



ALINE CARRIJO DE OLIVEIRA

O EFEITO DE

GESAMT KUNST WERK

A POTENCIALIDADE DA
PALAVRA LITERÁRIA

EDUFU

O efeito de *Gesamtkunstwerk*



Reitor

Carlos Henrique de Carvalho

Vice-reitora

Catarina Machado Azeredo



Presidente

Sertório de Amorim e Silva Neto

Conselho Editorial

Alexandre Guimarães Tadeu de Soares

Amon Santos Pinho

Arlindo José de Souza Junior

Carla Nunes Vieira Tavares

Juliana Marzinek

Raquel Discini de Campos

Equipe de realização

Coordenador editorial: Eduardo Moraes Warpechowski

Revisão de Língua Portuguesa: Lúcia Helena Coimbra do Amaral

Revisão de provas: Cláudia de Fátima Costa

Revisão de normas: Marissol Cavalcanti

Projeto gráfico: Eduardo Moraes Warpechowski

Diagramação: Luciano de Jesus Franqueiro

Capa: Heber Silveira Coimbra

Imagem da capa: Gerada por Heber Coimbra/Edufu (ferramenta Leonardo.Ai)

Editora da Universidade Federal de Uberlândia – Edufu

Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1S

Campus Santa Mônica

CEP 38400-902 | Uberlândia-MG

Tel.: + 55 (34) 3239-4293

www.edufu.ufu.br | edufu@ufu.br

Aline Carrijo de Oliveira

O efeito de *Gesamtkunstwerk*:
a potencialidade da palavra literária



© 2025, Edufu

Este livro, ou parte dele, não pode ser reproduzido
por qualquer meio sem autorização escrita da Editora.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

O482c

Oliveira, Aline Carrijo de.

O efeito de Gesamtkunstwerk [recurso eletrônico] : a potencialidade
da palavra literária / Aline Carrijo de Oliveira; prefácio: Stéfano
Paschoal. -- Uberlândia : Edufu, 2025.

196 p. : il., color.

ISBN: 978-65-989058-8-0

DOI: <http://doi.org/10.14393/Edufu-978-65-989058-8-0>

Livro digital (e-book)

Inclui bibliografia.

1. Literatura. 2. Interartes. 3. Gesamtkunstwerk. I. Paschoal, Stéfano
(pref.). II. Título.

CDU: 7:82

Bruna dos Santos Pinheiro
Bibliotecário-Documentalista - CRB-6/3805

Editora associada à



Associação Brasileira
das Editoras Universitárias

Sumário

Introdução.....	15
1. Richard Wagner, a obra de arte do futuro e o conceito de arte total – <i>Gesamtkunstwerk</i>	27
1.1 A ópera e o romantismo	28
1.2 <i>Das Kunstwerk der Zukunft</i> – A obra de arte do futuro, o projeto wagneriano descrito por ele mesmo.....	43
2. As artes irmãs e suas relações.....	65
2.1 “Trem de ferro”: uma leitura interartística	69
2.2 Possibilidades de relações entre as artes.....	72
3. Os indícios do processo receptivo	101
3.1 “Mãos”, de Fábio Figueiredo Camargo: uma leitura a partir da percepção interartística	102
3.2 A questão subjetiva, histórica e social da recepção.....	111
3.3 O movimento da leitura.....	126
4. Efeito de <i>Gesamtkunstwerk</i>	133
4.1 “Miss Brill”, de Katherine Mansfield: da técnica impressionista à descrição imagética	137
4.2 “Aquele bêbado”, de Carlos Drummond de Andrade: uma arquitetura do vício artístico.....	161
4.3 “O violino”, de Luiz Vilela: sonoridades (não) verbais.....	168

Considerações finais.....181

Referências189

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

A literatura assume muitos saberes. Num romance como *Robinson Crusóé*, 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, 1977 p. 17-18).

Prefácio

As relações entre as artes ocorrem desde a mais remota Antiguidade. Nem sempre, entretanto, com a mesma intenção. Ora são contrapostas umas às outras com a finalidade de se mostrar qual delas é melhor ou mais adequada — o que se dá na comparação entre artes comuns da Antiguidade ao século XVII (paragone) —, ora para que, consideradas como complementares, busquem responder a questões de infinita subjetividade, como aquelas relacionadas à movimentação dos afetos.

A presente publicação, *O efeito de Gesamtkunstwerk: a potencialidade da palavra literária*, é motivo de grande contentamento, já que nem todos os dias nos deparamos com estudos arrojados que tragam à tona conceitos complexos. E não apenas isso: no livro de Aline Carrijo de Oliveira, esses conceitos são movimentados de um lado para outro e aplicados a diferentes superfícies, a diferentes linguagens, até que, por fim, são acomodados em ambientes diversos daquele em que foram concebidos, temporal, social, cultural e historicamente.

Carrijo, com este livro, conclui um ciclo de pesquisas e estudos realizados no Programa de Pós-graduação em Estudos Literários do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia. Com o apoio de seu orientador, o Prof. Dr. Ivan Marcos Ribeiro, inaugurou os estudos interartes no mencionado programa. Não obstante os percalços de abrir caminhos e de iniciar um projeto de tamanha magnitude, a autora persistiu no trajeto e, neste momento, divide conosco os frutos de sua caminhada, brindando-nos com uma obra exemplar.

Ao prefaciarmos uma obra que privilegia o conceito de *Gesamtkunstwerk*, não podemos deixar de mencionar Richard Wagner, uma inteligência múltipla e um dos autores mais complexos da literatura científica de países de fala alemã. E o termo autor é aqui usado propositalmente, pois não convém limitar seu campo de atuação. Composi-

tor de óperas, Wagner era muito próximo da filosofia, o que comprova, dentre outras coisas, seu discurso para a comemoração do centenário do nascimento de Beethoven, intitulado *Beethoven* (1870), e o ensaio *Nietzsche contra Wagner*, de Friedrich Nietzsche.

As óperas de Wagner, com uma música nova e desafiadora para sua época e libretos que fizeram reviver a mitologia germânica, muitas vezes baseados em obras literárias representativas de épocas ou escolas, como é o caso de *Tristão e Isolda*, de Godofredo de Estrasburgo, levaram-no a ser mundialmente conhecido. Outra inovação proposta pelo compositor alemão o colocaria em todos os nichos de discussão artística e filosófica no globo: a proposta conceitual de uma obra de arte total, o *Gesamtkunstwerk*.

Em princípio, *Gesamtkunstwerk*, conceito estético do Romantismo alemão do século XIX, refere-se à junção de música (composição, interpretação instrumental, interpretação vocal), artes cênicas (encenação) e artes visuais (figurino e cenário) em função da representação operística. O compositor alemão defendia que esses elementos caminhavam juntos na tragédia grega da Antiguidade, mas que, em algum momento, haviam se separado. Criticando o fato de a ópera de sua época enfatizar a música em detrimento da qualidade do drama, Wagner propôs esse conceito.

Importante para a aplicação ou, ainda, para a concretização desse conceito, foi a construção do teatro de ópera em Bayreuth (projeto de Richard Wagner), cujos detalhes permitiam dar a devida importância a elementos que propiciavam imersão no mundo operístico, como os efeitos de escurecimento do ambiente, os efeitos sonoros, o rebaixamento da orquestra (fosso de orquestra) e o reposicionamento dos assentos do teatro para que a atenção recaísse toda sobre o palco.

Aline Carrijo lida com o conceito de *Gesamtkunstwerk* em obras literárias selecionadas, desvelando a seus leitores o caráter multiartístico da produção selecionada e a relação dos elementos artísticos contidos no interior de cada uma dessas obras.

O primeiro capítulo deste livro discorre sobre o conceito da obra de arte total, revelando as circunstâncias da ópera no Romantismo tardio alemão e apresentando o conceito de obra de arte do futuro, um projeto de Richard Wagner.

O segundo capítulo contém uma análise aprofundada do poema “Trem de ferro”, onde são elucidados expedientes de outras artes, apresentando a primeira possibilidade da poesia como obra de arte que não tem um fim em si mesma, mas que dialoga com outras artes, por exemplo, a música. Oferece ainda uma abordagem teórica sobre os *qualia*, tão bem definidos e discutidos no subcapítulo “A questão dos *qualia*”, que contém parte da discussão maior sobre “as artes irmãs e suas relações”.

O terceiro capítulo discute o movimento da leitura e as questões subjetivas que envolvem o processo de recepção de uma obra de arte. A exemplo do conto “Mãos”, do professor e escritor Fábio Camargo Figueiredo, em que Carrijo expõe a complexidade da obra a partir de sua própria recepção — como processo subjetivo. Além da questão subjetiva, aborda-se a recepção do ponto de vista histórico e social. O conhecimento técnico de elementos da teoria literária, somado ao contexto histórico, social e cultural em que nos inserimos — independentemente de nossa vontade —, dá o contorno às lentes da recepção. Carrijo elucida de modo exemplar o diálogo dessa obra de Fábio Figueiredo Camargo com elementos de outras artes.

A discussão sobre esses elementos e o aprofundamento na análise literária continuam no quarto capítulo, em que se analisam três contos: “Miss Brill”, de Katherine Mansfield (da técnica impressionista à descrição imagética); “Aquele bêbado”, de Carlos Drummond de Andrade (uma arquitetura do vício artístico); e “O violino”, de Luiz Vilela.

Ao final das análises dos contos e depois de refletir sobre as conclusões apresentadas pela autora, o leitor se convence da aplicabilidade do conceito *Gesamtkunstwerk* em literatura, especialmente nos exemplos selecionados por Carrijo, objetos de rigorosa investigação. Novamente ressalto o contentamento da recepção da obra, que ressignifica o conceito aplicado a outras superfícies, com as devidas e cuidadosas acomodações praticadas pela autora.

A obra que ora se vê publicada será indubitavelmente de grande auxílio a todos aqueles que tencionam enveredar pelos caminhos desafiadores da relação entre as artes e da ressignificação espaço-temporal de conceitos culturais.

Prof. Dr. Stéfano Paschoal

Introdução

A proposta deste livro é uma (re)leitura do conceito de *Gesamtkunstwerk*¹ — obra de arte total — a partir da literatura, como efeito produzido no processo de recepção do texto. Tecnicamente, serão utilizadas as concepções do maestro e compositor Richard Wagner (1813-1883) acerca desse conceito, os pressupostos do filósofo Étienne Souriau (1983) e do poeta Ezra Pound (1977) sobre a relação entre as artes e sobre a arte literária. Em decorrência da cadência argumentativa lançada com base em 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 com base em um conceito de arte pautado no projeto de *Gesamtkunstwerk*, de Wagner.

O objetivo pretendido marca um transitar entre modalidades artísticas diferentes, tanto no que se refere à concepção do projeto wagneriano de *Gesamtkunstwerk* quanto em relação à possibilidade de estímulos que produzam relação entre as artes por meio de um único código. Para além da aplicabilidade dos teóricos supracitados, é importante afirmar que as obras artísticas, em sua individualidade, serão lidas, neste trabalho, alicerçadas no conceito de Claus Clüver (2006) cuja definição de texto engloba cada organização complexa de signos destinada à leitura. Isso significa que as expressões humanas para co-

¹ *Gesamtkunstwerk*, obra de arte total, é uma proposta em que a poesia deve dar origem diretamente 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 um ritual social do que de mero entretenimento (Warrack, 1990). Quanto à origem, apesar de *Gesamtkunstwerk* comumente fazer referência à proposta operística de Richard Wagner, o termo não é dele. Sousa (2018) identifica que, em 1827, o filósofo Karl Friedrich Eusebius Trahndorff publicou um estudo em que descreve a possibilidade de as artes fluírem em conjunto.

municação — independentemente do sistema sógnico eleito — e os materiais passíveis de leitura — independentemente do seu código — que pretendem sentido são textos.

Em uma visão complementar para essa mesma concepção de organização semântica, Irina Rajewsky (2012a) utiliza o termo “configuração” para as análises textuais de Clüver, pois entende que o material comunicacional carregado de sentido é fruto de uma composição em vários códigos. Destaco que, apesar de Clüver e Rajewsky utilizarem termos diferentes, ambos possuem uma concepção de texto muito próxima, fruto de um processo secular de compreensão da relação entre a palavra², o leitor e o contexto.

Outros teóricos foram considerados para a compreensão dos jogos sensíveis disponíveis e estimulados durante a recepção textual. Durante o estudo, um trabalho de Lucia Santaella (1992) provocou um romper de barreiras teóricas ao elaborar um histórico interessante acerca das definições de texto, não só que se relaciona às teorias linguísticas mas também literárias, estabelecendo aproximações entre a percepção de signo e texto, obra e texto, e cultura e texto, valendo-se, em especial, dos estudos de Zellig Harris³, Kenneth Lee Pike⁴, Sándor Petöfi⁵, Roman Jakobson⁶, J. Dines Johansen⁷, Roland Barthes⁸, Julia

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

³ Autor de um estudo distributivo de equivalências entre sentenças sucessivas referente à análise das unidades linguísticas transfrásticas (Santaella, 1992)

⁴ Segundo o autor, a análise das sentenças deve ocorrer tendo em vista a “pirâmide hierárquica” nas quais estão inseridas, incluindo o contexto total da cultura do discurso (Santaella, 1992, p. 394).

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

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

⁷ Sua definição de intertextualidade está baseada em três diferentes aspectos: formal, referencial e comunicativo ou intersubjetivo (Santaella, 1992).

⁸ Estudioso da psicanálise de Jacques Lacan. Em seus estudos, articulou o extrato do inconsciente à sua noção de escritura (Santaella, 1992).

Kristeva⁹, Iuri Lotman¹⁰ e Ivan Bystrina¹¹.

Os teóricos elencados por Santaella (1992), em uma primeira leitura, podem parecer contraditórios; ainda assim, apresentam uma interseção histórica que permite a consolidação da concepção de texto como produção *de* e *por meio de* signos, até mesmo diferentes da linguagem verbal, compreensão essa que viabiliza a análise proposta neste estudo, que engloba obras literárias em sua maioria, mas também obras musicais, dramáticas, picturais e miméticas (aqui compreendidas como dança, performance, teatro etc.).

Destacadamente, selecionei os conceitos de verossimilhança de Barthes (1972), no ensaio “O efeito de real”; a teoria da *mimesis* como a força responsável por demonstrar o real através da literatura, utilizada por Barthes (1977) e depois retomada por Antonie Compagnon (2010) em *O demônio da teoria*; além das contribuições teóricas de Umberto Eco (1986) (2000), Wolfgang Iser (1996) (1999) e Edgar Allan Poe (2011), em *A filosofia da composição*, que serão importantes para a construção argumentativa da análise dos aspectos literários e das relações provenientes da tríade envolvendo o texto, o autor e o leitor; e ainda os subsídios para fundamentar a proposta de efeito de obra de arte total no que tange aos elementos da narrativa.

Outro aspecto importante é que 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 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

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

¹⁰ Sua noção de texto compreende quatro 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 por ele (Santaella, 1992, p. 404-405).

¹¹ Elaborador da concepção de texto como unidade mínima da cultura, e de signo como unidade mínima dos códigos linguísticos, sendo considerados ambos os conceitos interdependentes (Santaella, 1992).

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.

Diante dessas evidências, são várias as estratégias para que uma obra reúna, 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 da 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 em que delimita o retorno da arte aos seus pressupostos naturais, de forma 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 Clüver (1997, 2006), classificação dada a uma obra indivisível constituída de vários traços artísticos. Outro exemplo seria o de *mime-sis* e representação, em que a literatura assume a responsabilidade de tratar o real indiretamente, demonstrando-o em suas obras (Barthes, 1977; Compagnon, 2010); e o de *qualia*, de Souriau (1983), que trata dos traços sensíveis das artes e de suas combinações, conforme apresentarei mais adiante neste trabalho.

Em decorrência da proposta de se analisar obras literárias pelo viés do projeto de obra de arte total, o escopo dos estudos interartes

¹² Essa obra será usada 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.

aplica-se a esta investigação, uma vez que o projeto operístico de Wagner (2003) demonstra a possibilidade de relações entre as outras artes e 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 ópera seria a única manifestação artística capaz de unir música, literatura, artes plásticas e cênicas em uma obra, a fim de construir uma arte completa e complexa.

