personagem se vê nas bolhas e não na água acumulada na pia sem vazão. Desse ponto, vertem-se possibilidades distintas e complementares de análise: suas mãos bloqueavam não só o jato de água, mas também sua visão da pia como um todo; a cor da água acumulada favorecia ao reflexo da personagem por meio das bolhas; a proximidade do rosto da personagem em relação às bolhas era menor que a distância em relação ao conteúdo da pia; ou então o foco de observação da personagem em si mesma está preso às mãos friccionadas, objeto de autoflagelo e expurgação da culpa e seus vestígios. Para além disso, a observância de si no reflexo de várias bolhas promove intensidade à angústia do narrador, pois trata-se de um fluxo infundável de enfrentamento da(s) autoimagem(ens) nas bolhas efêmeras, como também das lembranças que cada perspectiva de autoimagem pode elucidar. Acredita-se que todos esses detalhamentos são pertinentes para a compreensão da ambientação da cena e que um não exclui o outro; porém, aqui foram apresentados somente para marcar a perspectiva do foco narrativo.

Pela primeira vez no conto a sonoridade do ambiente é diretamente mencionada, confirmando a importância da análise desse trecho para a leitura:

O som da água caindo e eu me olhando nas bolhas. Algumas estouravam e outras começavam a novamente a surgir, e aquilo se repetia numa sucessão infinita. O jato caía e o som parecia aumentar a minha sensação de vazio, e aquela coisa rósea ali só aumentando, e eu esfregava minhas mãos com cada vez mais força (CAMARGO, 2014, p. 14).

Nesse trecho, o som da água caindo é anunciado, mas não o barulho produzido pelo estouro das bolhas; contudo este é simulado pelo recurso de repetição de consoantes oclusivas (“es/t/ouravam e ou/t/ras /c/omeçavam”). A importância descritiva ao som do jato e não ao som dos estouros das bolhas dá-se, nessa análise, pela impressão de afogamento que o narrador vive em seus sentimentos. Explica-se: a água continua a acumular-se na pia com pouca vazão, mas a necessidade de friccionar as mãos uma na outra para limpá-las não cessa. Já com relação às bolhas, o que incomoda é a “sucessão infinita”, ou seja, um ciclo interminável de verdades – talvez desconhecidas, talvez indesejáveis – escancaradas a seu ser e sobre ele; o que confirmaria o vazio crescente da personagem.

Observa-se nesse trecho a escolha pela palavra “coisa” substituindo “espuma” (“e aquela coisa rósea ali só aumentando”). O termo “coisa” carrega uma ideia generalista, podendo substituir anaforicamente qualquer outro substantivo referente a seres inanimados, por isso, quando usado para retomar um ser animado, seu uso é tido como pejorativo. Para a situação narrativa em questão, a palavra “coisa” marca o desgosto, até mesmo o nojo, da personagem em relação à espuma rósea, cujo texto não revela ser proveniente do sangue do amante ou do sangue do próprio narrador que já se mutila.

Na continuação da leitura, há um recurso de repetição de palavras que ditam o ritmo da narrativa, tal como a repetição da consoante oclusiva sonora /d/ em uma sucessão longo-curto-longo-pausa-longo.

Eu esfregava, esfregava, esfregava, esfregava e não havia como escapar daquela sensação de náusea que a espuma só fazia aumentar. **Desespero, dor, dúvida,** ^{sem} **descanso**, eu lavava minhas mãos. Eu não cessava de as esfregar e elas cada vez mais vermelhadas por serem tão friccionadas (CAMARGO, 2014, p. 14) (destaques meus).

É possível perceber que a repetição da palavra “esfregava” marca mais uma vez a sonoridade do movimento da água com pressão, como se nota no som /es/; há, também, o recurso do encontro consonantal de duas constrictivas /fr/ que marca onomatopaicamente o resultado de friccionar uma mão na outra. Com relação ao destaque da série “desespero, dor, dúvida. sem descanso”, a consoante “d” é uma oclusiva sonora que evidencia o ataque necessário para a produção do som e é usada para iniciar uma palavra longa, outra curta, depois longa, uma posterior sem sua presença para outra longa. Esse movimento impulsiona um ritmo à leitura, transparecendo o estado emocional da personagem e pode também provocar angústia ao leitor.

A cor vermelha aparece para caracterizar as mãos depois de tanto friccionadas. Essa coloração é considerada “o símbolo fundamental do princípio de vida, com sua força, seu poder e seu brilho, o vermelho, cor de fogo e de sangue, possui, entretanto, a mesma ambivalência simbólica destes últimos” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2000, p. 944); nesse sentido, o vermelho faz-se necessário à compreensão do simbolismo de fogo e sangue.

Didaticamente, há cinco tipos de fogo: o terrestre, o intermediário e o celeste, sendo o fogo resultado de combustão, o raio e o Sol, respectivamente; e o fogo da penetração/absorção e o da destruição; podendo também representar o conhecimento, o fogo interior (CHEVALIER

e GHEERBRANT, 2000, p. 440). Já o sangue é tido como veículo de vida, princípio da geração, podendo também identificar o belo, o nobre, o generoso e o elevado (ibidem, p. 800). Assim, o vermelho presente nas mãos da personagem, resultado do autoflagelo, e não cor daquilo que desejava lavar, tensiona a reflexão do texto pois marca a vivacidade da personagem, sua capacidade realizadora de mudanças e a explosão dos sentimentos próprios.

Nesse ponto, faz-se necessário retornar ao símbolo primeiramente anunciado no conto objeto de análise: as mãos. Ainda de acordo com o *Dicionário de Símbolos* (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2000, p. 589-592), o termo mão figura atividade, poder e dominação, sendo ao mesmo tempo condutor de tragédias e de vitórias. Assim, as mãos vermelhas, mesmo que resultado de friccionar uma na outra, permitem a leitura de realização de um instinto passional, cujo resultado produziu o fim de um ciclo as bolhas róseas.

A tensão e a angústia são mantidas em relevo nos próximos períodos, indicando o incômodo do barulho produzido pela espuma e pela fricção, que poderia ser cessada a qualquer instante pela personagem. A palavra escolhida para definir, depois de tantos estímulos, o estado da personagem é “torpor”: léxico dissilabo, cujos inícios são marcados por duas consoantes oclusivas surdas, a primeira linguodental e a segunda bilabial, que marcam a cabeça e o fraco de um tempo binário; acompanhados da vogal fechada /o/ que é prolongada pela consoante ‘r’, imprimem o tom fúnebre tal qual a *fermata* e as figuras pontuadas produzem na marcha de Chopin (CHOPIN, 1837).

Por fim, após expressões de humor paradoxais (de arrependimento, de medo e maquiavélico), pela revelação da violência que cometera, o narrador apresenta a resolução de seu estado pessoal anterior, mas não resolve o conflito da leitura. Seu leitor ideal, implícito, está sob o efeito da insinuação da morte de quem a personagem era amante, que por representaraquele que ama, que é apaixonado, não necessariamente denota aquele com quem se tem um relacionamento. Nesse sentido, o fato de lavar as mãos desesperadamente após permitir, conduzir à morte, de assassinar a quem lhe expurgava sentimentos rompe com as expectativas de resolução para o conto e permite o clímax do conto.

Em questões espaciais, o conto acontece em plano médio⁸⁷, à altura da cintura, pois toda a narração encontra-se na perspectiva do espaço da pia. Essa posição em que o narrador se coloca: de olhar para baixo, visando a pia, é um paralelo à postura do leitor real que manipula o livro, que por sua vez observa a cena em plano alto de onde é possível ver o narrador

⁸⁷ Referência das artes cênicas.

personagem e a os seus reflexos na pia. Em ambos os casos, a contemplação gera reflexão, introspecção, um processo subjetivo de experimentação e de conflito, uma expurgação por meio da fruição.

Essa aproximação entre a figura do narrador personagem e do leitor, transfere este ao espaço ficcional e projeta-o para dentro do conto, colocando-o como observador da cena narrada, diante da quarta parede. Enquanto testemunha ocular, os motivos pelos quais o narrador encontra-se perturbado são de conhecimento do leitor ideal, aquele transferido para a história, e por isso uma hipótese para o enfoque no conflito psicológico.

A posição média da narração também imprime luminosidade, penumbra, em oposição ao claro da espuma rósea. Em se tratando de uma pintura, essa fluorescência agregada ao estado emocional do narrador personagem revestiria a atmosfera do conto e favoreceria à imersão do leitor. A possibilidade de movimento para a posição alta está no clímax do conto “Eu acabara de cortar o

pescoco de meu amante”. quando uma parte alta do corpo é mencionada , e não descrita a partir da observação de baixo para cima. Essa identificação de que o clímax da história proporciona o movimento à claridade, pode modificar a luz do quadro e propor um clareamento da cena. Indicando uma possível retomada à calma anterior ao crime, um sugestionamento de desfecho narrativo.

Essa análise do conto “Mãos”, de Camargo (2014), monta uma possibilidade de leitura do texto, a partir de um viés técnico e deflagrador de estratégias de relação alusiva entre as gamas de *qualia* das modalidades artísticas por meio da iluminação lexical. Contudo, não é garantia que seja a única verdade sobre a obra nem mesmo que esteja disponível a todos os leitores, pois depende de fatores condicionados pela experiência de cada um que se coloca diante do texto. Por isso, diz-se que a recepção é subjetiva.

3.2 A questão subjetiva, histórica e social da recepção

A partir da análise do conto por um viés de percepção interartística, foi possível identificar que o leitor do exemplo apresentado estabeleceu relações entre gamas de *qualia* distintos justificadas por elucidações que o próprio texto provocou. O mosaico elaborado para confecção de sentido é altamente sinestésico, porque imprime na leitura noções de perspectiva, luminosidade, sonoridade, tatilidade e movimento, além da fruição literária no processo de expurgação. Não obstante, uma ressalva deve ser feita, o estudo proposto no subitem anterior

não deve ser tido como proposta única de leitura do conto, tão pouco deve nivelar a compreensão do conto; trata-se de um esboço de relevâncias, um inventário de elementos disponíveis à recepção, através de um olhar que busca a própria imersão na experiência ficcional.

A respeito da recepção, Stierle (2002, p. 121) a entende como “cada uma das atividades que desencadeia no receptor por meio do texto”. Nesse sentido, o processo de recepção não tem seu escopo no leitor nem no texto, pois não há como garantir a leitura provocada. De fato, a teoria da recepção visa perceber os possíveis efeitos produzidos pelas articulações entre os elementos poético-literários construídos pelo autor, apresentados pelo texto e absorvidos pelo leitor.

Essa tríade interpretativa, que possibilita a consolidação de uma obra de arte, expõe a intenção de direção, que, ainda segundo Stierle (2002, p. 125), é a “combinação de diferentes recursos estilísticos e composicionais da colocação de tema e horizonte”. Esse processo criativo é, para Souriau (1983, p. 122), a finalidade do artista, ou seja, criar mecanismos intrínsecos à obra para que o leitor sinta algo equivalente ao desejado pelo artista.

Se precisa de uma poesia lunar, deverá ser um criador de luas. Se, para comover o leitor, recorrer à realidade já construída do mundo comum e remetê-lo à lua real, vai frustrar essa emoção. *A arte só é responsável por aquilo que ele próprio fizer.* O poeta pode ser responsável por todo um universo, contanto que seja seu demiurgo (SOURIAU, 1983, p. 123).

Em outras palavras, seguindo o raciocínio de Souriau, se é necessária, em texto musical, a contextualização em ambiente rural, haverá recursos sonoros nesse discurso que orientem o ouvinte à compreensão, como imitações de sons de pássaros, trovões, vento, cachoeira etc. Em um texto literário, por exemplo, a contextualização do ambiente se daria pela descrição realizada pelo narrador e pela variação linguística escolhida para as personagens, com o objetivo de trazer, com palavras, as mais diversas sensações do ambiente e das personagens. Outro recurso possível é de caráter social-cultural, como é o caso de sequências rítmicas, melódicas ou mesmo a citação de canções, em vários gêneros artísticos, que remetam a músicas culturais de determinado povo.

Nesse sentido, o reconhecimento do elemento público da arte que favorece à criação de um mundo, cristalizado na tradição artística, seja ela em qual código for, fica a cargo do leitor, que terá a possibilidade de realizar, contemplar, interagir, fruir a obra. Nas palavras de Stierle (2002, p. 125),

Depende da competência recepional do leitor, até que ponto ele consegue resgatar, na economia de seus conceitos (*Konzepte*), a intenção de direção, objetivada no próprio texto. [...] O potencial inesgotável desta orientação está, justamente, no princípio da determinação relativa, isto é, na relação necessária entre determinação e indeterminação.

Esse elo entre determinação e indeterminação está pautado na expansão e na contensão, respectivamente, do texto. De outro modo, a obra literária produz lacunas e referências que necessitam de uma coautoria do leitor no ato de realização do texto. Quando ocorre um desequilíbrio nesse liame, a figura do leitor sofre uma sobrecarga na fruição e na interpretação, interferindo no juízo de valor do texto de ficção.

Stierle (2002) afirma que

O desequilíbrio entre determinação e indeterminação, entre a contensão e a 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. Não obstante, o texto é inesgotável na criação de relevâncias secundárias, que se agregam às determinadas pelo próprio texto. No ato da recepção, podem-se produzir, na perspectiva de leitores, inúmeros eixos de relevância que não rompem com o texto. Estes, contudo, necessitam constantemente da relativização da figura de relevância determinante do próprio texto (STIERLE, 2002, p. 147).

A relevância seria, nessa perspectiva, as possibilidades significativas que efervescem do texto durante a leitura no leitor. A hierarquização entre as relevâncias, primárias e secundárias, dá-se pela significação que se concretiza no texto; no entanto, as relevâncias secundárias não são totalmente distanciadas do significante, pois ficam à disposição do leitor para construir rede(s) de sentidos. Assim, o texto também seria uma figura de relevância, pois há nele elementos que permanecem abertos ou indeterminados. Porém, não seria esse o fato que estimularia a atividade criadora no ato de leitura; mas sim, um esboço (*Aschattung*) e a partir da percepção das determinações e das indeterminações dele, o leitor abstrairia a figura de relevância.

Stierle (2002), nesse ponto, comenta a teoria da recepção de Iser (ISER, 1996) (ISER, 1999) (ISER, 2002), que será tratada mais tarde, clarificando que na teoria iseriana as variáveis da recepção possuem constantes somente no texto, mas propõe uma distinção com relação ao tema, que

Há de ser mais reconquistado pelo esforço da abstração, a partir de um determinado horizonte, o receptor da ficção experimenta uma relação entre

tema e horizonte já pré-construído, teoricamente refletível, que é, em si mesma, o tema. A ficção atinge a sua possibilidade própria de constituição da experiência ou, mais precisamente, de pré-constituição dos esquemas possíveis da experiência, não como realidade, mas sim como irrealidade (STIERLE, 2002, p. 149).

Diante disso, Stierle agrega à teoria da recepção de Iser (ISER, 1996) (ISER, 1999) (ISER, 2002) a variável do leitor implícito, sujeito que articulará o desequilíbrio entre determinação e indeterminação percebidos no ato de leitura e os experimentará na relação com suas experiências do real e do ficcional. Esse processo, segundo a teoria de Stierle, seria o responsável pela geração dos temas e um estimulante do interesse do leitor implícito. Assim visto, o texto fornece, através de seu esboço de relevâncias, elementos que favorecerão à atuação do leitor implícito, o qual jogará com as regras estabelecidas pelo texto ficcional, que revelarão as possibilidades de interpretação relativas à comunicação entre as experiências do real e do ficcional do leitor.

Se os leitores são jogadores, eles jogam com quem? Segundo Iser (2002, p. 107), eles jogam com os autores que por suas vezes constituem o campo de jogo que é o próprio texto. A partir dessa definição, o texto é reflexo da intencionalidade do autor, que molda as regras da obra, o que, contudo, só é verificado no ato de leitura.

Assim, o texto é composto por um mundo que ainda há de ser identificado e que é esboçado de modo a incitar o leitor a imaginá-lo e, por fim, a interpretá-lo. Essa dupla operação de imaginar e interpretar faz com que o leitor se empenhe na tarefa de visualizar as muitas formas possíveis do mundo identificável, de modo que, inevitavelmente, o mundo repetido no texto começa a sofrer modificações. Pois não importa que novas formas o leitor traz à vida: todas elas transgridem e, daí, modificam - o mundo referencial contido no texto (ISER, 2002, p. 107).

Diante dessa perspectiva de que o texto é o lugar do jogo entre autor e leitor, cujo objetivo é a confecção de um esboço de relevâncias que proporcionará interpretar e ressignificar o objeto artístico. Assim, nota-se que: 1. o desenvolvimento da ficção depende das escolhas semânticas, baseadas no texto e realizadas pelo leitor; 2. a cada ato de leitura não é o mesmo indivíduo; e, 3. o objeto de leitura sofre modificações constantes sobre sua modelagem primária que fora realizada pelo autor, figura esta que desaparece na relação interpretativa, dando espaço ao texto e ao leitor. Compreende-se, então, que a recepção de um texto artístico sofre interferências constantes pelos fatores internos e externos a que o sujeito leitor esteve e está submetido culturalmente, sendo função dele, portanto, a fruição do texto, conforme ressalta Barthes (1987), e o complemento das possíveis lacunas encontradas na leitura.

Ademais, segundo Jauss (JAUSS, 1994, p. 8), o reconhecimento de uma obra literária, ou de outras artes, é um processo resultante do momento de recepção e não do momento de produção artística, sendo que os sentidos textuais alimentados pela recepção e pelo efeito preenchem um espaço virtual histórico, social e cultural, que influenciam outros momentos de recepção. Esse espaço virtual histórico, social e cultural pode ser denominado de tradição literária, ou artística de um modo geral, que funciona como uma biblioteca, onde o leitor tem acesso a referências canônicas, a textos cristalizados, a expressões idiomáticas, a elementos específicos para a produção de um efeito. Diante disso, quanto mais relações o leitor estabelecer, mais rica e profunda será a sua fruição do objeto lido, pois ele, concomitantemente, acessará mais vezes a sua biblioteca e também a alimentará.

Citando Jauss (2002a),

para a análise da experiência do leitor ou da “sociedade de leitores” de um tempo histórico determinado, necessita-se diferenciar, colocar e estabelecer a comunicação entre os dois lados da relação texto e leitura. Ou seja, entre o *efeito*, como o momento condicionado pelo texto, e a *recepção*, como o momento condicionado pelo destinatário, para a concretização do sentido como duplo horizonte –o interno ao literário, implicado pela obra, e o mundivivencial (*lebensweltlich*), traduzido pelo leitor de uma determinada sociedade. Isso é necessário a fim de se discernir como a expectativa e a experiência se encadeiam e para se saber se, nisso, se produz um momento de nova significação. No entanto, o estabelecimento do horizonte de expectativa interna ao texto é menos problemático, pois derivável do próprio texto, do que o horizonte de expectativa social, que não é tematizado como contexto de um mundo histórico (JAUSS, 2002a, p. 73).

Depreende-se da citação acima de Jauss que, por finalidade de compreensão das possibilidades interpretativas provenientes do texto, o contexto histórico e social do leitor relativiza o processo de leitura e indetermina um rastreamento de possibilidades de realizações ficcionais. Sendo assim, o estudo da relação entre o efeito e a recepção encontra-se numa constante subjetividade por não haver mecanismos para traçar os elementos a que cada leitor está submetido em sua experiência extratextual.

A advertência de Jauss acerca da complexidade de identificação do processo de assimilação da obra de arte está embasada nessa relação entre o horizonte de expectativa do leitor alimentada pelo texto e pela experiência do indivíduo leitor provocada pelo meio. Nessas questões apontadas por ele (JAUSS, 2002a, p. 73), é possível identificar uma aproximação com uma preocupação wagneriana já comentada neste trabalho: a moda, que por ambos os teóricos é vista de maneira artisticamente pejorativa, porque trata-se de um mecanismo de poder social,

cultural, religioso e econômico disfarçado, o que distancia o produto do seu viés criativo, artístico, passível de fruição. Ainda a respeito dessa referência, depreende-se que a percepção do texto pode produzir efeito(s)-desejados ou não no leitor, condicionada à sua recepção. Contudo, o texto possui elementos que direcionam o leitor para uma teia de sentidos durante sua caminhada no bosque ficcional (ECO, 1999).

Em processo cíclico e contínuo, a referida teia de sentidos viabilizada ao leitor pelos elementos ícones –ou seja, símbolos cujas referências são tradicionalmente cristalizadas no universo do leitor implícito –, dá-se pelo “cruzamento de horizontes de expectativa da obra com o do leitor, no momento da leitura” (COSTA, 2012, p. 1). Constrói-se ilusoriamente, nesse sentido, uma atemporalidade do texto ficcional a partir da característica de análise, pois, a cada leitura, diferentes relações podem ser evocadas e sedimentam novos sentidos no texto.

A respeito da recepção do leitor, Jauss elabora sua teoria a partir de sete teses (1994), por meio das quais ele defende que o ato de ler é uma ação histórica, social e subjetiva ao mesmo tempo. Dentre as sete teses, a base diacrônica está na primeira, que versa sobre o diálogo entre obra e leitor em uma linha histórica. Nessa dinâmica, o momento de produção da obra e o de leitura se relacionam por meio da percepção da linguagem e do estilo na leitura.

A segunda tese propõe que o horizonte de expectativas (o conhecimento prévio) do leitor seja o fator que determina a recepção. A cada leitura, então, acontece uma relação social e histórica, viabilizando um filtro das possibilidades de significação disponíveis. Jauss (1994, p. 28) afirma que “A nova obra suscita expectativas, desperta lembranças e conduz o leitor a determinada postura emocional e, com tudo isso, antecipa um horizonte geral da compreensão”. Em outras palavras, a cada leitura, o mecanismo de referenciação do texto em processo de “desbravamento” ativa um círculo vicioso e autossustentável, em que o discurso aciona uma gama de enunciados *a priori* e diferentes, estabelecendo pontes significativas de acordo com as proximidades depreendidas no contexto da situação comunicativa.

Em relação à segunda tese de Jauss, na proposta de ativar a memória do leitor, encontra-se um ponto em comum com uma teoria defendida por Diderot (1993), cujo postulado é o de que a palavra literária motiva os sentidos do leitor e o faz sentir, ouvir e ver o que se conta no texto ficcional:

No discurso do poeta perpassa um espírito que move, dá vida a todas as sílabas. Que espírito é esse? Senti-lhe a presença algumas vezes; sei apenas que é ele que faz com que as coisas sejam ditas e representadas simultaneamente. Ao mesmo tempo que o entendimento as capta, a alma comove-se, a imaginação as vê, o ouvido as escuta, e o discurso não é mais

um mero encadeamento de termos energéticos que expõem o pensamento com força e nobreza, mas uma trama de hieróglifos empilhados uns sobre os outros, que o pintam. Nesse sentido, eu poderia dizer que toda poesia é emblemática (DIDEROT, 1993, p. 46).

Aqui, Diderot defende que os sentidos possíveis de serem articulados em um texto literário promovem um movimento sinestésico a partir da análise da palavra poética em um estudo interartes. A sinestesia, enquanto figura de linguagem que representa o cruzamento de sensações por meio de um único estímulo, seria o resultado do movimento da memória ativada por um significante, na literatura.

Iser (2002, p. 109) desenvolve uma temática confluyente à proposta de Diderot e de Jauss a partir dos três níveis de descrição de um texto literário: estrutural, funcional e interpretativo. Segundo ele, “uma descrição estrutural visará mapear o espaço; a funcional procurará explicar sua meta e a interpretativa perguntar-se-á por que jogamos e por que precisamos jogar” (ISER, 2002, p. 109). Nessa perspectiva do texto literário como lugar do jogo entre autor e leitor, a palavra, enquanto significante e significado, é o menor espaço.

Diante disso, os níveis funcional (objetivo) e interpretativo (motivação), respectivamente, não priorizam a palavra. No entanto, o nível estrutural tem como traço básico de jogo o contramovimento, no qual “converte o texto de um ato mimético em um ato performativo” (ISER, 2002, p. 110). Em outros termos, o texto ficcional, como cópia de um mundo real, ganha, na pretensão de uma coautoria, a subjetividade interpretativa.

Logo, o processo de leitura dar-se-ia pelo reconhecimento de que:

O menor espaço de jogo é produzido pelo significante fraturado, que perde sua função designante de modo a poder ser usado figurativamente, por efeito de indicação ficcional do texto, segundo a qual o que é dito há de ser tomado *como se* pretendesse o que disse. O significante, por tanto, denota algo mas, ao mesmo tempo, nega seu denotativo, sem que abandone o que designava na primeira instância. Se o significante significa algo e simultaneamente indica que não significa aquilo, funciona como um análogo para a figuração de algo mais que ajuda a esboçar. Se o que é denotado é transformado em análogo tanto do ocasionar como do formar uma atividade-que-mostra, então algo ausente é dotado de presença, embora aquilo que está ausente não possa ser idêntico ao análogo que favorecia ser concebido. Assim o significante fraturado –simultaneamente denotativo e figurativo– invoca alguma coisa que não é pré-dada pelo texto mas engendrado por ele, que habita o leitor a dotá-lo de uma forma tangível (ISER, 2002, p. 110).

Compreende-se, então, que o significante fraturado é o léxico que traz em si vários sentidos e a articulação semântica provocada no texto literário. O fato relevante ao significante que se consolida é, segundo Iser, a invocação que a palavra aciona da biblioteca do leitor, da

rede de expectativas que o subjetivo acumula e escolhe diante das relações expostas pelas sequências de significantes fraturados.

Ainda, Iser descreve o processo da seguinte forma:

o movimento do jogo converte o significante fraturado em uma matriz para o duplo significado, que se manifesta no análogo como interpenetração mútua das funções denotativa e figurativa. Em termos do texto, o análogo é um “suplemento”; em termos do receptor, é a pauta que o habita a conceber o que o texto esboça. Mas, no momento em que isso se torna concebível, o receptor tenta atribuir significação ao “suplemento” e todas as vezes que isso suceda o texto é traduzido nos termos à disposição do leitor individual, que encerra o jogo do significante fraturado ao bloqueá-lo com um significado. Se o significado do texto no entanto, não é inerente mas é atribuído e alcançado apenas por meio do movimento de jogo, então o significado é um meta-enunciado acerca de enunciados ou mesmo uma metacomunicação acerca do que se supõe ser comunicado (isto é, uma experiência por meio do texto) (ISER, 2002, p. 110-111).

O “suplemento” apresentado por Iser (2002) é o horizonte de expectativas disponíveis para formar a teia de sentidos, cuja missão é disponibilizar ao leitor ferramentas para sedimentar um significado à palavra. Quando não há aderência entre o significante fraturado e o horizonte de expectativas do leitor, ou seja, quando não ocorre o bloqueio dele por um significado, o leitor individual necessita reunir elementos no texto para alimentar suas especulações e construir um sentido para o termo em “desbravamento”.

Para descrever outro espaço do jogo, Iser recorre à teoria de Piaget que versa sobre o esquema, no qual seria “o produto de nosso constante empenho em nos adaptarmos ao mundo em que estamos” (ISER, 2002, p. 112). Tal esquema, que por sua vez também corrobora a importância da memória na construção de sentido, seria em relação cíclica o horizonte de expectativas que, organizado e repetidamente usado, cristaliza contextos de sentido. Os contextos de sentidos podem ser compreendidos como um braço da tradição literária, movimento em que significantes fraturados aludam intertextualidades e referenciem significados para bloqueá-los, agregando ao novo contexto a carga afetiva, semântica e contextual que o termo aludido alimenta.

Por sua vez, Etiéne Souriau (1983) apresenta uma proximidade à proposta de Diderot na medida em que o hibridismo artístico da linguagem, caráter denotativo e figurativo, constrói o discurso literário, possibilitando que os sons das palavras, ativados pela pronúncia ou pela memória auditiva, favoreçam à sugestão sonora complementar ao contexto semântico elaborado pela sequência lexical e sintática organizada pelo demiurgo.

Mario Praz (1982), na esteira de Diderot, analisa que no séc. XVII houve uma tendência de apelo à imaginação na arte, mais especificamente na literatura. Essa constatação

significa que a memória dos sentidos, acumulada a partir das experiências do leitor, foi usada como articulador das camadas significativas individuais e históricas de um sujeito no intuito de tornar críveis, verossímeis, as relações que a imaginação propõe ao ato de fruição do texto literário. A esse movimento que permite a identificação estética e intertextual de uma época denomina-se *Zeitgeist*.

Retomando a teoria da recepção elaborada por Jauss (1994), a terceira das sete teses apregoa que o texto pode contemplar ou não o horizonte de expectativas. Contudo, a falta do horizonte de expectativas provoca um rompimento no ato de leitura, cujo resultado é a “distância estética”. Tal rompimento pode causar uma incompreensão do texto, mas também um efeito de estranhamento, pois, ao promover um hiato entre o esperado e o real, pode sedimentar um “caráter artístico” do texto literário. Essa tese conflui com a análise de Stierle (2002) no que tange a relação entre determinação e indeterminação, pois, quando ocorre o desequilíbrio entre eles, o leitor pode encontrar-se isolado do esquema do jogo, de seus “suplementos”, e necessitar de mais elementos intratextuais para completar seu “desbravamento” (ISER, 2002).

Com relação à quarta tese de Jauss (1994), que devido ao fato de estar focada na relação atual do texto com o contemporâneo de sua produção configura-se diacrônica- tal qual a primeira tese-, pois, segundo o autor, permite identificar a historicidade do texto literário por meio da comparação entre o horizonte de expectativas do leitor histórico e o horizonte de expectativas do leitor atual (JAUSS, 1994). A máxima depreendida da quarta tese tende a reafirmar possibilidades de interpretação pela discrepância nos dados encontrados, ao passo que ela aparentemente retira as “amarras” da literatura pelas realidades interpretativas.

Outrossim, Jauss (1994) propôs um estudo da recepção da obra literária ao longo do tempo, também de forma diacrônica, definindo esse postulado como a quinta tese. Busca-se com esse modelo de estudo a observância do caráter atemporal do objeto literário e a cristalização do diálogo do texto com o leitor. A partir dos elementos perenes identificados a partir dessa tese jaussiana é possível traçar as simbologias que elementos carregam e alimentam na tradição artística.

Já a sexta tese encarrega-se da análise sincrônica do objeto, cujo foco está no nicho literário produzido no mesmo período. Entende-se nesse postulado a observância de uma recepção, a contemplação do inventariado do leitor específico e as validações semânticas realizadas por eles a partir de seu horizonte de expectativas. A partir disso, compreender-se-á o juízo de valor emitido pelo leitor durante a recepção analisada.

Por fim, a sétima tese preocupar-se-á com a função social da criação literária, propondo que o ato de leitura seria o mecanismo questionador entre os limites da realidade e da ficção, possibilitando um movimento no ser e em suas ações frente ao seu universo. Corrobora-se essa afirmação por meio da reflexão acerca da transformação da realidade, por intermédio das percepções e novas escolhas, tratada como função da literatura por Cândido (2004).

Em suma, compreende-se que Jauss (1994) propõe sua teoria de estética da recepção em virtude de um diálogo diacrônico e sincrônico do processo de leitura, pois somente assim seria possível o entendimento total do texto e seus reflexos no leitor. Nesse sentido, o lugar da compreensão do texto literário em sua totalidade de significância estaria na comparação entre vários horizontes de expectativas e os diálogos entre os objetos produzidos em um mesmo período temporal.

Esclarece-se, diante dessa perspectiva, que seria inviável garantir a recepção literária social e histórica da obra, pois, tal qual afirma Jauss, ela depende da recepção literária subjetiva de cada leitor. O que se torna correto afirmar é que a obra literária produz um efeito estético ao ser lida e estudada, quando elenca os traços artísticos disponíveis no ato de leitura e produz sentido ao texto, o que vem ao encontro do foco desta pesquisa.

Acerca do efeito estético do ato de ler, Iser (1996) propõe que a participação do leitor no texto é imprescindível, pois sua teoria se baseia na possibilidade de concretização de inúmeras interpretações coerentes ao contexto interno da obra em espécimes diferentes de leitores. Nesse sentido, Iser propõe que o texto é um universo semiaberto que fornece meios de acionar os instrumentos internos de leitura e conferir à obra sentido, contudo, cada leitor resolveria de forma distinta as densidades do material literário e, a partir de sua biblioteca, carregaria subjetivamente a obra.

Estabelecendo conexões entre a estética da recepção de Jauss (1994) e a proposta mencionada de Iser (1996) (1999) (2002), pode-se afirmar que por maior que seja a interação entre leitor e texto, não será possível esgotar os processos de significação enraizados nele em uma única leitura. Essa afirmação se valida no pressuposto do horizonte de expectativas do leitor, que não dispõe de todas as estruturas, normas e valores existentes para mobilizar sua experiência literária. Em contrapartida, a experiência de leitura pode reformular o horizonte de expectativas e preparar o leitor para outras práticas em um processo contínuo de leitura e releitura.

Tem-se, a partir disso, a interdependência entre a estrutura do texto e o papel do leitor. Segundo Iser (1996), o literário só se realiza, faz-se existente, na interação entre o material (texto existente) e a leitura subjetiva. Tal interação é o mecanismo para o

“estranhamento”: quando o leitor tem contato com fatos verossímeis é conduzido a uma reflexão sobre eles, a questionamentos sobre a própria realidade e à (des/re)construção das redes de significação em um ato de leitura.

3.2 Os símbolos

A referência a um objeto simbólico foi recorrente tanto na análise do conto “Mãos” (CAMARGO, 2014) quanto na projeção histórica da realização de sentido para um grupo leitor. Nesse sentido, faz-se importante apresentar alguns teóricos que discorrem sobre o assunto, a fim de fomentar a pretensão da palavra simbólica como um dos recursos literários que possibilitam a transcendência em relação à gama de *qualia* literária, provocando uma recepção complexa e sensivelmente verossímil.

A respeito das palavras, no caso da literatura, que promovem uma aproximação dentro processo subjetivo, histórico e social da recepção, encontram-se os símbolos. Segundo Paul Ricoeur (1959), os símbolos estão intimamente ligados aos mitos e aos ritos e por isso são uma linguagem dita sagrada. Essa característica está relacionada à primeira zona de emergência do símbolo no qual o signo está relacionado a uma ordem cósmica, ética e política.

Em segunda zona encontra-se o noturno e o onírico, dado caráter dissimulado do símbolo. Segundo seus estudos, Ricoeur (1959, p. 2) compreende que o simbólico não revela o todo representado, ele sugere a partir de um imaginário comum a uma cultura, histórico.

A terceira e última zona de emergência, segundo o pesquisador, compreende os símbolos como fruto da imaginação poética. Nesse caso, a imagem poética não trata de uma representação, ela evoca a primeira emergência, estabelecendo uma relação histórica, cultural e religiosa, transcendendo o signo.

Esse trajeto reflexivo de Ricoeur (1959) a respeito das zonas emergenciais do símbolo estabelece um ponto comum entre as três características estabelecidas. Essa constatação pode ser identificada no excerto abaixo:

«O símbolo dá que pensar»: esta afirmação que me fascina diz duas coisas, o símbolo dá, não sou eu que coloco o sentido, é ele que dá o sentido; mas aquilo que ele dá é que pensar, sobre o que pensar. A partir da doação, a posição. A sentença sugere então, ao mesmo tempo, que tudo já está dito em enigma e, contudo, que é sempre preciso, tudo começar e recomeçar na dimensão do pensar. É esta articulação do pensamento doado a ele próprio no reino dos símbolos e do pensamento que se afirma e pensa que eu gostaria de surpreender e de compreender (RICOUER, 1959, p. 2).

Em outras palavras, entende-se que o símbolo é uma dimensão sagrada da linguagem, pois é(são) apreendido(s) sentido(s) por meio do objeto simbólico. O corpo - seja lexical, visual, auditivo, olfativo, degustativo ou tátil, nessa reflexão, sugere uma biblioteca de sentidos produzidos anteriormente em um movimento amplificador de significado. A partir do exercício de entendimento, baseado no encadeamento, no contexto, proporciona ao leitor surpreender-se.

Depois dessas apresentações, Ricoeur assume que algumas generalizações podem gerar distorções de entendimento e englobar imagens, metáforas e signos também como símbolos. A fim de evitar tal confusão terminológica, Paul Ricoeur (1959) apresenta uma análise focada na distinção entre signo e símbolo.

1. É certo que os símbolos são signos: são expressões que comunicam um sentido, que é declarado pela intenção de significar, veiculada pela palavra: mesmo quando os símbolos como o diz, algumas vezes, Eliade são elementos do universo (o céu, a água, a lua) ou das coisas (a árvore, o menir), é ainda no universo do discurso que essas realidades ganham a dimensão simbólica (palavra de consagração, de invocação, comentário mítico); [...] 2. O mesmo se passa com o sonho: embora espetáculo noturno, ele está originariamente próximo da palavra, na medida em que pode ser narrado e comunicado. Mas dizer que o símbolo é signo, é traçar um círculo demasiado grande que é preciso agora estreitar. Todo o signo visa qualquer coisa para além dele mesmo, e vale por essa mesma coisa, mas nem todo o signo é símbolo. Direi que o símbolo encerra, na sua referência, uma dupla intencionalidade: tomemos o exemplo do puro e do impuro de que se ocupa M. Moulinier com os gregos; há uma intencionalidade primeira ou literal que, como toda a intencionalidade significante, supõe o triunfo do signo convencional sobre o signo natural: assim será, se quisermos, a mancha e a sujidade; palavras que não se assemelham à coisa significada. Mas, sobre esta primeira intencionalidade, ergue-se uma segunda que, através da sujidade física, visa uma determinada posição do homem relativamente ao sagrado; esta situação, visada através do sentido de primeiro grau, é precisamente o ser maculado, o impuro. O sentido literal e manifesto visa por isso, para além dele mesmo, qualquer coisa que é *como* uma mancha. Assim, ao contrário dos signos técnicos perfeitamente transparentes que não dizem senão o que querem dizer, dando o significado, os signos simbólicos são opacos, porque o sentido primeiro, literal, patente, visa ele próprio, de modo analógico, um segundo sentido que só é dado nele próprio e não de outro modo (voltaremos a este assunto para distinguir o símbolo da alegoria). Esta opacidade, é a própria profundidade do símbolo, inesgotável como se dirá (RICOEUR, 1959, p. 3-4).

Em outras palavras, a distinção entre o signo e o símbolo está no fato de que este possui a intencionalidade de significar além da intenção a que sua materialidade está presa. Essa dinâmica possibilita que o símbolo seja alimentado de sentido no momento da leitura a depender

da relação histórica e sociológica a que cada indivíduo em posição interpretativa esteve condicionado.

Nesse ensaio, Ricouer (1959) cita os estudos de Eliade, de Jung, de Freud, de Bachelard, de Albert Béguin, a fim de propor um tratado filosófico do símbolo. Entende-se neste trabalho a importância desses teóricos para a compreensão do objeto simbólico e a relevância dessa estratégia de comunicação humana para a expressão e manutenção cultural, individual e social dos sentidos. Por via de recorte, evidenciar-se-ia os estudos de Bachelard, Cassirer e Durant e as relações estabelecidas, a partir de seus tratados, com a literatura.

Bachelard disserta a respeito da imagem literária, demarca sua origem na imaginação (BACHELARD, 1988, p. 6) e afirma que ela trata de um devaneio poético, que pela característica escrita é também o devaneio inspirador, “uma inspiração na medida de nossos talentos de leitores” (BACHELARD, 1988, p. 7). E, segundo ele (1988, p. 99), quando “a alma e o espírito estão unidos num devaneio pelo devaneio é que nos beneficiamos da união da imaginação e da memória. É nessa união que podemos dizer que revivemos o nosso passado. Nosso ser passado imagina reviver”.

A estratégia argumentativa para essa máxima de Bachelard está pautada nos estudos dialéticos acerca de fatos e valores, realidade e sonhos, lembranças e lendas, projeto equímeras⁸⁸, no qual propiciou a compreensão de que “o passado não é estável; ele não açode à memória nem com os mesmos traços, nem com a mesma luz”. A expressão do passado seria, assim, uma combinação entre imaginação e memória (BACHELARD, 1988, p. 98-99).

Em sua primitividade psíquica, Imaginação e Memória aparecem em um complexo indissolúveis. Analisamo-las mal quando as ligamos à percepção. O passado rememorado não é simplesmente um passado da percepção. Já num devaneio, uma vez que nos lembramos, o passado é designado como valor de imagem. A imaginação matiza desde a origem os quadros que gostará de rever. Para ir aos arquivos da memória, importa reencontrar, para além dos fatos, valores. Não se analisa a familiaridade contando repetições. As técnicas da psicologia experimental mal conseguem examinar um estudo da imaginação considerada em seus valores criativos. Para reviver os valores do passado, é preciso sonhar, aceitar essa grande dilatação psíquica que é o devaneio, na paz de um grande repouso. Então a Memória e a Imaginação rivalizam para nos devolver as imagens que se ligam à nossa vida (BACHELARD, 1988, p. 99).

Em outras palavras, a memória não é total quando se diz de um fato passado, por isso é necessário que a imaginação complete as lacunas do momento para que seja possível

⁸⁸ Assunto desenvolvido por Bachelard no livro *La poétique de l'espace*, 1961. Disponível em: <<https://gastonbachelard.org/wp-content/uploads/2015/07/BACHELARD-Gaston-La-poetique-de-l-espace.pdf>>. Acesso em: 11 nov. 2019.

transmitir os valores pretéritos. Esse processo é muito próximo ao que se entende como projeto literário, pois o escritor elabora uma sequência de fatos interligados e recortados, propondo-nos um pacto verossímil, para estimular no leitor um impulso para a imaginação, que por sua vez estabelecer-se-á com a memória e dará luz aos devaneios infantis.

A respeito dos devaneios infantis, Bachelard os descreve pela experiência primeira das crianças, sem intermédio interpretativo de um mediador seja ele adulto ou não que produza as compreensões do mundo capaz de alimentar as relações associativas e emocionais do ser para o resto de sua vida. Trata-se da pura experiência do sentir, do perceber, de existir. Nesse ponto, há uma aproximação às ideias de naturalidade de Wagner, ao passo que a criança não está contaminada pelo supérfluo, pela moda, por aquilo que não é natural à essência humana, ela está intimamente ligada à natureza e representa a potencialidade de retorno às origens do homem.

Bachelard atribui, então, ao ofício literário a missão de provocar a manutenção dos devaneios de criança. Expande-se, neste trabalho, a referida responsabilidade a todas as vertentes artísticas, tal como propôs Richard Wagner, a fim de que a experiência na arte seja total e complexa, ao passo que seja sensivelmente verossímil. Nas palavras de Bachelard,

Os poetas ajudam-nos a afagar as nossas felicidades de *anima*⁸⁹. Naturalmente, o poeta nada nos diz do nosso passado positivo. Mas, pela virtude da vida imaginada, o poeta acende em nós uma nova luz: nos nossos devaneios, pintamos quadros impressionistas do nosso passado. Os poetas nos convencem de que todos os nossos devaneios de criança merecem ser recomeçados (BACHELARD, 1988, p. 100).

No estágio em que se encontra a *anima*, há uma falsa memória, pois o processo dá-se pelo pretense conhecimento de uma “antecedência de ser” (BACHELARD, 1988, p. 102-103), algo que está além do passado factível, mas que está na lembrança de uma “solidão cósmica”. Nesse sentido, o poeta – a partir de um texto bem elaborado – ativa um passado desaparecido em uma falsa lembrança, pois é capaz de elucidar uma reunião de sentidos distintos experienciados em momentos diferentes pelo mesmo estímulo.

Esses momentos distintos não são organizados em datas. Para Bachelard, a memória de criança é dividida em estações e junto dos marcos desses tempos estão cravados símbolos. Ele exemplifica essa relação com a descrição do Verão como momento do ramallete; um símbolo de oferenda, de frescura e juventude (BACHELARD, 1988, p. 112). Assim, independentemente da distância em que se encontra do passado em que conheceu o ramallete,

⁸⁹ Para Bachelard, *anima* engloba o devaneio e *animus* o sonho noturno.

para a *anima*, as referências ao Verão são presas às sensibilidades provenientes do contato com o símbolo que o marca.

Essas estações encontram o meio de ser singulares permanecendo universais. Elas giram no céu da Infância⁹⁰ e marcam cada infância com signos indelévels. Nossas grandes lembranças se alojam assim no zodíaco da memória, de uma memória cósmica que não requer as exatidões da memória social para ser psicologicamente fiel. É a própria memória do nosso pertencimento ao mundo, a um mundo comandado pelo sol dominador. A cada estação retumba em nós um dos dinamismos da nossa entrada no mundo, essa entrada no mundo que tantos filósofos evocam a propósito de qualquer coisa ou monumento. A estação abre o mundo, mundos em que cada sonhador vê expandir-se o seu próprio ser. E as estações providas de seu dinamismo primeiro são as estações da Infância. Posteriormente, as estações podem enganar, cumprir-se mal, descaracterizar-se, imbricar-se. Mas elas nunca erravam de signo na nossa infância. A Infância vê o Mundo ilustrado, o Mundo com suas cores primeiras, suas cores verdadeiras. O grande *outrora* que revivemos ao sonhar nossas lembranças de infância é o mundo da *primeira vez*. Todos os verões da nossa infância testemunham o "eterno verão". As estações da lembrança são eternas porque fiéis às cores da *primeira vez*. O ciclo das estações exatas é ciclo maior dos universos imaginados. Assinala a vida dos nossos universos ilustrados. Nos devaneios, revemos o nosso universo ilustrado com suas *cores de infância* (BACHELARD, 1988, p. 112).

Atenta-se que essas lembranças das estações não são enrijecidas, tanto porque o passado revivido no devaneio, estimulado ou não pelo poeta, é alimentado constantemente pela imaginação e renovado na construção de sentido a cada elocução. Assim, estão presos à palavra - no caso da literatura que produz um movimento de retorno à lembrança da infância - o odor, a textura, o som, a cor, as dimensões, o sabor, os sentimentos (BACHELARD, 1988, p. 133-137). Corroborando, como pretende-se neste trabalho, que estão nesses vínculos a possibilidade de transcendência do leitor do código literário para gamas de *qualia* de outras artes, produzindo uma complexa experiência sensivelmente verossímil.

Ernest Cassirer, ao estudar as formas simbólicas, defende que toda experiência com significado agregado é automaticamente ligada a um signo sensível concreto (CASSIRER, 1975, p. 163). Fernandes (2000), estudioso do filósofo, afirma que, para Cassirer, a recepção das sensações exteriores não se dá passivamente, pois o leitor relaciona os signos com sensíveis significativos. Advém disso a compreensão de que a experiência humana é mediada por meio de construções simbólicas e é a partir dessa elaboração que se faz possível a captação do sensível.

⁹⁰ A importância dada, por Bachelard, à memória da infância é pela experiência primária sem a interferência do outro. É a pura lembrança, a lembrança do sentir, da atmosfera do momento.

Essa percepção do pensamento de Cassirer consoa, em certa parte, com a leitura de Bachelard a respeito da dinâmica do passado elucidado no devaneio. Porém, ambas teorias divergem na possibilidade de o homem não ter acesso à experiência do sensível puro, pois – segundo Cassirer (1975) – o significado do símbolo já está impregnado de sentido quando se tem contato com ele. Nessa relação de perceber e comunicar por meio de símbolos está marcada a capacidade de representar da humanidade.

Contudo, o processo perceptivo do homem não é passivo, porque a partir da sensibilidade relacionada a determinado símbolo, o homem ressignifica sua percepção do mundo e automaticamente ressignifica seu passado (CASSIRER, 1972, p. 349). Na oportunidade, a partir da projeção de Cassirer a respeito da recepção do símbolo, pretende-se uma aproximação à metáfora da biblioteca do leitor, cujo horizonte de expectativas está em constante manutenção devido às suas experiências ficcionais e reais, capazes de refletir acerca de suas lembranças e também de estabelecer novas percepções acerca de um evento.

As obras humanas são vulneráveis por um ângulo muito diferente. Sujeitas à mudança e à decadência não só num sentido material, mas também num sentido espiritual, ainda que sua existência continue, correm constantemente o risco de perder seu sentido. Sua realidade é simbólica, não é física; e esta realidade nunca deixa de requerer interpretação e reinterpretação (CASSIRER, 1972, p. 291).

Essa característica ativa do homem de apreender a realidade sensível alimenta o símbolo, cristaliza-o, imortaliza-o, modifica-o, fruto de condições históricas e sociológicas. Johansen e Monastirsky (2018), por essas características abstraídas do estudo de Cassirer, defendem o símbolo como um patrimônio cultural, ao estabelecer as devidas relações com os mitos, os ritos e as religiões. Segundo os pesquisadores: “Tomando por base o seu patrimônio cultural, o homem se identifica e é identificado pelos outros, mas esse processo só é possível porque o bem patrimonial, seja material seja imaterial, possui um significado para ele” (JOHANSEN e MONASTIRSKY, 2018, p. 305).

Nesse sentido, os homens interpretam e reinterpretem a si, ao mundo e o que sentem constantemente. Os traços que se repetem nesse processo são o que permitem a identificação do símbolo e a distinção entre ele e os sinais. Segundo Cassirer (CASSIRER, 1972, p. 60), o símbolo é uma parte do mundo humano do sentido e, por isso, designam. Por sua vez, os sinais são elementos do mundo físico, são operadores.

Para Durand (1989), o símbolo também possui sua dualidade com o signo, tal como a razão estabelece uma dinâmica de continuidade com a imaginação. A propósito da teoria de

Durand (1989), o homem é capaz de representar o mundo de duas formas: a direta, através de signos, e a indireta, fazendo uso de símbolos. Os símbolos seriam, a partir dessa teoria, signos longínquos, eternamente privado de significado, porque sua interpretação depende da adequação e da percepção do indivíduo que lê (DURAND, 1988, p. 12).

Na pretensão de demarcar um ciclo acerca do tema, os estudiosos elencados trabalharam o símbolo a partir de questões filosóficas e o aproximaram da literatura, em uma pretensa psicologia de compreensão da capacidade humana de representar. Ademais, identificou-se nos aportes citados, uma proximidade no entendimento de que o símbolo é materialmente identificado como signo, contudo, seu significado está indefinido. Para a leitura de um símbolo é necessário que o leitor possua qualidades interpretativas sociais, culturais e históricas; caso contrário sua interpretação não sairá do nível denotativo.

A respeito das possibilidades de interpretação do símbolo, todas elas estão sensivelmente marcadas nas experiências do espectador, que alimenta seu horizonte de expectativas à medida que interpreta e reinterpreta o mundo e a si mesmo. Desse processo contínuo, o homem cristaliza sensórios ao signo, capaz de transformá-lo em um patrimônio cultural da humanidade; proposta que culmina na força dos ritos, mitos e religiões.

Outrossim, credita-se nessa característica social e histórica dos símbolos, no que se refere à literatura, uma das viabilidades de transcendência do texto ficcional. Devido à memória sensorial presa à palavra simbólica, a recepção seria estimulada para além dos traços linguísticos, proporcionando um efeito de imersão à obra de arte, uma viabilidade de acesso aos *qualia* de outras modalidades artísticas por meio da elucidação do símbolo.

Por fim, diante do exposto, a figura do leitor continua tendo destaque para a percepção do texto elaborado pelo autor. Enfatiza-se, porém, que essa entidade está em constante formação e que poderá retornar a um texto anterior, produzindo uma interpretação distinta da primeira. Esse movimento de leitura não é exclusividade das atividades de releitura, mas trata-se de um projeto cíclico de ampliação do horizonte de expectativa que cada atividade leitora é capaz de fornecer.

3. 3 O movimento da leitura

A partir da reafirmação do movimento que é o ato de ler, tanto para a formação do leitor quanto para a fruição de um texto, faz-se importante retomar outro postulado elaborado por Iser (1996), o do leitor implícito. Costa (2012) ao analisar a teoria iseriana afirma que

Tal leitor só existe na medida em que o texto determina sua existência e as experiências processadas, no ato da leitura, são transferências das estruturas imanentes ao texto. A partir dessa concepção, o leitor passa a ser percebido como uma estrutura textual (leitor implícito) e como ato estruturado (a leitura real). Por não possuir existência real, o leitor implícito emerge das estruturas textuais, na medida em que estas reivindicam sua participação. Assim, a criação literária, através de sua organização textual, antecipa os efeitos previstos sobre o leitor; porém, os princípios de seleção que possibilitam a atualização do texto são particulares a cada leitor. As perspectivas do texto visam um ponto de referência, assumindo caráter instrutivo. [...] A partir do que, podemos definir o leitor como uma função transformadora, pois, devido a sua ação, a obra literária deixa de ser simples artefato artístico para tornar-se objeto estético. Ao conjunto de normas sociais, históricas e culturais trazidas pelo leitor como bagagem à leitura (COSTA, 2012, p. 9).

Iser (1996) atribuiu ao leitor, como se pôde ler, a responsabilidade de alimentar por meio de suas experiências (armazenadas na memória) a representação literária, transformando-a em objeto estético. A condução do leitor, segundo essa teoria, estaria a cargo da estrutura textual representada pelo leitor implícito, figura que pressupõe e ou prepara os pré-requisitos para o leitor real.

Costa (2012) ainda comenta que Iser (1996) denomina essa bagagem trazida ao ato da leitura como repertório, que por sua vez pertence ao sistema de normas extraliterárias que formam a trama que sustenta a compreensão da obra. Nesse sentido, “a leitura potencializa a união do repertório do leitor real e o repertório do texto (leitor implícito)” (COSTA, 2012, p. 9).

Em questões de repertório, Iser (1996) e Jauss (1994) defendem que o repertório do leitor real é propulsor de seu horizonte de expectativas ao se deparar com um texto. Na realização do texto literário (quando acontece a relação entre o texto e a leitura), o leitor real lança mão de seu repertório para alimentar as lacunas do texto literário. Tal ação de alimentar não é aleatória, haja vista que o leitor estabelece estratégias de seleção de repertório a partir das suas expectativas e das expectativas do texto (leitor implícito); a esse sistema Iser (1996) chamou de perspectivístico.