Saliento, a respeito dessa relação entre palavra e som, a importância do postulado de Squeff (1997), que afirma a convivência intencional entre a palavra, tida como conceito, e a música, tida como tempo, permitindo manifestações de carga semântica dupla, ou seja, a música fornece um estilo à palavra, que pode corroborar ou confrontar o significante correspondente.

Cabe ainda frisar que a recepção do texto operístico era uma preocupação para Wagner, haja vista a elaboração de uma estrutura física para que suas obras fossem apresentadas, garantindo que o espectador não sofresse interferências externas ou indesejadas pelo compositor no momento da apreciação da ópera. O teatro Bayreuth Festspielhaus, elaborado pelo compositor, faz parte de um projeto musical maior, denominado *Gesamtkunstwerk*, no qual haveria a comunhão total entre todos os elementos da ópera, considerando-se, inclusive, os processos de composição e montagem.

Em essência, o conceito de *Gesamtkunstwerk* refere-se à estrutura operística. Segundo teóricos musicais Antunes (2008), Coelho (2000), Kerman (1990), Millington (1995), Pereira e Noronha (2008), Schonberg (2010) e Warrack (1990), dentre os diversos gêneros da música, 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*. Wagner defendia que o texto operístico permite a confluência entre todos os elementos artísticos por trazer melodia por intermédio dos instrumentos; letra, na linha dos cantores; dramaturgia, devido à performance; e imagens, pela ambientação do palco e dos figurinos interligados.

¹³ O termo discursivo, neste trabalho, tem o intento de demonstrar que códigos distintos, quando usados numa obra de arte, são para construir sentido.

O processo de composição de Wagner, no contexto artístico do romantismo tardio, propunha uma releitura de mitos e lendas por meio de encenações musicais pensadas de forma única pelo compositor, desde o recorte até a montagem da ópera (Oliveira, 2014). Tal processo tem origem no método composicional de 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 estrutura em que as partes das peças eram fixas e não se comunicavam em prol da construção de um texto único, que comungasse melodia, letra e dramatização.

De acordo com Warrack (1990), essa revisão feita na ópera séria, gênero operístico muito comum ao estilo romântico musical alemão anterior a Weber-Wagner, possibilitou a reformulação e a consolidação da técnica de motivos¹⁴, 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 Wagner. O compositor 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, conduzindo a outros temas.

Outra defesa dos estudos de Warrack (1990) é a evidência de que a era romântica alemã permitiu que a relação entre orquestra e voz imprimisse uma força maior à intenção de ideias, emoções e alusões, possibilitando o efeito da *unendliche Melodie*¹⁵.

Em suma, fruto desse período histórico, ideológico e artístico, o trabalho de construção operística, segundo a concepção de Wagner, pode ser comparado a um planejamento arquitetônico em que o autor,

¹⁴ Técnica musical que possibilita que temas sejam desenvolvidos durante a peça, possibilitando um fio condutor entre as partes e a sua unidade semântica.

¹⁵ 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.

antes de iniciar a composição propriamente dita, conhece o terreno (na maioria das vezes, os mitos e as 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 à construção (elabora todos os temas musicais) e 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), de acordo com Darcy (1995).

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 a confecção do espetáculo. A literatura está marcadamente presente na lenda de *Siegfried* e na mitologia das Valquírias, e o desenvolvimento do tema se dá pelos *Leit-motive*, produzindo unicidade no enredo.

Essa arquitetura wagneriana redonda no domínio do processo multissemiótico de criação, no qual se encontra a possibilidade da concretização da obra de arte total, haja vista que todos os elementos que surgem ao espectador durante a execução da ópera foram pensados em uma unidade primeiramente estrutural, mas também, e 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 verdadeira seria instalada com o projeto wagneriano somente em artes que derivassem dos *qualia*¹⁶ da ópera, a saber: teatro, novelas televisivas, cinema e séries.¹⁷

¹⁶ Percepções sensoriais.

¹⁷ Atualmente, no Brasil, uma compositora operística tem desenvolvido seu trabalho criativo na mesma linha que Richard Wagner. Jocy de Oliveira, nascida em Curitiba,

Assim, *Gesamtkunstwerk* sintetiza a materialização de traços artísticos diferentes em uma única obra de arte. Entretanto, seria possível, diante dessa perspectiva, que as artes em geral o produzissem como efeito textual, se, na recepção, o leitor/espectador fosse estimulado por elementos do texto artístico que o fizessem se envolver com as múltiplas artes. Em analogia à proposição de Wagner¹⁸, na literatura, dar-se-ia na relação entre os traços das várias artes por meio dos códigos elencados pelo escritor, produzindo a união de referências nas modalidades artísticas, capaz de mobilizar a recepção do leitor e de estimular nele o efeito de obra de arte total.

Essa referenciação confirma-se na evolução dos estudos de linguagem, no reconhecimento dos textos multissemióticos¹⁹ e multimodais²⁰, em multissuportes²¹, nas constantes transposições artísticas e nos diálogos entre as várias artes dentro de um mesmo suporte textual. O conceito de *Gesamtkunstwerk* usado por Wagner, por si só, enquadra-se em 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 com o intuito de refinar uma definição para o uso do efeito de *Gesamtkunstwerk* neste livro, a abordagem de Souriau (1983) garante, na própria divisão das artes clássicas, a possibilidade de um estímulo receptivo entre elas devido ao uso dos traços sensíveis, os denominados *qualia*. Refletindo a respeito do esquema de Souriau (1983) fundamentado no comportamento organizacional dos *qualia*, é possível identificar que ocorre repetição e até interseção entre esses traços

compõe óperas multimidiáticas e promove uma democrática relação entre os recursos tecnológicos e os já consagrados modelos de *Gesamtkunstwerk* propostos por Wagner.

¹⁸ Elaboração de uma melodia que surgisse do discurso e que, da comunhão entre letra e música, as demandas cenográficas e de montagem se somassem à ideia projetada pelo compositor para se encerrarem no espectador em forma de efeito.

¹⁹ Textos multissemióticos são aqueles que extraem de si sensibilidades distintas, por exemplo, a tirinha, que mistura linguagem verbal e não verbal.

²⁰ 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.

²¹ 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.

sensíveis nas matérias artísticas de cada obra analisada. Com esse 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 uma *Stimmung*²² coerente com a proposta romântica de arte à qual Wagner estava vinculado.

Souriau (1983) ainda discorre sobre a possibilidade de se distinguirem as formas primárias em todas as obras de segundo grau²³ por meio dos traços elementares sensíveis disponíveis nelas. 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 acionados por esse suporte semântico (Souriau, 1983). Dessa maneira, as relações extra e intratextos de vários suportes e códigos podem fazer parte do *corpus* de leitura na perspectiva do leitor, que se insere na tríade também formada pelo autor e pelo texto.

A proposta de uma leitura alicerçada na técnica wagneriana de composição operística tem por objetivo apontar o efeito de *Gesamtkunstwerk* na arte literária. O argumento basilar para esse foco está na perspectiva de que o texto literário existe na relação entre texto, autor e leitor, movimento que evidencia as percepções sensoriais a partir da concepção demiúrgica e arquitetônica com reverberações nas possibilidades de inferência do leitor durante o processo de interpretação do texto literário.

A fim de demonstrar essa possibilidade de leitura literária, analiso três exemplares do gênero conto, por representarem tradicionalmente uma proposta discursiva condensada capaz de aludir a elementos extraliterários para favorecer a fruição do texto. Contudo, não descarto que esse recurso seja acessível a processos de fruição de outros gêneros literários, tais como romance, crônica, poema e drama, assim como de objetos artísticos provenientes de outros códigos, pois, de acordo com as teorias de correspondência entre as artes e dos *qualia* que serão discutidos neste livro, o processo de identificação

²² Estado emocional animado, motivado.

²³ Relação entre os traços das artes organizadas em um esquema em que as artes clássicas são classificadas como de primeiro e segundo graus.

surge de um traço estilístico complexo do objeto analisado e permite a fruição do texto, seja ele qual for. O *corpus* literário utilizado aqui 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)²⁴.

Em uma prévia análise, já se percebe que nos contos em questão 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 modernista²⁵, não são exemplos de correspondência entre si por homologia²⁶, mas desenvolvem o sistema linguístico para aludir a outros traços artísticos e promover sensações no leitor que complementem a sua recepção, em um processo de correspondência entre as artes dentro de uma obra artística.

A fim de viabilizar sua construção argumentativa, este livro foi estruturado em quatro capítulos. No primeiro, apresento o conceito de *Gesamtkunstwerk* elaborado por Richard Wagner. Por meio de uma descrição do percurso histórico que provocou o período romântico alemão na música, da ideologia que culmina na concepção operística wagneriana, objetivo a revisitação do *Gesamtkunstwerk* como proposta para a obra de arte do futuro, segundo Wagner.

O foco do capítulo seguinte são as teorias acerca da correspondência entre as artes. Para tanto, discuto 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 interseção entre elas em uma construção de efeito de *Gesamtkunstwerk*.

O terceiro capítulo trata do processo de recepção da obra de arte, que evidencia a preocupação com o movimento de apreciação do texto. Nele, discorro sobre os pressupostos da teoria da recepção, de

²⁴ A tradução usada neste estudo será a de Luiza Lobo, publicada pela Ediouro em 1993, Srta. Brill (Mansfield, 1993).

²⁵ Destaca-se, porém, que a questão das escolas literárias será levantada somente e quando necessária à compreensão da técnica usada e das linhas interpretativas possíveis pela estética do projeto literário.

²⁶ O termo homologia faz referência ao estudo comparatista entre obras distintas, inclusive de suportes diferentes, em busca de correspondências de efeitos e de sentidos entre elas.

Jauss (1994), acionando Iser (1996) — sobre a questão da leitura como ato estético — e Eco (1986) — no que diz respeito à ação interpretativa da leitura e à interpretação Eco (2000) —, dentre outros autores, para modelar a figura do leitor em seu papel de realização da obra lida.

Na sequência, reservo o quarto capítulo para a análise dos contos que constituem o *corpus* deste trabalho. O foco desse exercício analítico está nas teorias apresentadas nos três capítulos teóricos anteriores, a fim de articulá-las em um movimento de leitura interartística cujos estímulos literários buscam uma imersão sensorial verossímil, defendendo, portanto, 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* na literatura.

Nas considerações finais, por sua vez, retomo 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.

Enfim, neste livro, busco demonstrar que a literatura possui traços sensíveis capazes de acionar outras vertentes artísticas que, juntamente com as qualidades leitoras, no momento da recepção, favorecem a imersão em uma realidade ficcional que se pretende verossímil. Dessa forma, o movimento interpretativo que atinge o leitor durante a apreciação da obra engloba questões culturais, memorialísticas e sensíveis, produzindo um efeito de *Gesamtkunstwerk* tal como desejado no projeto de obra de arte do futuro pensado por Richard Wagner.

1.

Richard Wagner, a obra de arte do futuro e o conceito de arte total — *Gesamtkunstwerk*

Para Richard Wagner, as artes de seu tempo eram, em si, incompletas e incapazes de atingir o espectador na sua complexidade, pois não se alinhavam na composição da obra nem, muito menos, abdicavam do egoísmo da moda¹. Segundo ele, tal incompletude apresentava-se pelo estímulo não natural, distante das necessidades essenciais do homem na relação com o meio, de onde o verdadeiro desejo seria capaz de construir a obra de arte.

Esse destaque que faço da obra de Wagner é fruto da reflexão dele a respeito do distanciamento do homem daquilo que é natural, completo e complexo, da experiência real humana que atinge os sentidos em conjunto. O músico alemão afirma que um projeto artístico resultante da união entre todas as artes, valorizando seus limites sensoriais e, concomitantemente, rompendo com eles, produziria um efeito de real² no seu espectador. Devido a essa característica polivalente, o

¹ 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.

² 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

estudo do projeto de *Gesamtkunstwerk* configura-se como 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 a 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; como em uma rubrica, que evidencia a ação que pleiteia o diálogo; ou ainda como em uma partitura, que registra graficamente o som pretendido.

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 Peri³. Na época, a nomenclatura usada para designar apresentações de estilo representativo musical era *favola drammatica*, e o texto musical encenado nessas obras estava em oposição à pressão conservadora da sociedade romana, desenvolvendo-se em quadros de monodia acompanhada (Massin; Massin, 1997).

Tendo por base esse gênero musical, a evolução do texto operístico é fruto da relação entre as artes representativas e presentativas, em busca de um movimento significativo e expressivo. Destaco, 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) como *Nascimento da tragédia no espírito da música*⁴, em que Friedrich Nietzsche apresenta a discussão acerca da unidade e de suas representações em um eterno movimento de vir-a-ser. Na obra, Nietzsche (2007) disserta sobre as

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.

³ Jacobo Peri (1561-1633) é um compositor e cantor italiano do período renascentista e barroco.

⁴ A partir da terceira edição (1886), o livro passou a se chamar *O nascimento da Tragédia*.

artes, estabelecendo uma relação entre a música e a literatura e entre as artes apolíneas e dionisiacas, e sobre a morte e a vida, em um retorno cíclico à origem.

Nietzsche (2007) apresenta ainda uma reflexão acerca da concepção de arte independente do viés de entretenimento, assim como era observada nas mudanças operísticas desenhadas por Wagner. Por conseguinte, 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.

Antunes (2008) descreve esse pensamento Wagner-Nietzsche indicando que a arte europeia deveria ser livre dos mecanismos científicos e da moda e tornar-se instrumento de manifestação e expressão de sentimento⁵, o que define bem os conceitos wagnerianos de natural e de real. Segundo o pesquisador, Nietzsche defendia a arte como lugar de expressão dos sentidos e não de representação deles; **não** como lugar de cópia do real, mas sim de presentificação de um real complexo e completo, por meio da união entre os estímulos naturais. Embora se encontrassem nessa mesma vertente, sabe-se, contudo, que, depois que o anfiteatro idealizado por Wagner foi inaugurado, Nietzsche acusou o compositor de se corromper, curvando-se aos ideais mercadológicos e modernos da época, propondo um lugar onde a arte não mais seria meio de presentificação, mas de representação (Antunes, 200).

Após o rompimento pessoal e intelectual entre Nietzsche e Wagner, o compositor alemão aderiu à concepção filosófica de Schopenhauer, cujas ideias pessimistas, conforme Schönberg (2010), marcaram a composição da ópera *Tristão e Isolda*.

De acordo com os estudos de Schönberg (2010), 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. Se-

⁵ 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.

gundo essa máxima, a música, por fazer uso de uma linguagem pura, presentifica-se, elevando a própria natureza ao seu ouvinte.

O conceito de essência está intimamente ligado à ideia dos 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 literatura⁶. O texto que originou o enredo dessa ópera é fruto de um estudo de Wagner a respeito de trechos provenientes da tradição oral; e dessas fontes há registros não idênticos de Gottfried von Strassburg, de Fernand Abrantes e 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 conduza à contemplação da realização de um desejo natural, o dos sentidos.

Em se tratando de Richard Wagner, além das influências⁷ 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 por meio da relação entre vontade e representação, influenciando as propostas de idealização da arte do futuro wagneriana.

⁶ As questões e as relações que envolvem 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 Wagner (1861) e Richard Wagner e *Tannhäuser* em Paris Richard Wagner et *Tannhäuser* à Paris (Wagner, 1861).

⁷ 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, identificados e/ou declarados nos trabalhos dos músicos.

Wagner desenvolve a complexa ideia de arte como sendo expressão dos desejos não arbitrários do homem, que estariam mais próximos às necessidades naturais, das quais a modernidade o teria afastado.

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 subjugadas e não desenvolvidas. Harold Schönberg (2010) fornece uma perspectiva condensada da concepção operística barroca e do início do romantismo. 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 é muito apropriada ao papel que ocupavam, uma vez que eram músicos concertistas que se dedicavam exclusivamente à execução musical.

Destaco que a prática constante e o domínio sobre várias peças forneciam a esses intérpretes familiaridades sonoras muito aguçadas, o que conferia uma habilidade muito cara aos compositores. Em razão de tal habilidade, a figura/tarefa dos virtuosos era muito estimada, 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 de transformar a partitura em música, foi bem aceito somente até os primeiros românticos.

Schönberg (2010) indica que os primeiros românticos eram mais permissivos que os músicos cronologicamente posteriores a eles no que diz respeito à prática virtuosa. A referida diminuição na relação de possibilidade de interferência nas obras dos artistas, ainda segundo Schönberg (2010), advém da teoria de Jean-Jacques Rousseau acerca do homem natural e do seu valor individual, cuja temática tem como foco a necessidade de expressão do subjetivo. Nessa perspectiva, os compositores começaram a expressar 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.

Essa projeção do subjetivo na música estrutura a escola romântica, cujos preceitos indicam: “conteúdo é mais importante do que a forma Clássica; há uma aliança entre a literatura e as outras artes; horizonte expandido; interesse no sobrenatural; constante experimentação com novas formas, novas cores, novas tessituras” (Schonberg, 2010, p. 163). Dentre muitos compositores, cito a seguir alguns que afetaram diretamente a concepção wagneriana de ópera.

Carl Maria Weber (1786-1826), um dos primeiros compositores românticos, segundo Schönberg (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 na produção artística de Wagner configura-se como elemento deflagrador da estética wagneriana: o *Gesamtkunstwerk*. Segundo Schönberg, o conceito elaborado por Richard

Wagner é entendido por trabalho artístico total; no entanto, outros autores, como Grout e Palisca (Grout; Palisca, 2007), traduzem tal concepção como um ideal de obra de arte total. A diferença dessa interpretação em relação à anterior reside na discussão filosófica que envolve a execução literal e completa do projeto metódico wagneriano como algo 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). 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 se 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, 2024).

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. Com Wagner, a técnica assume o sentido de motivo condutor (*Leitmotiv*) pela dimensão do desenvolvimento da célula musical nos temas de cada movimento, nas cenas e nos atos representados.

No que diz respeito à regência operística, Wagner possui uma aproximação a Franz Liszt (1811-1886) (Schonberg, 2010). Segundo Schönberg (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 literária dos libretos de Verdi era questionada (Schonberg, 2010). Em contraponto, Wagner, como muitos compositores românticos, preocupava-se com a 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 tenho apresentado, a composição musical deveria respeitar a unidade do *mito*, ser

continua 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 estaria intimamente ligada à melodia. Não haveria, nessa concepção, a necessidade de árias isoladas do conjunto harmônico, uma vez que o cantor não deveria estar em destaque maior do 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, era preciso ganhar em qualidade dramática e estética, algo que lembrasse a poesia encontrada nas sagas do período pré-cristão. De acordo com Schönberg (2010), o *Stabreim*⁸ foi a forma selecionada para a composição do libreto, pois era uma forma poética que favorecia a aliteração. 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. *Leitmotive* [sic] são motivos curtos e descritivos, capazes de serem metamorfoseados, que descrevem as personagens ou seus estados de espírito. Esses *Leitmotive* [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 a 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

⁸ Gênero poético cuja estrutura dos versos facilita a sua musicalização.

tradição temática musical e a cristalização de temas que funcionavam 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 “durchkomponiert”. Em resumo, a *Durchkomposition* é resultado da relação interna de desenvolvimento de *Leitmotive*, a fim de garantir a continuidade na ação dramática, visto que, ao serem desenvolvidos, os *Leitmotive* estabelecem a reminiscência entre os temas e subtemas de cada movimento da peça. Com base nesse conceito, para Coelho (2000), a concepção operística de Wagner, cujo objetivo é atingir a *Gesamtkunstwerk*, perpassa pela composição da melodia contínua em harmonia com o texto no intento de uma peça que possibilitasse uma expressão natural das ideias e dos sentimentos contidos no drama.

Sendo assim, a revolução wagneriana proposta para o corpo operístico⁹ (processo de composição¹⁰, orquestra e sua execução, cantores e suas encenações, montagem etc.) tinha característica unissonante interna e externamente à música, visto que as artes absorvidas pela ópera dialogariam harmonicamente no intuito de formação contextual para o texto musical. Em virtude do diálogo harmônico entre as artes acionadas pelo texto musical dramático, a metodologia detalhista de composição e montagem do espetáculo wagneriano não poderia ser praticada sem uma mudança no espaço físico do local da apresentação.

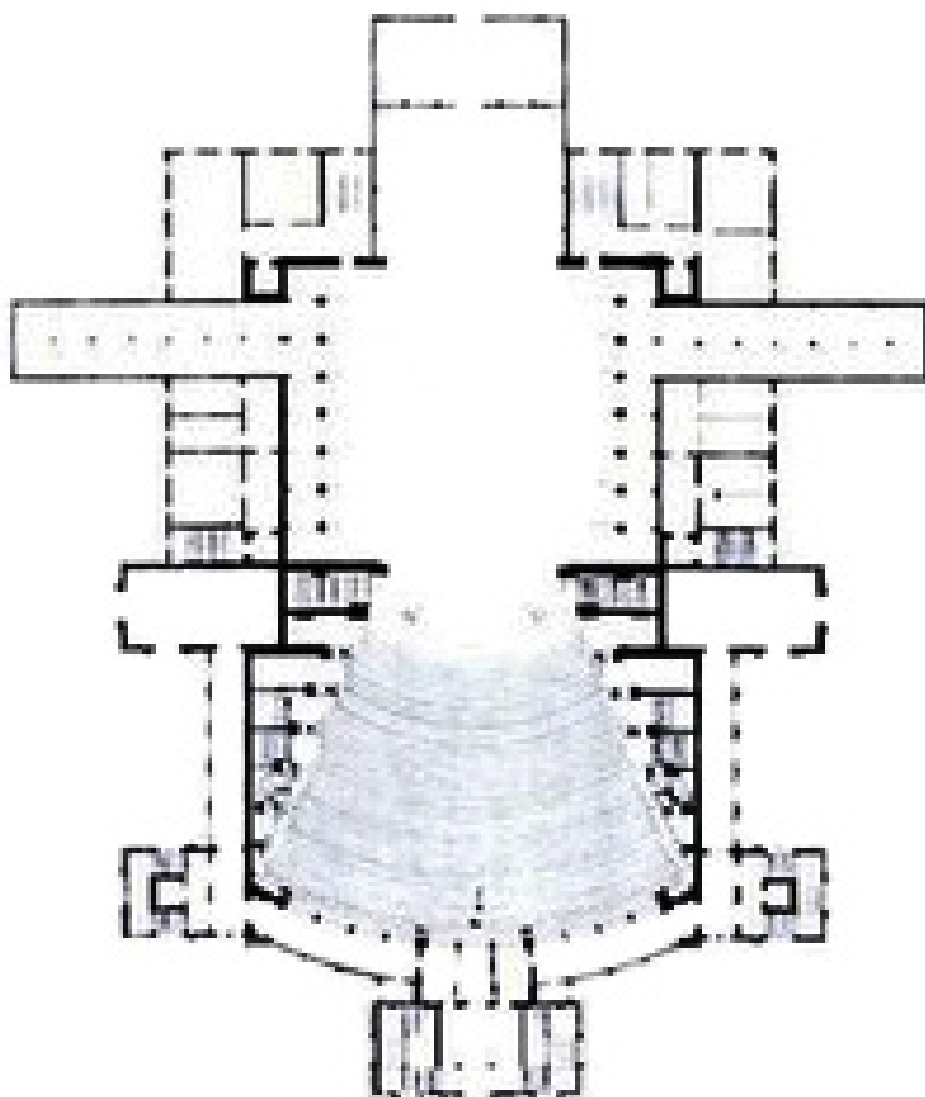
A modificação espacial idealizada por Richard Wagner para as apresentações molda-se a um projeto arquitetônico inovador para anfiteatros, pois o compositor propõe que cada elemento do espetáculo tenha um lugar específico e estratégico a fim de não comprometer a recepção do espectador. Ele idealizou o *Bayreuth*, composto de um

⁹ Os compositores operísticos anteriores a Wagner não eram responsáveis pela confecção dos libretos, tampouco pelas outras partes que compunham a obra; o controle e a autoria de todas as partes do processo de criação e produção de uma ópera constituíram outra ruptura wagneriana com relação ao gênero.

¹⁰ 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 e elaborava a redução para piano (*Kompositionsskizzen*) para, enfim, fazer a orquestração (*Partitur*) (Oliveira, 2014).

fosso desnivelado do palco para a orquestra¹¹, com condições específicas para a iluminação e aprimoramento arquitetônico para obter 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 pela peça.

Figura 1. Planta de um teatro pré-Wagner¹².



¹¹ Wagner, em suas óperas, escalou um número maior de instrumentos para a formação da orquestra. Essa mudança provocava maior volume sonoro à instrumentação e exigia maior potência vocal dos cantores.

¹² Disponível em: <http://estrolabio.blogs.sapo.pt/1308427.html>. Acesso em: 10 abr. 2018.

Figura 2. Planta do Bayreuth Festspielhaus²⁰

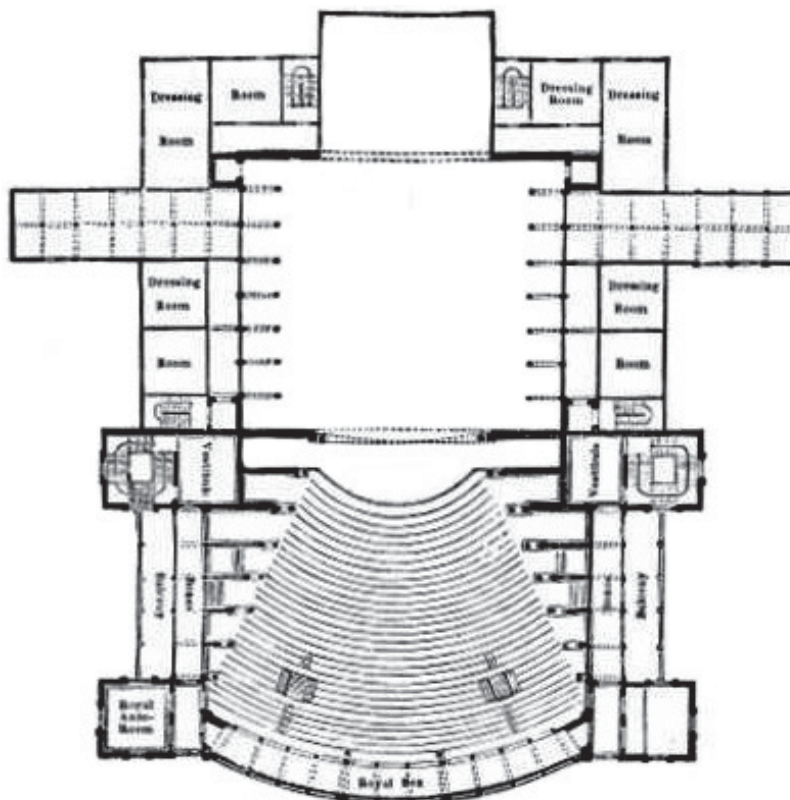


Figura 3. Interior de uma ópera barroca¹³



¹³ Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Interior_de_uma_%C3%B3pera_barroca.jpg. Acesso em: 10 abr. 2018.

Figura 4. Interior de uma *ópera pós-Wagner*¹⁴



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 horizontal e verticalmente, e o fosso da orquestra encontra-se em um nível mais baixo que o palco e a plateia. A experiência dos espectadores, com a mudança da estrutura do espaço físico para as 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 possuía um papel diferente na concepção operística de Richard Wagner. Para o compositor, ela era parte do drama. Segundo Schönberg (2010), há partes em que a ação do drama é apresen-

¹⁴ Disponível em: <http://www.portaldarte.com.br/opera.htm>. Acesso em: 10 abr. 2018.

tada 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, haja vista que, para um projeto de obra de arte integralizadora, foi necessário organizar instrumentos artificiais e vocálicos de forma a não competirem nem conflitem. Tal estratégia resultou em uma maior força na expressão de ideias, emoções e alusões, evitando que a cadência fosse marcada na linha vocal¹⁵.

O contexto intelectual apresentado, no qual Richard Wagner estava inserido, configurou o panorama que resultou na elaboração do método de composição operística que promoveu um divisor estético na música. Além disso, o conceito da *Gesamtkunstwerk* elaborado por ele é um reflexo do somatório de técnicas, estilísticas, ideologias e utopias com as quais Wagner teve contato durante sua trajetória.

Enfim, o romantismo favoreceu 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 musical¹⁶. Dentre as composições de destaque do período, cito três óperas que sobressaltam as características de desenvolvimento do gênero anteriormente mencionadas.

Robert le diable (1831), do alemão Meyerbeer (1791-1864), garantiu espaço a esse compositor em Paris e foi encenada em 1.843 teatros europeus (Schonberg, 2010). O enredo da ópera gira em torno de cavaleiros medievais e do 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 (Schönberg, 2010).

Nabucco (1842), ópera de Giuseppe Verdi (1813-1901), foi a responsável pela consagração do compositor, um marco na ópera italiana, considerada

¹⁵ Dessa forma, produzia-se o efeito da *unendliche Melodie* (Warrack, 1990, p. 192).

¹⁶ Composição sem repetições textuais e ornamentos supérfluos e com ação constante e crescente (Shönberg, 2010).

uma obra de extraordinária força. Ainda hoje é difícil não se deixar levar 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, para a qual converge todo o aparelho musical (Massin; Massin, 1997, p. 680).

Além de *Tristão e Isolda*, já mencionada neste capítulo, Richard Wagner (1813-1883), após a definição do “conceito de trabalho artístico unificado, o *Gesamtkunstwerk*”, “decidiu que toda grande arte devia ser baseada na mitologia” (Schönberg, 2010, p. 315). Em 1874, 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* (Schönberg, 2010).

Gesamtkunstwerk

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 que considera o termo como a junção de todas as artes é dada por Castanheira (2013), que apresenta *Gesamtkunstwerk* como obra de arte comunitária, por ser um processo que envolve várias frentes artísticas e pleiteia acesso a todas elas 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 da arte.

Dudeque (2009), ao ler o texto *Das Kunstwerk der Zukunft* (Wagner, 1985; Wagner, 2003), discorre a respeito das ideias do conceito de “obra de arte do futuro”. A proposta denota a ideia de *Gesamtkunstwerk* como “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 confirmaria na compreensão de as partes de um drama¹⁷ não serem passíveis de entendimento quando apresentadas isoladamente. A respeito dessa integralidade da *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 da construção de uma obra de arte coletiva cujas partes indissociavelmente conduziram o espectador à compreensão do texto apresentado demarca uma possível antecipação do conceito de mixmídia, de Claus Clüver. Segundo Clüver (2006), 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). 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. A tese wagneriana defende que as linguagens artísticas devam ser trabalhadas democraticamente para produzir sentido, de forma que as periferias do *quale* de uma se sobreponham às de outra e que o espectador não 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.

Enquanto modelo artístico, Clüver (2006) explica que a ópera pode ser considerada um exemplo de arte multi e mixmídia, na medida em que as apreciações das partes de uma obra operística são possíveis, contudo de forma incompleta e às vezes incoerente, 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 outras. Porém, a concepção de *Gesamtkunstwerk*, como filosofia musical de Wagner, enquadra-se como mixmídia quando se pensa no

¹⁷ O drama, segundo Wagner (2003), é definido como a obra de arte mais coletiva.

gênero ópera, realizada por meio da união de várias linguagens artísticas — literária, cênica, musical, plástica etc. — e sedimentada na encenação ao espectador.

Para Clüver, intermedialidade é um correspondente fidedigno da intertextualidade, pois os textos que apresentam a intermedialidade “representam aspectos da realidade sensorialmente apreensível e exigem sempre 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.

Dessa forma, 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 um universo paralelo complexo capaz de atingir o espectador como um todo por meio de seus sentidos. O mito, nesse contexto, apresentava-se como um recurso literário eficiente, pois, além de fazer parte do consenso coletivo da época, era expresso em verso, o que facilitava a harmonização com a melodia musical, carregando-a semanticamente.

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 como músico e compositor, discorro, a seguir, sobre o material resultado da reflexão wagneriana com relação às projeções e ideologias estéticas e filosóficas, mais especificamente, sobre as propostas em sua obra *Das Kunstwerk der Zukunft*, traduzida como *A obra de arte do futuro*. Minha empreitada, neste tópico, objetiva revisar essa obra wagneriana para desenhar os limitantes do projeto de *Gesamtkunstwerk* do compositor alemão.