O sistema perspectivístico de Iser (1996) não é estático. Segundo ele, a estrutura formada a partir desse entrecruzamento de perspectivas internas do texto é o que conduz o ato de leitura. Quando o tema, perspectiva sincrônica a um exato momento da leitura, é superado, ele serve de base para as próximas relações significativas, apresentando-se como cíclica, pois a perspectiva já vencida representa o horizonte (ISER, 1996) e os desdobramentos dela se cristalizam em um novo tema.

Em detrimento de tal sistema perspectivístico, as relações entre expectativa e horizonte, entre passado e futuro, encontram-se no momento presente da leitura (COSTA, 2012). Em constante movimento, na consciência do leitor surge uma rede de relações motivada pelo texto lido, as quais corroboram ou destoam das expectativas internas do texto, resultando na reflexão sobre o real. A partir dessas relações estabelecidas no ato da leitura, estruturas são geradas no (sub)consciente do leitor e sustentam a possibilidade da diversidade de interpretações de um texto literário, quiçá de um discurso.

Costa (2012) afirma ainda que

Nos textos ficcionais, os sentidos vão além do denotativo, pois os signos trazem à luz e desvendam muito mais do que a simples designação de algo dado. A linguagem do texto literário revela mais do que diz, e essa revelação é o seu verdadeiro sentido. O texto literário, portanto, está intimamente relacionado ao ato de representação do leitor. O leitor, a partir da leitura do texto literário, experimenta representações da realidade e não a realidade em si (COSTA, 2012, p. 11)

Em outras palavras, a promessa de construção das imagens pelo leitor está presente no texto, mas, tal construção não deve se dar no sentido estrito do significante, mas sim no combinatório de todos os elementos suscitados. A proposta estabelece outra prova de que está na memória do leitor a motivação para a significação do texto e a sua sensibilização/sensibilidade para ele.

Outro ponto importante, e já mencionado, a respeito do texto literário é a sua estrutura lacunar. Segundo Umberto Eco (1986), as lacunas deixadas pelo autor no texto proporcionam movimento à leitura. Em termos teóricos, o texto literário seria uma estrutura econômica alimentada pela construção de sentido do destinatário, distanciando-se gradativamente de seu caráter didático para o estético, ponto também que dialoga com a presente proposta de análise em que o leitor, motivado pelo texto, ativa suas memórias e transforma as palavras literárias em objetos estéticos.

Essa técnica sintética característica da literatura remonta a uma observação de Souriau (1983, p. 128) já citada neste trabalho. Segundo o trecho mencionado, a literatura recorta os fatos e os exhibe em tiras finas que são unidas de forma sugestiva no texto e materializadas pelo preenchimento aludido no leitor. Este, por sua vez, assume o controle, sedimenta os fatos cadenciados pelo discurso e lhe atribui sentido.

O movimento de leitura de um texto envolve, nesse sentido, a reorganização da biblioteca do leitor e a escolha por inserções subjetivas a fim de completar as lacunas do texto.

Nessa perspectiva, a escolha do elemento a ser utilizado como tema é devido ao horizonte de expectativa do sujeito que lê. Em tese, da mesma forma como todos os autores utilizados até agora, a recepção de um texto literário poderia fornecer ao sentido uma ampliação de linguagens e códigos a partir de relações propostas no objeto textual e o horizonte de expectativas disponíveis no ato de leitura, produzindo um efeito.

No que diz respeito à busca pela identificação dos efeitos produzidos no leitor, quando se trata de linguagem, Eco afirma que “é incapaz de apreender um significado único e preexistente: o dever da linguagem é, ao contrário, mostrar que aquilo de que podemos falar é apenas a coincidência dos opostos” (ECO, 2005, p. 45), ou seja, não está na superficialidade denotativa do significante fraturado a possibilidade de apreender significado, mas sim nas relações que o significante estabelece na rede de sentidos. Por isso, confirma-se a impossibilidade de enumerar os sentidos de uma recepção, estando a cargo dos efeitos que cada receptor produz na sua relação com o texto. Nas palavras de Eco:

Poder-se-ia dizer que um texto, depois de separado do seu autor (assim como da intenção do autor) e das circunstâncias concretas de sua criação (e, conseqüentemente, de seu referente intencionado), flutua (por assim dizer) no vácuo de um leque potencialmente infinito de interpretações possíveis (ECO, 2005, p.48)

Contudo, isso não quer dizer que o receptor tem autoridade para produzir qualquer e toda significação do conteúdo. O que Eco pretende em sua teoria é afirmar que o texto pode causar reações distintas no receptor, porém é a materialidade textual que provoca os efeitos e as significações precisam respeitar as sugestões depositadas nele (ECO, 2005, p.50).

Dentre as possibilidades de significados, portanto, o momento de desconfiar da proposição denotativa parte da incoerência com o óbvio no conjunto textual. Ou seja,

Para ler tanto o mundo quanto os textos de modo suspeito, é preciso elaborar algum tipo de método obsessivo. A suspeita, em si, não é patológica: tanto o detetive quanto o cientista suspeitam em princípio de certos elementos evidentes mas aparentemente sem importância, podem ser indício de uma outra coisa que não é evidente e, baseados nisso, elaboram uma nova hipótese a ser testada. Mas o indício é considerado um signo de outra coisa somente em 3 condições: quando não pode ser explicado de maneira mais econômica; quando aponta para uma única causa (ou uma quantidade de causas possíveis) e não passa um número indeterminado de causas diferentes; e quando se encaixa com outro indício (ECO, 2005, p.57)

A partir do excerto acima, os elementos textuais aparentemente supérfluos que quebram a fluidez ou que deslizam o sentido usual do texto são as pistas da própria textualidade para que sejam colocados em xeque os sentidos aparentes. O processo de formulação de hipóteses não deve se prender a um evento linguístico somente, ao contrário, o leitor precisa exercitar várias premissas em uma sequência de enredo para validar ou não suas proposições, tal qual faz um detetive. Esse método permite ao leitor fazer conjecturas a respeito da intenção do texto (*intentio operis*) (ECO, 2005, p. 75).

Destaca-se, contudo, que a intenção de um texto é produzir um leitor-modelo, segundo Eco (2005), e esse leitor-modelo sequencia um autor-modelo, ficcional, cuja intenção só se revela no texto. Em outras palavras,

quando um texto é produzido não para um único destinatário, mas para uma comunidade de leitores, o/a autor/a sabe que será interpretado/a não segundo suas intenções, mas de acordo com uma complexa estratégia de interações que também envolve os leitores, ao lado de sua competência de linguagem enquanto tesouro social. Por tesouro social entendo não apenas uma determinada língua enquanto conjunto de regras gramaticais, mas também toda a enciclopédia que as realizações daquela língua implementaram, ou seja, as convenções culturais que aquela língua produziu e a própria história das interpretações anteriores de muitos textos compreendendo o texto que o leitor está lendo (ECO, 2005, p.79-80)

Assim, o leitor-empírico, real, estabelece um jogo com o leitor-modelo⁹¹ para validar as pistas deixadas no estrato social, cultural e histórico do texto, a própria linguagem. Com o extrato lexical de um idioma são evocadas as marcas da biblioteca do leitor, da memória sensível, emotiva e referencial do significante fraturado. Nesse sentido, é válido que o leitor sensível seja acometido por várias hipóteses distintas durante sua atividade, pois as associações realizadas foram potencialmente evocadas pelo texto (ECO, 2005, p.72). Contudo, um leitor não é capaz de administrar todas as possibilidades de associações que um lexema possa naturalizar, pois sua perspectiva histórica, social e cultural é singular e difere das experiências a que outros leitores foram submersos, o que provoca outras relações semânticas.

Edgar Allan Poe, em *A filosofia da composição* (2011), traça um percurso em busca da intenção do autor revelada na intenção do texto. O projeto de criação literária para Poe (2011, p.21) é uma ação minimamente calculada para projetar no leitor-modelo uma ambientação e causar um determinado efeito (POE, 2011, p.22); por isso, afirma que nada é aleatório no texto ficcional. A característica econômica do texto, também observada por Eco (2005), evidencia o

⁹¹ Em Iser (1996), leitor implícito.

caráter essencial dos elementos semânticos possíveis de serem evocados por um significante fraturado; caso contrário, o juízo de valor do texto pode ser afetado negativamente.

Pelas palavras de Poe:

Mas em temas tratados desta forma, por maior que seja a habilidade, ou por mais vívida que seja a apresentação dos incidentes, existe sempre uma certa dureza ou nudez que desagradam o olho artístico. Duas coisas são, inevitavelmente, necessárias – primeiro, uma certa dose de complexidade, ou mais propriamente, de adaptação; e, em segundo lugar, uma certa dose de sugestão – uma corrente oculta, mesmo que indefinida, de sentido. É esta última, em especial, que confere a uma obra de arte grande parte daquela riqueza (para usar o termo convincente da linguagem coloquial). Que nós temos a tendência de confundir com o ideal. É o excesso do sentido sugerido – é tornado este a corrente explícita em vez de oculta do tema – que transforma em prosa (e prosa do tipo mais vulgar) a dita poesia dos ditos transcendentalistas (POE, 2011, p.31).

Ou seja, a complexidade e a sugestão precisam estar detalhadamente elaboradas no texto, para que o leitor-modelo identifique as pistas e estabeleça as hipóteses; contudo, ele não deve hesitar em escolher uma determinada pressuposição em detrimento de outra. A marca textual que evidencia a sugestão, que por sua vez filtra a rede de sentidos, pode estar demarcada tanto no estrato semântico que represente quaisquer um dos cinco elementos da narrativa, como também pode estar no estrato sonoro da palavra que provoque eco, homofonia ou que ative alguma relação metafórica.

Todo esse processo de complexidade e sugestão sedimenta-se no traço verossímil do enredo. A verossimilhança está intimamente ligada ao prazer estético, pois, como propõe Jauss (2002b, p. 86-87), retomando Aristóteles, é o pacto que possibilita um exercício cognoscitivo (*aisthesis*⁹²), de reconhecimento perceptivo (*anammesis*⁹³) e expurgação do subjetivo (*katharsis*⁹⁴), criando uma *poiesis*⁹⁵.

O efeito do texto, nesse sentido, produz prazer estético; qualidade exprimível pelo leitor. Contudo, segundo Barthes (1987), nem todo efeito é descritível, caracterizando-o como fruição. Pelas palavras do teórico:

Texto de prazer: aquele que contenta, enche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática confortável da leitura.
 Texto de fruição: aquele que coloca em situação de perda, aquele que desconforta (talvez até chegar a um certo aborrecimento), faz vacilar as bases

⁹² Conhecimento por meio da experiência.

⁹³ Conhecimento por meio do sensível.

⁹⁴ Efeito provocado pelo texto ficcional.

⁹⁵ Prazer, satisfação de identificação subjetiva.

históricas, culturais, psicológicas, do leitor, a consistência dos seus gostos, dos seus valores e das suas recordações, faz entrar em crise a sua relação com a linguagem (BARTHES, 1987, p. 49).

Visto isso, pode-se concluir que o texto literário é um universo recortado e trabalhado pela linguagem, cujo processo de construção estabelece mecanismos de alusão, de relação, de supressão e até mesmo de metaficção que podem causar níveis de percepções distintas no leitor. A metáfora usada por Barthes (1987), para demonstrar o processo, compreende um rio e suas duas margens. Para ele, uma margem é resistente e serve de apoio firme para a fluidez da água, já a outra margem é aquela sugestionável, maleável, que se permite modelagem com a passagem do fluxo fluvial. Em analogia, a percepção de um texto de prazer seria a da margem rígida, inalcançável aos provocamentos do texto; em oposição ao texto de fruição, que por sua vez é a margem em constante movimento, questionamento, adaptação e reflexão.

No movimento de leitura, o subjetivo navega intermitentemente entre as duas margens e delas abstrai os efeitos do fluxo literário; para as especulações linguísticas, ora o leitor estará diante do prazer do texto, ora diante da fruição textual. Ousa-se dizer que uma não aniquila a outra, porém, a porcentagem delas demarca o tipo de leitura realizada.

Barthes (1987) apresenta sua metáfora da seguinte forma:

Daí dois regimes de leitura: uma vai direta às articulações da anedota, considera a extensão do texto, ignora os jogos de linguagem [...]; a outra leitura não deixa passar nada; pondera, adere ao texto, lê, se assim podemos dizer, com aplicação e arrebatamento, capta em cada ponto do texto o assíndeto que corta as linguagens –e não a anedota: não é a extensão (lógica), o desfolhado da significância; (BARTHES, 1987, p.46-47)

Ou seja, a leitura que extrai da segunda margem é a ação investigativa, que se apropria dos elementos literários e os questiona, a fim de decifrar o mais metafórico do proposto. Por outro lado, mas não em oposição, há a leitura que não desloca a margem, não a provoca, que permite que o literário esteja na sua denotação mais pura e usual, sem que se efetive a fruição textual.

Em suma, o processo de recepção de um texto é um momento complexo e está atingido por uma gama de variáveis, que se inicia pelo próprio recorte de significados que um significante evidencia, pelo recorte na trama, pelo recorte acrescido necessariamente pelo leitor em seu momento de desbravamento em constante acréscimo a cada tradução que faz dos significantes fraturados vencidos. O processo de tradução do significado perpassa a identificação do uso da linguagem como referencial, em que seu uso se dá por meio da reflexão

histórica, ou pseudo-referencial, quando os mecanismos de validação da significação se dão pelo contexto linguístico intratextual. Em ambos os casos, há que se considerar a relação da experiência com o conceito da linguagem articulada, pois os conceitos são os meios de organização comunicacional da experiência (STIERLE, 2002, p. 138-145).

Sendo assim, os efeitos provocados pela recepção se propulsionam diferentemente. Para o deslocamento de um texto puramente de prazer, é necessário aceitar, como *voyeur*, a experiência do outro ou ativar a do próprio leitor enquanto frui o texto (BARTHES, 1987) e dele metassignificar, pseudo-referenciar o extrato linguístico sequenciado na tessitura literária. Em muitos desses momentos de fruição, o receptor coloca-se adepto e estimulado a preencher as lacunas textuais com os códigos de outros suportes internalizados durante suas próprias experiências e organizá-los na comunicação ficcional, produzindo efeitos. Stierle (2002, p.145) afirma que

O processo de recepção encontra seu limite apenas na capacidade do leitor de apreender o texto, clara e distintamente, como um conjunto infinito de relações constitutivas de sentido. As fronteiras que se colocam para a recepção são um tanto as fronteiras subjetivas da percepção e da faculdade de julgar quanto as objetivas de um potencial de recepção disponível em sua situação histórica dada.

A situação histórica dada apresenta-se em distância relativa da ficção construída, pois a paridade entre elas favorece à verossimilhança. Para Stierle (2002, p.146-147), a diferença entre a experiência vivencial e a ficcional está na relação com os outros, pois a primeira está em constante renovação de temas interferidos pelo horizonte dos outros subjetivos, e a segunda pela fixação entre tema e horizonte de expectativa, já que é baseada na ação individual de recepção entre texto e leitor. A renovação da experiência ficcional se daria pela apropriação histórica e social de várias práticas de leituras do mesmo objeto literário, em ciclo vicioso de cristalização e rompimento de horizontes de expectativas.

Em detrimento dos efeitos revelados pelo texto ficcional, a recepção do leitor pode invocar referências complementares oriundas de outros mecanismos de experiência, como as da própria realidade, como as provenientes de outras ficcionalidades. Em síntese, o leitor, ao passo que compactua com o texto, estabelece um jogo com ele, recebendo e dando as cartas que estão à disposição histórica, social e culturalmente para atribuir significação à recepção. Em conformidade com essa afirmação, o processo de percepção de um texto não deve excluir as relações a que o leitor está submerso, nem mesmo às propostas multimidiáticas a que o contexto real propicia para além do texto.

Por fim, os argumentos de Iser, Diderot, Eco, Jauss, Stierle e Costa conduzem a reflexão do momento de recepção e do efeito do texto para a produção de sentido exaltando o “elemento leitor” no processo. Discorrem ainda que o leitor conquista e amplia seu horizonte de expectativa pela manutenção da sua biblioteca de referência e, concomitante a isso, alimenta também a biblioteca social e histórica a que se denomina tradição literária. Diante disso, compreende-se que todo texto possui um traço histórico que o liga a outro texto anterior e contemporâneo a ele; assim mantém-se viva a rede de sentidos. A essa relação de um texto com outro é denominada de intertextualidade⁹⁶ e ela promove efeitos de recepção também analisáveis.

Nesse sentido, diante do exposto até o presente capítulo, procurou-se articular as teorias acerca da recepção literária que visem o reconhecimento de elementos deflagradores das relações entre as artes, seja pela união de suportes distintos ou seja pela elucidação de gamas de *qualia* distintas em um único suporte, com vistas a perceber um objeto artístico complexo e sensivelmente verossímil ao real do leitor. A partir da defesa desse postulado, propõe-se, a seguir, a análise de três contos à luz do projeto wagneriano de *Gesamtkunstwerk* como efeito de um movimento de recepção literária.

⁹⁶ Ou de transtextualidade, segundo Genette (2010).

CAPÍTULO 4 - EFEITO DE GESAMTKUNSTWERK NOS CONTOS “MISS BRILL”, DE KATHERINE MANSFIELD, “AQUELE BÊBADO”, DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE, E “O VIOLINO”, DE LUIZ VILELA

Nos capítulos anteriores foram discutidos a concepção de *Gesamtkunstwerk*, a relação entre as artes e o impacto da recepção de um texto no leitor, a fim de pensar uma obra de arte como mecanismo para que o espectador, em sua interação com o texto, fosse capaz de ser alimentado por estímulos de outros sistemas artísticos que não o do objeto lido. Nesse exercício, foram propostas algumas leituras que envolvessem destacadamente algum dos estímulos tratados nos capítulos sem anular a observância de outros, no intuito de articular e até mesmo materializar a trama teórica em discussão e confecção. A partir desse prelúdio, tenciona-se neste capítulo a análise de três contos distintos em busca de projeções literárias capazes de construir um efeito de *Gesamtkunstwerk*. Em outras palavras, busca-se o esboço dos elementos do *corpus* que favorecem à estimulação de sentidos no leitor, durante o processo de recepção, elementos que aludam a outros *qualia* não pertencentes à literatura e, por isso, propiciem um ambiente artístico multissensitivo.

O *corpus* literário deste trabalho engloba os contos “Miss Brill”, de Katherine Mansfield (1993) (2001), “Aquele Bêbado”, de Carlos Drummond de Andrade (1985) e “O violino”, de Luiz Vilela (1989). A escolha desse material justifica-se pelo reconhecimento de uma estética literária que assumiu técnicas wagnerianas na composição ficcional, seguindo o que já foi apresentado no Capítulo 2 desta tese; além, diga-se, da identificação de elementos lexicais que aludam a outros *qualia* pertencentes a códigos artísticos diferentes do lexicográfico, em um intento de exploração do horizonte de expectativa delimitado nas marcas textuais.

A seleção de contos para o exercício de leitura a partir do projeto de *Gesamtkunstwerk* deu-se pela necessidade de recorte entre os exemplos literários; além de ser um gênero do tipo narrativo em que o autor necessita apresentar os fatos de forma muito sintética a ponto de sugestionar ao seu leitor um mundo ausente até mesmo do sincrético discurso literário. Nesse sentido, faz-se importante destacar que não é objetivo deste trabalho a crítica, tampouco um estudo detalhado sobre o gênero conto, contudo, cabe uma breve referenciação conceitual a respeito dele.

Segundo Massaud Moisés (1992, p. 100-101),

O conto é, do prisma dramático, univalente: contém um só drama, um só conflito, uma só unidade dramática, uma só história [...]. Todas as demais características decorrem dessa unidade originária: rejeitando as digressões e as extrapolações, o conto flui para um único objetivo, um único efeito. O passado anterior ao episódio que nele se desenrola, bem como os sucessos posteriores, não interessam [...]. Quando, por ventura [sic], importa mencionar os acontecimentos precedentes, o contista sintetiza-os em escassas linhas.

Por essas palavras, Moisés argumenta que a estratégia utilizada no conto circunda uma unidade dramática, ou seja, há um ponto central no enredo que é o foco da narrativa. Para que essa característica seja contemplada: o espaço, onde a ação é desenrolada, é limitada na necessidade de deslocamento, a ação tem sua intensidade modificada; o tempo também é restrito, pois é condizente ao tal episódio foco da narração se houver a necessidade de ampliação do tempo, um recurso usual é o da referência do transcorrer temporal, interferindo diretamente no ritmo do texto; a identificação da presença de personagem principal é singular, sendo descritos como figurantes os demais essenciais para construção da trama. Em suma, os elementos da narrativa são trabalhados para construir um único efeito no leitor (MOISÉS, 1992, p. 101).

A fim de garantir a concentração de efeitos durante a leitura, a linguagem do conto é concisa, segundo o mesmo teórico (MOISÉS, 1992, p. 101). Entende-se que a referência ao uso conciso da linguagem está na percepção de que, no gênero conto, as narrações e os diálogos são fornecidos ao leitor com palavras capazes mais de sugerir um complexo universo que propriamente descrevê-lo. Essa compreensão do recurso da linguagem em funcionamento no conto é coerente à identificação de unicidade de ação, de efeito, de personagem principal, de espaço e de tempo apresentados anteriormente.

A respeito dessa importante modalidade narrativa, é vital destacar Edgar Allan Poe (2011) e seu ensaio *A filosofia da composição*. Segundo ele, o seu processo de criação literária segue um projeto metodicamente estruturado, a fim de que o enredo seja todo elaborado antes mesmo de que a história esteja escrita. Nessa proposta, a linguagem intencionalmente é trabalhada para alimentar a recepção do texto com uma emoção no propósito de construção de um efeito desejado. Em resposta a tal necessidade de construção de efeito, ele considera imprescindíveis a extensão do texto, o estudo semântico, imagético e sonoro da palavra a ser usada, a personagem carregada de simbologia e a verossimilhança.

De forma geral, retomando uma referência de Poe (2011, p. 31) já apresentada neste trabalho, a respeito do fazer literário:

por maior que seja a habilidade, ou por mais vívida que seja a apresentação dos incidentes, existe sempre uma certa dureza ou nudez que desagradam o olho artístico. Duas coisas são, invariavelmente, necessárias—primeiro, uma certa dose de complexidade, ou, mais propriamente, de adaptação; e, em segundo lugar, uma certa dose de sugestão—uma corrente oculta, mesmo que indefinida, de sentido.

Ou seja, o objeto literário precisa apresentar ao leitor um universo ficcional que se aproxime do real, por sua complexidade e pela possibilidade de sugestão e complementação de lacunas a partir do próprio horizonte de expectativa do leitor real. Por tudo isso, os elementos aludidos pelo léxico no texto literário devem ser vistos como propositais, mesmo que sua comprovação não seja possível.

Sobre essa projeção que o texto literário permite que o leitor realize, Julio Cortázar (2006) afirma que a qualidade da técnica de apresentar um recorte que suscite a transcendência no leitor é fundamental para definir um bom conto, tal como uma bela fotografia.

Fotógrafos da categoria de um Cartier-Bresson ou de um Brassai definem sua arte como um aparente paradoxo: o de recortar um fragmento da realidade, fixando-lhe determinados limites, mas de tal modo que esse recorte atue como uma explosão que abra de par em par a uma realidade muito mais ampla, como uma visão dinâmica que transcende espiritualmente o campo abrangido pela câmera. [...], o fotógrafo ou o contista sentem necessidade de escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que sejam *significativos*, que não só valham por si mesmos, mas também sejam capazes de atuar no espectador ou no leitor como uma espécie de abertura, de fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção que vai muito além do argumento visual ou literário contido na foto ou no conto (CORTÁZAR, 2006, p. 151-152).

Nesse trecho do texto, Cortázar está comparando o conto/fotografia ao romance/filme no que se refere à qualidade sintetizadora. Os termos de análise baseiam-se nos limites diferentes que o conto contém em relação ao romance; mas o autor não exclui essa acuidade do romance, só não a define como destaque para atribuição de juízo de valor durante a recepção literária.

Para Julio Cortázar (2006), a narrativa - mais especificamente o conto - trava uma batalha fraternal com o leitor a fim de roubá-lo momentaneamente da sua realidade e fazê-lo significar o texto ficcional. A técnica que possibilita esse sequestro temporário do leitor está no trabalho equilibrado entre um tema excepcional, que transcenda sua materialidade e seus limites, em uma brevidade, uma construção sem supérfluos, capaz de gerar tensão interna à narração. Ademais, ainda segundo ele, é essa relação que dá ao texto uma forma “auditiva mais penetrante e original”.

E o único modo de se poder conseguir esse sequestro momentâneo do leitor é mediante um estilo baseado na intensidade [brevidade] e na tensão, um estilo no qual os elementos formais e expressivos se ajustem, sem a menor concessão, à índole do tema, lhe dêem [sic] a forma visual a aditiva mais penetrante e original, o tornem único, inesquecível, o fixem para sempre no seu tempo, no seu ambiente e no seu sentido primordial (CORTÁZAR, 2006, p. 157)

A palestra em que Cortázar desenvolve esse raciocínio tem como fio condutor a caracterização do gênero contístico e uma análise sobre os exemplares que fomentam o *cânone* literário dessa estrutura narrativa, intimamente ligado ao juízo de valor do crítico/receptor. No trecho supracitado, encontra-se a defesa de que a intensidade, como técnica de condensamento, a fim de evitar o supérfluo na descrição e na narração dos fatos, favorece à sinestesia por meio da imagem visual que a linguagem constrói e transcende ao auditivo. Tal argumento é um ponto de destaque e coerente à tese defendida neste trabalho, porque é uma projeção de que a comunhão das artes pode ocorrer por meio da alusão de um código específico de uma determinada vertente artística.

A despeito dos autores dos contos objetos de análise neste capítulo, tanto Katherine Mansfield e Carlos Drummond de Andrade, quanto Luiz Vilela são reconhecidos por suas habilidades em outros códigos artísticos, diferentes da literatura. Essa plurivalência artística dos três favorece, segundo Richard Wagner (2003), uma elaboração complexa de estímulos por meio de um código e assemelha-se ao ideal de obra de arte completa, pois está mais próxima ao real sensível do leitor.

4.1 “Miss Brill”, de Katherine Mansfield: da técnica impressionista à descrição imagética

“Miss Brill” é um conto cuja leitura, evidenciada pela técnica impressionista, favorece a perspectiva sinestésica por meio do olhar da personagem e de seu movimento na narrativa. Esse conto foi publicado em 26 de novembro de 1920 pela revista inglesa *Athenaeum*. Destaca-se, entretanto, que o exemplar utilizado para análise será a tradução de Luiza Lobo, publicado pela Ediouro em 1993, cujo título é “A srta. Brill”. e sempre que necessário, o exemplar em língua inglesa da *The Collected Stories*, da editora Penguin Books, publicado em 2001, será citado e marcado pelo seu título original em inglês.

Kathleen Mansfield Beauchamp, filha de Harold Beauchamp e Annie Dyer, nasceu em 14 de outubro de 1888 em Wellington, na Nova Zelândia. Mansfield mudou-se para Londres aos 19 anos para estudar. Além do desenvolvimento acadêmico, essa cidade ofereceu-lhe condições de aprimorar seu conhecimento formal do violoncelo e o gosto pelo teatro; contudo, o pai fora contrário a uma carreira como instrumentista. Em decorrência dessa imposição paterna, a artista dedicou-se a outra arte, substituindo a música pela literatura, sob o pseudônimo consagrado na literatura inglesa e mundial.

Segundo Mizerkowski (2008), o conhecimento musical adquirido pelo estudo e prática do violoncelo emprestaram, conscientemente, à criação literária de Mansfield a sonoridade que ecoa das sequências de palavras pensadas para seu texto. Dentre os recursos que a pesquisadora destaca em sua análise, como pertencentes à estilística de Mansfield, estão as onomatopeias, as aliterações e a linguagem lírica. Para comprovar essa afirmação, Mizerkowski, apresenta em seu estudo um trecho da carta que Katherine Mansfield endereça a seu cunhado, Richard Murry, em janeiro de 1921, em que ela explica seu método de criação para “Miss Brill”, levando em consideração o detalhe sonoro:

Em Miss Brill, eu escolho não apenas o comprimento de cada frase, mas até o som de cada uma delas. Escolho o subir e o descer de cada parágrafo para que se ajuste a ela, e que se ajuste a ela naquele dia, naquele exato momento. Depois de escrever, leio em voz alta inúmeras vezes—assim como alguém ensaiaria uma composição musical, na tentativa de fazer com que se aproxime cada vez mais da maneira como Miss Brill se expressava. Até que se ajuste a ela.

Não pense que estou sendo vaidosa no que se refere ao pequeno esboço. Eu queria apenas explicar o método (MANSFIELD, 1996, p.212; *apud* MIZERKOWSKI, 2008, p. 22-23).

Depreende-se daí a importância para Mansfield da sonoridade e da intencionalidade de cada elemento na construção da narrativa, a tal ponto de ela comparar seu ofício ao de composição musical. Tal método apresentado pela autora confirma sua técnica impressionista⁹⁷, que

na criação de pequenos acontecimentos cotidianos, que já não correspondem à fotografia exata da realidade, sentimentos, reações e emoções, transformam-se em uma experiência sensorial tanto para as personagens como para os leitores (MIZERKOWSKI, 2008, p.1)

⁹⁷ O impressionismo literário é uma escola que procurou transpor a técnica da pintura cujo objetivo era apreender a realidade exterior diretamente, ou seja, o pintor ao ar livre pintaria a cena vista respeitando a incidência de luz e as cores dos objetos. Nos textos literários, o termo foi usado para designar, então, obras que, por meio do uso da descrição cromática minuciosa, tentavam pintar a cena como se ela fosse observada naquele determinado momento (MOISÉS, 1992, p. 286-287).

Ou seja, nas histórias de Mansfield, as imagens e os símbolos produzidos “correspondem a emoções e sentimentos de suas personagens” (MIZERKOWSKI, 2008, p.1) que afetam diretamente seus leitores ao criarem, por meio de uma narrativa rica em detalhes do cotidiano, uma atmosfera capaz submergi-los no universo compartilhado da ficção. Quando a técnica impressionista de Mansfield é usada para dar profundidade à personagem, revelando o fluxo de consciência de forma onisciente, percebe-se o uso do monólogo interior já apresentado anteriormente.

Em nota de rodapé, Mizerkowski (2008, p. 26-27) descreve brevemente como a autora neozelandesa compreende seu fazer literário e a necessidade de estabelecer relações entre todos os elementos dentro do texto.

É importante lembrar que Katherine Mansfield apontava como ética a postura do autor preocupado com seu público e ciente de sua capacidade superior de compreensão do que ocorria à sua volta, percepção única e exclusiva do gênio artístico. O ideal estético de Mansfield é a preocupação de a autora escrever textos estruturados, com cenário, ritmo, atmosfera, tom, figuras de linguagem e personagens interligados com um todo, ou seja, sincronizados de maneira que juntos, e somente desta forma, possam veicular o significado final das narrativas. Vemos que os parâmetros estéticos de Mansfield são expressos principalmente em resenhas, nas quais critica os autores dos livros que resenhava para que desenvolvessem adequadamente uma narrativa em que todos os elementos concorram para uma mesma direção. Como preocupação central do autor, Mansfield cita os personagens e os outros elementos, como o enredo, o cenário, o tom, o ritmo, a disposição dos parágrafos e a linguagem devem ser construídos em torno da caracterização.

A preocupação de Mansfield sumarizada por Mizerkowski também contribui para a análise dos textos dela como ferramenta para produção de um efeito de obra de arte total durante o processo de leitura, outro ponto em comum com Richard Wagner no que tange ao planejamento do texto e sua complexa revisão para unificação do efeito. Neste sentido, o conto “A srta. Brill” será analisado a fim de se desvelar, dentro da poética da autora, os recursos literários que estimulam outros códigos artísticos no intuito de produzir o desenvolvimento de todos os elementos do texto para uma única direção semântica e conduzir seu leitor a uma experiência artística completa e complexa.

4.1.2 “A srta. Brill”: o conto em análise

Em “A srta. Brill”, o narrador em terceira pessoa inicia seu trabalho anunciando a aparência do dia como um evento belo e brilhante. Ainda assim, a essa afirmação é adicionado um aposto descrevendo o que representaria os adjetivos propostos, como se elaborasse uma pintura diante dos olhos do leitor: “Embora o dia estivesse tão belo e brilhante – o céu pontilhado de ouro e grandes manchas de luz, como vinho branco espalhado sobre os *Jardins Publiques* a Srta. Brill sentia-se feliz em se ter resolvido pela estola” (MANSFIELD, 1993, p. 149). A voz narrativa, ao apresentar a característica exuberante do dia atrelada ao céu pontilhado de ouro e ter grandes manchas de luz, picturaliza uma imagem em que fosse visível no céu azul os feixes de luz solar contrastando com a névoa, formando as manchas de luz. Esse efeito é confirmado pela comparação seguinte: “como vinho branco espalhado sobre os *Jardins Publiques*”, que por sua vez contextualiza e *Jardins Publiques* o céu descrito: o céu dos singulariza *Jardins Publiques*.

A paisagem iluminada e pitoresca também está marcada no nome da personagem, que intitula o conto, Brill. Em variante britânica do inglês, *brill* significa “brilhante” e quando usado em forma interjetiva expressa um sentimento positivo, tal como “legal” e “joia”. Partindo do movimento que a personagem realizará em todo o conto, sugestiona-se que a Srta. Brill conduzirá essa luminosidade por toda a narrativa, mas a relatividade de perspectiva dessa luz pode ser deflagradora de um choque interpretativo ao final do texto. Nesse caso, recorre-se ao termo “luz” segundo a pintura, que possibilita a observação de um foco em detrimento de outro; no caso, o de si própria. Essa luminosidade que parece emanar da própria personagem incide brilho na paisagem que a cerca, inversamente proporcional à dinâmica introspectiva e triste que a personagem assume.

As descrições, propostas como efrásticas, assim se seguem por toda a narrativa; o narrador filtra as possibilidades de imagens em construção trazendo elementos visuais comuns para construir a atmosfera singular da cena narrada. A técnica impressionista usada pela autora assemelha-se a um processo de percepção de um quadro em perspectiva, quando o leitor monta cena a cena a ação pintada, cujo conjunto de sequências pintadas confere movimento como ocorre em um filme projetado, em que os quadros são indissociáveis.

Após a descrição do clima, provavelmente observado pela janela do quarto da personagem, onde ela ainda se encontrava, o narrador justifica a escolha pela estola - estava ensolarado, mas ainda fazia frio: “O ar está imóvel, mas quando se abria a boca havia um ligeiro frio, como o frio de um copo de água gelada antes de se bebericar, e de vez em quando uma folha caía flutuando – vinha de lugar nenhum, ou do céu”. (MANSFIELD, 1993, p. 149). Percebe-se por essa passagem que Mansfield apresenta de forma pictórica o clima do espaço,

não se trata de um recurso de simples descrição: a voz narra as características do tempo exemplificando-o ao leitor. Segundo a passagem, não fazia muito frio, mas o nível de tolerância ao frio é variável, por isso, a necessidade da metáfora do copo de água gelado, experiência comum, inclusive a lugares em que o frio possa nem acontecer.

A informação de que não ventava, mas folhas caíam, às vezes, flutuando de lugares mais altos e quase identificáveis é outro marcador da necessidade de o narrador conduzir o leitor à perfeita percepção do quadro e das sensações vivenciadas no lugar descrito, pois o espectador está imerso a um contexto climático: estava um frio tolerável, pois não ventava.

Destaca-se a relação da personagem com a estola pela marcação de experiências anteriores ao momento narrado, o que constrói uma existência *a priori* e provoca no leitor uma percepção de continuidade. A respeito dessa peça, trata-se de um filete usado para aquecer os ombros, o colo e os braços, que, pela descrição, encontrava-se desgastada. O narrador faz questão mais uma vez de peneirar as possibilidades de quão solto estava o focinho da peça, atenuando a situação: uma leve aplicação de cera resolveria, no momento em que realmente a prega do nariz a preocupasse.

O recurso narrativo usado para esse movimento é híbrido, pois há traços de discurso direto e de indireto livre; como é possível identificar no trecho a seguir:

A Srta. Brill ergueu a mão e tocou a sua estola. Que adorável coisinha! Era tão agradável senti-la novamente. Tirara-a da sua caixa naquela tarde, sacudira o pó das traças, dera-lhe uma boa escovadela, reacendera a vida dentro dos seus olhinhos baços. – O que tem acontecido comigo? – diziam os olhinhos tristes. Oh, como era doce os ver se lançarem para ela novamente desde o edredão vermelho!... Mas o nariz, que era do mesmo material negro, não estava nada firme. Deve ter levado um baque, de alguma forma. Não importa – uma leve aplicação de cera negra de vedação, quando chegasse o momento – quando fosse absolutamente necessário... Que malandrinho! Sim, ela realmente sentia isso a esse respeito. O tratantezinho mordendo a própria cauda bem perto de seu ouvido esquerdo. Ela poderia tê-lo tirado e o deitado em seu colo e o acariciado. Sentia um formigamento em suas mãos e braços, mas supunha que isto advinha de caminhar. E quando ela respirava, algo leve e triste – não, exatamente triste não –, alguma coisa gentil parecia se mover em seu peito (MANSFIELD, 1993, p. 149)

O trecho... “Que adorável coisinha! Era tão agradável senti-la novamente. [...] Que malandrinho!” está diluído no discurso do narrador, mas aproxima-se da reação esperada da personagem, por isso, depreende-se um exemplo de discurso indireto livre, muito utilizado na escrita impressionista de Mansfield. Contudo, percebe-se também que a voz do narrador é

também a de um observador, não um essencialmente onisciente, mas de espectador: “Oh, como era doce os ver se lançarem para ela novamente desde o edredão vermelho...”.

A voz narrativa de um espectador que revela ao leitor a vida de Srta. Brill apresenta-se como um *flâneur*, sujeito moderno que em meio à multidão identifica, observa, analisa, deleita-se e ficcionaliza a respeito do objeto contemplado. Seria para esse conto, a presença de um narrador em terceira pessoa, que joga com a onisciência e a *flânerie*, uma crítica de Mansfield ao mundo moderno e aclamado pela crítica com onisciência seletiva.

Teoricamente, a figura do *flâneur* pode ser compreendida através da metáfora do leitor, seja da cidade ou seja de seus habitantes. Tal metáfora foi trabalhada por Sérgio Roberto Massaglli (2008) no artigo intitulado “Homem da multidão e o *flâneur no conto* ‘O homem da multidão’ de Edgar Allan Poe”. Nessa linha, o *flâneur* está atento a tudo e ao mesmo tempo não consegue deter um traço profundo dos fatos observados dada a superficialidade da experiência de *outrém*.

Retomando a análise da narrativa em questão, a estola não estava de qualquer jeito em seu corpo, o filete estava fixo pela boca do animal que segurava a própria cauda, enlace que funcionava como um broche perto da orelha esquerda. A voz narrativa revela que a Srta. Brill seria capaz de pô-la no colo e acariciar sua pele, como se o animal ainda estivesse vivo, mas o movimento do corpo posto a caminhar, até o local onde a banda tocaria, mudou a percepção da cena e a estola passa a acariciar o corpo de Srta. Brill.

Até o momento, a narrativa era silenciosa, intimista e individual. Tinha-se a percepção da vida de Srta. Brill em seu quarto, sozinha com sua estola e sua visão de lá. O narrador marca a movimentação e mudança de espaço de forma tão sutil que a faz somente pela justificativa da personagem a respeito do formigamento que sentia e da carícia que sofria da estola.

Havia um bom número de pessoas passeando esta tarde, bem mais do que no domingo anterior. E a banda soava mais alto e mais alegre. Isto era porque a Estação começara, pois embora a banda tocasse durante todo o ano aos domingos, nunca era a mesma coisa fora da estação. Era como alguém tocando apenas para a própria família; não se importava se tocava bem se não houvesse ali estranhos. Não estaria o maestro vestindo um novo casaco, também? Tinha certeza de que era novo. Ele raspava o pé e agitava os braços como um galo a ponto de cacarejar, e os músicos sentados no coreto verde enchiam as bochechas e fitavam as músicas fixamente. Agora tocaram um trecho um pouco “aflautado” – muito bonito! – um pequeno colar de gotas brilhantes. Tinha certeza de que o repetiriam. Foi repetido. Ela ergueu a cabeça e sorriu (MANSFIELD, 1993, p. 150).

Novamente se percebe a presença de um observador que acompanha a Srta. Brill há algum tempo, pois esteve presente no domingo anterior e pode informar ao leitor que no domingo presente há mais transeuntes. No tocante à figura do *flâneur*, a qual toma a voz do narrador onisciente e interpela em discursos diretos e indiretos livres, ela revela e analisa Srta. Brill de maneira íntima, seus sentimentos, pensamentos, reflexões e pretensões. Paralelamente, essa voz também apresenta a multidão, exprimindo comentários acerca dos frequentadores dos espaços descritos na narração como corriqueiro, coletivo, da vida pública na perspectiva social.

Na sequência, a voz narrativa revela que a banda tocava mais alto e mais alegre pelo princípio da Estação. Não é revelado pelo texto a qual das quatro estações faz-se referência, contudo, não estava muito frio, não estava comum as folhas caírem nem mesmo estava muito calor; diante disso, acredita-se ser a primavera. Tem-se nisso que a estação do ano exerce influência no comportamento das pessoas, inclusive no da banda. Pelo relato, soa que a orquestra realizara ensaios abertos sempre aos domingos preparando-se para a turnê inaugurada pela Estação. A sonoridade do conto afirma-se nesta citação, com as indicações de movimentação das pessoas que passeavam e pela execução vivaz da banda.

No trecho acima, há outro momento de *flânerie* onde se lê: “Não estaria o maestro vestindo um novo casaco, também? Tinha certeza de que era novo.”; nesse instante tanto a Srta. Brill quanto o narrador onisciente colocam-se na posição de observador e inserem o leitor à mesma distância que suas vozes narrativas.

A descrição do movimento do regente é peculiar. A voz que a releva o compara a um galo: “Ele raspava o pé e agitava os braços como um galo a ponto de cacarejar, e os músicos sentados no coreto verde enchiam as bochechas e fitavam as músicas fixamente.” O movimento do maestro nessa comparação desenha a empolgação e o prazer da sua prática; acredita-se que devido à mudança do público com a chegada da Estação.

Ademais, essa personagem regia músicos que tocam instrumentos de sopro, pois enchiam a bochecha enquanto olhavam para a partitura, provavelmente em execução; a referência dá-se pelo substantivo música no lugar de partitura, que indicaria exclusivamente o registro da notação “silenciosa” (“enchiam as bochechas e fitavam as músicas fixamente”). O discernimento entre a proposta sonora e não sonora advinda de uma linha de instrumentos de sopro é confirmada no trecho “aflautado” que foi executado. A estratégia de descrição mais uma vez desnuda as ações e os trejeitos das personagens, revelando-os a partir de características corriqueiras e apreensíveis pelo leitor.

A beleza da música também merece destaque, pois não foi dada somente por adjetivos. Segundo a voz narrativa, a peça executada foi comparada a um pequeno colar de gotas de

brilhantes, ou seja, a expressão “muito bonito” foi usada para balizar uma experiência tradicionalmente identificada como símbolo da riqueza, nobreza, delicadeza, precisão e do afeto: um colar de gotas de brilhantes, cujo objetivo é presentear personalidades especiais em momentos ícones, como é o caso do início da Estação.

Apenas duas pessoas partilhavam seu assento “especial”: um distinto senhor vestindo um casaco de veludo, as mãos apertadas sobre uma grande bengala entalhada, e uma enorme senhora, sentada ereta, com um novelo de tricô sobre o avental bordado. Não falavam. Isto era desapontante, pois a Srta. Brill sempre ansiava por uma conversa. Tinha se tornado realmente muito hábil, pensava, em ouvir como se não ouvisse, em entrar nas vidas dos outros só por um minuto, enquanto conversavam a sua volta (MANSFIELD, 1993, p. 150).

A descrição efrástica cede lugar novamente à narração e é revelado que a Srta. Brill está sentada no mesmo banco em que tem costume de estar nas tardes de domingo para assistir à banda. No entanto, dessa vez, juntamente a ela encontra-se um casal que não conversava, o que impedia Srta. Brill de compartilhar da vida deles por meio da escuta do diálogo, nem mesmo de a Srta. Brill compartilhar da sua vida com eles pelo mesmo recurso do diálogo. Nesse momento, a voz narrativa delata a personagem principal imprimindo juízo de valor à prática imisciva dela por meio do verbo “pensava”: Srta. Brill não passava tão desapercibida como julgava.

Ela relanceou os olhos para o casal idoso. Talvez se fossem logo. O domingo passado, também, não fora tão interessante como o de costume. Um inglês e sua esposa, ele vestindo um chapéu Panamá e ela sapatos de abotoar. E ela falara ininterruptamente sobre como precisava usar óculos; sabia que precisava mas que não adiantava comprá-los; era certo que quebrassem e nunca ficavam presos. E ele fora tão paciente. Havia sugerido tudo – aros dourados, o tipo que contornava as orelhas, pequenas almofadas no lado interno da ponte. Não, nada lhe agradava. – Eles vão sempre escorregar pelo meu nariz abaixo” – A Srta. Brill desejava sacudi-la (MANSFIELD, 1993, p. 150).

A passagem acima apresenta uma digressão significativa, pois a voz do *flâneur* compara o domingo atual com o anterior revelando novamente um juízo de valor em relação às médias de domingos já experienciados. Como uma câmera que focaliza no meio da multidão o seu objeto, a voz, na oportunidade de escuta da vida alheia, narra, picturalizando, o diálogo de um casal a respeito da necessidade de uso de óculos da esposa. Ao embate, entre as possibilidades e os problemas colocados na conversa, a Srta. Brill teve vontade de interferir, mas conteve-se.

O recurso descritivo estende-se pelo conto todo, enfocando nos itens que compõem as cenas, tal como se o narrador tivesse a intenção de pintar quadros, que na velocidade da narração assemelham-se a um filme. No trecho a seguir, sutilmente há a sugestão da escala comportamental da vida, como se fosse ofício dos idosos a observação dos mais novos, cuja vitalidade é descrita inversamente proporcional à idade. Observa-se esses apontamentos pela apresentação da voz descritiva: as pessoas que estão sentadas são as idosas e seu comportamento de estátuas justificava-se pela possibilidade de observância da multidão formada por crianças, casais e grupos em constante movimento.

As pessoas idosas se assentavam no banco, quietas como estátuas. Não importava, havia sempre a multidão para observar. Para cima e para baixo, diante dos canteiros e do coreto da banda, os casais e grupos desfilavam, paravam para conversar, cumprimentar, comprar um punhado de flores do velho mendigo que prendera o tabuleiro nas grades. Criancinhas corriam entre elas, se jogando e rindo; meninos com grandes gravatas-borboleta de seda branca embaixo dos queixos, meninas, como bonecas francesas, vestidas de veludo e renda. E algumas vezes uma criancinha cambaleante se aproximava balançando-se de repente sob as árvores, se detinha, observava, e também de repente se sentava pumba! Até que sua mãezinha pressurosa corria em seu auxílio, advertindo-a, como uma jovem galinha. Outras pessoas se sentavam nos bancos e cadeiras verdes, mas eram quase sempre as mesmas, domingo após domingo, e a Srta. Brill frequentemente notava havia algo engraçado em quase todas elas. Eram estranhas, silenciosas, na grande maioria velhas, epela forma com que encaravam pareciam ter acabado de sair de quartinhos escuros ou mesmo mesmo de guarda-louças! (MANSFIELD, 1993, p. 151).

Obtém-se também desse trecho a exata apresentação do *flâneur*, figura vagante que se dispõe em um espaço público sem o objetivo específico de deleitar-se com a observação a uma pessoa específica, conforme já apresentado. Ao final da citação acima, o narrador cedeu espaço à Sra. Brill, cuja revelação também a posiciona como *observadora* da multidão.

Em meio à apresentação da cena, é possível imergir no movimento de uma criança que brinca sob as árvores e, de repente, senta-se. A vivacidade da cena é tão intensa que é fornecido o valor sonoro do ato dela sentar-se: “pumba”, que indica dois sons fortes e ocos produzidos no contato com o chão: PUM BA, com pesos diferentes. A mãe da criança, que vem a seu socorro, é caracterizada como galinha nova, ou seja, protetora excessiva que ainda não distingue perigo de aprendizado. A sonoridade da queda da criança em dois movimentos, com intensidades distintas, é um ponto comum à ação da banda, afastada do foco narrativo nesse momento.

Na sequência, o quadro ganha profundidade: o além do coreto.

Atrás do coreto, as árvores esguias de folhas amarelas despencavam, e através delas havia apenas a linha do mar, e mais além, o céu azul com nuvens de veios dourados (MANSFIELD, 1993, p.151).

Novamente, a técnica narrativa de Mansfield presenteia o leitor com mais um exercício ecfrástico. Esse excerto alimenta o movimento das cenas pintadas pela voz narrativa e sedimenta a proposta impressionista da estética de Mansfield, pois ao pintar individualmente cada cena e estabelecer um ritmo de passagem entre elas, o espectador tem os enlaces entre um e outro alimentados pelos *qualia* atingidos em cada um. O céu permanecia como o visto do quarto de Srta. Brill, mas agora era possível ver de onde vinham as folhas caídas.

A sonoridade, por sua vez, ganha destaque na cena em um aspecto seco característico dos instrumentos de percussão e inunda o espaço ora descrito: “Tum-tum-tum pum-pum! Titu-tum! Tum ta-ta-ri-tatá! – souu a banda” (MANSFIELD, 1993, p.151). Depreende-se a partir dessa referência onomatopaica que a execução da banda marca mais uma mudança de foco de observação. É possível sugerir que os instrumentos de percussão acionados eram tambor e pratos, por proximidade com os sons baixos da vogal nasal “u” e altos das vogais “a” e “i”. A perspectiva de mudança de estilo musical executado pela banda já fora anunciada pelos fatos observados pelo *flâneur* no trecho citado anteriormente: o movimento dos casais para cima e para baixo, as crianças correndo, o som da queda da criança, em oposição à observação espacialmente próxima, em uma perspectiva rasa, ao momento da execução da música “aflautada”.

Até o presente momento na narração em questão, a transcendência do sentido da visão foi acionada por palavras usadas para montagem dos espaços e das cenas, mas as cores estavam raramente descritas como características das pessoas e dos objetos; observa-se onde ocorrem: céu azul (p.149), edredão vermelho (p.149), seda branca (p.151) e folhas amareladas (p.151). Porém, as colorações das cenas estavam sugestionadas pela exibição sutil do narrador; tais como o uso de: brilhante (p. 149), pontilhado de ouro (p. 149), manchas de luz (p. 149), vinhobranco (p. 149), material negro (p. 149), cera negra (p. 149), aros dourados (p.150), punhado de flores (p. 151), bancos e cadeiras verdes (p. 151) e quatinhos escuros (p. 151). Tecnicamente, a visão, para a corrente impressionista, é o primeiro sentido a ser atingido, pois objetiva o acesso do leitor ao exato momento que o narrador e o personagem apreenderam, com todas as nuances de iluminação, cores e suas tonalidades ao ar livre, tal como pretendiam e fizeram na pintura. Acredita-se ainda que ela também exerce a função de entrada para os demais sentidos e de conexão entre eles, tendo em vista que a partir da apresentação do objeto por meio do substantivo e a qualificação dele por meio do adjetivo e adjetivações, a técnica

impressionista –nesses casos principalmente –ativam a memória afetiva do leitor que por suavidade agrega textualidade, odor, sonoridade e paladar.

Ademais, outro sentido foi muito ativado diretamente até o momento: o tato. O recurso de descrição utilizado pelo narrador de Mansfield elencou palavras que reúnem uma gama de *qualia* que transcendem para experiências do toque. Corrobora-se essa afirmação apresentando alguns trechos citados até o mesmo ponto da narração em observância das cores: “o ar estava imóvel, mas quando se abria a boca havia um ligeiro frio, como o frio de um copo de água gelada antes de se bebericar” (p.149) – para compreender a qualidade do clima apresentada é preciso rememorar a sensação térmica advinda de segurar um copo gelado com as mãos. Nesse exemplo, o sentido tato não está exclusivamente ligado às mãos, mas também aos lábios, que por sua vez percebem a temperatura ao serem encostados em algo, no caso, ao instante da expectativa advindo do movimento das mãos ao mover o copo para a angulação que promova o deslocamento do líquido. Repara-se a riqueza de detalhes que são oriundos das construções adjetivas de Mansfield, que pela ativação do tato imprimiu movimento à ambientação estática descrita pelo ar imóvel.

O movimento da cena a seguir continua marcado pelas percepções táteis. Primeiramente em plano médio para plano alto⁹⁸, com as mãos: “A Srta. Brill ergueu a mão e tocou a sua estola. Que adorável coisinha. Era agradável senti-la novamente. Tirara-a da sua caixa naquela tarde, sacudira o pó das traças, dera-lhe uma boa escovadela” (p. 149) – a descrição adorável é fruto de uma sensação positiva de toque a algo com as mãos, por sua vez o pó é percebido pelo resíduo que permanece na pele sensível após o toque; “Mas o nariz, que era do mesmo material negro, não estava nada firme” (p. 149) – é possível identificar a firmeza de um objeto sobre outro pela movimentação percebida após o toque. O deslocar dos planos médio e alto também indica graficamente o crescente estado de humor da personagem, que inicia a narrativa em solidão e ganha uma atmosfera mais leve pela “pseudo” companhia da estola.