Wagner acreditava que as características da obra de arte precisam estar enraizadas na natureza, promovendo um retorno às origens da humanidade. Ele defendia que a obra de arte necessitava ser impulsionada por desejos naturais do homem e por seus estímulos,

indissociáveis na complexidade de suas vertentes sensíveis, tal como é a experiência real¹⁸ 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 são o ponto de união e unificação de seus sentidos; e popular, uma vez que é despreendida 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 na sua época, pois as pessoas sensíveis, capazes de se expressarem por meio da linguagem universal da arte, estavam “vendidas” às tendências estéticas, de técnicas e de temas que atendiam a desejos supérfluos e não àqueles realmente naturais ao homem.

Em termos perspectivísticos, Wagner acreditava que o artista do futuro seria 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 chegarem a esse estágio evolutivo seriam as comunidades coletivas, ou o povo, não no sentido de população marginalizada, mas daqueles que não foram contaminados pela superficialidade da moda, do desejo de acúmulo e de leviandade¹⁹.

Wagner (2003) ainda afirma que o poeta deve ser ator, porque, em tese, ele seria capaz de representar, de fazer simulacro de todas as habilidades, e, ao mesmo tempo, de representar a comunidade de todos os artistas. Por outro lado, na concepção wagneriana, a reunião de todas as artes estaria na figura do músico, uma vez que considerava

¹⁸ Wagner utiliza a palavra real em oposição à ficcional, referindo-se a situações naturais do dia a dia em que homens e mulheres estão submetidos a experiências sensíveis complexas.

¹⁹ 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 e 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 música como a arte natural, capaz de apresentar a si mesma sem nenhuma representação. Dessa forma, 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 que, para Wagner, o domínio da ação dramática torna a arte o mais representativa possível, sensivelmente compreensível, e mais próxima da verdade. Com essa reflexão, penso que Wagner acredita na união da arte dramática — linguagem mista que se inicia no papel e se converte em performance — com o 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:

É desta maneira — e não de outra — que o agrupamento de artistas do futuro tem que se constituir, logo que os una 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 vive na nossa recordação e que só desfiguradamente imitamos, o povo a quem unicamente devemos à arte (Wagner, 2003, p. 207).

Em um 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, aquilo que faz falta a todos e que não é estimulado pelo comércio nem pelo luxo. Dessa maneira é que ele defende o artista do futuro como uma comunidade: munida dos desejos coletivos, capaz de saber 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.

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 à comunhão entre várias manifestações artísticas em prol de uma criação ideológico-musical. Nas composições de Richard Wagner, nas quais experimenta metodologias para a concepção desse ideal artístico, ele se apropria da literatura coletiva — mitos e lendas — e a trabalha musical, dramática e plasticamente para causar o efeito de real no ser humano, tornando-a verossímil por meio de todos os aspectos sensoriais. A literatura coletiva, ou seja, a que faz parte da tradição do povo, facilitaria a compreensão e o 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 uma desconexão entre suas partes, não possuindo um enredo capaz de produzir unidade de sentido. Diante da necessidade de identificar as percepções que envolvem o processo de construção do texto e da recepção dele, Richard Wagner (2003) descreve o processo de concepção das artes clássicas, as suas relações naturais e as ideologias de constituição de uma 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 Wagner (2003), a arte é a representação da consciência da vida. Segundo sua concepção, a arte necessariamente se propõe mimética e reflexiva, pois 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 antinatural).

Dessa forma, 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:

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 do 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 submetido externamente e que arbitrariamente ditam 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 sobre o natural, ao ser utilizada para expressar-se levemente, tendo por base necessidades não naturais e desejos supérfluos, ela se configura como antinatural.

À guisa de exemplificação dos conceitos de natural e antinatural, dos quais Wagner lança mão, citam-se os contos brasileiros homônimos “O espelho”, de Machado de Assis (1994) e 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: sua alma, sua identidade. O enredo dos contos desmitifica as razões culturais, científicas e econômicas que ditam e rotulam as personalidades com vista a hierarquizá-las, assegurando uma evolução social, promovendo, contudo, um distanciamento da experiência completa da vida e das necessidades naturais do homem, dos desejos que são igualitariamente coletivos, que garantiriam sua própria sobrevivência e a da espécie, ao passo que transformam

os indivíduos cada vez mais em sujeitos 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 se 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 sua naturalidade humana 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. Aconteceria-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, 1962, p. 146).

Nesse trecho, é possível identificar como a personagem não reconhece a si mesma. A reflexão proposta nesse conto está pautada nas questões acadêmicas e científicas, diferentemente do conto machadia-

no, que apresenta 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; já o desnudamento das máscaras assumidas representaria a libertação das arbitrariedades sociais, econômicas e religiosas agregadas durante a vida.

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

Em concordância com essa proposta, 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.

Ainda segundo 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, de acordo com 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 satisfazer suas carências coletivas (Wagner). Dessa maneira 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 antinatural, 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 esse tipo de prática 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. E 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.

Seria, então, a consciência humana advinda 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 antinatural, 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 com o outro. De acordo com o pensamento wagneriano, tal sensibilidade o dividiria em duas partes: o homem interior e o homem exterior. Wagner os apresenta nas se-

guintes 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, uma vez que se apresentam primeiro e seriam de fácil reconhecimento. Já os estímulos auditivos sensibilizam e indicam o homem interior, porque seriam mais profundos e íntimos. No entanto, o músico 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, expressão essa definida como coletiva, popular e natural.

A teoria dos estímulos desenvolvida por Richard Wagner encorpa um 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 a realização do *Gesamtkunstwerk*. Observe:

A visão capta a 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).

Segundo Richard Wagner, a visão é o ponto de acesso ao homem exterior. Os estímulos que o atingem através da 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 a 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 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, desse modo, 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, como 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 cumprimentos de onda 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.

Sendo assim, em um jogo cíclico, para a comunicação da arte — enquanto completa e total —, o homem interior colocar-se-ia a com-

plementar as necessidades comunicativas do homem exterior e vice-versa. Porém, quando a sobreposição da sonoridade e as gesticulações do homem-corpóreo não satisfizessem a necessidade de expressão do sentimento do homem completo e complexo, o recurso que passaria a vigorar seria o da linguagem articulada e arbitrária. A respeito disso, Wagner, tendo por fundamento a diferença conceitual entre linguagem e palavra, postula:

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 efetuar 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 — ou, pelo menos, daquele grau de 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 que aqueles 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 a corresponder 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 veemência da 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 estágio 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 portanto mais 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 o homem 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 desse excerto 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, cito os gregos antigos. Segundo Brandão (1997), eles conseguiram cristalizar o que atualmente se identifica como a literatura e a ciência deles por meio de enunciados metrificadas, o *ethos*²⁰, 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 a sedimentação da escrita, a palavra desmembrou-se de sua poeticidade, perdendo o efeito artístico para produzir cada vez

²⁰ Técnica que originou a estratégia mnemônica.

mais efeito objetivo e científico. 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), por isso, pretensiosamente, produz lacunas entre os efeitos objetivos e subjetivos em sua prática. Entendo — e defendo essa máxima enquanto tese neste estudo — que, na contramão do processo de evolução da humanidade ou da modernização, a arte literária realiza a manutenção dessa palavra enquanto linguagem aberta a sentidos vários, da palavra como 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 manifestação por meio de uma linguagem única e não pela união de todas. Em decorrência disso, o conformismo com uma expressão por meio de uma linguagem solitária seria, segundo Wagner (2003), 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 expressão individualizantes e egoístas, menor a qualidade do objeto artístico.

Fiel a essa compreensão, 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. Para tanto, é necessário que a obra de arte do futuro seja 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 e que restabeleçam a união à complexa comunicação humana, a fim de representar e não de intermediar os sentimentos do homem interior e exterior.

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, 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 proveito 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. Dessa forma, a utilização das vertentes ar-

tísticas em prol de uma arte coletiva deve ser democrática, pois elas estariam unidas pelos limites de suas linguagens, não se permitindo que nenhuma delas estivesse descoberta.

A fim de entender as limitações de cada uma das vertentes artísticas, Richard Wagner (2003) discorre sobre o ritmo, a mímica e a melodia, citados por ele como sonoridade. Essas propriedades seriam as características únicas e agregadoras de sentido em cada uma delas. Segundo o músico, 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.

Para Wagner, na natureza só é autossuficiente aquele ou aquilo que apresenta condições internas e externas de independência (Wagner, 2003), 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.

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).

Considero importante destacar que esse processo não ficou estagnado na história da arte. De acordo com Wagner, a obtenção do objeto de *Gesamtkunstwerk* é que é futurístico, todavia, ele apresenta historicamente elementos que apontam 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, entretanto a sua expressão baseada

no contraponto²¹ era a manifestação da arte arbitrária, e por isso ela se tornou ineficiente como obra de arte. Assim, a música, gradativamente, deixou de ser 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. Por essa razão, Wagner identificou a salvação da arte musical nos cantos populares, no gênero *Lied*, mais especificamente.

O *Lied* é um estilo musical que está intimamente ligado ao poema; 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* de Goethe (2004). 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 em sua relação com o piano.

Com essa elaboração musical, o *Lied* se aproxima das manifestações populares. Além dele, outro gênero envolve literatura e música: a ária operística. Ela é o momento dentro do texto musical em que há a linha do cantor e a linha melódica da instrumentação. Com o passar do tempo, a cada escola composicional, a ária operística foi sofrendo modificações na sua relação interna, na voz, no instrumento artificial e na sua relação com as demais partes do texto operístico, tendo sua responsabilidade na carga semântica no conjunto da obra.

²¹ A teoria contrapontística é um recurso musical próximo à polifonia, que se configura quando várias linhas melódicas são executadas ao mesmo tempo. Essa teoria confunde-se com a teoria da composição musical, cujas partes não estavam relacionadas, e com a qual Wagner tentou romper.

Dentre os compositores responsáveis pelo desenvolvimento da ária, Richard Wagner (2003) reconhece alguns pelas suas composições, como as sinfonias de Haydn, 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 intermediário 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 poética e infinitamente expressivos (Wagner, 2003, p. 87-90).

Brevemente, referindo-nos aos músicos citados, Joseph Haydn (1732-1809) trabalhou a melodia de forma que ela ganhasse tons rítmico, ainda com traços do contraponto. Todavia, ele o fez de forma a favorecer o movimento da dança. Outra característica de suas peças é o andamento, que, por ser *Allegro 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.

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, o qual Beethoven forjou e nos entregou a chave (Wagner, 2003, p. 95).

A referida composição de 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 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”, de Friedrich Schiller (1785), 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 ressalta o fato de o texto musical, na obra em questão, assimilar a poética de Schiller em todos os seus movimentos e trazê-la, na voz dos solistas e do coro, na última parte da sinfonia. Esse movimento de assimilar o efeito poético, rítmico e melódico é o que se configura como *Gesamtkunstwerk*.

A libertação da música promovida por Beethoven em sua sinfonia não faz referência, segundo Massin (1997), a uma alteração à tradicional forma do gênero. A subversão evidenciada nos quatro movimentos (1º rápido, 2º lento, 3º minueto, 4º rápido) acontece no interior deles. 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.

Com a realização da complexa união entre a música e a linguagem para a libertação da arte individual realizada por Beethoven, 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, o compositor declara a capacidade da música de realizar democraticamente a organização das modalidades artísticas em sua própria estrutura, sem que se privilegie a si própria em detrimento de qualquer outra.

De acordo com o 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. Dessa

maneira, o público receberia uma configuração artística significativa, pois, segundo Wagner, estaria a cargo dele a possibilidade de perceber e (re)construir as relações em uma *Gesamtkunstwerk*.

Richard Wagner (2003) defendia que o processo criativo de uma obra de arte do futuro — total, coletiva e democrática na sua composição — não era 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 isso, é necessário que esse artista seja público de arte, seja sujeito apreciador, crítico e desconstrutor dos movimentos elaborados historicamente como arte, e, a partir desse processo, capaz de desbravar, criar, sair do que é ditado pela moda e pelo luxo, tal qual fez Beethoven na sua *Nona Sinfonia*. Quanto à defesa de que a ópera era o gênero capaz de produzir a obra de arte total, Wagner (2003) retoma a complexidade da tragédia. No livro *A obra de arte do futuro*, a maneira como Richard Wagner descreve o nascimento da tragédia é apressada; contudo, seu foco de argumentação não é a arquitetura social, artística e de poder que dinamizou o surgimento do gênero tragédia. A tragédia é mencionada por ele como recurso 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 suprir os desejos naturais e não arbitrários.

Assim sendo, 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 a partir deles constrói seu enredo (Wagner, 2003). Tal percepção articulatória do drama explicada por Wagner define a concepção de verossimilhança, em que as interseções entre o real e o ficcional garantiriam a inteligibilidade da proposta e satisfariam a compreensão do espectador. Portanto, o drama representa, de forma verossímil, uma coletividade de estímulos

das várias artes, entretanto 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, a qual democraticamente reuniria os estímulos de todas as artes para a 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 Wagner quando apresentou as figuras do homem interior e do homem exterior: 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, de maneira a não retirar seu público da imersão operística.

Esse espaço desenhado por Richard Wagner é o *Bayreuth Festspielhaus*, cujo objetivo era proporcionar a imersão completa do espectador na 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 apresentação de *Der Ring des Nibelungen* (*O Anel dos Nibelungos*), que se deu nos moldes da tragédia grega: cada ato foi encenado em um dia, para real ambientação do texto a ser dramatizado (Grey, 1995).

Após o entendimento, por meio das palavras de Wagner, do processo de construção da obra de arte, agregado ao relato do contexto histórico e crítico das teorias que alavancaram o florescimento da ideologia wagneriana, entendo o *Gesamtkunstwerk* como uma proposta filosófica e artística, visando a impulsionar a sociedade a se tornar cada vez mais próxima de seus aspectos naturais.

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 independentemente de

sua individualidade e estabelecer laços correspondentes entre si para a constante alimentação dos estímulos do espectador, fazendo assim com que ele se sinta imerso em 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 sensorialmente verossímil, como os jogos digitais, as redes sociais, a cinematografia, a publicidade, dentre outros, rompendo os limites das artes em suas formas individuais.

2.

As artes irmãs e suas relações

No capítulo anterior, apresentamos 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. Analisando a complexa metodologia elaborada pelo compositor alemão, notamos 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 proporcionado pelo real. Essa apresentação de todos os sentidos seria possível, segundo Wagner, exclusivamente na ópera, na medida em que, com 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.

Os estudos historiográficos sobre a 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).

Whittall (1995) faz, nesse trecho, referência aos estudos de William Weber apresentados no livro *Wagnerism in European Culture and Politics* (Weber; Large; 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 era libertar a música para exercer sua máxima força de expressão.

Tal compreensão de arte como meio de expressão não ficou somente na música. Segundo Furness (1995, p. 465), “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”. O desenvolvimento citado por Furness refere-se ao emprego do *Leitmotiv* em muitos romances que fizeram uso da técnica do monólogo interior, com a 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, ancorado na qualidade de arte primária da música. Em outras palavras, a arte literária visava uma purificação das amarras sociais, do léxico e ainda esvaziar a palavra, para que pudesse atingir o campo simbólico, universal e historicamente próximo à cultura do povo, ao natural, às emoções. O estudioso ainda lista, além do simbolismo e do monólogo interior, o fluxo de consciência como desdobramento do projeto operístico wagneriano, visto que, 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 levantados 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), 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”.

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: monólogo interior direto, monólogo interior indireto, descrição onisciente e solilóquio. Dessas modalidades de fluxo de consciência, apresentaremos as duas vertentes de monólogo interior, a fim de desenvolver a relação estabelecida com Richard Wagner citada por Furness (1995).

De maneira geral, o monólogo interior é a maneira discursiva como 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), 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.

Retomando Furness (1995), entendo a relação que ele propõe entre o recurso simbolista, o fluxo de consciência e o monólogo interior com o projeto wagneriano de obra de arte total como uma maneira de exemplificar a necessidade que a arte literária também buscava de libertação das questões arbitrárias que a própria palavra, de uso social, impunha ao artista. Pela possibilidade de esvaziar o léxico literário de seus significados recorrentes e de expô-los a uma experiência significativa no texto ficcional, essas três técnicas, ousado 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 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).

De acordo com a visão de Hall, a leitura que os artistas plásticos realizaram das óperas de Wagner levou ao reconhecimento das correspondências entre as artes, sendo possível perceber cor na sonoridade. A reação dos artistas plásticos ao projeto wagneriano — e, por sua vez, à própria concepção do compositor alemão — teve seu fundamento descrito posteriormente pela teoria *Gestalt* (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 percepção¹, pesquisadores dos séculos XX e XXI², tanto na arte quanto na neurociência, têm se interessado em desvendar os mecanismos que promovem tais estímulos e suas conexões. Com esse 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 congênita³ e de metáfora sinestésica. Por intermédio dos estudos levantados pela pesquisadora, é 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 aludiria 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 ela depende do processo de percepção, sensibilidade e das 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

¹ Em retórica, a hipotipose versa a respeito de uma técnica descritiva tão rica que possibilita ao leitor o efeito de sentir-se presencialmente diante do descrito.

² Seguem algumas referências: Santaella (1992), Gibson (1986), Day (2008) e Basbaum (2012).

³ Traço neural identificado em alguns indivíduos, em que um estímulo sensorial atinge outras entradas sensoriais (Hippert, 2018).

o valor de símbolo — e estabelece suas próprias significações em seu microcontexto perceptivo. Por essas definições, tem-se nessa projeção sinestésica um dos fatores responsáveis por sedimentar a técnica impressionista e simbolista na pintura, pois o que se objetivava era uma apreciação total, completa e complexa da obra.

“Trem de ferro”: uma leitura interartística

A fim de apresentar a questão da relação entre as artes, analiso a seguir o poema “Trem de Ferro”, de Manuel Bandeira (1976, p. 96), cujo exemplo é um clássico de evidência do traço musical, e não somente sonoro⁴, como pilar de sua poética. Como um primeiro destaque, esse poema é parte integrante do movimento modernista brasileiro, cuja proposta para a poesia, grosso modo, era a conquista de liberdade quanto à forma e ao conteúdo, distanciando-se dos padrões parnasianos (Coutinho, 1986). 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 essa que será observada na análise do estrato sonoro mais adiante.

De forma genérica, Coutinho (1986) apresenta o poeta Manuel Bandeira pela pesquisa com versos livres, realizando experiências com relação 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). O poeta também era versado em música; tocava piano e violão e exerceu a função de crítico musical com desenvoltura (Bortoloti, 2017).

Quanto à minha leitura, nesse poema de Bandeira, além da subversão à estética estrutural parnasiana, uma das possibilidades de interpretação inclui a temática do trabalhador imigrante. Proponho, aqui, a percepção do trem de ferro e de seu percurso como uma alegoria, pois, por intermédio dele, é possível enumerar aspectos da rotina da classe trabalhadora brasileira formada em razão do êxodo rural. O alimento, outrora fruto da produção de subsistência familiar, passa, nesse momento, a ser somente o café e o pão, marcando a agilidade

⁴ O aspecto sonoro é inerente ao estrato lexical.

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 a rotina do canavial escraviza e gera a necessidade de fugir, revelada pelo verbo prender no 14º verso da quarta estrofe (“Vou mimbora vou mimbora/ [...] Vou depressa/Vou correndo/Vou na toda/Que só levo/Pouca gente”). Além desses dois segmentos, o industrial também é apresentado pelo maquinista que controla o trem de ferro, uma alegoria daqueles que, motivados pelo crescimento tecnológico, saíram de suas atividades rurais e, iludidos com relação à possibilidade de melhoria nas condições de vida, prenderam-se a um sistema braçal e solitário de trabalho.

A alegoria do trabalhador imigrante é reforçada ainda no relato do movimento espacial do eu-lírico. Por meio da narrativa do trajeto do trem de ferro, é possível identificar o relevo e as atividades agropecuárias características da região do Sudeste brasileiro e a origem do eu-lírico nos dois últimos versos da quarta estrofe: “Nasci no Sertão/Sou de Ouricuri” (Bandeira, 1976) — 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, seu início é marcado 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, pois 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.

No poema, o uso de oclusivas e fricativas propicia reconhecer o movimento do trem de ferro, e a variação das vogais, de baixas para

altas, transmite 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 à lenha. Há também, no início do quarto verso da primeira estrofe, uma palavra que teve sua última letra suprimida por questões de amoldamento sonoro. Em outros termos, o léxico religioso “virgem” foi usado como “Virge” para expressar uma intercorrência no deslocamento do trem, e, pelas qualidades sonoras das duas sílabas, pode 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 tratasse de uma única sílaba poética; todavia, 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, identifico 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 ao leitor abstrair o espaço do texto, criando uma pintura de cada cena. 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. O poema pretende-se na realização das nuances sonoras e rítmicas construídas por meio das palavras e de suas organizações no verso, embora, em contrapartida, muitos leitores contemporâneos ao século XXI desconheçam o movimento de uma locomotiva, os sons e as paisagens pelas quais ela costuma transitar.

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. A noção de movimento adquire robustez 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. Portanto, 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 intermédio de suas imagens literárias, arquiteta ambientações para que o leitor viva a poesia.

Possibilidades de relações entre as artes

A respeito dessa ousadia na manutenção da proximidade entre as artes, muitos artistas e críticos reconheceram a relação entre a sua arte e outra linguagem e registraram suas observações por meio de correspondências, ensaios e palavras. Dentre eles, André Félibien⁵, em 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 dessas artes e sobre a indiscutível relação existente entre elas e seus executores. A parábola em questão revela que a Pintura e a Poesia são irmãs porque sempre estiveram juntas e se completam em conhecimento, efeitos e sentidos, tanto que estaria nessa relação o título de fraternidade.

Por seu turno, o pintor Nicolas Poussin⁶ (Poussin, 2005) escreveu, no século XVII, uma carta a Chantelou⁷ para expressar sua análise em relação à comparação entre o ofício do pintor e o do músico. Poussin inicia sua defesa alegando que os gregos antigos foram os grandes inventores, tendo desenvolvido modos para produzir “efeitos maravilhosos”. Ainda segundo ele, o modo representa a “razão ou a medida”, o como se realiza algo sem que exageros distanciem a pro-

⁵ Historiógrafo, cronista e teórico de arte francês, nascido em 1619, em Chartres, e falecido em 1695, em Paris.

⁶ Pintor do período barroco, nasceu em 1594 e faleceu em 1665, em Roma.

⁷ Paul Fréart de Chantelou, colecionador francês, amigo de Poussin.

dução desses efeitos, corrompendo-a. Tal equilíbrio encontrado por Poussin nas produções dos gregos antigos refere-se à forma de composição baseada no conjunto, visto que a maneira de criação deles era idealizada pensando-se no efeito desejado e, para contemplar a complexidade dos desejos humanos, eles articulavam, de forma integrada e balanceada, a gama de *qualia* dos modos artísticos.

Tanto a escultura (união entre os traços e as formas) quanto o poema (entre palavra e música) e 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, que 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 o autor, aos gregos antigos, que 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 de Eugène Delacroix (2005) em defesa do paralelo entre as artes, datado do século XIX. Nesse material, 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 interseção com a proposta wagneriana apresentada no capítulo anterior.

Na mesma linha, Charles Baudelaire (2005), em “A especificidade das artes”⁸, 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. Dessa maneira, cada arte, baseada em suas características, buscaria uma 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 Kandinsky⁹, em sua carta a Arnold Schönberg¹⁰ (Kandinsky, 2005), procura demonstrar ao compositor um paralelo entre a sua arte musical e a arte pictural dele. Kandinsky defende nesse texto 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 entre as artes independentes, pressuposto que interpõe não especificamente às artes, mas sim a expressões e efeitos em evidência a cada manifestação.

Na perspectiva de uma arte completa, na qual os traços de várias artes seriam elucidados por um único código, seria possível refazer a proposição de fraternidade entre elas. Assim sendo, o artista sensível aos vários estímulos de uma experiência seria competente ao produzi-la, pois os artistas seriam frutos 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):

⁸ Texto escrito em 1846.

⁹ Artista plástico russo, nasceu em 16 de dezembro de 1866, em Moscou, e faleceu em 13 de dezembro de 1944, em Neuilly-sur-Seine, na França, tendo sido considerado o pai da abstração nas artes plásticas.

¹⁰ Arnold Franz Walter Schönberg, compositor austríaco de música erudita e criador da técnica dodecafônica, nasceu em 13 de setembro de 1874, em Viena, e faleceu em 13 de julho de 1951.

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 de 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 desfruta delas; entretanto, é a diferença que as une e lhes garante a possibilidade de fraternidade.

Argumento aqui 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, haja vista que 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 da relação concreta entre as artes não impede que elas se unam de outra forma, por meio da alusão a outros suportes. Refiro-me, aqui, ao terceiro grupo de intermedialidade identificado por Rajewsky (2012a), que será apresentado adiante, em que uma mídia faz referência à outra por meio do código disponível ao suporte. À guisa de exemplificação, um curta-metragem que edita nos limites da sua imagem uma figura constrói uma moldura,

imprimindo uma analogia entre uma pintura e o texto cinematográfico apresentado.

Cabe, neste momento, um parêntese para a ampliação do viés literário da análise. Citei 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. Defendo que nos debruçar exclusivamente na relação entre textos, nas suas várias linguagens e códigos, pode estar aquém da necessidade contemporânea da academia e, por isso, prefiro 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 é entendida. Dessa forma, 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 à proposta de percepção da intermedialidade, tal qual da intertextualidade, como um efeito da recepção.

Ainda segundo Rajewsky (2012a), as análises de práticas intermidiáticas organizam três grupos de fenômenos. O primeiro seria o de intermedialidade como transposição midiática, quando um enredo tem sua mídia alterada para outra, como é o caso de adaptações da literatura para o cinema. Cito, como exemplos de livros que tiveram sua versão cinematográfica, *O grande Gatsby* (Fitzgerald, 1925), *O 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. Ilustro esse grupo com a obra midiática de Jocy de Oliveira, musicista brasileira de reconhecimento internacional. Sua 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* (Shakes-

peare, 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 intermediática, 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 *Ilíada*, de Homero (2013) é um canônico índice desse grupo, porque a descrição textual é construída de uma forma tão verossímil que acontece uma transcendência do objeto abstrato literário para a memória de um concreto histórico, real ou ficcional experienciado.

A *écfrase*¹¹, por sua vez, é um recurso de alusão a 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, dos volumes e das linhas.

Nessa perspectiva, 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 o/a estivesse visualizando em um quadro e, conseqüentemente, remetendo-o ao 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 ao espaço e suas sensações ao leitor e amplia as redes de compreensão da 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, uma vez que a cena é elaborada item a item. A cada estrofe é desenhado, por meio dos substantivos-chave, um cenário diferente, indicando o deslocamento do trem de ferro e a imagem observada segundo sua perspectiva.

¹¹ Apresentar por meio de palavras como se o objeto fosse pintado/desenhado.

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 pelo fato de a 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 da 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 a 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 em que vivemos, a possibilidade de elaboração de um produto que faça alusão a outras bases semióticas está no hipertexto¹², que, por sua vez, seria a possibilidade de adicionar a referência semântica de um determinado termo por um caminho nomeado *hyperlink*, estabelecendo uma relação biblioteconômica com o intuito de agregar algo ao texto ou até mesmo de favorecer a compreensão dele.

A respeito desse recurso, segundo Berk e Devlin (1991), 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) não se distancia muito dessa definição, pois ele compara o hipertexto a uma matriz de textos potenciais.

Por sua vez, Lévy (1993) afirma que hipertexto é um sistema complexo e dinâmico cujos encadeamentos não são lineares e podem

¹² 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 a leitura.

levar a outros nós, inclusive de mídias e suportes distintos. Tal definição transfere 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 do que textos lineares e sequenciais. Assim, pretende-se aglutinadora às demais a proposta de Xavier (2004), que designa hipertexto como “uma forma híbrida, dinâmica e flexível de linguagem que dialoga com outras interfaces semióticas, adiciona e acondiciona 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 depende da habilidade de leitura e do conhecimento prévio do leitor. Portanto, para a literatura, a característica de hipertextualidade depende de uma cronologia de produção textual, e sua leitura é diferente 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 Gérard 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 de acordo com 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, de estilo ou de estratégia.

Abro um parêntese nesse ponto: para Gérard Genette (2010), a hipertextualidade não é uma ferramenta alusiva na construção textual. Ela é uma referenciação total ou parcial de um texto, seja por critérios semânticos ou técnicos, em outro texto. Conforme Genette (2010), a alusão é uma das materializações da intertextualidade, tal como a

citação e o plágio, em “um enunciado cuja compreensão plena supõe a percepção de uma relação entre ele e outro, ao qual necessariamente uma de suas inflexões remete” (Genette, 2010, p. 14). De acordo com essa explicação, a hipertextualidade é a possibilidade de transformação de um texto em 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 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. Entendo, assim, que a intertextualidade, tal como a hipertextualidade, configura-se em outra técnica representativa do terceiro grupo apresentado por Rajewsky (2012a).

Destaco, em complemento aos de Rajewsky (2012a), os estudos de Clüver (2006), em que ele analisa o procedimento intertextual de produção e 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 como o produto da união de outros textos 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 à outra sem sair da sua origem. Observa-se isso quando uma adaptação fílmica alude ao texto base, que só é identificado pelo leitor se ele o tiver em sua biblioteca. Contudo, o grupo dois e o grupo três de análise de práticas intermediáticas são fruto 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 transposições 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 possibilitar uma experiência de leitura sensivelmente complexa. No entanto, quando o texto aludir a outro suporte, propriamente fazendo referência à proposta do terceiro grupo de Rajewsky (2012a), elabora-se 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) em “Intermedialidade, Intertextualidade e ‘Remediação’” como uma potencialidade de textos que utilizam recursos de alusão a uma mídia diferente do texto. Trata-se de um processo para agregar um conceito próprio de outro texto — outras qualidades sensoriais e outras perspectivas de leitura — na recepção do texto em tela para, conseqüentemente, produzir novos efeitos e sentidos.

Rajewsky (2012b) também relaciona 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 a um “jogar com” do que a 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 in-

vés 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 intermediática 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. Assim, 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) apresenta, na diferenciação que faz dos grupos de análise, as propostas intermediáticas, mas ocorrem também as intramidiáticas, 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 de uma pintura fazer referência à outra.

Por essas características, as

Referências intermediáticas, então, podem ser diferenciadas das intramidiáticas (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 intermediática 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).

Conforme a autora do trecho citado, as referências intermediárias fornecem ao leitor acesso a sensações distintas das possibilidades naturais do suporte que ele detém, possibilitando uma recepção sensivelmente mais complexa do texto. Por sua vez, 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 a 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, 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; todavia, 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 intermediária. É 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 estão em um contexto intimamente ligado e que dessa relação complexa depende a compreensão textual.

Rajewsky (2012b) sequencia sua tese a respeito das referências intermediárias 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).

Por meio dessa explanação, percebe-se que o rompimento dos limites entre as mídias por meio de estímulos textuais, sejam eles em quaisquer códigos, produz interesse no leitor e agrega 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 a seus leitores.

Por fim, Rajewsky (2012b) consolida a reflexão sobre as construções intermediáticas reforçando a importância do papel do leitor durante a experiência estética. A possibilidade de reconhecimento da referência intermediática e a possibilidade, consciente, de acesso a sentidos distintos daquele suporte base dependem do reconhecimento das mídias individuais que foram utilizadas no processo de referência deferido. Caso o reconhecimento não seja concluído, 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 *qualia* distintos é uma prática anterior mesmo à referência intermediática, haja vista a utilização de mídias distintas na trova, na tragédia grega e na ópera, processos artísticos produzidos com base na perspectiva de artes irmãs.

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. Nessa perspectiva, Schafer trabalha não só com os recursos verbais, mas também com recursos não verbais, da linguagem sonora ou pictórica.

A respeito da melodia, Schafer (2011) afirma que se trata de uma 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 a composição da melodia ou da harmonia é devida à intenção do compositor de 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 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 musical.