Em sequência, o deslocar do foco dá-se pelo trânsito entre o plano alto e o plano médio, a partir do tato em outras partes do corpo da personagem principal: “O tratantezinho mordendo a própria cauda bem perto de seu ouvido esquerdo. Ela poderia tê-lo tirado e o deitado em seu colo e o acariciado” (p. 149) – acariciar gera reflexos ao tato; “Sentia um formigamento em

⁹⁸ Referências espaciais oriundas da arte cênica e da dança, em que plano baixo se refere ao espaço próximo ao chão, plano médio acima da altura das coxas de um indivíduo e plano alto acima dos peitos de um indivíduo.

suas mãos e braços, mas supunha que isto advinha de caminhar. E quando ela respirava, algo leve e triste [...], alguma coisa gentil parecia *se mover em seu peito*” (p. 149) – a sensação de formigamento causada no corpo da personagem advém do atrito que a estola causava sobre si. A diminuição da expressão de felicidade é proporcional à descida do plano alto para o plano médio e perspectiva introspectiva se mantém durante o conto.

A experiência do tato continua quando Srta. Brill descreve as cenas no parque: “um distinto senhor vestindo um casaco de veludo, as mãos apertadas sobre uma grande bengala entalhada, e uma enorme senhora, [...] com um novelo de tricô sobre o avental bordado” (p. 150) - o casaco de veludo exprime uma sensação macia em oposição à bengala entalhada, em sequência é marcada a percepção de volume pelo novelo de tricô e pelo relevo do bordado no avental: “Havia sugerido tudo – aros dourados, o tipo que contornava as orelhas, pequenas almofadas no lado interno da ponte. [...] – Eles vão sempre escorregar pelo meu nariz abaixo! –A Srta. Brill desejara sacudi-la. (p. 150) –para compreender a necessidade de os aros dourados com almofadas no ponto de contato com o nariz e contornar a orelha está na sensação que eles provocam na pele da face: peso e aspereza, por isso, a personagem julga que sempre escorregarão, que por sua vez é outro ativador de experiências táteis: “Crianças corriam entre elas, se jogando e rindo; menininhos com grandes gravatas-borboleta de seda branca embaixo do queixo, meninas, como bonecas francesas, vestidas de veludo e renda” (p. 151) – o movimento de se jogar e rir das crianças também gera um reflexo no tato, ainda mais somado à vestimenta que os compunha: a seda embaixo do queixo dos meninos e o veludo com renda das roupas das meninas: “E algumas vezes uma criancinha cambaleante se aproximava balançando-se e de repente de sob as árvores, se detinha, observava, e também de repente se sentava” (p.151) – sensação de sentar-se sob as árvores também é um afluente de reflexos do tato, seja sobre grama, terra ou pedregulhos. Nesses episódios, o tátil agregado ao visual fortalece a técnica impressionista, sugestionando textura, altura e alto relevo na tela.

Em termos complementares, o parágrafo a seguir exacerba a ideia de cor e movimento ao revelar a quantidade de histórias e vidas com as quais Srta. Brill teve contato por meio dos sentidos aguçados na observação. A proposta de mediador da voz narrativa em relação a *flânerie* e à Srta. Brill fica evidente, pois coloca o leitor mais uma vez na posição de observadora da vida da Srta. Brill, bem como sob a sua ótica de observação, tal qual ela faz na relação das demais personalidades com as quais encontra.

Duas jovencinhas de vermelho se aproximaram e dois jovens soldados de azul foram ao seu encontro, e eles riram, formando pares, e se retiraram de braços

dados. Duas mulheres agradáveis, com engraçados chapéus de palha, gravemente puxando burros de linda cor de fumaça. Uma freira pálida e fria passou correndo. Uma linda mulher se aproximou e deixou cair seu ramo de violetas, e um menino correu atrás dela para as entregar, e ela as pegou e as atirou longe como se estivessem envenenadas. Puxa! A Srta. Brill não sabia se deveria admirar isso ou não! E agora um barrete de arminho e um cavalheiro de cinza se encontraram bem à sua frente. Ele era alto, rígido, digno, e ela vestia um barrete de arminho que comprara quando tinha o cabelo louro. Agora, tudo, o cabelo, o rosto, até mesmo os olhos, tinham o mesmo tom que o arminho desbotado, e sua mão, na luva muito lavada, se ergueu para tocar de leve a boca, como uma patinha amarelada (MANSFIELD, 1993, 151-152).

As indicações de tonalidades nesse trecho são deflagradoras de aspectos emocionais das personagens identificadas por elas. Observa-se que as juvenzinhas estavam de vermelho, mesma cor emblemática já apresentada no capítulo anterior na análise do conto de Camargo (2014). Na construção proposta para a vestimenta das jovens, analisa-se que o vermelho revela a força da vitalidade presente nas damas, inclusive no que diz respeito à libido e à paixão.

Em oposição a elas, os soldados estão vestindo azul, que por sua vez é uma cor fria e suave. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2000),

O azul é a mais profunda das cores: nele, o olhar mergulha sem encontrar qualquer obstáculo, perdendo-se até o infinito, como diante de uma perpétua fuga da cor. O azul é a mais imaterial das cores: a natureza o apresenta geralmente feito apenas de transparência. [...] O azul é a mais fria das cores, e, em seu valor absoluto, a mais pura, à exceção do vazio do total do branco neutro (p.107)

Tendo em vista que esses personagens foram identificados como soldados, é dedutível que eles vestiam seus uniformes e, dada a cor marcada, o azul abstrai a tentativa de construção de uma imagem social sóbria e madura, tanto que não foram substantivados no diminutivo, tal qual as moças. Porém, a vestimenta azul dos rapazes na formação de pares com as juvenzinhas constrói outra simbologia: a ideia do romance. Essa afirmação pode ser comprovada na entrada do mesmo dicionário, conforme segue: “o azul é o caminho da divagação, e quando ele se escurece, de acordo com sua tendência natural, torna-se o caminho do sonho” (CHEVALIER; GREERBRANT, 2000, p.107). Ainda é possível depreender essa leitura a partir da reflexão de que o vermelho é símbolo do fogo e da terra, já o azul do céu, sendo esses existentes face a face eternamente. “o seu casamento preside o nascimento de todos os heróis da estepe” (CHEVALIER; GREERBRANT, 2000, p. 108). A relação afetiva e emocional existente nessa composição de cores é corroborada no encontro entre os quatro personagens, que, sorrindo, foram pares e saem de braços dados.

Com relação às duas mulheres agradáveis, a cor está embutida no chapéu, provavelmente amarelada, devido ao material do item. Ademais, também demonstra a distância que elas se encontram do foco da narração, realizando um efeito de profundidade na perspectiva da *flânerie*. Ancora-se essa leitura à caracterização dos burros pela “linda cor de fumaça”, o que aparentemente é um paradoxo o fato da fumaça ter cor linda; contudo, a referência está nas nuances entre o cinza e o branco que a fumaça pode assumir à distância, dependendo do material queimado ou em ebulição.

Há nesse trecho outra figura simbólica: o burro, que por sua vez traz em si referências sacras, satânicas, sexuais, de ambição e de poder dependendo da cultura analisada; mas todas imagens periféricas, não integrantes à sociedade (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2000). No caso, as personagens femininas sem grandes atrativos estão puxando gravemente os burros na travessia; o que desenha a necessidade de mulheres exercerem atividades que deveriam, para aquela sociedade, ser de homens. Contudo, em uma proposta mais reflexiva, essa imagem pode ser uma metáfora para o fardo social que as mulheres carregam e nutrem ao longo da história, o paradoxo da fragilidade e da submissão aos homens em oposição ao erotismo, à maternidade, à ciência e à projeção social e econômica, como uma referência às ideologias feministas crescentes no século XIX.

O quadro mantém-se em movimento com a personagem freira, dita como pálida e fria, ícones de corpos mortos. Marca-se historicamente que uma parcela das mulheres que compunha as ordens religiosas ali estava por imposição familiar, seja por negligência, por castigo ou por sacrifício em benefício de alguma promessa. A possibilidade de a personagem em questão pertencer a essa estatística está induzida por dois pontos de observação: seu aspecto fúnebre, pálido e frio, que imprimem uma desilusão, um descontentamento, uma morte emocional e a relação que a ação de correr estabelece com o verbo fugir; que de tão rápido só possível percebê-la pálida e fria.

A sequência da cena é construída pela observação de uma linda mulher que rejeita um ramo de violetas e as tem devolvidas por um menininho, que se esforça para alcançá-la. A imagem de uma personagem forte é marcada pelo substantivo mulher, tal qual foi usado para as mulheres agradáveis e em oposição às juvenzinhas e à freira pálida e fria. Nessa perspectiva, a personagem que tenta devolver o ramo de violetas dela é antagônico a ela, pois representa os desejos pueris e a imaturidade; contudo, não acredita-se que seja a pessoa quem dera as violetas à linda dama, mas é um emblema de insatisfação quanto à investida pretendida com as flores, pois ela atira o ramo longe, sem se preocupar com a ação da criança.

Além disso, observa-se que, em todas as cenas descritas na composição desses quadros, as personagens dominantes são femininas e cada uma cumprindo um estereótipo dessaimagem sexista tão em voga na tradição literária: as juvenzinhas de vermelho como sensualidade feminina e companheira de um homem; as mulheres à margem da sociedade pelas damas agradáveis que exercem papéis masculinos; as castigadas e enclausuradas na figura da freira; as geniosas e decididas que se colocam contrárias às investidas indesejadas na presença da linda mulher, sem mencionar a figura da Srta. Brill que as observa sem saber se deveria ou não as admirar.

Ao fim do parágrafo, mais uma situação chama a atenção de Srta. Brill: o amor romântico não correspondido na figura de uma mulher comum, real, sem vestimentas luxuosas preterida pelo seu par platônico, cuja classe superior é distinta à sua; porém, a empolgação e a partilha sobre sua rotina naquele dia permitem a inferência de que o cavalheiro rígido, alto e digno comprometera-se com ela de alguma maneira. A descrição da mulher que usa um barrete de arminho é dada como desbotada e desgastada, o que somada ao comportamento de abandono do homem, remete, para a época, ao tradicional desenlace entre homens que iludem mulheres em busca de sua virgindade ou favores sexuais. Essa leitura pode ser emoldurada pelo modo como o narrador nomeia a personagem feminina em questão: barrete de arminho, um objeto de uso e descarte quando não mais satisfatório. Observe:

Oh, como estava feliz em vê-lo-encantada! Ela bem que pensara que iam mesmo se encontrar naquela tarde. Ela descreveu onde estivera em toda parte, aqui, ali, ao longe no mar. O dia estava tão encantador ele não concordava? E ele não gostaria, talvez?... Mas ele balançou negativamente a cabeça, acendeu um cigarro, expeliu lentamente uma grande baforada no rosto dela e, mesmo enquanto ela ainda falava e ria, atirou o fósforo fora e continuou a caminhar. O barrete de arminho ficou sozinha; ela sorriu mais brilhantemente do que nunca. Mas até mesmo a banda parecia saber o que ela sentia e tocou: “O Insensível! O Insensível” – repetidas vezes. O que faria ela? O que aconteceria agora? Mas enquanto a Srta. Brill se perguntava isso, o barrete de arminho se voltou, ergueu a mão como se tivesse visto outra pessoa, muito mais agradável, logo ali adiante, e se afastou. E a banda mudou de novo, de novo tocando mais rápido, mais alegre do que nunca, e o velho casal no banco da Srta. Brill se levantou e se afastou caminhando, e um velho muito engraçado, com longos bigodes, passou mancando bem no compasso da música e foi quase derrubado por quatro jovens meninas que andavam emparelhadas (MANSFIELD, 1993, 152).

A banda tem um papel delator nessa passagem, pois confronta a expressão de felicidade do barrete de arminho ao ser deixada sozinha. O narrador deixa claro que o tambor, gentilmente, parecia tocar “insensível” repetidas vezes. Observa-se uma curiosidade na escolha

do instrumento de percussão seco e grave em oposição aos de sopro, já mencionados como integrantes da banda, pois garantem um tom triste, sereno e de desejo de vingança. Essa análise do ambiente sonoro fortalece a máscara de sorriso brilhante da personagem que seguiu seu trajeto, pois ela não deixou transparecer sua dor nem seu descontentamento diante da recusa masculina.

Novamente o grupo musical é mencionado para ditar o ritmo da narrativa, sem ao menos dizer quais combinações de instrumentos eram usadas nem mesmo qual música era tocada. A informação que o narrador revela é de que mudavam o ritmo, o andamento agora era mais rápido e alegre, tal qual uma narrativa que se encaminha para seu clímax. O foco retorna a se aproximar de Srta. Brill em um recurso de *zoom*, em que gradualmente ela torna-se o centro das observações.

Esse parágrafo desnuda o movimento da *flânerie*: em tempos a narrativa acompanha a ação de observar de Srta. Brill e outros momentos ela é o objeto de análise do narrador, de outro personagem, do leitor. Evidencia-se essa afirmação nas descrições do comportamento da personagem principal do conto e na voz narrativa onisciente interpelada pelos julgamentos de um *flâneur*. Destaca-se, nesse sentido, o movimento cíclico entre a voz narrativa onisciente e a voz do *flâneur* na interdependência de construção narrativa e sensorial para o leitor.

Em consonância a essa leitura, a marca de andamento no ritmo da narração pode ser vista como uma evidência limítrofe entre a voz do narrador, o discurso indireto livre e o discurso direto. Identifica-se que tanto o discurso indireto livre como a voz do narrador estão em propostas aceleradas, com o uso de palavras que variam do monossílabo ao trissílabo, indicando o fluxo temporal da ação; já pelo uso de palavras polissílabas, as personagens marcam suas falas observadas pela Srta. Brill, imprimindo unidade e pausa necessária para a expressão eternados apaixonados.

O traço musical agrega outra característica nesse parágrafo, aproximando-o ainda mais à dramatização teatral ou cinematográfica, pois a música revela sensações dos personagens e climatiza a cena, tal como faz uma trilha sonora. Por outro lado, a vida é apresentada como uma peça de teatro, não pelas suas características artísticas, mas pela observação pública e indiscriminada, até mesmo sem consentimento. Tal afirmação pode ser entendida no momento quando Srta. Brill toma consciência da cadeia de *flânerie* à qual está inserida e se intitula atriz, marcando-se morfologicamente na lógica da representação social.

Oh, como era fascinante! Como ela o apreciava! Como ela amava se sentar ali, observando tudo! Era como numa peça. Quem poderia acreditar que o céu

ao fundo não era pintado? Mas não foi senão quando um cãozinho marrom se aproximou trotando e se afastou trotando, como um cãozinho de “teatro”, que tivesse sido treinado, é que a Srta. Brill descobriu o que o tornava tão excitante. Estavam todos no palco. Não eram apenas o público, não apenas olhavam; estavam atuando. Mesmo ela tinha um papel e vinha todo domingo. Sem dúvida alguém notaria se ela não estivesse ali; era parte da atuação, afinal. Que estranho que nunca tivesse pensado nisso antes! E contudo isso explicava por que fazia tanta questão de sair de casa exatamente a mesma hora todas as semanas de modo a não se atrasar para a encenação e também explicava por que tinha um sentimento tímido e estranho ao contar a seus alunos de inglês como passava suas tardes de domingo. Não é de espantar! A Srta. Brill quase ria alto. Estava no palco. Pensou no velho senhor inválido para quem lia o jornal quatro tardes por semana enquanto ele dormia no jardim. Acostumara-se com a frágil cabeça sobre o travesseiro de algodão, os olhos vazios, a boca aberta e o nariz alto e afilado. Se ele morresse, ela poderia não notar por semanas; nem se sentir incomodado. Mas repentinamente ele sabia que a velha cabeça se ergueu; dois pontos de luz tremeram nos velhos olhos. “ – Você é – uma atriz?” E a Srta. Brill alisou o jornal como se fosse o manuscrito de seu papel, dizendo gentilmente: - sim, fui atriz muito tempo (MANSFIELD, 1993, p. 152-153).

A voz do observador materializa-se mais concretamente neste trecho, pois revela o clímax da narrativa, confirmando a proposta de que o *flâneur* apresenta-se como leitor de tudo: cada detalhe e todos eram observados, o espaço parecia ser montado e até mesmo os animais treinados para fazerem exatamente o necessário para o desenvolvimento da trama desejada pelos produtores. Nessa conclusão, a voz narrativa revela a quebra da quarta parede cênica e a personagem principal toma consciência das articulações manipuladas e observadas por outros, como personagens em suas próprias vidas. A valorização dessa voz é um reflexo da própria reflexão que a Srta. Brill faz de suas ações rotineiras e o quanto elas afetam as outras pessoas, mais até que a si mesma.

A banda estivera descansando. Agora recomeçara. E o que tocava era morno, ensolarado, e contudo havia apenas um leve frio – alguma coisa, o que seria? não tristeza não, não tristeza um algo que fazia a pessoa desejar cantar. A canção se elevava, se erguia, a luz brilhava; e parecia à Srta. Brill que no momento seguinte todos eles, toda a companhia, começariam a cantar. Os jovens e os risonhos, que se movimentavam juntos, começariam, e as vozes masculinas, bem resolutas e corajosas, os seguiriam. E então também ela, ela também, e os outros, nos bancos – entrariam com um tipo de acompanhamento lindo emocionanteE os olhos de Srta. Brill se encheram de lágrimas e ela olhou risonha para todos os outros membros da companhia. Sim, nós compreendemos, nós compreendemos, ela pensou – embora o que eu compreendesse ela não sabia (MANSFIELD, 1993, p. 153).

Esse é o parágrafo seguinte à descoberta de Srta. Brill sobre seu papel na narrativa e de indício de um rompimento de ciclo, pois ela afirmara com o pretérito perfeito seu ofício cênico; quiçá social. É interessante destacar que o narrador o inicia com o anúncio de que a banda não executava som algum, pois estava em momento de intervalo. Essa revelação do narrador somada à tomada de consciência de Srta. Brill imprimem uma verossimilhança à reflexão da personagem, pois não havia uma trilha sonora determinada, ensaiada. Tratava-se dela e seus próprios pensamentos, acerca de seus comportamentos, fora de cena.

Além disso, o ritmo do conto de uma forma geral é acelerado e a sonoridade polifônica, mas não é somente por causa da banda. As personagens que compõem o quadro de Srta. Brill representam um coro, com suas vozes múltiplas e linhas próprias, que pela projeção da cena entoam juntamente com a banda seus cantos e emocionam Srta. Brill. Nesse instante ela parece sentir a complexidade da arte da vida, com os movimentos, sons, afetos e relações; cuja ambientação é motivada pela qualidade sonora da banda, que voltara a tocar.

Diante do traço de *flânerie* dessa voz narrativa, infere-se que as características da música executada pela banda representam a consciência de Srta. Brill sobre sua condição de personagem, nem sempre principal, de sua própria vida. Coube ao narrador onisciente, ao final dessa citação, um silenciamento da sua compreensão a respeito da contemplação da vida da Srta. Brill, pois ela havia compreendido que seu espaço particular de observação era alvo de outro observador. Contudo, ela não era capaz de deter todos os ângulos de observação e ignorava o narrador onisciente que revelava sua história aos leitores.

A sequência da narrativa é uma retomada à normalidade, após o clímax, e desenha o ciclo social da representação e observação constante em que Srta. Brill está inserida. Contudo, ela não é mais a mesma pessoa que iniciara o conto, agora ela tem consciência da sua função e, acredita-se que por isso, ela consegue ouvir o diálogo do casal jovem a respeito dela.

Naquele mesmo momento um jovem e uma jovem se aproximaram e se sentaram onde o velho casal estivera. Estavam lindamente vestidos; estavam apaixonados. O herói e a heroína, e claro, que acabavam de chegar do iate do pai dele. E ainda cantando sem som, ainda com aquele sorriso trêmulo, a Srta. Brill se preparou para escutar. – Não, agora não disse a moça. Aqui não, não posso.

– Por que não? Por causa daquele traste velho ali no canto? perguntou o menino. Por que ela vem cá quem a quer aqui? Por que ela não guarda sua velha cara feia e besta em casa?

– É a sua estola de pe-pele que é muito engraçada – casquinou a menina. – Parece exatinho uma pescada frita.

– Ah, pare com isso! – disse o jovem num sussurro zangado. E então: – Digame, *a petite chère*...

– Não, aqui não – disse a jovem. – Ainda não (MANSFIELD, 1993, p. 153-154)

O diálogo dos namorados revela o desfecho da reflexão sugerida no trecho anterior da narrativa. Srta. Brill observa a vida dos outros e faz julgamentos em sigilo; por outro lado, ela também é personagem observada e julgada pelas suas expressões e rotinas. A reação da Srta. Brill ao escutar o *flâneur* não foi descrita, o que em termos musicais poderia representar um silêncio, uma pausa, o final de uma frase, e fornece o espaço para que o espectador/leitor infira, elabore e sinta a emoção da personagem.

Na sequência, o narrador continua o ciclo espiralado de Srta. Brill, em que ela retorna seu hábito de forma diferenciada, em um movimento de encerramento, pois narra o retorno dela à sua residência, ponto inicial do conto:

Ao voltar para a casa sempre comprava um pedaço de bolo de mel na padaria. Era seu luxo de domingo. Algumas vezes havia uma amêndoa no seu pedaço, outra não. Fazia uma grande diferença. Se houvesse uma amêndoa, era como se levasse para casa um delicado presente uma surpresa—algo que poderia muito bem não estar ali. Ela se apressava nos domingos de amêndoa e acendia o fósforo para aquecer a chaleira de um modo bastante enérgico (MANSFIELD, 1993, p. 154).

O percurso do retorno é descrito de forma a mensurar o tempo do traslado: havia uma pausa na padaria e, caso houvesse amêndoas, o andamento seria acelerado, criando outro clímax; porém, se não houvesse, o andamento encaminharia para a resolução. É necessário dizer que, tal como a amêndoa cria uma expectativa em Srta. Brill, esse trecho gera uma tensão no leitor, às vezes na tentativa de “salvar” o domingo com um delicado presente, em oposição à pesada compreensão que lhe havia clarificado.

Em linhas gerais, a simbologia da amêndoa está atrelada à essência, pois é a semente que está salvaguardada pela casca. Nessa perspectiva, ela pode ser entendida em várias culturas como um segredo, uma realidade escondida, um elemento oculto, a verdade, o núcleo indestrutível, o recomeço, a cópula (CHEVALIER e CHEERBRANT, 2000, p. 44-45). A partir dessas compreensões acerca da amêndoa, a espera por ela no pedaço de bolo de mel pode confirmar a ideia de abrandamento à realidade pesada de Srta. Brill.

Todavia, Srta. Brill modifica seu hábito, tomou uma decisão diferente:

Mas hoje ela passou pela padaria, subiu a escada, entrou no quatinho escuro – seu quarto semelhante a um guarda-louças – e se assentou no edredão vermelho. – Sentou-se ali por muito tempo. A caixa da qual saíra a estola de pele estava sobre a cama. Desamarrou o laçarote rapidamente; rapidamente,

sem olhar, colocou-a no interior. Mas quando pousou a tampa, imaginou ouvir alguma coisa chorando (MANSFIELD, 1993, p. 154).

O narrador revela que ela passa pela padaria, mas não entra; ela sobe as escadas e adentra o quartinho escuro, que assemelha-se a um guarda-louças, como ela descrevera o de outrem, e agiu com rapidez e indiferença, como se estivesse magoada consigo mesma.

O fato que ecoa a decepção da personagem diante da sua condição está na quebra da expectativa criada no leitor, de ela pegar o bolo de mel na padaria e torcer para Srta. Brill ter seu final feliz encontrando uma amêndoa. É possível que haja aqui uma referência às escolhas que a personagem fez durante sua vida que lhe pesem no momento de compreensão de seu estado atual diante do espetáculo da vida, tal como ela observava e admirava as personagens de seu banco. Além do mais, a reflexão sobre as escolhas é fermentada pela decisão dela em não fazer o que lhe era esperado, em guardar a estola e si guardar novamente, como uma peça delicada protegida em seu guarda-louças.

Ao final do conto, demonstrando a triste existência da Srta. Brill, a voz narrativa sugere que a personagem não se encontra sozinha no quarto, pois imaginou ouvir alguma coisa chorando. Analisando o movimento aprisionador de guardar a estola, destaca-se uma possibilidade de ser o acessório quem chora. No entanto, alegoricamente há a possibilidade de representar a própria Srta. Brill que se isola em seu guarda-louças, como inferido anteriormente.

Essa leitura de ser o som do choro de Srta. Brill também indicaria o fim de uma longa pausa na narrativa, em termos análogos aos musicais. Desde a escuta do diálogo do casal de namorados jovens que a personagem principal estava silenciada. O narrador desde então está descrevendo somente as ações e comportamentos das personagens sem revelar sentimentos e pensamentos deles, a *flânerie* está solitária e a onisciência do narrador é silenciada. Nessa possibilidade de leitura, o choro seria uma retomada à sonoridade, para encerrar a peça.

Portanto, o conto de Mansfield apresentado traz em si elementos literários que aludem imagens visuais, sonoras, táteis e olfativas em um movimento contínuo característico da dramaturgia. Nesse sentido, a *écfrase* desenha quadros ricos em detalhes nas quais o leitor é capaz de sentir-se *flâneur* juntamente ao narrador onisciente, proposta que somada às descrições e alusões aos ruídos que permeiam todo o conto, completam a cena e intensificam as cores das imagens, cuja sequência garante movimento ao texto, tal qual o projeto de obra de arte total wagneriano.

A palavra literária nesse conto, trabalhada pela técnica impressionista de Katherine Mansfield, possibilita que a perspectiva de visão da personagem seja revelada ao leitor por meio

de seu fluxo de consciência, seja pela estratégia de monólogo interior, seja pela *flânerie*. O texto ficcional assume um comportamento musical, quando se desprende de sua usualidade e transcende a unidimensionalidade do *quale* da linguagem, favorecendo o rompimento das barreiras entre os sentidos e possibilitando sinestesias com o tato, a audição, o olfato e o paladar, além da percepção visual para além do denotativo lexical. Assim sendo, identifica-se neste estudo elementos de transtextualidades (GENETTE, 2010) no conto “A srta. Brill”, de Katherine Mansfield, que constroem uma relação de intermedialidade dentro da obra, em um movimento que sedimenta um efeito de obra de arte total.

4.2 “Aquele Bêbado”, de Carlos Drummond de Andrade: uma arquitetura do vício artístico

O segundo conto a ser analisado é também o segundo conto do *corpus* deste trabalho em ordem cronológica de publicação. “Aquele Bêbado” (ANDRADE, 1985), de Carlos Drummond de Andrade (Itabira-MG, 31/10/1902-17/08/1987), publicado em 1981 na coletânea de prosa *Contos plausíveis* pela Editora José Olympio.

Nessa narrativa, o título não deflagra elementos que instiguem o leitor a pensar em outros códigos linguísticos, visto que o título é a referência à personagem principal, mas faz uma referência ao paladar de teor alcoólico e ao odor exalado por um bêbado. Porém, nesse conto em questão a alusão a outras linguagens artísticas se dá de forma mais direta que em “Srta. Brill” (MANSFIELD, 1993), pois o reconhecimento delas constrói uma mandala capaz de representar, alegoricamente, não só “Aquele Bêbado”, mas os artistas brasileiros.