Analogamente, a melodia e o ritmo musical estão muito presentes na literatura ao se tratar da formação de períodos, pelo encadeamento de palavras e pela 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. Destaco, contudo, que os elementos necessários para essa construção estão disponíveis na memória do leitor ativada pelo texto, preenchendo as lacunas *do* e *no* próprio texto.

Ademais, a recepção sonora não atinge somente o sentido auditivo. De acordo com 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 desse fenômeno é a faixa ultrassônica, zona onde os ciclos de frequência e comprimento chegam a 20.000 ciclos (Schafer, 2011).

Schafer (2011) apresenta a possibilidade de a sonoridade construir uma ambientação rica em expressão mesmo sem o uso direto de instrumentos musicais, somente pela produção de ciclos vibratórios, exercendo um impacto na carga semântica do texto que esteja em apreciação, independentemente 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 de palavras, imagens acústicas e visuais carregadas de significado para confeccionar um efeito. Dessa forma, a palavra, ao ser recebida pelo leitor, ativaria a memória emotiva e intelectual em busca da carga semântica e lógica do texto, a fim de produzir efeitos e de 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:

BABABADALCHARAGHTAKAMMINARRONNKONNB
RONTONNERRONNTUONNTHEUNNTROVARRHOUNAWNKAWN-
TOOHOOHOORDENETHURNK!

Nessa palavra criada por Joyce para significar “trovão”, Schafer (2011) identifica: 1. a sonoridade do estrondo, comum às palavras que significam trovão em muitas línguas; e 2. a característica dos sons individuais das letras que a compõem.

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 — como os poetas sabem (Schafer, 2011, p. 202-203).

Em vista disso, 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), 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 pela vogal aberta /a/, que 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, a 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. O autor 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 arroubo em uma ação.

A palavra é composta de letras; e cada letra tem a sua característica acústica e, conseqüentemente, sua carga semântica (Schafer, 2011). Sendo assim, 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. São classificadas 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 (2011, p. 212) “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”.

As vogais imprimem a característica melódica na música, pois favorecem a fluidez de notas e alturas sem necessariamente interromper o fraseamento. Contudo, os níveis de oclusão necessários para a produção de cada consoante favorecem o 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; enquanto 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” (Schafer, 2011, p. 227) — característica presentativa analisada por Souriau (1983). 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) também propõe a linguagem grafada como expressão silenciosa, tanto para a 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, muitas vezes, o transportador de uma informação silenciosa para o canal acústico. Há, porém, 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, isso é, 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 razão, as línguas estrangeiras desconhecidas são, para um indivíduo, música e não idioma, pois não ocorre correspondência linguística (Schafer, 2011).

O foco em questão para o argumento de Schafer (2011) está na diferença entre o objeto da literatura e o da música como arte. 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, de 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, ela provoca no espectador a emoção por si mesma, sem paralelismo com outras execuções.

Schafer (2011) encaminha sua análise em relação à prática da educação musical para uma deflagração da “inaturalidade” básica das formas de arte, já que, para se chegar à perfeita execução de uma mo-

dalidade artística, o profissional desenvolve um “conjunto de receptores sensitivos, com a exclusão de todos os outros” (Schafer, 2011, p. 278), e se distancia do real. Essa proposta de “inaturalidade” como consequência de ações do desenvolvimento humano que distanciam o homem do natural vai ao encontro da já apresentada concepção wagneriana dos desejos “antinaturais” do homem moderno.

A respeito da “inaturalidade”, Schafer (2011, p. 278) 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 fluído caleidoscópico e sinestésico. Observem crianças brincando e tentem delimitar suas atividades pelas categorias das formas de arte conhecidas. Impossível”.

O ponto dessa referência é a questão da fragmentação do *sensorium* em busca de uma modalidade artística. Analisando a figura da criança, é notória a experiência complexa da vida como arte e o reconhecimento sinestésico dos estímulos em suas brincadeiras, dos quais o homem se afasta ao evitar uma arte múltipla. Identifico 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).

Nessa obra, Schafer (2011) cita Richard Wagner e sua teoria de *Gesamtkunstwerk*. Para o professor, 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 capaz de fruir 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 o autor, surgiu o conceito de *Enkyklios paideia*, ou “educação 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). Esse universo educacional estava pautado na busca por uma verdade que estava além do denotativo, além do apresentado nos livros, ou seja, uma verdade obscura, que seria revelada pelos deuses.

Retomando o ponto de relação entre as artes proposto por meio da necessidade de estímulos sensoriais ao leitor/espectador, seria possível uma articulação entre a análise do terceiro grupo de intermidialidade de Rajewsky (2012a) e a 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). Dessa forma, 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 exime o mundo ficcional de se justificar no real, mas possibilita que o mundo real comente sobre o mundo ficcional estabelecendo relações entre traços artísticos diferentes, e ainda define o traço artístico como força estimulante para o 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 conduz um ser do nada a uma existência completa, con-

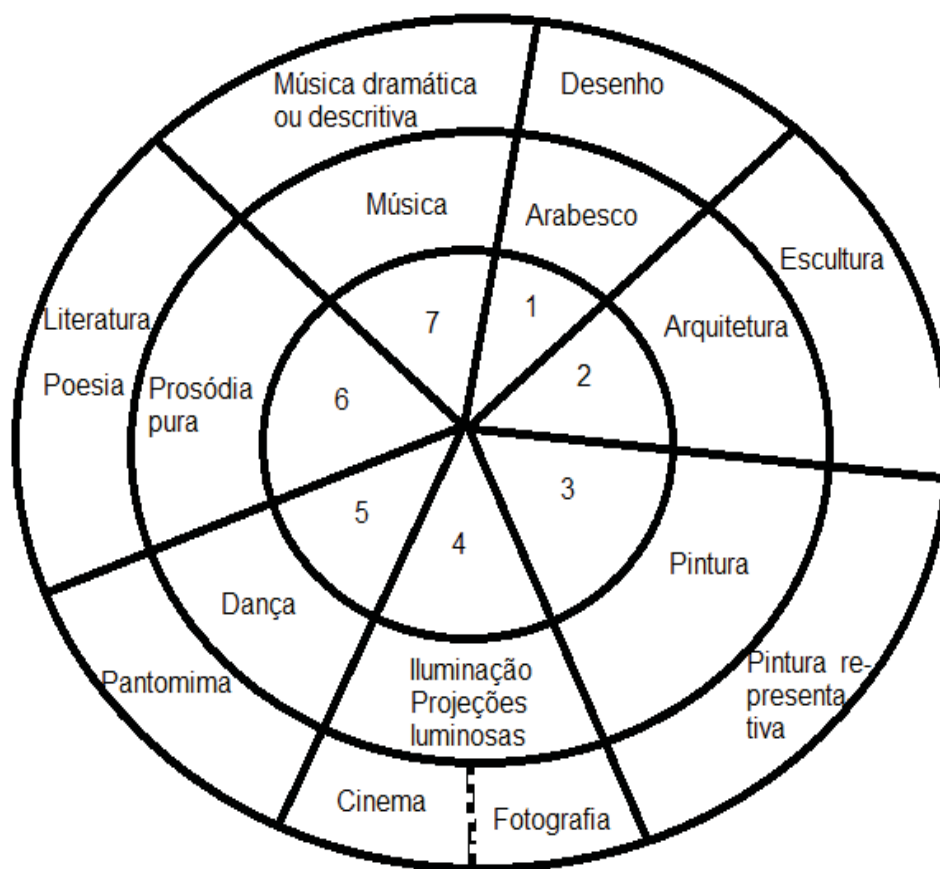
siderando os efeitos a serem produzidos e as causas de produção de tais efeitos (Souriau, 1983). No ser, a arte estabelece uma relação entre a intuição e a posse, entre aquilo que o ser é conduzido a abstrair e a identificar para a sua manifestação (Souriau, 1983).

Em decorrência desse raciocínio, Souriau (1983) sugere uma definição de arte que possua relação dinâmica com as tarefas operacionais e com os meios de ação dela sobre o espectador. Para ele (Souriau, 1983), a arte é uma atividade instauradora que se constitui por um conjunto de ações orientadas e motivadas a fim de conduzir o ser a uma existência completa e inquestionável, o universo ficcional. Com isso, 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 o 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, conduzindo 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 para relações cada vez mais densas entre os *qualia*.

Didaticamente, Souriau (1983) elaborou um sistema das Belas-Artes definindo que cada *quale* daria origem a duas artes: uma de primeiro grau e outra de segundo. Observando o esquema, do ponto de vista fenomenal, os *qualia* são sete: linhas, volumes, cores, luminosidades, movimentos, sons articulados e sons musicais, produzindo as artes a partir de seus traços, conforme o gráfico elaborado pelo autor:

Gráfico 1: Esquema de Belas-Artes [sic]



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, 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 as artes representativas, ou de segundo grau. Conforme o próprio autor, 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 se apresentando 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 não tendem a copiar um universo real, mas sim a criar seu próprio universo. Paralelamente, a arquitetura também se

enquadra na 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 mesmas, produzem fenômenos, artes sem interferência de uma representação de um item observado.

Souriau (1983) descreve que as artes de segundo grau se utilizam das artes de primeiro grau para constituírem um ser representado; elas partem dos fenômenos oriundos do primeiro grau articulados de forma a representarem o universo real, demandando a construção da verossimilhança. Em termos de exemplificação, o teórico cita que os traços simples desenharam um quadrado e dois trapézios organizadamente representando um cubo; nesse caso, a forma cúbica (secundária) no desenho é plana 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, é possível chegar aos fenômenos primários que as constituem. 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 (ídionaisthetón) e *oikeiónérگون*¹³ 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 identificar a origem de um efeito percebido ao ler um poema. Por exemplo, a prosódia estritamente organizada para provocá-lo, ou até

¹³ Relações de afinidade.

mesmo o som articulado, que por meio de “um hábil arabesco de consoantes e vogais, de sílabas átonas ou acentuadas”, é capaz de enfeitar musicalmente o leitor para “confiar mais no sentido das palavras e maravilhar-se com as imagens que lhe serão oferecidas” (Souriau, 1983, p. 98). Por isso, 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 os identifique.

Destaco, ademais, que 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.

Segundo Souriau (1983), a organização de *qualia* tem como pretensão elaborar efeitos ilusórios que convençam o leitor da possibilidade concreta do universo ficcional. Tais efeitos estimulam a concretude do que se manifesta ausente e alimentam o espectador a atuar efetivamente na elaboração das lacunas que se apresentam no processo de leitura da obra de arte, produzindo, a partir dela, esta ou aquela *Stimmung*¹⁴.

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.

No caso da literatura, especificamente, as qualidades da arte estão sedimentadas no “universo do discurso” e sob a duplicidade do signo, que faz emergir uma polivalência de sentidos. Dessa forma, é corroborada a afirmação de Souriau (1983) segundo a qual, mesmo sendo classificada como arte representativa, encontram-se estratos da arte presentativa no texto literário. Isso significa, portanto, que 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 mencionar a teoria do signo, de Saussure (2006), que estabelece que a

¹⁴ *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).

palavra pertence a um sistema arbitrário de significado e significante. De acordo com a teoria desse linguista, o estrato lexical estimula uma rede de significados que são confirmados no contexto do uso. Em outras palavras, a escolha de 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, uma *Stimmung* carregada de tradição e intertextualidades.

Retomando o esquema das Belas-Artes, Souriau (1983) analisa as gamas de *qualia* das artes clássicas 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, na medida em que cada receptor tem em si uma percepção distinta do item 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 do código proposto. Nessa linha, um termo (palavra, por exemplo) poderia aludir a uma memória densa e complexa, em suas pretensões de *qualia*, que complementaria o objeto artístico construído com base em um código artístico singular; entretanto esses movimentos não garantem que o leitor atinja o efeito pretendido, nem mesmo pela associação das gamas ideais de *qualia*.

Contrapondo-se às estratégias em busca de efeitos incertos, o uso de recursos que estabelece a correspondência entre as artes é uma proposta antiga e presente na obra de consagrados artistas literários, como Goethe, por exemplo.

A proposta de como Goethe defendia um paralelo entre as sensações é um dos princípios que sedimenta a homologia, teoria de críti-

ca e análise literária que defende a possibilidade de traçar um paralelo de correspondências entre 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 accidental que a arte não deve levar em conta” (Souriau, 1983, p. 124). Ainda segundo Souriau (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, *correspondências 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 se correlacionem 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, como recorte deste trabalho, passarei a pensar a complexidade do universo ficcional possível à construção literária, que, por seu código, é classificada como representativa. E é justamente pelo código, cujo material é a linguagem, que a literatura representa não algo concreto, mas sim uma singularidade, visto que “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, entre as quais 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 no universo das artes secundárias, uma vez que a literatura faz uso da linguagem para evocar sons e significados da cultura do leitor a fim de dar forma a seus signos. Essa duplicidade harmônica da arte literária configura-se como: 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.

Tendo por base essa explanação, a literatura, em seus mais variados gêneros, trabalha a perspectiva do simulacro em estilo recordado, retomando fatos verossímeis a fim de favorecer a compreensão lexical, imagética e contextual que a história elabora. Ainda segundo Souriau (1983), 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 cancelam. 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.

Pela compreensão de Souriau (1983, p. 23) acerca da teoria da *Gestalt* aplicada à literatura, o demiurgo constrói o “mundo artístico” com forma e conteúdo, com suas partes complexamente interligadas, para que o leitor se desprenda do discurso e se agarre à realidade do todo elaborado. Esse todo construído por meio da linguagem acentua acervos sensoriais, auditivos, visuais, emotivos, olfativos e promove diálogos constantes com a realidade externa à 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 as artes, sejam elas por meio de sua mixmisagem ou dos processos de inter ou transmidialidade, não há garantia de efeito pretendido pela impossibilidade de referência. Destaco ainda que o compartilhamento de referentes é a alimentação constante da biblioteca do leitor, que ocorre sem limite de tempo nem de território.

Por fim, apoiada no entendimento desse universo artístico, de impossibilidade de correspondência exata entre as artes e de união para complementação entre as vertentes artísticas, está a perspectiva de *Gesamtkunstwerk* defendida neste livro. Em consonância com o trabalho de Richard Wagner, cuja defesa está apoiada na ópera como suporte que viabiliza a união harmônica das artes, de sorte que as regiões limítrofes na montagem se tornam praticamente invisíveis, a literatura, por meio do *como se*, propicia que o leitor também esteja vulnerável à imergência ficcional de seus sentidos. Entretanto, tal leitor não é visto como ente passivo no processo (res)significativo, visto que a recepção é subjetiva. Tal argumento garante a possibilidade de correlação, de complementariedade e de não correspondência exata entre as artes, em razão de seu caráter de efeito e não de sentido.

3.

Os indícios do processo receptivo

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 realidade causado no leitor pelo texto. 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 existência¹ das percepções de outro espectador.

As diferenças de entendimento a respeito de uma obra de arte são consequência da formação do agente² receptor, que constantemente alimenta seu repertório, possibilitando reconhecimentos, intertextualidades e reflexões mais complexos no momento da leitura em relação a uma outra anterior. Ademais, os objetos artísticos também possuem matéria, que provê a interpretação, de forma que o leitor abstraia 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.

¹ Entendo, nesta pesquisa, que há níveis de interpretação de texto, ficando a cargo do leitor a identificação de elementos literários e textuais que favoreçam à criação de imagens. Sendo assim, é possível que o leitor apreenda ou não as marcas no texto para produzir sentido/significado.

² O termo agente é usado como sinônimo para leitor e espectador pela compreensão de que seu exercício é ativo e agrega sentido ao texto. Essa noção enraíza-se também na perspectiva de que a ação interpretativa é fruto de um constante desenvolvimento de práticas leitoras diversas.

Com base na ideia wagneriana do artista do futuro, considero que o produtor da obra, ciente de que seu produto é o ponto de partida no percurso da recepção, necessita de dominar o suporte em que deseja trabalhar a ponto de saber relacionar as linguagens cabíveis a ele em uma perspectiva capaz de ampliar o universo ficcional criado ou até mesmo de combinar suportes diferentes para a produção expandida dessa ficcionalidade. Essa técnica criativa e de elaboração possibilita que a comunhão entre as artes evidencie uma qualidade de hipertexto do objeto artístico.

Em outros termos, as artes possuem características 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, este capítulo tem como objetivo a discussão sobre os recursos composicionais que favorecem a recepção de um texto no que se refere ao contexto produzido pela leitura e ao horizonte de expectativas do leitor evidenciados pelo texto, a fim de produzir no espectador efeitos de realidade de acordo com o estímulo, dentro do que se entende por teoria da recepção.

“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 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 sensórios a fim de criar uma realidade altamente verossímil para o espectador, defendo 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 a 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, o conto “Mãos”, de Fábio Figueiredo Camargo (2014), será analisado a seguir.

Fábio Figueiredo Camargo é professor doutor na área de literatura, fato que propõe o ideal de um autor consciente das relações teóricas de análise de um texto ficcional, que também é seu objeto de pesquisa. Desse modo, projeta-se a figura de um autor técnico, além de sensível à sua linguagem, qualidade do artista defendida por Schafer (2011). Contudo, destaca-se que a qualidade analítica do autor não é uma condição para que a proposição de leitura, partindo do conceito de *Gesamtkunstwerk*, seja possível, mas 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 (Bíblia [...], 2014, Mt. 27), 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): 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, apresento 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, para demonstrar o desejo de 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. Des-

taco, porém, o ponto que provoca estranhamento e (re)modaliza toda a descrição da ação, apresentado somente no último período do texto: “Eu acabara de cortar o pescoço de meu amante” (Camargo, 2014, p. 14). Tal ponto desvirtua as conexões substanciais com o texto bíblico referenciado, aproximando-o, com as devidas ressalvas, de *Macbeth*.

Em análise, o texto, de um único parágrafo, inicia-se com a produção de uma imagem visual e tátil: “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 no ambiente acústico do espaço, uma vez que essa consoante tem qualidades sonoras muito próximas à materialização do som de uma projeção induzida fortemente pela **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). As mãos da personagem bloqueavam a vazão da água para a pia e o acúmulo de água produzia 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, o personagem informará que também tenta mantê-la afastada da própria espuma.

O adjetivo “espessa”, usado para descrever a espuma, repete sonoramente a sequência “es”, que efetivamente apresenta uma onomatopeia que evoca o 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 desenha repetidamente o fluxo aquático que permeia a cena durante todo o conto.

Ao contrário do que se espera da espuma induzida por um bloqueio, com a contenção do jato de água, a espuma torna-se rósea e cheia de bolhas. O aspecto era semelhante ao produzido pelo estouro

de um espumante *rosé*, tradicionalmente usado no Brasil para celebrar e comemorar momentos importantes. Essa imagem é fortemente duplicada se a pia for lida como o recipiente que armazena o líquido espumado, pois está sem vazão, assemelhando-se a uma taça ou a um cálice. A ideia da taça é profana e coerente com a celebração idealizada com o espumante *rosé*; porém, o cálice carrega uma imagem religiosa, remetendo à transformação do vinho em sangue de cordeiro, portanto, a um sacrifício ou ritual. Essas percepções durante a narrativa podem complementar-se com o horizonte de expectativas do leitor: um sacrifício foi feito, a vingança está selada e um entorpecente foi usado.

O narrador, bêbado³ para encorajar-se a matar, bêbado para esquecer-se que matou, ou ainda bêbado para celebrar a resolução. Alguns trechos do conto parecem comprovar um conflito psicológico. Observe:

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).

O estado emocional em que se encontra o narrador é de profunda angústia, que se sobrepõe à especulação celebrativa do espumante e assume a pretensão 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 o ato de assassinar, assim como Lady Macbeth.

Essa reflexão sobre o 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: ciúme, desavença, incomformidade, acerto de contas ou, até mesmo, autodefesa.

³ Não se afirma, neste trabalho, que o narrador esteja propriamente alcoolizado, mas o adjetivo “bêbado” está em consonância com o estado emocional e mental que seu relato exprime.

No que concerne à sua simbologia, o substantivo rosa é normalmente referência por sua beleza, forma e perfume. Segundo o *Dicionário de símbolos*, há uma proximidade com a flor de lótus, 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; Gheerbrant, 2000, p. 558); e com a simbologia da roda, referindo-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; Gheerbrant, 2000, p. 782). Seria a rosa, portanto, 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; 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”, cuja raiz tem origem no substantivo “rosa”, acima descrito simbolicamente. Ainda segundo Chevalier e Gheerbrant (2000, p. 789), a cor rosa representa “um símbolo de regeneração em virtude do parentesco semântico” com a flor rosa; dessa forma, 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.

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 como alegoria para um espelho.

Chevalier e Gheerbrant (2000, p. 393-396) identificam que 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; Gheerbrant, 2000, p. 393), tão bem trabalhados alegoricamente nos contos homônimos de Machado de Assis (1994) e de Guimarães Rosa (1962). Assim, abstraio do fato de a personagem enxergar-se nas bolhas róseas a proposição de encarar a responsabilidade pela verdade de que tentava se livrar enquanto lavava as mãos.

Porém, cabe uma observação: a personagem se vê nas bolhas e não na água acumulada na pia sem vazão. Desse ponto, configuram-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 o reflexo da personagem por meio das bolhas; a proximidade do rosto da personagem com as 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 de seus vestígios. Para além disso, a observância de si no reflexo de várias bolhas promove intensidade à angústia do narrador, pois configura um fluxo infindável de enfrentamento da(s) autoimagem(ens) nas bolhas efêmeras, como também das lembranças que cada perspectiva de autoimagem pode elucidar. Acredito 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 do trecho para a leitura:

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 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 ele é simulado pelo recurso de repetição de consoantes oclusivas (“es/t/ouravam e ou/t/

ras /c/omeçavam”). A importância descritiva do som do jato e não do som dos estouros das bolhas dá-se, nessa análise, pela impressão de afogamento que o narrador vive em seus sentimentos. Explico: 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.

Destaco, 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. No caso da situação narrativa em questão, a palavra “coisa” marca o desgosto, e até mesmo o nojo da personagem em relação à espuma rósea, que o texto não revela se é 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 dita 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 avermelhadas por serem tão friccionadas (Camargo, 2014, p. 14, grifos 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 uma longa, uma posterior sem sua presença e outra longa. Esse movimento im-

pulsiona um ritmo à leitura, transparecendo o estado emocional da personagem e podendo também provocar angústia no 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; Gheerbrant, 2000, p. 944). Sendo assim, o vermelho faz-se necessário à compreensão do simbolismo de fogo e sangue.

Há cinco tipos de fogo: o terrestre (combustão), o intermediário (raio), o celeste (sol), o fogo da penetração/absorção, e o fogo da destruição. Resultado de combustão, o fogo pode representar o conhecimento, o fogo interior (Chevalier; Gheerbrant, 2000). Já o sangue é tido como veículo de vida, princípio de geração, podendo também identificar o que é belo, nobre, generoso e elevado (Chevalier; Gheerbrant, 2000). Desse modo, o vermelho presente nas mãos da personagem é resultado do autoflagelo e não daquilo que ela desejava lavar, tensionando a reflexão do texto, pois marca a vivacidade da personagem, sua capacidade realizadora de mudanças e a explosão de seus sentimentos.

Neste ponto, é necessário retornar ao símbolo primeiramente anunciado no conto objeto de análise: as mãos. Ainda de acordo com o *Dicionário de símbolos* de Chevalier e Gheerbrant, (2000), o termo mão denota atividade, poder e dominação, sendo, ao mesmo tempo, condutor de tragédias e de vitórias. As mãos vermelhas, mesmo que como resultado de friccionar uma na outra, permitem a leitura da 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 períodos seguintes do conto, indicando incômodo com relação ao 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”: o léxico dissílabo, marcado no início por duas consoantes oclusivas surdas, a primeira linguodental e a segunda bilabial, marcam a cabeça e o fraco de um tempo binário, acompanhado da vogal fechada /o/, que é prolongada pela consoante “r”, imprimindo um tom fúnebre tal qual a *fermata* e

as figuras pontuadas produzem na marcha fúnebre de Frédéric Chopin no 2º movimento de sua Sonata nº. 2, opus 35, em si bemol menor (Chopin, 1837).

Por fim, após expressões de humor paradoxais (de arrependimento, de medo e maquiavélica) pela revelação da violência que cometera, o narrador apresenta seu estado pessoal anterior, mas não resolve o conflito da leitura. Seu leitor ideal, implícito, está sob o efeito da insinuação da morte da personagem de quem era amante, por quem era apaixonado, o que não necessariamente denota aquele com quem se tem um relacionamento. Assim, o fato de lavar as mãos desesperadamente após assassinar alguém por quem nutria sentimentos rompe com a expectativa de uma resolução para o conto, levando ao seu clímax.

No que se refere ao espaço, o conto acontece em plano médio, 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 em direção à pia, faz um paralelo com a 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 personagem e 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 a imersão do leitor. A possibilidade de movimento para a posição alta está no clímax do conto — “Eu acabara de cortar o pescoço de meu amante” —, quando uma parte alta do corpo é mencionada, e não des-

crita a partir da observação de baixo para cima. Essa identificação de que o clímax da história proporciona um movimento em direção 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.

Esta 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 de que seja a única verdade sobre a obra nem mesmo de que esteja disponível a todos os leitores, na medida em que depende de fatores condicionados pela experiência de cada um que se coloca diante do texto. Por essa razão se diz que a recepção é subjetiva.

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 a 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, tampouco deve nivelar a compreensão dele; trata-se de um esboço de relevâncias, de 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 [se] desencadeia no receptor por meio do texto”. 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), a finalidade do artista, ou seja, criar mecanismos intrínsecos à obra para que o leitor sinta algo equivalente ao desejado pelo seu autor.

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 um texto musical, a contextualização de um ambiente rural, haverá recursos sonoros nesse discurso que orientem o ouvinte à compreensão desse cenário, como imitações de sons de pássaros, trovões, vento, cachoeira etc. Em um texto literário, por exemplo, a contextualização do ambiente dar-se-ia 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.

O reconhecimento do elemento público da arte que favorece a 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, de fruir a obra. Nas palavras de Stierle (2002, p. 125),

Depende da competência recepcional 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 contenção, 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 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. 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) comenta a teoria da recepção de Iser (1996), O ato de leitura: uma teoria do efeito estético, Iser (1999), O ato da leitura: uma teoria do efeito estético, Iser (2002), O jogo do texto, que será tratada mais tarde, deixando claro que na teoria iseriana as variáveis da recepção possuem constantes somente no texto, mas propõe uma distinção com relação ao tema. Stierle agrega ainda à teoria da recepção de Iser (1996), O ato de leitura: uma teoria do efeito estético, Iser (1999), O ato da leitura: uma teoria do efeito estético, Iser (2002), O jogo do texto, 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 a 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? Para Iser (2002), eles jogam com os autores, que, por sua vez, constituem o campo de jogo que é o próprio texto. De acordo com essa 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.

Diante dessa perspectiva, 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. Dessa forma, é possível notar que: 1. o desenvolvimento da ficção depende das escolhas semânticas baseadas no texto e realizadas pelo leitor; 2. a cada ato de leitura, o indivíduo não é o mesmo; e 3. o objeto de leitura sofre modificações constantes sobre sua modelagem primária realizada pelo autor, figura essa que desaparece na relação interpretativa, dando espaço ao texto e ao leitor. Em decorrência disso, a recepção de um texto artístico sofre interferências constantes dos fatores internos e externos a que o sujeito leitor esteve/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 (1994), 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 influencia outros momentos de recepção e pode ser denominado tradição literária, ou artística de um modo geral, funcionando como uma biblioteca em que 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, na medida em que ele, concomitantemente, acessará mais vezes a sua biblioteca e, também, a alimentará.

Jauss (2002a) destaca que, com a 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 expectativas do leitor alimentado pelo texto e a experiência do indivíduo leitor provocada pelo meio. Nessas questões apontadas por ele (Jauss, 2002a), 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 se trata 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 efeitos — desejados ou não — no leitor condicionados 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 do horizonte de expectativas 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, sedimentando novos sentidos no texto.

Jauss (1994) elaborou sua teoria da recepção em sete teses, 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 é 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. Nessa obra, 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) desenvolve uma temática confluyente à proposta de Diderot e de Jauss considerando que um texto literário tem três níveis de descrição: estrutural, funcional e interpretativo. Segundo ele, “uma descrição estrutural visará mapear o espaço; a funcional procurará explicar sua meta; e a interpretativa perguntará 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.

Sendo assim, os níveis funcional (objetivo) e interpretativo (motivação) 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, subjetividade interpretativa.

Logo, o processo de leitura dar-se-ia pelo reconhecimento de que o significante fraturado é o léxico que traz em si vários sentidos e a articulação semântica provocada no texto literário. O fato relevante para o significante que se consolida é, segundo Iser (2002), 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.

Iser descreve esse 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 interpene-tração 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 “suple-mento” 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 disponível 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, que seria “o produto de nosso constante empenho em nos adaptarmos ao mundo em que estamos” (Iser, 2002, p. 112). Tal esquema, que 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 constroem intertextualidades e referenciam 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, com caráter denotativo e figurativo, constrói o discurso literário, possibilitando que os sons das palavras, ativados pela pronúncia ou pela memória auditiva, favoreçam a sugestão sonora complementar ao contexto semântico elaborado pela sequência lexical e sintática organizada pelo demiurgo.

Mario Praz (1982), na esteira de Diderot, observa que, no séc. XVII, houve uma tendência de apelo à imaginação na arte, mais especificamente na literatura. Essa constatação identifica 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 o “caráter artístico” do texto literário. Essa tese conflui com a análise de Stierle (2002) no que tange à relação entre determinação e indeterminação, visto que,

quando ocorre um desequilíbrio entre elas, 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).

A quarta tese de Jauss (1994) está focada na relação atual do texto com o contemporâneo de sua produção e, por isso, assim como a primeira tese, é considerada diacrônica, já que, 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 aparentemente retira as “amarras” da literatura pelas realidades interpretativas.

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. Com base nos elementos perenes identificados a partir dessa tese jaussiana, é possível traçar as simbologias que os 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 ele 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 preocupa-se 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 diante de seu universo. Corroborar-se essa afirmação por meio da reflexão acerca da transformação da realidade por intermédio das percepções e de novas escolhas, tratada como função da literatura por Cândido (2004).

Em suma, compreendo que Jauss (1994) propõe em sua teoria da estética da recepção um diálogo diacrônico e sincrônico do processo

de leitura, pois somente assim seria possível o entendimento total do texto e seus reflexos no leitor. O lugar da compreensão do texto literário em sua totalidade de significados estaria, portanto, na comparação entre vários horizontes de expectativas e nos diálogos entre os objetos produzidos em um mesmo período temporal.

Diante dessa perspectiva, 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 com o contexto interno da obra em espécimes diferentes de leitores. Iser acredita 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), 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, dessa forma, 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.

Os símbolos

A referência a um objeto simbólico é recorrente tanto na análise do conto “Mãos” (Camargo, 2014) quanto na projeção histórica da realização de sentido para um grupo leitor. Portanto, é relevante apresentar algumas concepções teóricas a esse respeito, com o intuito de fomentar a pretensão da palavra simbólica como um dos recursos literários que possibilitam a transcendência em relação à gama de *qualia* literária, provocando, assim, uma recepção complexa e sensivelmente verossímil.

Dentre as palavras — no caso da literatura — que promovem uma aproximação ao processo subjetivo, histórico e social da recepção, encontram-se os símbolos. Para 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, estando o signo relacionado a uma ordem cósmica, ética e política.

Numa segunda zona, encontra-se o noturno e o onírico, dado o caráter dissimulado do símbolo. Ricoeur (1959) 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 francês, compreende os símbolos como fruto da imaginação poética. Nesse caso, a imagem poética não é 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. A saber: o símbolo é uma dimensão sagrada da linguagem, pois se depreende(m) o(s) sentido(s) por meio do objeto simbólico. O corpo — lexical, visual, auditivo, olfativo, degustativo ou tátil —, segundo essa reflexão, sugere uma biblioteca de sentidos produzidos anteriormente em um movimento amplificador de significado. O exercício de entendimento baseado no encadeamento, no contexto, permite que o leitor se surpreenda.