Segundo Conselho (2010),

A poética de Drummond traduz claramente a sua habilidade com as letras e a capacidade de traduzir sentimentos e ideias por meio da ironia e do humor, do jogo de enigmas, de uma linguagem coloquial que usa inclusive estrangeirismos. No âmbito dos diversos saberes contemplados pela língua e pela literatura, a obra do poeta apresenta-se como campo profícuo [...], na medida em que se relaciona com: a retórica, a história, a estilística, as temáticas literárias e outras artes (p. 57-58).

Nesse sentido, a produção literária drummondiana, tanto a poesia quanto a prosa, apresenta uma habilidosa articulação da linguagem, em busca de uma unidade, por meio da busca pelo significado das coisas. Tal articulação promove, ainda segundo a autora, “o jogo entre o real limitado e o ideal ilimitado da vida do homem” (CONSELHO, 2010, p. 60), no qual

a construção imagética da palavra e seu ritmo constroem uma relação entre aquilo que é real, conhecido, com aquilo que é ideal, desejado no cotidiano do século XX no centro-sul do Brasil.

Segundo Coutinho (1986, p. 137), Carlos Drummond de Andrade é um poeta de “emoção realmente coletiva, apto a transmitir essa emoção em termos mais simples”, por essa expressão ele se permite dizer que o poeta modernista Drummond em suas produções apresenta o cotidiano, os problemas populares, sem ser panfletário nem simplório. De uma forma geral, segundo o mesmo estudioso, Carlos Drummond de Andrade é “pessimista: a vida não presta, nem a humanidade” (COUTINHO, 1986, p.133) e usa repetidas vezes o verbo construir para descrever o processo criativo do poeta mineiro, pois Drummond expõe em seus textos a realidade como elementos, tal como “descrições fotográficas, fatos fotográficos quase sem comentário” (COUTINHO, 1986, p. 130-131).

Nesse ritmo de exposições pictóricas está construído “Aquele Bêbado” (ANDRADE, 1985), cuja recepção é conduzida a um universo referencial de diferente repertório sensorial, não somente para desenvolver um tema, mas também para causar um efeito. Defesa que será construída a seguir.

4.2.1 “Aquele Bêbado”: o vício da arte em análise

Aparentemente, o conto “Aquele Bêbado” (ANDRADE, 1985) narra somente a saga de um homem que largara o vício do álcool, mas que ainda continua bêbado. O efeito cômico de Drummond é percebido logo nas primeiras linhas do conto, quando a personagem jurou nunca mais beber álcool, desvelando a trama do texto: “— Juro nunca mais beber e fez o sinal da cruz com os indicadores. Acrescentou: — Álcool” (ANDRADE, 1985).

Por meio do recurso semelhante à rubrica, o narrador revela o traço religioso impregnado na sociedade brasileira e a sua relação com a associação comum entre alcoolismo e vagabundagem, pois o ócio, rótulo associado aos alcóolatrás, seria uma “perdição” curada pela fé e pelo trabalho. A descrição feita pelo narrador onisciente pode ser considerada uma écfrase, pois revela uma fotografia ao leitor, que acredita saber cada detalhe do movimento. O aparecimento da voz narrativa também gera uma quebra, uma pausa, um silêncio à fala da personagem; cuja retomada pelo uso do objeto direto “álcool” causa um efeito cômico e restritivo do vício: somente será abandonada a bebida dentre todos os outros vícios da personagem.

A finalização advinda do substantivo “álcool” na fala da personagem alude a outras imagens no imaginário do leitor, pois surge a lacuna para questionamentos quanto ao ato de

beber desse indivíduo que o próprio leitor pode fazer ou responder: ele é alcoólatra, mas bebia sozinho? Bebia para celebrar? Bebia para esquecer? Bebia para fugir? Bebia por não ter mais o que fazer? Por que bebia? O que bebia? E nesse ponto da narrativa o tom do tema de Drummond começa a ser construído. É fato que o narrador não revela nenhuma dessas perguntas nem mesmo as respostas, mas tece um diagrama pela compreensão da unidade.

Juntamente com as possibilidades de indagações, o leitor também tem seu juízo de valor a respeito do estereótipo da personagem acionado. Caso o leitor tenha experiência *a priori* com essa figura, dependendo do gênero e da idade, carregará para a narrativa sentimentos que darão densidade ao texto. A situação permite valores negativos pesados ou indiferentes, tais como: tristeza, incompreensão, pena, desprezo, curiosidade e distanciamento.

A sequência da história é ditada pela onisciência do narrador que enumera os outros entorpecentes usados pela personagem, iniciando pela expressão “O mais”, ou seja, todo o resto passível de absorção:

O mais ele achou que podia beber. Bebia paisagens, músicas de Tom Jobim, versos de Mário Quintana.
Tomou um pileque de Segall. Nos fins de semana, embebedava-se de *Índia Reclinada*, de Celso Antônio (ANDRADE, 1985).

Percebe-se que o verbo beber aparece usado fora de sua proposta denotativa e usual. Contudo, por meio de sinestesia, o narrador relaciona o ato de beber ao álcool, uma droga lícita que pode causar vício, com o de contemplar obras artísticas; proposição que pode revelar uma tentativa de fuga à realidade, uma maneira de se opor ao mundo, um desvio provocado pela sensibilidade dos demiurgos.

O narrador, nota-se, apresenta alguns dos artistas que produziram o novo “entorpecente” que o bêbado passara a consumir. Ao fazer isso, carrega de sentido a relação entre o bêbado, a obra e o criador. O viciado, dessa vez, assume a dependência de absorver paisagens naturais, músicas de Tom Jobim, versos de Mário Quintana e uma escultura de Celso Antônio.

A característica sintética do gênero conto é levada a sério pelo narrador, que elimina a descrição e análises de obras específicas que conduziriam o leitor à compreensão do contexto etílico concreto e abstrato a que o personagem Bêbado estava submetido. Para tanto, o jogo de enigmas proposto pelo autor iconiza as paisagens da cidade do Rio de Janeiro, recortada pelo bairro Leblon que aparece ao final do conto, como também o faz com as obras de Tom Jobim, Mário Quintana e Segall, de maneira geral; e em especial a *Índia Reclinada*, de Celso Antônio.

Em termos de estudo dos jogos semânticos com esses artistas, Drummond representa várias linguagens que abordam a brasilidade e suas questões sociais, suficientes para embriagar um homem e viciá-lo. A saber: a) Tom Jobim (1927-1994), ícone da Bossa Nova, músico cujas composições, em sua maioria, têm uma temática amorosa ambientada na cidade do Rio de Janeiro (BARBOSA, 2008); b) Mário Quintana (30/07/1906 05/05/1994) tinha como definição de poeta aquele que tudo observa atentamente para descobrir o mundo que o rodeia (SILVA, 2007); c) Segall (21/07/1891 - 02/08/1957) era pintor, desenhista e escultor lituano, que ao se mudar para o Brasil, retrata as questões sociais, dando grande enfoque para os negros, em suas obras (MATTOS, 2007) e, d) Celso Antônio (1896 1984), escultor e professor, produziu peças preocupado em apresentar a mestiçagem que resulta na figura brasileira tanto de homens como mulheres (CULTURAL, s.d.).

No caso da escultura de Celso Antônio citada no poema, não foi encontrada nenhuma referência à *Índia Reclinada*, porém foi encontrada uma escultura que se aproxima muito do título proposto por Drummond, “Moça Reclinada”, que por sua nudez exposta e preocupação com a brasilidade poderia fazer referência a uma indígena, como sugerido pelo poeta. Nesse trecho, o narrador revela que a apreciação da escultura era feita aos finais de semana, afirmação que sugere um roteiro cíclico, e que esta seria o maior dos prazeres, a atividade de lazer, devido à tradicional compreensão de hábitos para sábado e domingo.

Nessa perspectiva, é possível depreender também o movimento da personagem pela identificação do espaço para o qual a “Moça Reclinada” fora realizada: os Jardins Suspensos do Gabinete do antigo prédio do Ministério da Educação e Saúde (hoje Edifício Gustavo Capanema, no Rio de Janeiro). O fato de estar ao ar livre, o vício de contemplação da “Moça Reclinada” indicava também a liberdade e ao mesmo tempo a socialização, já que pressupõe o encontro com outras pessoas na rua. O entendimento da importância dessa escultura somado ao fato de tê-la no jardim do Ministério da Educação e Saúde é um ponto de destaque, devido aos enfoques dos outros artistas citados por Drummond. Acredita-se que encerrar o percurso semanal em um órgão público que trate das questões sociais básicas de um país em um dia de não expediente e ainda para contemplar um ente histórico brasileiro (o índio na sua figura feminina) poderia ser um indicio de solução para as delações das demais artes, promovendo um ciclo pedagógico entre saúde, educação, arte e história.

Essa suposição propõe uma comparação com as atividades anteriores: ouvir Tom Jobim e ler Mário Quintana seriam atividades provavelmente realizadas no interior de sua casa, solitariamente. Nessa mesma linha estaria a contemplação dos quadros de Segall, que mesmo em exposições, trata-se de uma atividade individual e sem contato com outros espectadores.

Tais percepções deflagram o clímax que o narrador propõe para a escultura de Celso Antônio, a necessidade de convívio em comunidade.

Tendo em vista que o narrador de Drummond no conto em questão não descreve os consumos do Bêbado, não é possível afirmar que predomine a écfrase no texto. Por outro lado, a citação de ícones artísticos e naturais organizam-se como uma referência intertextual, propondo uma estratégia de conexão entre o hipertexto e o hipotexto. Nessa relação, a recepção do texto é lacunar e não linear, pois é afetada inteiramente pelo reconhecimento do objeto mencionado, que pode ser a qualquer momento desbravado e retornado ao texto para compreensão do efeito de unidade.

A narrativa, por sua vez, é conduzida a um desfecho inesperado pela mudança de comportamento da personagem.

— Curou-se 100% do vício —comentavam os amigos.
Só ele sabia que andava mais bêbado que um gambá. Morreu de etilismo abstrato, no meio de uma carraspana de pôr do sol no Leblon, e seu fêretro ostentava inúmeras coroas de ex-alcoólatras anônimos (ANDRADE, 1985).

O personagem estava sóbrio, havia largado o vício do álcool, mas outros vícios lhe causavam sinestesia e ele continuava “ébrio”. Observa-se desde o título que a personagem do conto tem um adjetivo transformado em substantivo próprio: “bêbado”, que por sua vez é apresentado pelo pronome demonstrativo de terceira pessoa do singular: aquele. Essa relação morfológica propõe uma aproximação entre a figura tema da narrativa e o leitor que a dispõe, pois estabelece uma noção de distância seja física ou seja por julgamento social.

O narrador revela que mesmo sóbrio a causa da morte foi o etilismo, no entanto, abstrato em um cenário mais ébrio que um bar: o pôr do sol em Leblon, figura carioca ícone do Brasil para a geração modernista. Essa imagem para o óbito configura-se em mais um jogo enigmático de Drummond para o conto, pois remonta uma fotografia de um instante da natureza brasileira; levando em consideração que todos os artistas citados pertencem a movimentos precursores e motores das mudanças na arte brasileira e buscaram a representação da identidade puramente nacional.

Uma questão modernista é bem marcada nesse trecho na referência ao gambá, pois esse marsupial⁹⁹ de hábitos noturnos que habita o Brasil não é mal cheiroso; uma das alusões sensoriais levantadas ao início deste estudo ao se propor a figura de um bêbado. A espécie de gambá que exala odor desagradável é natural da América do Norte e a utilização desse animal

⁹⁹ Animais que geram seus filhotes em bolsas.

na comparação com o estado ébrio se dá no fato de que, quando nascem, são cegos e daí ter-se-ia o comportamento cambaleante, com reflexo comprometido tal como um alcoolizado (BUCHERONI, 2018, p. on-line). Contudo, a tradição cultural agrega a esse animalejo um sentido estrangeiro consolidado em animações e histórias infantis; apropriar-se dessa figura e ressignificá-la diante da realidade brasileira seria uma das propostas-chave do movimento literário de 1922. Essa afirmação, não exclui que o sentido do olfato seja um dos objetivos ativados instantaneamente ao leitor que está inserido na tradição desse símbolo.

Ademais, para escaparem de seus predadores, os marsupiais fingem-se de mortos e, ao sentirem-se seguros, levantam-se e fogem (ENCYCLOPÆDIA BRITANNICA, s.d., p. on-line). A camuflagem que possibilita a sobrevivência daquele que se encontra em risco, em estresse, em desespero, em impotência usada por esse animal é a representação da morte. Ao relembrar da característica pessimista de Drummond, analisa-se que *Aquele Bêbado* se libertou de uma vida medíocre em plano terreno, pois nem a arte conseguiu aliviar sua incompreensão a despeito das atitudes humanas.

Essa leitura corrobora-se também no foco metalinguístico do autor em questão: o artista de tanto atentar-se à realidade e dela fazer uso para apresentar um mundo ao seu leitor, vê-se impotente ao perceber que seu receptor não compreende a obra que tem em mãos; tal como o homem que trocara o vício pode ser lido como uma metáfora à identidade brasileira, que se perdeu diante da colonização europeia e agora tenta se reconstruir, encontrando um meio termo entre suas origens indígenas e suas mestiçagens culturais.

Em conformidade com essa possibilidade de leitura da metáfora causada pela picturalização das produções culturais e naturais brasileiras por meio do recurso de hipertexto, a descrição de coroas de ex-alcoólatras anônimos sobre o caixão da personagem pode propor que, como *Aquele Bêbado*, há outros brasileiros que não estão mais anônimos ou não mais escondidos atrás das estéticas europeias vigentes, movimentos anteriores à Geração Modernista de 1922, pois agora estariam “livres” (sóbrios) e conseguiriam embriagar-se com a riqueza nacional, desafiando a própria morte artística e buscando o reconhecimento no próprio Brasil e internacionalmente para suas produções. Contudo, devido à fama de pessimista do autor, há de se sugerir também que é possível que “*Aquele Bêbado*” seja a constatação de que a liberdade dos vícios, sejam eles da tradição no caso da literatura sejam eles dos hábitos pessoais, só é real na morte.

Por fim, “*Aquele Bêbado*”, de Carlos Drummond de Andrade, representa uma proposta de relação interartes de extrema delicadeza ao aludir não somente obras de uma vida inteira de artistas consagrados, mas também suas biografias e ideologias. Pelas intertextualidades

propostas através de metonímias, Drummond promove um hipertexto visual, auditivo, sensorial, tátil, olfativo, paliativo, afetivo e nacionalista aos leitores contextualizados às referências, preparando uma recepção em imersão sensorial tal qual propõe o projeto de obra de arte total wagneriano. Outrossim, ao leitor despreparado contextualmente, há a possibilidade de verificação dos intertextos e a contemplação das semânticas sensíveis que se forem construindo.

4.3 “O violino”, de Luiz Vilela: sonoridades (não)verbais

O último conto integrante do *corpus* deste trabalho foi o terceiro deles a ser publicado. “O violino” foi lançado em 1989 pela Editora Ática, no livro *O violino e outros contos*, como parte integrante da coleção *Rosa-dos-ventos*. A partir da teoria de *Gesamtkunstwerk*, a projeção de leitura dessa narrativa tem um início diferenciado na comparação com os outros dois anteriores, pois o título já evidencia uma possibilidade de relação com outra modalidade artística diferente da literatura: a música.

O foco narrativo de “O violino” é outro ponto contrastante com as leituras anteriores, que por suas vezes continham um narrador em terceira pessoa. “O violino” traz um narrador em primeira pessoa que relata sobre uma experiência da infância já distante. Essa proposta narrativa (infância e memória) caracteriza uma dobradinha muito recorrente na contística de Vilela, segundo Souza *et all.* (SOUZA e RODRIGUES, 2017). A proposta memorialística do ponto de vista infantil favorece que as palavras usadas enumerem sentidos do narrador personagem aflorados à época e tendem a construir uma recepção mais próxima ao leitor.

Luiz Vilela (31/12/1942) é escritor mineiro de Ituiutaba, graduado em Filosofia pela Universidade Federal de Minas Gerais e o olhar proveniente dessa formação está presente em suas narrativas. Segundo Rodrigues (2006), as produções de Vilela compreendem os gêneros conto, novela e romance, nos quais ele experimenta sua liberdade literária e criativa.

Marani (2018), que tem um trabalho dentro da perspectiva linguística, apresenta a memória como constante na produção do autor mineiro em questão; que pelo próprio ofício está atento a tudo e a todos com seus sentidos, para poder trabalhá-los com a imaginação e transformá-los em literatura. Nesse sentido, a pesquisadora detecta que Luiz Vilela abusa de imagens visuais, sonoras e táteis que aproximem os sentidos do leitor aos das personagens do conto, promovendo uma identificação entre o ficcional e o real.

Por recorte, no caso da estratégia memorialista do conto em questão, tal aproximação de sentidos está carregada de emoções e é capaz de construir uma atmosfera que submerja o leitor no universo demiúrgico lido, pois

A transposição da memória para o passado, muitas vezes, é alcançada através de espaços físicos e/ou psicológicos – que funcionam como um “start”, resgatando certos sentimentos adormecidos e que são imprescindíveis para a constituição e solidificação da identidade do sujeito (MARANI, 2018, p. 825).

A partir dessa consciência de estratégias de gatilho das emoções por meio de memórias sinestésicas aludidas pelo código literário far-se-á a análise do conto “O violino”, de Luiz Vilela (2005) (1989).

4.3.1 “O violino”: uma análise da sonoridade como *qualia*

A primeira imagem construída na narrativa, após o título, é a de uma experiência de descoberta na infância do narrador. O espaço desbravado foi o porão, substantivo carregado de significados medonhos, de abandono, de desprezo ou de almojarifado no imaginário social. Na sequência narrativa, o menino relata que lá eram despejados os objetos sem mais utilidade para a família, contudo, sentia o peso do lugar desconhecido e a aventura incutiu-lhe medo, pois os objetos pareciam-lhe assombrar para dali ele afastar-se.

Após vencer o medo, a criança propõe-se a desbravar os itens abandonados no porão. Entre brinquedos, retalhos e objetos sem importância para ela, deparou-se com “uma caixa de madeira com formato especial: um violino” (VILELA, 1989, p. 104). A personagem percebe o violino primeiramente pelo aspecto estrutural da caixa e, posteriormente a isso, soma o sentido da visão e o do tátil: “Levei-a para a parte mais clara do porão e abri: a caixa era roxa por dentro e por fora, forrada de feltro – parecia um caixão” (VILELA, 2005, p. 104).

A descrição da caixa do violino é feita de forma a suscitar no leitor suas próprias experiências emocionais, visuais e táteis. Para esse fim, o autor propõe um contraste entre escuro e claro que vai desde a descrição da iluminação do espaço (o porão) até a cor roxa do feltro da caixa do violino, feltro esse que não seria igual a qualquer feltro, poderia ser o mesmo de um caixão. A caixa de madeira com um formato especial se une ao aspecto do objeto do caixão, outra estrutura de madeira em formato especial, contudo as semelhanças estão para além do aspecto formal, tanto o caixão do imaginário do personagem quanto a caixa do violino são recobertas por um feltro roxo. Nesse sentido, o autor incute no imaginário do leitor as

lembranças de caixões como um item macio por dentro e fúnebre por fora, usado para guardar algo valioso. Aprofundando um pouco a relação entre a metáfora da caixa do violino com o caixão, o leitor também pode aproximar a impressão de que o objeto guardado na caixa não mais será visto e ou usado, o que imprime um sentimento de tristeza à cena.

Com o violino em mãos, antes de ir atrás de respostas sobre o histórico de tal objeto, o narrador nos revela a junção da experiência do sentido da audição:

Tirei o arco e deslizei o polegar pela crina retesada. Como se segurava um violino? Ajeitei-o numa posição, uma posição icônica, mas não encontrava outra. Fiz uma pose imaginária de violinista e tirei o primeiro som: rouco, gemente, abafado -mugido de vaca. Experimentei outra corda: agudo e fino. Passei rápido o arco, tentando tirar sons melódicos, mas era como se as cordas não quisessem me obedecer, ou estivessem me tapeando, ou se divertindo à minha custa, fazendo aquilo de propósito para me irritar. Mas eu cismara de tocar alguma coisa, pelo menos um pedaço de *Sobre as ondas*, que eu ouvira uma vez no rádio, tocada em um violino. E insisti, cada vez mais irritado, até que achei ter conseguido um som parecido com a música. E então veio outra insistência: repetir o som. Desisti e, aguçado de novo pelas indagações, saí do porão, levando sob o braço a caixa com o violino” (VILELA, 2005, 105-106).

Nesse trecho percebe-se a preocupação do narrador em dividir com o leitor a sua experiência infante e já revela ao leitor sua inabilidade com o instrumento. Para tentativas de relacionar-se com o objeto, o narrador parece pintar uma cena visual e depois auditiva, pois define a imagem eliminando as distrações que destorceriam a observância do quadro. Primeiramente, o menino diz fazer uma pose icônica com o instrumento, definida como pose de violinista. Ao fazer isso, o autor recupera na memória do leitor uma posição que ele considere magistral para a prática profissional daquele instrumento.

Em seguida, na pretensão de produzir sons, os movimentos realizados com a haste produzem um som ruim, rouco e fraco aos ouvidos do narrador, mas o autor filtra as possibilidades de qualidades acústicas ao leitor comparando-o ao mugido de uma vaca, som comum ao universo de crianças, que aprendem por meio de mídias, brinquedos e estímulos escolares a reproduzir os sons dos animais ainda na primeira infância. A tentativa frustrada é contrastada com a pretensão de executar “*Sobre as ondas*”, cujo violino foi identificado a partir da escuta no rádio. Nessa informação, refere-se a “*Sobre as ondas*”, uma valsa do mexicano José Juventino Policarpo Rosas Cadenas (25/01/1868 – 9/07/1894), conhecido como Juventino

Rosas¹⁰⁰. Pela característica do gênero, trata-se de uma música alegre e para dançar; contraste total na comparação com a cena montada no início da narração.

A referência musical apresentada não faz parte da biblioteca da maioria dos leitores atuais; fato que desfavorece à compreensão da mudança de ambientação do porão. A insistência do narrador em conseguir tirar um som similar à valsa referida e repeti-lo causa novamente tensão ao conto, porém afasta-se do fúnebre e aproxima-se à teimosia infantil. Essa mudança interfere diretamente no ritmo da história, de lento para ritmado, tal qual a sua aventura no quartinho de despejos.

A primeira pessoa a quem o menino procurou para questionar sobre o violino foi sua tia Lázara - segundo ele, quem mais sabia dos casos de família. Ela era costureira e passava o dia em seu quarto. O encontro entre o objeto, Lázara e o sobrinho causou um clima tenso na narrativa, pois o efeito de reconhecimento da posse entre a tia e o violino anuncia um tempo histórico adormecido. O narrador sentiu-se descobrindo uma bomba-relógio a ponto de explodir.

Olhou-me com displicência; depois voltou-se repentinamente e encarou o violino; e, depois voltou-se alguns segundos em mim e perguntou: “Onde você pegou isso?” Sua voz e seu olhar fizeram-me esfriar de medo. “No porão”, balbuciei (VILELA, 2005, p. 106).

O olhar e a sonoridade da fala da tia são reveladas ao leitor não pelo texto pronunciado pela personagem, mas pela descrição de como o narrador se sentia em resposta à pergunta. Neste trecho novamente o leitor tem sua memória acionada para preencher as características do diálogo, pois ele é motivado a acionar situações em que sentiu calafrios.

Pode-se fazer um exercício intertextual a partir da figura da tia. Lázara é o feminino de um personagem bíblico que é ressuscitado por Jesus. Lázaro de Betânia, irmão de Marta e Maria (João 11:1-46) (2014), no quarto dia de seu falecimento foi trazido novamente à vida pelo milagre realizado pelo Messias Cristo. Esse reconhecimento enriquece a metáfora fúnebre do início do conto e prenuncia a temática da salvação artística a ser desenvolvida no enredo.

Na sequência, a voz da tia assume outra entonação:

Então ela disse: “No porão?” Mas desta vez a voz foi inteiramente outra, não tinha mais a violência anterior: era a voz de alguém que está pensando e diz uma frase só por dizer e continuar pensando. Minha paralisia acabou e, animado pela mudança de voz, eu disse: “estava dando uma olhada lá e achei

¹⁰⁰ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=BbrZO09R154>>, acesso em 2 abril 2020.

ele num canto. É da senhora?” “É”, ela disse, prolongando o “é” com a cabeça: “É meu...” E, como que atendendo a um gesto seu, embora ela não tivesse feito nenhum e continuasse somente olhando, aproximei-me dela e estendi-lhe o violino. Ela pegou” (VILELA, 2005, p. 107).

As adjetivações para a voz da tia nessa fala retomam o trecho anterior para validá-lo, pois afirmam que anteriormente, na situação que trouxera medo ao narrador, houve violência marcada pela voz. Na continuidade também se percebe a importância da percepção sonora e visual do texto, porque há um aumento no número de palavras no discurso do menino e uma diminuição no discurso da tia. Lázara torna-se praticamente monossilábica, deixando para o menino a melodia da composição, refletindo a complexidade do seu olhar: a aproximação do sobrinho com o instrumento sem ela efetivamente fazer algum gesto ou movimento. O contraste sonoro dos dois promove um contraponto tonal, ou seja, uma sensação de repouso e ou de tensão, no caso os dois, no diálogo.

Nesse momento faz-se importante uma digressão. Desde o princípio da narrativa, pelo esforço do narrador em apresentar o espaço da cena e imprimir uma atmosfera adequada às sensações que marcaram o fato em sua infância, a narrativa transparece sua dramaticidade. Essa afirmação dá-se pelo fato de todo o foco da narração está com vistas às ações que deflagram o espaço, a atmosfera da narrativa: à entrada no porão, ao mexer nos objetos, ao sentir os objetos, ao encontrar o violino e assim sucessivamente. Coeso a essa observação, faz-se importante propor que para a garantia da compreensão das emoções que estavam envolvidas com o fato narrado, houve um prelúdio: o primeiro parágrafo. Nesse pequeno trecho, o narrador renunciou a aventura com perguntas, como se propusesse ao seu leitor, e a si mesmo, uma reflexão, a busca por uma razão, uma moral, tal qual a orquestra faz em uma ópera.

Retomando a sequência do conto, para descrever a cena do primeiro contato entre Lázara e o violino, após tantos anos, o narrador utiliza-se da seguinte estratégia:

Pôs a caixa no colo e abriu-a. Ficou olhando como se nunca tivesse visto um violino, ou não soubesse para que servia aquilo, e estivesse curiosa e maravilhada. Então pegou o violino, com a solenidade de um sacerdote pegando a hóstia consagrada, e tirou-o com cuidado e carinho da caixa, que ela, a seguir, deixou sobre a máquina de costura. Segurou-o no colo como se fosse uma criancinha, deslizou a mão por ele, suavemente, com uma expressão que eu jamais vira em seu rosto: uma expressão de felicidade. Esta expressão mudou-se para outra, divertida, de menino que achou o brinquedo perdido, e depois para outra, de nostalgia. Por fim, observando-a sempre, enquanto ela mesma parecia ter se esquecido de mim, eu não sabia se ela estava alegre ou triste por causa do violino; e esperava, com ansiedade, o momento em que ela pegaria o arco e começaria a tocar” (VILELA, 2005, p. 07-108).

O narrador enfatiza as ações da personagem Lázara e prolonga o fraseamento progressivamente, um recurso musical de desenvolvimento de emoções. De fato, o primeiro ato de colocar a caixa no colo e abri-la é o mais tenso da cena, pois o narrador ainda não sabe a que comportamento esperar da tia. De certa forma, é possível depreender que nem mesmo Lázara sabia como reagir, já que o narrador a descreve maravilhada e curiosa diante de uma possível novidade.

O decorrer da cena é uma sequência ecfrástica que estimula a recepção a permear-se pelas emoções que o narrador sentiu e presenciou durante sua observação do fato. Lázara pega o violino, mas não de qualquer forma; ela é comparada a um sacerdote que, consciente da importância e santidade da hóstia, manipula o item com as mãos. Essa imagem produz um curtagem no imaginário do leitor, pois a sequência de movimentos do ritual após a consagração da hóstia é um marco tradicional da consciência coletiva para uma boa parcela da sociedade brasileira, naquela época, majoritariamente católica. Contudo, caso essa tradição não pertença ao horizonte de expectativa do leitor, o narrador completa a lacuna e facilita a compreensão da comparação: “tirou-o com cuidado e carinho da caixa” (VILELA, 2005, p. 107).

A personagem Lázara, após retirar da caixa, segura o violino como se ele fosse uma criancinha. Essa informação é icônica e, pode acionar várias experiências do leitor. Duas foram propositivas durante o estudo: o violino colocado na horizontal, em relação às pernas da personagem, como provavelmente deve ter sido posto no colo, pois é uma maneira mais segura de evitar a queda dele ao chão; e retirá-lo da forma horizontal para apoiar a base nas coxas e segurá-lo com as mãos em uma inclinação perfeita para a observação. Após a leitura atenta do trecho que segue essa informação (“deslizou a mão por ele, suavemente” (VILELA, 2005, p. 107), a segunda imagem foi mais romântica aos pesquisadores e potencializa a revelação da expressão de felicidade que o narrador descreve em relação à tia.

A aparente expressão de contentamento mudou na feição da personagem Lázara e o narrador fazer questão de detalhá-la: como se fosse um menino que encontra um brinquedo perdido. O termo usado para nomear a nova emoção é o adjetivo “divertida”, contudo, acredita-se que essa palavra nomeia mais a sensação do narrador que da própria personagem, que ainda parece estar imersa às próprias lembranças. Tanto que logo em seguida há a referência à expressão nostálgica de musicista.

A voz narrativa apresenta-se coesa à ideia de que a diversão seja a sua lembrança emocional do momento, quando relata que estava ansioso pelo tempo em que a tia pegaria o arco e tocaria. Outro ponto importante apontado nesse parágrafo é a revelação da existência de uma máquina de costura, objeto que serviu de apoio e suporte para a caixa do violino na cena.

Tal objeto de ofício pode apontar uma atividade comercial ou de subsistência familiar; ambas socialmente aceitas.

Percebe-se também nesse trecho uma narração estilisticamente diferente à do encontro do menino com o instrumento. É preciso lembrar que o narrador já não é mais menino e por isso tem uma distância temporal do fato ao narrá-lo. Tal discrepância no ato de narrar propõe que ao contar a sua experiência ele remonta a sua emoção daquele tempo e, ao fazer sua observação, promove uma reflexão atual, “madura” do fato. Essa defesa consolida-se pela utilização dos itens de comparação: o mugido da vaca para o som produzido por si próprio ao tocar o violino, o manuseio da hóstia pelo sacerdote e o cuidado com uma criancinha para o toque da tia ao violino. Mesmo a percepção de felicidade comparada à reação de uma criança ao encontrar um brinquedo perdido somente seria descritível por um adulto que já passou por tais experiências e sensações.

A exposição continua: na próxima ação da personagem instrumentista, ela é motivada a tocar alguma música para o narrador, mas parece tocar para ela mesma. Depois de uma série de tentativas de afinar o instrumento, Lázara executa uma música triste desconhecida do seu interlocutor. O fato de ela tocar funcionou como um isolamento físico da personagem no ambiente, como se ela não estivesse rodeada pelo sobrinho e em seu quarto. Esse recurso é comum em textos fílmicos e digitais, em que a câmera está focada em um ponto e o entorno é desfocado, para imprimir, ao ambiente, de forma intensificada os sentimentos das personagens.

A criança não reconheceu a música triste tocada pela tia após afinar o instrumento, mas demonstrou-se um bom apreciador e elogiou a performance. Nesse instante, o narrador revela um comportamento que possibilita de fato o “ressuscitar” de Lázara: ele pede para que ela toque outras músicas. Por conhecer “Sobre as ondas”, ela é a primeira e a mais pedida. A curiosidade sobre a possibilidade de tocar outras músicas que ele conhecia estimulou a personagem Lázara a retomar seus estudos.

Em outra ocasião, o narrador retorna à casa da tia e já tem a escuta do violino sendo tocado. Ao chegar no quarto, viu a tia rodeada de músicas e álbuns amarelados e alguns até rasgados. A palavra “músicas” foi usada como referência para a sonoridade, contudo, algumas vezes substituiu “partituras”, como é possível depreender no desenvolvimento da leitura. Essa afirmação condensa a expressão sonora do conto; houve silêncio durante muito tempo na pausa do violino; agora até o registro formal precisa produzir som.

Quando eu encontrava alguma música que eu conhecia pelo título, procurava “vê-la” naquelas gradinhas com bolinhas dependuradas, perninhas e cobrinhas

esquisitas. Mas não tinha jeito, por mais que eu me esforçasse e colaborasse com a imaginação: como que aquela música podia estar ali? Tomei raiva daquelas páginas, que eu não podia entender. Admitia que estivessem ali as músicas que eu não conhecia. As que eu conhecia, não: essas estavam é mesmo no ar, bastando a gente começar a cantar ou tocar não tinham nada a ver com aqueles rabiscos antipáticos (VILELA, 2005, p. 110-111). –

Observa-se que o narrador buscava ver as músicas “naquelas gradinhas com bolinhas dependuradas, perninhas e cobrinhas esquisitas”, tentando materializar aquela arte temporal cujo *qualia* é sonoro. Àquelas folhas, cujos títulos montavam uma música conhecida, o personagem tentava entender o registro, mas nem sua imaginação conseguia ajudar. Deflagra-se nesse apelo, uma intenção de clarificar ao leitor os detalhes da narração, pela necessidade de possibilitar alusões seguras e próximas à realidade dos leitores.

Percebe-se também nessa cena uma grande singularidade do personagem narrador desse conto: a viabilidade de reconhecimento nele das várias facetas possíveis e identificáveis de um leitor. Os objetos a que o narrador faz referência nesse trecho são as partituras que a instrumentista usava para estudar e que podem estar também fora da realidade de leitura de muitos leitores da obra. Nessa coerência de iletramento, o leitor pode compactuar da dificuldade de leitura do menino. Entretanto, àqueles que são leitores de partitura, podem causar o efeito cômico ao lembrarem-se de seus próprios anseios no início do estudo musical.

Esse conflito de leitura instaurado pelo estranhamento do menino quanto ao código da grafia musical e quando reconhece uma música, por meio da leitura do título dela, é responsável pela recusa dele ao texto “cheio de rabiscos”, por não conseguir abstrair do papel uma correspondência com o texto sonoro que a partitura representa em sua memória auditiva. Diante dessa possibilidade de compreensão da cena, o narrador leva o leitor a refletir sobre a disparidade entre os códigos ali existentes: um que está no papel e por isso assume-se atemporal e praticamente imutável (com exceção dos amarelamentos do papel e da fraqueza da tinta) e outro que se propaga pelo ar, que é efêmero, inconstante, subjetivo e depende de quem toca e de quem escuta.

Nesse trecho, a sinestesia é um recurso fortemente usado para facilitar o diálogo com o leitor, pois ao narrar que não via naquelas bolinhas gradeadas as músicas que ele identificava conhecer pelos títulos, o narrador pontua que nossos sentidos estão sempre interligados. Nessa esteira, ao se ler o título de uma canção, prontamente o universo sonoro dela é acionado pelo leitor, ao pensar em uma comida, o sabor dela é sentido, ao pensar em um machucado a dor dele é prevista, ao ler uma ficção a memória sensorial alimenta as lacunas entre a ficção e a realidade (ECO, 1986).

Essa movimentação causada pela retomada do violino levou a tia a convidar o sobrinho a ser seu secretário, mesmo que ele não soubesse o que isso implicaria. Como primeira atividade, ele teve que organizar aqueles papéis com os rabiscos antipáticos. Posterior a isso, o menino a ajudava a ensaiar, a apoiava contra a família que recriminava seu ato de voltar a tocar violino e até a ajudou a organizar um concerto.

O motivo pelo qual ela parara de tocar o instrumento não é de conhecimento do narrador, já que ele diz que ninguém sabia e que não adiantava perguntar à Lázara. Mas a retomada da prática a fez transformar-se, a ressuscitou. Ao reaver a ideia de que a caixa do violino se assemelha ao caixão, devolver o instrumento ao seu executor também o liberta da morte e do esquecimento.

A proposta do concerto, primeiramente, envolvia o menino como cantor de algumas canções que a tia tocava. No entanto, o menino, pelo nervosismo, durante os ensaios disparava a rir enquanto praticavam e isso fez com que a participação dele como intérprete, juntamente de Lázara, fosse cancelada.

No momento da audição, a tia focava-se nas cadeiras vazias. Tal visão revela que o auditório não estava cheio, o que deflagra uma negativa social, e não mais somente familiar, da prática musical, além de um reflexo sonoro automático dos aplausos. Após o primeiro ciclo de valsas, as palmas soaram tão fracas quanto a expectativa causada pelas cadeiras vazias, no entanto, o narrador esforçava-se para intensificá-las com as suas próprias. O ato pareceu-se com uma traquinagem de criança e isso o desestimulou.

Importante notar que há um paralelo entre o visual e o auditivo nessa cena. O ressoar das palmas é diretamente proporcional à quantidade de espectadores na sala de audição. A resposta negativa que essa sonoridade revela é um dos indicativos de que a narrativa retornaria ao silêncio inicial; em oposição ao clímax que gerou o encontro com o violino.

Após o intervalo, a quantidade de pessoas na plateia diminuiu ainda mais e a intérprete demonstra seu olhar decepcionado. O desejo do narrador era que o concerto acabasse logo para que pudesse ficar sozinho com sua tia. A cada fim de uma peça musical, o menino olhava para baixo a fim de não encarar o reflexo das “palmas mortas” no rosto da musicista. Repara-se no adjetivo “mortas” usado para as palmas da plateia e mais uma vez tem-se uma recapitulação do caixão com o qual a caixa do violino foi apresentado e o leitor tem pistas sobre o motivo que levou o silenciamento de tal instrumento: a ausência de apoio familiar e social para a arte musical.

A relação de som e espaço demonstra-se crucial na percepção do menino. Ele esperava um som caloroso ao ouvir as palmas da plateia, na intenção de demonstrar para tia o quanto ela

tocava bem, mas a fraqueza do som executado nas poucas cadeiras ocupadas representava o insucesso do concerto ou o desprezo ou o não reconhecimento da arte (local) por meio do público. Por fim, é um silêncio, seguido de som, que motiva o personagem a levantar sua cabeça:

Rezava mentalmente para o tempo passar depressa, fechava os olhos, procurava pensar em coisas fora dali, mas aquela agonia nunca acabava. Até que houve um silêncio; escutei as palmas; abri os olhos: o concerto tinha acabado (VILELA, 2005, p.118).

Ao se findar uma sequência de execução, o intérprete realiza um silêncio no seu instrumento à espera do rompimento dele pelos aplausos de sua plateia. É fato que a qualidade do som das palmas é um verificador da recepção do *show* e a personagem sabia disso. Outro fato que confirma a discordância social para com a ação cultural promovida por Lázara.

Após o hiato sonoro, o narrador, consciente do programa a ser executado, já sabia que o próximo espaço para palmas representaria o fim do tormento para a tia, por isso, a pausa seguida pelo som das palmas o fez abrir os olhos. Esse episódio é um remonte da fala da personagem Lázara diante as tentativas de impedi-la a realizar o concerto: “Se eu morrer, que seja pela arte” (VILELA, 2005, p.115). O contexto dessa fala era a resposta da musicista aos alertas de perigos físicos e emocionais, de retomar a atividade artística em idade avançada, que a personagem recebia de seus conhecidos. Essa proposta permite uma leitura de que o silenciamento anterior, ou alegoricamente a morte anterior, foi pela não tentativa ou pelo impedimento de continuidade da prática musicista.

Após o concerto, a tia nunca mais tocou e voltou a costurar. A família elogiava a retomada dos ofícios por meio de Lázara, porém o menino sabia que o silêncio, novamente representado pela falta do som do violino e dos aplausos, indicava mais uma vez a morte de Lázara. Percebe-se nesse retorno à máquina de costura um paradoxo: essa ferramenta produz um barulho, às vezes ensurdecador, e sem expressão de seu executante, mas socialmente aceito. Em paralelo à expressão sutil e inigualável do violino que foi silenciado, é possível ler que a individualidade e expressividade, no caso de Lázara, não eram viáveis nem mesmo estimuladas.

Diante dessa análise depreende-se que a estratégia narratológica de Luiz Vilela em “O violino” para tratar um tema social pode ser analisada a partir de um projeto de *Gesamtkunstwerk*, pois, para conquistar o efeito de verossimilhança, o narrador alude situações e sensações complexas do dia a dia de uma comunidade. A voz narrativa conduz a uma recepção sensorial e afetiva ao revelar a memória das personagens por meio de descrições visuais e

sonoras e por meio das picturalizações, aludindo no leitor sensações e emoções que intensificam a experiência da leitura. A complexidade do conto em questão não está na temática nem mesmo na profundidade das personagens, mas na estratégia narrativa de alusão a *qualia* comuns a outras artes, mas que na arte da vida são indissociáveis à experiência humana cotidiana.

De forma geral, nos três contos que compõem esse *corpus*, evidencia-se a transposição dos limites entre as variedades artísticas por meio da construção literária. Demonstrou-se, neste estudo, que a palavra ficcional em meio ao seu tecido possibilita a verossimilhança com a realidade do leitor; movimento que automaticamente já explora a recepção em busca de uma leitura complexa e completa diante dos sentidos que envolvem a vivência das experiências a que esse indivíduo está submetido constantemente. A partir dessas constatações, por fim, é possível a afirmação de que a literatura também seja um meio de *Gesamtkunstwerk*, em sua produção do efeito de obra de arte total.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A linha argumentativa deste trabalho foi construída a partir da compreensão de que o projeto de *Gesamtkunstwerk*, de Richard Wagner, é uma estratégia de composição operística que visa a imersão do espectador em um universo ficcional. A pretensa situação de experiência de arte proporcionaria ao leitor a sensibilização o mais verossímil possível, quando comparado à sua realidade. Diante dessa possibilidade de recepção, identificou-se a importância do indivíduo que aprecia o objeto artístico e de suas qualidades leitoras para a concretização do projeto wagneriano. Essa conjuntura poderia desenhar uma dificuldade de interpretação do texto de arte, porém, evidencia relações entre as modalidades artísticas que estimulam sensibilidades culturais, históricas e sociais dos leitores no intuito de conduzir a imersão recepcional.

A defesa, por Richard Wagner, da ópera como instalação ideal para a realização de *Gesamtkunstwerk*, dá-se no uso das artes sonoras, literárias, plásticas e cênicas em prol da unidade da recepção de sua obra. Ele destaca que para uma composição adequada seria necessário um artista que dominasse essas manifestações artísticas e construísse pessoal e metodicamente seu produto artístico. Esse movimento garantiria o *status* de obra de arte total na tentativa de envolvimento do espectador desde início até o fim, conduzindo-o a uma unissonância ou multiplicidade de efeitos sensoriais, estéticos e plásticos (OLIVEIRA, 2014).

Seria possível, diante dessa perspectiva, as artes em geral produzirem esse traço de efeito se, quando na recepção, o leitor/espectador for estimulado por elementos do texto artístico que o faça se envolver às múltiplas artes. Como propôs Richard Wagner, elaborando uma melodia que surgisse do discurso e que, da comunhão entre letra e música, as demandas cenográficas e de montagem somassem-se à ideia projetada pelo compositor para se encerrarem no espectador em forma de efeito. Em termos de literatura, seria possível essa relação por meios de códigos elencados pelo escritor, a união de referências das várias artes capazes de mobilizarem a recepção do leitor e estimular nele um efeito de obra de arte total.

A fim de buscar a verificação da possibilidade de a literatura produzir um efeito de *Gesamtkunstwerk*, foi proposto neste trabalho um panorama histórico das técnicas musicais e as questões filosóficas que consolidaram a estética alemã romântica. Nesse contexto, leu-se o trabalho intitulado *A obra de arte do futuro*, de Richard Wagner (2003), destacando as relações entre a concepção wagneriana desenhada e o contexto no qual ela estava inserida. Tais discussões constituíram o primeiro capítulo desta tese.

Na sequência, motivados pelo projeto de obra de arte total proposto por Richard Wagner, fez-se necessário destacar teorias e artistas que reconhecem as possibilidades e efetivas relações entre as várias modalidades artísticas. A materialidade literária como enceto às ramificações alusivas a outros *qualia* foi exemplificada no poema “Trem de ferro”, de Manuel Bandeira (1976), permitindo uma análise dos elementos literários que demarquem traços sensíveis disponíveis à arte literária, de forma direta ou indireta.

Dentre as teorias importantes que sedimentam o segundo capítulo, encontra-se o tratado de Souriau (1983), cuja defesa está na própria divisão das artes clássicas enquanto possibilidade de estímulo de percepção entre elas; devido ao uso dos traços sensíveis, os *qualia*. Pensado o esquema a partir do comportamento organizacional de *qualia*, identificou-se que ocorre recorrência e até intersecção entre eles nas matérias artísticas de cada obra pensada. Diante dessa reflexão, a prática de aproximar as manifestações artísticas pode ser vista pela necessidade de complementação de fenômenos para um *Stimmung* idealizado pelo demiurgo.

Ainda segundo Souriau, é possível distinguir em todas as obras de segundo grau, e nessas inclui-se a literatura, as formas primárias de artes devido aos traços elementares sensíveis disponíveis nela. Especificamente na literatura, a linguagem remeteria o leitor ao arabesco fonético dos sons da linguagem e ao conjunto de todos os dispositivos que seriam acionados por esse suporte semântico (SOURIAU, 1983, p. 143). Diante dessa máxima, as relações transtextuais, de intermedialidade e seus recursos tiveram destaque por serem marcas no texto que dialogam com a capacidade leitora no processo de recepção buscando um efeito de obra de arte total.

A partir da compreensão de que o texto ficcional apresenta um universo fértil que permite ao leitor expandir a tessitura denotativa exposta a ele no momento de recepção, analisou-se o conto “Mãos”, de Camargo (2014). No pretense exercício buscou-se os elementos textuais que evidenciam os *qualia* para além da arte literária, viabilizando uma imersão durante o processo receptivo do texto, qualidade tão cara ao projeto de *Gesamtkunstwerk* wagneriano. As projeções confirmadas no conto em questão salientaram as qualidades do leitor como fermento à construção de um efeito de obra de arte total. Nesse sentido, o terceiro capítulo desta tese discutiu os elementos envolvidos na recepção do texto, em seus âmbitos diacrônico e sincrônico.

Em suma, o percurso argumentativo eleito neste estudo tem seu início na reflexão acerca do funcionamento da copresença das variedades artísticas no gênero ópera em busca de um texto complexo e completo capaz de possibilitar uma recepção próxima à experienciada no real do espectador, seguida de uma investigação que apresente as relações entre as artes em outros

suportes e a possibilidade de emergir de um único código artístico uma teia de traços sensíveis distintos que culmine na identificação das qualidades leitoras do indivíduo que cristaliza e sedimenta a recepção do texto, responsável pela confirmação ou não de um efeito de obra de arte total. Diante dessa linha investigativa, as leituras propostas neste trabalho acerca dos contos “Miss Brill”, de Katherine Mansfield, “Aquele Bêbado”, de Carlos Drummond de Andrade, e “O violino”, de Luiz Vilela, objetivaram a análise dos elementos literários que estimulam a produção de um efeito de *Gesamtkunstwerk* frente às qualidades leituras do receptor.

A primeira proposição de análise do *corpus* deteve-se em “A srta. Brill”. Nele, Katherine Mansfield alimenta o enredo do conto com instrumentos extralinguísticos aludidos pela estratégia narrativa impressionista, característica da autora. Nessa ficção, o narrador conduz o leitor a conhecer Srta. Brill, seus hábitos e máscaras sociais, até o momento em que revela a solitária rotina da personagem que assiste à vida, como quem assiste a uma peça de teatro sem protagonizar sua própria história. Por meio do discurso indireto livre, o leitor é conduzido para dentro da atmosfera que envolve Srta. Brill e é estimulado pelos elementos sonoros, picturais, táteis e dramáticos a presenciar, com ela, o cenário da banda, do percurso da sua casa até os Jardins Públicos, do seu quarto onde chora etc.

Nesse conto, de forma bem específica, a técnica impressionista somada à intimidade da autora com o fraseado e com a melodia musical, propicia uma dilação da palavra tão forte que ela se desnuda de seus significados denotativos e passa a apresentar-se em sentidos, na sua própria essência, como se fosse música. Para além dessa estratégia autoral, a consciência do jogo de luz e sombra, tão cara aos pintores do impressionismo, materializa o sentimento apresentado por meio de palavras e alimenta os sentidos da visão, do tato, do olfato e do paladar, não como se fosse uma ópera, mas como se fosse uma arte interativa, tal como a vida, em que o leitor estivesse exposto à mesma experiência que a personagem Srta. Brill. Por essas evidências, essa narrativa corrobora a leitura de um efeito de obra de arte total proveniente da literatura.

Em “Aquele Bêbado”, de Carlos Drummond de Andrade, identificou-se uma estratégia peculiar de construção narrativa, em que a sinestesia permita diretamente a confecção da teia de sentidos já externas ao texto. No referido conto, as proposições temas para desenvolvimento da trama foram construídas a partir de referências a artistas de outros códigos diferentes da literatura, a paisagens consagradas patrimônios brasileiros, a hábitos marginalizados como resultado do ócio. Tem-se nessa narrativa que a personagem principal é um homem que abandona um vício concreto e o substitui por um abstrato.

O narrador desse conto em questão cita a produção de Tom Jobim, Mário Quintana, Segall e de Celso Antônio que supriram o espaço deixado devido a abstinência de álcool da personagem e contribuíram para o (não) enfrentamento da realidade. Nessa relação, as imagens, as canções e as esculturas são também bebíveis como o conteúdo étílico e costuram o enredo, dando-lhe o efeito de obra de arte total e conduzem-no para outra linha interpretativa, aproximando a narrativa à proposta do modernismo brasileiro, movimento ao qual Carlos Drummond de Andrade é um dos fundadores, na consideração de que o artista brasileiro libertou-se dos vícios de criação propostos por artistas estrangeiros para aliar-se aos conterrâneos e (não) fazerem escola.

A colcha de retalhos produzida nesse emaranhado sedimentou um hipertexto que mais depende dos seus hipotextos que de si mesmo para conferir sentido à leitura e por isso transcende à materialidade lexical posta nas tão poucas linhas do conto. Nesse exercício interpretativo, a qualidade leitora do receptor é o ponto chave para o preenchimento das lacunas, pois na falta de horizonte de expectativas lhe é demandado a pesquisa e retorno ao texto, a fim de compreender a multiplicidade artística, cultural, étnica, de fauna e de flora exposto nesse tratado modernista, tal como a realidade brasileira o é verdadeiramente. Observa-se que esse conto comenta a realidade dentro de si, ora questionando-a como metarrealidade ora como metaficção, e nesse movimento, obriga seu leitor a experienciar suas palavras em um efeito de obra de arte total.

De outra maneira apresenta-se “O violino”, no qual Luiz Vilela utiliza de elementos do cotidiano para emergir o leitor em um universo plurissemiótico, em que os estímulos sonoros e visuais provoquem sinestésias diversas. O narrador revela nessa trama uma experiência do seu passado infante juntamente das descrições dos sentimentos aflorados na ocasião. Pela ficção em destaque tem-se o relato da descoberta do violino de forma acidental pelas mãos de um menino e todas as sensações que envolveram a presença do personagem no porão. A escolha de palavras do universo infantil foi uma estratégia de condução do leitor às sensações pueris de medo, angústia, euforia e decepção que envolvem o processo de amadurecimento constante durante a vida.

São utilizados nessa narrativa a referência a notações e temas musicais que revelaram um artifício para sedimentação da relação entre as artes. No entanto, a um leitor atento aos traços sensíveis presentes no texto, a relação entre as artes deu-se por meio das descrições e apostos, de cunho infantil e memorialísticos, usados para desmitificarem as posturas, movimentações, sonoridades, perspectivas, visões e emoções. A memória afetiva do leitor é

constantemente acionada como agulha para costurar a teia sensível e possibilitar em si próprio a expurgação de seus conflitos pessoais motivados pelo texto. Essa projeção e transcendência permite uma experiência dramática tal qual a uma tragédia, oportunizando um efeito de obra de arte total.

É importante frisar que neste trabalho conceitua-se texto, de acordo com as propostas de Claus Clüver (2006), como todo material passível de leitura. Pois, assim sendo, as relações extra e intra textos de vários suportes e códigos podem ser *corpus* de leitura na perspectiva do leitor que se insere na tríade também formada pelo autor e pelo texto.

Essa breve retomada ao dinamismo que o texto literário propõe à recepção faz-se no sentido de confirmar a tese defendida neste trabalho: o efeito de *Gesamtkunstwerk* é resultado de uma recepção que atinja o leitor, mediante suas competências leitoras de sensibilidade dos *qualia* pertencentes às modalidades artísticas. A partir da articulação da palavra literária, que tende libertar-se do uso convencional, da característica secundária, desenhou-se análises capazes de descrever o processo simbólico da “palavra-chave”, objeto poético da literatura. A questão simbólica aqui destacada é uma tentativa de compreender de forma macrológica o movimento que a leitura produz no leitor, porque viabiliza uma interação complexa entre memória, imaginação e sensibilidade.

A partir dessa perspectiva, a cada capítulo teórico, objetivou-se a análise de um objeto artístico a fim de exemplificar as teorias elencadas; sendo progressiva a cada exercício. Em outras palavras, no primeiro capítulo, apresentou-se algumas obras musicais que favoreceram à formulação do pensamento de Richard Wagner até a estruturação de sua técnica composicional. Com o poema “Trem de Ferro”, de Manuel Bandeira, pretendeu-se evidenciar que a construção de um projeto de *Gesamtkunstwerk* na literatura é possível por meio da relação entre as artes, seja por alusão ou por composição, dentro de uma obra. Diferentemente do que fora defendido por críticos historicistas, de que se daria somente na assimilação de técnicas composicionais, tais como a utilização de *Leitmotiv*. Para tanto, a leitura estava focada na projeção sonora e imagética que a palavra poética arquitetava.

Por sua vez, a análise do conto “Mãos”, de Fábio Figueiredo Camargo, pretendeu absorver as alusões impulsionadas pelas palavras na narrativa, tal como fora feito no poema do Bandeira, agregando a nítida preocupação com a percepção do leitor. Nesse sentido, objetivou-se o reconhecimento de símbolos, referências, intertextualidades e lacunas ficcionais que estimulassem a coautoria do leitor.

Depois da dinâmica partitiva, na ocasião de cada capítulo teórico, apresentou-se um exercício complexo de leitura dos contos *corpus* deste trabalho no quarto capítulo. A exploração dos contos não pretendeu enumerar as incidências do pensamento de Richard Wagner quanto à ideologia modernista da arte, sutilmente referenciada no início do Capítulo 2 desta tese. Essa escolha deu-se a fim de evitar uma circunferência que rotule as narrativas intimistas, com fluxo de consciência e simbolistas. Contudo, é fato que quando essas técnicas são identificadas em um texto, facilmente desenha-se um paralelo com o projeto wagneriano de *Gesamtkunstwerk*, pela preocupação com a estrutura e com a expressão e profundidade da personagem.

Por outro lado, defende-se neste trabalho que o cerne do projeto de *Gesamtkunstwerk* está intimamente relacionado ao efeito do estímulo complexo durante a apreciação do espetáculo. Destaca-se que essa observação é a base para a defesa de Wagner quanto à imersão do seu espectador durante a execução da ópera, tanto que se fez necessário a projeção de um ambiente em que a ópera pudesse ser contemplada sem obstáculos ou intermediários.

Outro fator importante está no gênero elegido por Wagner para a formulação da obra de arte total. A ópera representaria, para ele, a união entre todas as modalidades de arte clássica, favorecendo à presentificação, e não representação, de um universo ficcional paralelo à realidade que se propusesse verossímil. Assim, pela comunhão entre música, literatura e artes plásticas, a arte encenasse, estimulando a sensibilidade e aludindo a memória afetiva e sensitiva do espectador.

Por essas argumentações, entende-se que o projeto de *Gesamtkunstwerk* se faz real na literatura pela possibilidade de a palavra poética estimular uma leitura ativa, capaz de fazer o leitor aludir aos *qualia* de outras modalidades artísticas; sem excluir o reconhecimento de técnicas composicionais paralelas. Verifica-se, assim, que esse projeto operístico na literatura se confirma no efeito de uma recepção que tende ao sensível verossímil na comparação com a realidade do leitor; concretizando a projeção de obra de arte do futuro cujo objetivo é o retorno ao natural, ao essencial, ao real. Assim, entende-se que a tese defendida neste trabalho identifica e justifica o efeito de *Gesamtkunstwerk* como uma possibilidade da recepção literária.

Por fim, no pleito de evidenciar a potencialidade da palavra literária enquanto força geradora de movimento interpretativo no leitor, este estudo encontrou nos pressupostos wagnerianos uma possibilidade de efeito de obra de arte total durante o processo de recepção. A partir do percurso teórico e analítico desenvolvido neste trabalho, outras possibilidades de pesquisas estão latentes, seja em uma perspectiva de letramento literário, de escrita criativa, seja na relação com o texto publicitário, dos *games* e de outros gêneros interativos e

tecnológicos. Diante disso, consolida-se a importância desta pesquisa para as grandes áreas da Literatura, da Arte e das Mídias.

REFERÊNCIAS

- ALEXANDRE JÚNIOR, Júlio César. A metapoesia em obras de Manoel de Barros. **MOSAICO**, v. 16, 2017.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Aquele Bêbado. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. **Contos Plausíveis**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1985. p.38.
- ANTUNES, J. Nietzsche e Wagner: caminhos e descaminhos na concepção do trágico. **Revista Trágica: estudos sobre Nietzsche**, Rio de Janeiro, 2º semestre 2008. 53-70.
- ASSIS, Machado d. O espelho. In: ASSIS, M. D. **Obra completa**. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, v. II, 1994. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000240.pdf>>. Acesso em: 30 dez.2016.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- BAIRON, S. **Multimídia**. São Paulo: Global, 1995.
- BANDEIRA, M. Trem de Ferro. In: BANDEIRA, M. **Antologia Poética**. 8. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976, p.96.
- BARBE, Michèle. Primeira cena de O ouro do Reno: eterno retorno ou amor eterno? Três interpretações da obra de Wagner por Fantin-Latour. In: DINIZ, T. F. N. **Intermedialidade e estudos interartes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p.71-106.
- BARBOSA, Camila Cornutti. **A Bossa Nova, seus documentos e articulações: um movimento para além da música**. 2008. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) - Universidade do Vale do Rio dos Sinos. São Leopoldo, 2008.
- BARTHES, Roland. O Efeito de Real. In: BARTHES, R. **Literatura e Semiologia**. Petrópolis: Editora Vozes Ltda., 1972. p.35-44. Disponível em: <<https://filosoficabiblioteca.files.wordpress.com/2013/10/barthes-o-efeito-de-real-in-literatura-e-semiologia.pdf>>. Acesso em: 12 fev. 2021.
- BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Lisboa: Edições 70, 1987.
- BARTHES, Roland. **Aula**. 14. ed. São Paulo: Editora Cultrix, s.d.
- BASBAUM, Sérgio R. Sinestesia e percepção digital. **TECCOGS: Revista Digital de Tecnologias Cognitivas**, São Paulo, jun 2012.
- BAUDELAIRE, Charles. A especificidade das artes. In: LICHTENSTEIN, J. **A pintura - Textos essenciais**. São Paulo: 34, v. 7: O paralelo das artes, 2005. p. 102-113.
- BEETHOVEN, Ludwig van. **Nona Sinfonia**. [S.l.]: [s.n.], 1824.

BERK, E.; DELVLIN, J. **Hypertext/Hypermedia handbook**. New York: Intertext Publications, 1991.

BOLTER, J. D. **Writing space: the computer, hypertext and the history of writing**. Hillsdelle: Lawrence Erlbaum, 1991.

BORGES, Jorge Luiz. A BIBLIOTECA DE BABEL. In: BORGES, J. L. **Ficções**. São Paulo: Globo, 1944. p.38-43. Disponível em:
<<https://teoriadoespacourbano.files.wordpress.com/2013/02/borges-ficc3a7c3b5es.pdf>>
Acesso em: 3 set. 2019.

BORTOLOTTI, Marcelo. Manuel Bandeira, um dos poetas mais cantados da sua geração, porém pouco ouvido. **Época**, Rio de Janeiro, n-line, 2017. Disponível em:
<<https://epoca.globo.com/cultura/noticia/2017/12/manuel-bandeira-um-dos-poetas-mais-cantados-de-sua-geracao-porem-pouco-ouvido.html>>. Acesso em: 30 maio 2020.

BRANDÃO, Jacyntho Luins. Oralidade, escrita e literatura: Havelock e os gregos. **Literatura e Sociedade**, São Paulo, v. 2, n. 2, p. 222-231, 4 dez 1997.
<https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i2p222-231>.

BUCHERONI, Giulia. G1. **Terra da Gente**, 2018. Disponível em:
<<https://g1.globo.com/sp/campinas-regiao/terra-da-gente/noticia/mau-cheiro-de-gamba-verdade-ou-mito.ghtml>>. Acesso em: 19 abril 2020.

CAMARGO, Fábio Figueiredo. Mãos. In: CAMARGO, F. F. **A vida suspensa**. Belo Horizonte: Scriptum, 2014. p. 14.

CANDIDO, Antonio. **Vários Escritos**. 4. ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 2004.

CASSIRER, Ernest. **Antropologia filosófica: ensaio sobre o homem – introdução a uma filosofia da cultura humana**. Tradução Vicente Felix de Queiroz .São Paulo: Editora Mestre Jou, 1972.

CASSIRER, E. **Esencia y efecto del concepto de símbolo**. México: Fondo de Cultura Económica, 1975.

CASTANHEIRA, Ricardo Manoel Ramos. **Gesamtkunstwerk. A utopia de Wagner**. Universidade do Porto. Porto. 2013. Dissertação. Disponível em: <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/80306>).

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

CHOPIN, Frédéric. Piano_Sonata_No.2,_Op.35_(Chopin,_Frédéric). **IMSLP**, 1837. Disponível em:
<[https://imslp.org/wiki/Piano_Sonata_No.2,_Op.35_\(Chopin,_Fr%C3%A9d%C3%A9ric\)](https://imslp.org/wiki/Piano_Sonata_No.2,_Op.35_(Chopin,_Fr%C3%A9d%C3%A9ric))>. Acesso em: 7 set 2019.

CLÜVER, Claus. Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos. **Literatura e Sociedade**, São Paulo, 04 dez. 1997. 37-55. <https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i2p37-55>

CLÜVER, Claus. Inter textus/Inter artes/Inter media. **Aletria**: revista de estudos de literatura, Belo Horizonte, v. 14, p. 10-41, 2006. ISSN 2317-2096. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1357/1454>>. Acesso em: 6 ago. 2019. <https://doi.org/10.17851/2317-2096.14.2.10-41>.

COELHO, Lauro Machado. **A ópera alemã**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

COMPAGNON, Antonie. **O Demônio da Teoria - Literatura e senso comum**. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CONSELHO, Ana Carla Pereira Martins. **Carlos Drummond de Andrade em manuais escolares do ensino médio no Brasil**. 20210. Dissertação (Mestrado em Literatura de Língua Portuguesa) -Universidade de Coimbra, Coimbra, 2010.

CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: CORTÁZAR, J. **Valise de cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 2006. p.147-163.

COSTA, Márcia Hávila Mocci da Silva. Estética da recepção e teoria do efeito. **Dia a dia Educação**, 2012. Disponível em: <http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/modules/mydownloads_01/singlefile.php?cid=44&lid=4787>. Acesso em: 2 jan. 2019.

COUTINHO, Afrânio. COUTINHO, Eduardo de Faria. **A literutara no Brasil**. Niterói: José Olympio Editora, v. 5, 1986.

CULTURAL, Itaú. **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. Verbete da Enciclopedia. ISBN: 978-85-7979-060-7. ed. São Paulo: Itaú Cultural, s.d.

DA VINCI, Leonard. **Mona Lisa**. [S.l.]: [s.n.], 1503.

DARCY, Warren O processo de composição. In: MILLINGTON, B. **Wagner - um compêndio**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.

DAY, Sean A. Regarding types of synesthesia and color-music art. In: ED., B. M. G. **СИНЕСТЕЗИЯ: СОДРУЖЕСТВО ЧУВСТВ И СИНТЕЗ ИСКУССТВ** (Synesthesia: commonwealth of senses and synthesis of arts). Kazan', Russia; : Izdatel'stvo KGTU, 2008. p. 282-288.

DELACROIX, Eugène. Diário. In: LICHTENSTEIN, J. **A pintura. Textos essenciais**. São Paulo: Ed. 34, v. 7, 2005. p. 93-101.

DIAS, Antonio Gonçalves. As artes são irmãs. In: AMORA, A. S. **Grandes poetas românticos do Brasil**. Disponível em:. Acesso em: 23 jan 2021. ed. São Paulo: LEP, 1959.

DIDEROT, Denis. **Carta sobre os surdos-mudos**. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

DOMINGUES, Melissa Sofner. **GRETCHEN AM SPINNRAD: UM ESTUDO ANALÍTICO-INTERPRETATIVO DE QUATRO LIEDER COMPOSTOS SOBRE O MESMO POEMA DE J. W. GOETHE.** Dissertação de mestrado. Campinas: Universidade Estadual de Campinas. 2014.

DUDEQUE, Norton. O drama wagneriano e o papel de Adolphe Appia em suas transformações cênicas. **Rev. Científica FAP**, Curitiba, jan./jun 2009. 1-16.

DURAND, Gilbert. **A imaginação simbólica.** Tradução de L. Fitipaldi. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1988.

DURAND, Gilbrt. **As estruturas antropológicas do imaginário:** Introdução à arquetipologia geral. Lisboa: Presença, 1989.

ECO, Umberto. **Lector in fabula:** a cooperação interpretativa nos textos narrativos. São Paulo: Perspectiva, 1986.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção.** São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ECO, Umberto. **Os limites da interpretação.** São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.

ECO, Umberto. **Obra Aberta:** forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, 2005.

ENCYCLOPÆDIA BRITANNICA. Britannica. **Britannica Escola**, s.d. Disponível em: <<https://escola.britannica.com.br/artigo/gamb%C3%A1/482112>>. Acesso em: 19 abril 2020.

FÉLIBIEN, André. O Sonho de Filômató. In: LICHTENSTEIN, J. **A pintura. Textos essenciais.** São Paulo: 34, v. 7, 2005. p. 40-59.

FERNANDES, Vladimir. **Ernst Cassirer: o mito político como técnica do poder no nazismo.** Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, p. 167. 2000. Dissertação (Mestrado em Filosofia).

FITZGERALD, Scott. **The Great Gatsby.** New York: Charles Scribner's Sons, 1925.

FURNESS, Raymond. O impacto de Wagner na literatura. In: MILLINGTON, B. **Wagner:** um compêndio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.

GARRETT, Charles Hiroshi (Ed.). **New Grove Dictionary of Music.** 3. ed. Oxford: Oxford, 2008.

GENETTE, Gérard. Cinco tipos de transtextualidade, dentre as quais a hipertextualidade. In: GENETTE, G. **Palimpsestos:** a literatura de segunda mão. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

GIBSON, J. J. **The perception of the Visual World.** Boston: Houghton-Mifflin, 1986.

GOETHE, J. W. V. **Fausto**: uma tragédia – primeira parte. 2ª. ed. São Paulo: Editora 34, 2004.

GREY, T. S. Bayreuth e a ideia de um teatro de festivais. In: MILLINGTON, B. **Wagner - Um compêndio**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.

GROUT, D. J.; PALISCA, C. V. **História da Música Ocidental**. 5. ed. Lisboa: Gradiva, 2007.

HALL, M. O impacto de Wagner nas artes visuais. In: MILLINGTON, B. **Wagner: um compêndio**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.

HIPPERT, R. T. M. **Ouver: a relação entre o som e a cor na percepção**. 2018. Dissertação (Mestrado em Tecnologia) - Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2018.

HOMERO. **Iliada**. São Paulo: Penguin/Companhia das Letras, 2013. Acesso em: 29 nov. 2019. Disponível em: <<http://www.eduardoguerreirolosso.com/HOMERO-Iliada-Penguin-companhia.pdf>>. Acesso em: 30 agosto 2019.

HUMPHREY, Robert. **O fluxo da consciência**: um estudo sobre James Joyce, Virgínia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner e outros. São Paulo: Mdiraw-Ilill do Brasil, 1976.

ISER, Wolfgang. **O ato de leitura**: uma teoria do efeito estético. São Paulo: Ed. 34, v. 1, 1996.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura**: uma teoria do efeito estético. São Paulo: Ed. 34, v. 2, 1999.

ISER, Wolfgang. O jogo do texto. In: LIMA, L. C. **A literatura e o leitor**. 2. ed. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2002. p.105-118.

JAUSS, Hans Robert. I A estética da Recepção: colocações gerais. In: LIMA, L. C. **A literatura e o leitor**. 2. ed. São Paulo: Editora Terra e Paz, 2002a. p. 67-84.

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

JAUSS, Hans Robert. II O prazer estético e as experiências fundamentais da poiesis, aisthesis e katharsis. In: LIMA, Luiz Costa. **A literatura e o leitor**. 2. ed. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2002b. p. 85-104.

JOÃO. Evangelho segundo João. In: ROCHA, D. S. D. **Nova Bíblia Pastoral**. São Paulo: Paulus, 2014. p. 1309-1311.

JOHANSEN, Elizabeth; MONASTIRSKY, Leonel Brizolla. As formas simbólicas de Ernst Cassirer e o conceito de Patrimônio Cultural: um diálogo possível com base no estudo da Casa do Divino (PR). **Patrimônio e Memória**., São Paulo, v. 14, n.1, p. 300-318, 2018.

- JOYCE, James. **Finnegan's Wake**. ed. Londres: Faber and Faber, 1939. - Disponível em: <<https://www.globalgreybooks.com/finnegans-wake-ebook.html>>. Acesso em: 28 nov. 2019.
- KANDINSKY, Wassily. Carta a Arnold Schoenberg. In: LICHTENSTEIN, J. **A pintura. Textos essenciais**. São Paulo: Ed.34, v. 7, 2005. p.120-123.
- KERMAN, Joseph. **A ópera como drama**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- LÉVY, Pierre. **As tecnologias da inteligência**. Rio de Janeiro: 34, 1993.
- LIMA, LUIZ COSTA. **A literatura e o leitor**. 2. ed. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2002.
- LOUVEL, Liliane. Nuanças do pictural. In: DINIZ, T. F. N. **Intermedialidade e estudos interartes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p.47-70.
- LUZ, Daniel Salgado da. Sinfonia Fantástica, Op. 14. **Orquestra Filarmônica de Minas Gerais**, s/d. Disponível em: <<http://www.filarmonica.art.br/educacional/obras-e-compositores/obra/berlioz-sinfonia-fantastica-op-14>>>. Acesso em: 24 abril 2018.
- MANSFIELD, Katherine. Srta. Brill. In: MANSFIELD, K. **A festa ao ar livre e outras histórias**. tradução de Luiza Lobo. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1993. p.149-154.
- MANSFIELD, Katherine. Miss Brill. In: MANSFIELD, K. **The Collect Stories**. England: Penguin Books, 2001. p.330-336.
- MARANI, Eloiza Fernanda. Rememorização: a constituição identitária do sujeito em "Era aqui", de Luiz Vilela. **Estudos Linguísticos**, São Paulo, 2018. 824-834.
<https://doi.org/10.21165/el.v47i3.1943>
- MASSAGLI, Sérgio Roberto. Homem da multidão e o flâneur no conto "O homem da multidão" de Edgar Allan Poe. **Terra Roxa e Outras Terras: Revista de Estudos Literários**, Londrina, v. 12, p. 55-65, 2008.
- MASSIN, Brigitte; MASSIN, Jean. **História da música ocidental**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1997.
- MATEUS. Evangélico segundo Mateus. In: ROCHA, D. S. D. **Nova Bíblia Pastoral**. São Paulo: Paulus, 2014. p. 1221-1222.
- MATTOS, Claudia Valladão de. Lasar Segall e as vanguardas judaicas na Europa e no Brasil. **Revista de História da Arte e Arqueologia**, Campinas, jan. - jun. 2007.
- MILLINGTON, Barry. **Wagner - Um compêndio**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.
- MIZERKOWSKI, Camilla Damian. **A literatura crítica e confessional de Katherine Mansfield na gênese do romance da Nova Zelândia**. 2008. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do Paraná. Curitiba. 2008.
- MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 6. ed. São Paulo: Cultrix, 1992.

MORAIS, Aline Pires; BRAGA, Andrea Abadia de Magalhães; COELHO, Kamilla Kristina Sousa França. Um estudo sobre a Estética da Recepção. In: TOLLENDAL, E. J.; AZEVEDO, L. **Relendo a teoria**. Uberlândia: EDUFU, 2011.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia**. São Paulo: Escala, 2007.

OLIVEIRA, Aline. Carrijo de. **Tristão e Isolda: ocorrências entre literatura e música**. Saarbrücken: Novas Edições Acadêmicas, 2014.

OLIVEIRA, Jocy de. As Malibrans. In: OLIVEIRA, J. D. **Coleção Jocy de Oliveira**. Rio de Janeiro: Jocy de Oliveira, 2000.

PEREIRA, Miguel Serpa. **Cinema e Ópera: uma encontro estético com Wagner**. 1995. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Artes) - Universidade Federal de São Paulo. São Paulo. 1995.

PEREIRA, Sylmara Cintra; NORONHA, Márcio Pizarro. **Concepções da arte na obra-pensamento de Richard Wagner**. Anais do I Congresso Nacional e II Regional do Curso de História da UFG – CAJ: Uma Corte Européia nos Trópicos: I Simpósio do GT de História Cultural da Anpuh/GO. Goiânia: FUNAPE. 2008.

POE, Edgar Allan. **A filosofia da composição**. 2. ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2011.

POUND, Ezra. **ABC da Literatura**. São Paulo: Cultrix, 1977.

POUSSIN, Nicolas. Carta a Chantelou. In: LICHTENSTEIN, J. **A pintura. Textos Essenciais**. São Paulo: Ed. 34, v. 7, 2005. p.36-39.

PRAZ, Mário. **Literatura e artes visuais**. São Paulo: Cultrix, 1982.

RAJEWSKY, Irina. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. In: DINIZ, T. F. N.; VIEIRA, A. S. (.). **Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea 2**. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG, 2012b. p. 51-74.

RAJEWSKY, Irina. O. Intermedialidade, intertextualidade e "remediação". In: DINIZ, T. F. N. **Intermedialidade e estudos interartes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012a. p.15-46.

REIS, João Ivo de Freitas. **O gênero Lied e a importância de sua integração no Ensino de Canto**. 2015. Dissertação (Mestrado em Ensino de Música - Canto) - Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa, Porto, 2015.

RICOUER, Paul. O símbolo dá o que pensar. **Esprit**, Paris, 1959. Disponível em: <http://www.uc.pt/fluc/uidief/textos_ricoeur/o_simbolo_que_da_que_pensar>. Acesso em: 11 nov. 2019.

RODRIGUES, Rauer Ribeiro. **Faces do conto de Luiz Vilela**. 2006. Tese (Doutorado em Estudos Literários) - Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2006.

ROSA, João Guimarães. O espelho. In: ROSA, J. G. **Primeiras estórias**. [on-line]. Disponível em: Acesso em: 30 dez. 2016. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, s/d. Disponível em: <http://maismac.org/media/guimaraes_rosa_-_primeirasestorias.pdf>. Acesso em: 30 dez. 2016

ROWLING, J. K. **Harry Potter and the Philosopher's Stone**. Londres: Bloomsbury Publishing, 1998.

SANTAELLA, Lucia. Texto. In: JOBIM, José. Luis. **Palavras da Crítica**. Rio de Janeiro: Imago, 1992.p.391-410.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de linguística geral**. São Paulo: Cultrix, 2006.

SCHAFER, Murray. **O ouvido pensante**. 2. ed. São Paulo: Ed. Unesp, 2011.

SCHILLER, Friedrich. An Die Freude. In: BEETHOVEN, L. V. **Nona Sinfonia**. [S.l]: [S.n.], 1824.

SCHONBERG, Harold C. **A vida dos grandes compositores**. Osasco: Novo Século Editora, 2010.

SCHUBERT, Franz. **Gretchen am Spinnarede**. [S.l.]: [s.n.], 1814.

SHAKESPEARE, William. The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmarke. **W3C**, 1609. Disponível em: <<https://www.w3.org/People/maxf/XSLideMaker/hamlet.pdf>>. Acesso em: 29 agosto 2019.

SHAKESPEARE, William. Macbeth. **Cadernos de pesquisa interdisciplinar em ciências humanas**, julho 2008. ISSN n.94. Disponível em: <<http://www.dbd.puc-rio.br/shakespeare/pdfs/Rafael%20Raffaelli%20-%20Macbeth.pdf>>. Acesso em: 23 jan 2021.

SHAKESPEARE, William. Companhia das Letras. **A tragédia de Otelo, o Mouro de Veneza**, 2017. Disponível em: <<https://www.companhiadasletras.com.br/trechos/85155.pdf>>. Acesso em: 29 agosto 2019.

SILVA, Arlenice Almeida da. As noções de Stimmung em uma série histórica: entre disposição e atmosfera. **Trans/Form/Ação**, Marília, 2016. 53-74. <https://doi.org/10.1590/s0101-31732016000500005>

SILVA, Ângela Maria Garcia dos Santos. **O manual do poeta: Mário Quintana e a criação poética**. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, p. 115. 2007. (Dissertação de Mestrado).

SILVA, Wellington Brandão da. **Inclinações da metapoesia de Manoel de Barros**. Dissertação (Mestrado em Literatura)-Universidade de Brasília, Programa de Pós-Graduação em Literatura. Brasília, p. 61. 2011.

SOARES, Magda. Letramento e alfabetização: as muitas facetas. **Revista Brasileira de Educação [online]**, 2004. 5-17. <https://doi.org/10.1590/S1413-24782004000100002>

SOURIAU, Étienne. **A correspondência das artes - Elementos de Estética Comparada**. São Paulo: Cultrix, 1983.

SOUSA, Airan Santos Barbosa. **Gesamtkunstwerk**: o desenvolvimento de um processo criativo artístico coletivo e polimático. 2018. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade de Brasília, Brasília, 2018.

SOUZA, Eunice Prudenciano de.; RODRIGUES, Rauer Ribeiro. Constantes temáticas na contística de Luiz Vilela. **Revista Estação Literária**, Londrina, setembro 2017. 173-189.

SQUEFF, Enio. Música e literatura. Entre o som da letra e a letra do som. Conceitos, termos, objetivos. **Literatura e Sociedade**, São Paulo, 04 dez. 1997. 139-148.
<https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i2p139-142>

STIERLE, Karlheinz. Que significa a recepção dos textos ficcionais?. In: LIMA, Luiz. Costa. **A literatura e o leitor**. 2. ed. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2002. p.119-172.

TRAHNDORFF, Karl Friedrich Eusebius. **Ästhetik oder Lehre von Weltanschauung und Kunst**. Berlin: Maurer, 1827.

TOLKIEN, J. R. R. **The Fellowship of the Ring**. Londres: George Allen & Unwin, 1954.

VILELA, Luiz. O violino. In: VILELA, L. **O violino e outros contos**. São Paulo: Ediora Ática, 1989.

WAGNER, Richard. **Der Ring des Nibelungen**. Bayreuth: [s.n.], 1876.

WAGNER, Richard. **A obra de arte do futuro**. Lisboa: Antígona, 2003.

WARRACK, John. Germany and Austria. In: SADIE, S. **The Norton/Grove Handbooks in music – History of opera**. New York: W.W.W. Norton & Company, 1990.

WEBER, William; LARGE, David Clay; SESSE, Anne Dzamba (org.). **Wagnerism in European Culture and Politics**. Ithaca: Cornell University Press, 1984.

WHITTALL, Arnald. O impacto de Wagner na história da música. In: MILLINGTON, B. **Wagner**: um compêndio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.

XAVIER, Antonio Carlos. Leitura, texto e hipertexto. In: MARCHUSCHI, L. A.; XAVIER, A. C. **Hipertexto e gêneros digitais**: novas formas de construção de sentido. Rio de Janeiro: Lucerna, 2004. p. 170-180.