O autor 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 com foco na distinção entre signo e símbolo. Segundo Ricoeur (1959), a distinção entre o signo e o símbolo está no fato de que este possui a intencionalidade de significar além da intenção à 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 à que cada indivíduo em posição interpretativa esteve condicionado.

No ensaio mencionado, Ricoeur (1959) cita os estudos de Eliade, Jung, Freud, Bachelard, e Albert Béguin com o objetivo de propor um tratado filosófico do símbolo. Entendo 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. Tendo por base as relações dos autores seguintes com a literatura, evidenciarei os estudos de Bachelard, Cassirer e Durant.

Bachelard disserta a respeito da imagem literária, demarca sua origem na imaginação (Bachelard, 1988) e afirma que ela é um devaneio poético, e que pela característica escrita é também um devaneio inspirador, “uma inspiração na medida de nossos talentos de leitores” (Bachelard, 1988, p. 7). Para Bachelard (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 e quimeras (Bachelard, 1988), em que ele nos propicia a compreensão de que “o passado não é estável; ele não acode 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).

Em outras palavras, a memória não é total quando menciona um fato passado, por isso é necessário que a imaginação complete as lacunas do momento, para que seja possível transmitir os valores pretéritos. Esse processo é muito próximo ao que se entende como projeto literário, na medida em que o escritor elabora uma sequência de fa-

tos interligados e recortados, propondo ao leitor um pacto verossímil, para estimular nele um impulso para a imaginação, que, por sua vez, estabelecer-se-á com a memória dando 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 produz as compreensões do mundo capazes 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, uma vez 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. Expandindo, 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, além de sensivelmente verossímil. Bachelard (1988) afirma que o poeta — com 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 ramalhete; um símbolo de oferta, de frescura e juventude (Bachelard, 1988). Assim, independentemente da distância que se encontra do passado em que conheceu o ramalhete, para a *anima*⁴, as referências ao verão são presas às sensibilidades provenientes do contato com o símbolo que o marcou.

Destaco, alicerçada em Bachelard (1988), que essas lembranças das estações não são enrijecidas, 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

⁴ Para Bachelard, *anima* engloba o devaneio, e *animus*, o sonho noturno.

movimento de retorno à lembrança da infância — o odor, a textura, o som, a cor, as dimensões, o sabor, os sentimentos (Bachelard, 1988), corroborando, como pretendo neste trabalho, que está 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). 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 significados. Advém disso a compreensão de que a experiência humana é mediada por construções simbólicas e é a partir dessa elaboração que se faz possível a captação do sensível.

Essa percepção do pensamento de Cassirer aproxima-se, em certa parte, da leitura de Bachelard a respeito da dinâmica do passado elucidado no devaneio. Porém, ambas as teorias divergem quanto à 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, pela sensibilidade relacionada a determinado símbolo, o homem ressignifica sua percepção do mundo e automaticamente ressignifica seu passado (Cassirer, 1972). Utilizando a projeção de Cassirer a respeito da recepção do símbolo, pretendo uma aproximação à metáfora da biblioteca do leitor, cujo horizonte de expectativas está em constante manutenção em razão de suas experiências ficcionais e reais, por meio das quais ele é capaz de refletir sobre suas lembranças e, também, de estabelecer novas percepções sobre um evento.

Essa característica ativa do homem de apreender a realidade sensível alimenta o símbolo, cristaliza-o, imortaliza-o, modifica-o, tornando-o fruto de condições históricas e sociológicas. Johansen e Monastirsky (2018), com base nas 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. Conforme 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; Monastirsky, 2018, p. 305).

Por conseguinte, os homens interpretam e reinterpretam a si, ao mundo e o que sentem constantemente. Os traços que se repetem nesse processo permitem a identificação do símbolo e a distinção entre ele e os sinais. Segundo Cassirer (1972), os símbolos são 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, com base nessa teoria, signos longínquos, eternamente privados de significado, porque sua interpretação depende da adequação e da percepção do indivíduo que lê (Durand, 1988).

Na pretensão de demarcar um ciclo acerca do tema, os estudiosos elencados trabalharam o símbolo com base em questões filosóficas e o aproximaram da literatura, em uma pretensa psicologia de compreensão da capacidade humana de representar. Ademais, identifico nos aportes citados uma proximidade no entendimento de que o símbolo é materialmente identificado como signo, contudo seu significado é 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 sentidos ao signo, capaz de transformá-lo em um patrimônio cultural da humanidade, proposta que culmina na força dos ritos, dos mitos e das religiões.

Credito a essa 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 na 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. Enfatizo, 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 um projeto cíclico de ampliação do horizonte de expectativas que cada atividade leitora é capaz de fornecer.

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, é importante retomar outro postulado elaborado por Iser (1996), o do leitor implícito.

Iser (1996) atribui ao leitor 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) comenta que Iser (1996) denomina essa bagagem trazida ao ato da leitura como repertório pertencente ao sistema de normas extraliterárias que formam a trama que sustenta a compreensão da obra: “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. Por meio das 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 a promessa de construção das imagens pelo leitor está presente no texto, porém tal construção não deve se dar no sentido estrito do significante, mas sim na combinatória 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. Para 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 que dialoga também 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) já citada neste trabalho, segundo a qual a literatura recorta os fatos e os exhibe em tiras finas que são unidas de forma sugestiva no texto e materializadas pelo preenchimento do leitor. Este, por sua vez, assume o controle, sedimenta os fatos cadenciados pelo discurso e lhes atribui sentido.

O movimento de leitura de um texto envolve 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 depende do horizonte de expectativas do sujeito que lê. Em tese, assim como todos os autores utilizados até este momento, a recepção de um texto literário poderia fornecer ao sentido uma ampliação de linguagens e de códigos a partir de relações propostas no objeto textual e do horizonte de expectativas disponível 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 estes a cargo dos efeitos que cada receptor produz na sua relação com o texto.

Contudo, isso não quer dizer que o receptor tem autoridade para produzir toda e qualquer 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).

Dentre as possibilidades de significados, portanto, o momento de desconfiar da proposição denotativa parte da incoerência em relação ao óbvio no conjunto textual. Segundo Eco (2005), os elementos textuais aparentemente supérfluos que quebram a fluidez ou que alteram 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).

Destaca-se, contudo, que a intenção de um texto é produzir um leitor-modelo, conforme Eco (2005), e que 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-modelo⁵ 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. É válido, portanto, que o leitor sensível seja acometido por várias hipóteses distintas durante sua atividade, pois as associações realizadas são potencialmente evocadas pelo texto (Eco, 2005). Entretanto, um leitor não é capaz de administrar todas as possibilidades de associação que um lexema possa naturalizar, pois sua perspectiva histórica, social e cultural é singular e difere das experiências a que outros leitores foram submetidos, o que provoca outras relações semânticas.

⁵ Em Iser (1996), leitor implícito.

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

De acordo com Poe (2011), a complexidade e a sugestão precisam estar detalhadamente elaboradas no texto para que o leitor-modelo identifique as pistas e estabeleça as hipóteses; todavia, ele não deve hesitar em escolher uma determinada pressuposição em detrimento de outra. A marca textual que evidencia a sugestão, responsável por filtrar a rede de sentidos, pode estar demarcada tanto no estrato semântico que represente qualquer um dos cinco elementos da narrativa quanto 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), retomando Aristóteles, é o pacto que possibilita um exercício cognoscitivo (*aisthesis*⁶), de reconhecimento perceptivo (*anammesis*⁷), e a expurgação do subjetivo (*katharsis*⁸), criando uma *poiesis*⁹.

O efeito do texto produz prazer estético, qualidade exprimível pelo leitor. Contudo, segundo Barthes (1987), nem todo efeito é descritível, podendo ser caracterizado como fruição. Visto isso, entendo o texto literário como 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.

⁶ Conhecimento por meio da experiência.

⁷ Conhecimento por meio do sensível.

⁸ Efeito provocado pelo texto ficcional.

⁹ Prazer, satisfação de identificação subjetiva.

A metáfora usada por Barthes (1987) para demonstrar esse 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 permite ser modelada com a passagem do fluxo fluvial. Em analogia, a percepção de um texto de prazer seria a da margem rígida, inalcançável às provocações do texto; em oposição ao texto de fruição, que 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. Ouso dizer que uma não aniquila a outra, porém, a porcentagem delas demarca o tipo de leitura realizada.

Diante do exposto, o processo de recepção de um texto é um momento complexo 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 pseudorreferencial, 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, na medida em que os conceitos são os meios de organização comunicacional da experiência (Stierle, 2002).

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, pseudorreferenciar o estrato linguístico sequenciado na tessitura literária. Em muitos desses momentos de fruição, o receptor torna-se adepto das lacunas textuais e estimulado a preenchê-las com os códigos de outros suportes internalizados durante suas próprias experiências, organizando-os na comunicação ficcional, produzindo efeitos.

Para Stierle (2002), a diferença entre a experiência vivencial e a ficcional está na relação com os outros, pois a primeira está em constante renovação de temas influenciados pelo horizonte de expectativas de outros sujeitos; e a segunda, pela fixação entre tema e horizonte de expectativas, já que é baseada na ação individual de recepção do texto pelo leitor. A renovação da experiência ficcional dar-se-ia pela apropriação histórica e social de várias práticas de leitura do mesmo objeto literário, em um círculo 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 a própria realidade ou 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 recepção de um texto não deve excluir as relações a que o leitor está submetido, nem mesmo as propostas multimidiáticas 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. Eles acreditam ainda que o leitor conquista e amplia seu horizonte de expectativas pela manutenção da sua biblioteca de referência e, concomitante a isso, alimenta também a biblioteca social e histórica que se denomina tradição literária. Diante disso, compreendo que todo texto possui um traço histórico que o liga a outro texto anterior e contemporâneo a ele; assim se mantém viva a rede de sentidos. Essa relação de um texto com outro é denominada de intertextualidade¹⁰ e promove efeitos de recepção também analisáveis.

¹⁰ Ou de transtextualidade, segundo Genette (2010).

4.

Efeito de *Gesamtkunstwerk*

Nos capítulos anteriores, discutimos 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, seja capaz de ser alimentado por estímulos de outros sistemas artísticos que não o do objeto lido. Nesse exercício, foram propostas leituras que envolvessem destacadamente algum dos estímulos tratados nos capítulos sem anular a observância de outros, no intuito de articular e até mesmo de materializar a trama teórica em discussão. Após esse prelúdio, neste capítulo, analiso três contos distintos em busca de projeções literárias capazes de construir um efeito de *Gesamtkunstwerk*. Em outras palavras, busco esboçar os elementos do *corpus* que favoreçam à estimulação de sentidos no leitor durante o processo de recepção, que aludem a outros *qualia* não pertencentes à literatura e, por isso, propiciem um ambiente artístico multissensitivo.

O *corpus* literário deste estudo 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). Justifico a escolha desse material pelo reconhecimento de uma estética literária que assume técnicas wagnerianas na composição ficcional, seguindo o que já apresentei no capítulo 2; e pela identificação de elementos lexicais que aludem a outros *qualia* pertencentes a códigos artísticos diferentes do lexicográfico, em um intento de exploração do horizonte de expectativas delimitado nas marcas textuais.

A seleção de contos para o exercício de leitura com base no projeto de *Gesamtkunstwerk* deu-se pela necessidade de recorte entre

os exemplos literários, além de ser um gênero narrativo em que o autor necessita apresentar os fatos de forma muito sintética, de forma a tornar verossímil para o leitor um mundo ausente até mesmo do sincrético discurso literário.

Segundo Massaud Moisés (1992), 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 se desenrola é limitado — pela necessidade de deslocamento, a ação tem sua intensidade modificada; o tempo também é restrito, pois é condizente com o episódio foco da narração; se houver a necessidade de ampliação do tempo, um recurso usual é o da referência ao transcorrer temporal, interferindo diretamente no ritmo do texto; a identificação da presença do personagem principal é singular, sendo descritos como figurantes os demais, essenciais para a construção da trama. Em suma, os elementos da narrativa são trabalhados para construir um único efeito no leitor (Moisés, 1992).

A fim de garantir a concentração de efeitos durante a leitura, a linguagem do conto é concisa, conforme o mesmo teórico (Moisés, 1992). 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 sugestionar um complexo universo que propriamente de descrevê-lo. Essa compreensão do recurso da linguagem em funcionamento no conto é coerente com a 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 é intencionalmente trabalhada para alimentar a recepção do texto com uma emoção no propósito de construção de um efeito desejado. Em resposta a essa 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 modo geral, retomando uma referência de Poe (2011), 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 expectativas do leitor real. Por tudo isso, os elementos lexicais utilizados e os *qualia* acionados por eles 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, no que se refere à qualidade sintetizadora.

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 de 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, e na brevidade do texto, com uma construção sem supérfluos, capaz de gerar tensão interna à narração. Ademais, ainda conforme Cortázar, 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 a forma visual e auditiva 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 ligada 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 a sinestesia por meio da imagem visual que a linguagem constrói, e transcende o auditivo. Tal argumento é um ponto de destaque e coerente com a concepção que defendo neste livro, porque é uma projeção de que a comunhão das artes pode ocorrer por meio da alusão a um código específico de uma determinada vertente artística.

A respeito 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 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.

Por fim, há de se fazer um destaque, antes da análise propriamente do *corpus*: a escolha do texto traduzido do conto “Miss Brill”, de Katherine Mansfield. A razão de tal escolha deu-se baseada nos argumentos postulados por Schafer (2011) de que um enunciado em idioma estrangeiro pode ter mais poder musical que de qualidade ambivalente do estrato literário — a depender do nível de letramento do leitor. Nesse sentido, o ato complexo de evidenciar os *qualia* do objeto artístico supracitado que estimulam o transcendente do universo lexical para falantes de língua portuguesa careceriam de um aprofundamento no texto original, algo que optei por não fazer neste momento.

Nessa linha, estudos comparatistas prévios foram realizados entre o texto de Katherine Mansfield (2001) e algumas traduções para o português. Dos textos analisados, o resultado do trabalho minucioso de Luiza Leite Bruno Lobo, publicado em 1993 pela editora Ediouro, destacou-se pela articulação lexical a fim de construir, também em língua portuguesa, estímulos que enfatizassem o estrito universo da palavra escrita e criassem, por meio de uma estratégia de alusão a *qualia* das artes, um meio de recepção sinestésico a ponto de propiciar um efeito de obra de arte total, tal como faz Mansfield no texto original.

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

“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*. Destaco, novamente, que o exemplar utilizado para análise é a tradução de Luiza Lobo 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 por 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 era contrário a que ela seguisse carreira como instrumentista. Em decorrência dessa imposição paterna, a artista dedicou-se à 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 pela 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 destacados 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 endereçara 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 — inúmer-

ras 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 *apud* Mizerkowski, 2008, p. 22-23).

Consciente da técnica que utilizava, destaco 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 da composição musical. O método apresentado pela autora confirma sua técnica impressionista¹, pois as imagens e os símbolos produzidos “correspondem a emoções e sentimentos de suas personagens” (Mizerkowski, 2008, p. 1) que afetam diretamente seus leitores. Por meio de uma narrativa rica em detalhes do cotidiano, Mansfield cria uma atmosfera capaz de submergi-los no universo compartilhado da ficção. Quando a técnica impressionista 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

¹ 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).

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 concorressem 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, que devem ser construídos em torno da caracterização (Mizerkowski, 2008, p. 26-27).

A preocupação de Mansfield sumarizada por Mizerkowski também contribui para a análise dos textos dela como ferramenta para a produção de um efeito de obra de arte total durante o processo de leitura, outro ponto em comum com Wagner no que tange ao planejamento do texto e à sua complexa revisão para unificação do efeito. Dessa forma, a análise do conto “A Srta. Brill” objetiva 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.

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 apostrofo descrevendo o que representariam os adjetivos propostos, como se ele 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 com grandes manchas de luz, picturaliza uma imagem em que estavam visíveis 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 contextualiza e singulariza o céu descrito: o céu dos *Jardins Publiques*.

A paisagem iluminada e pitoresca também está marcada no nome da personagem que intitula o conto, Brill. Na variante britânica do inglês, *brill* significa “brilhante” e, quando usado na forma interjetiva, expressa um sentimento positivo, tal como “legal” e “joia”. Partindo do movimento que a personagem realizará em todo o conto, é sugerido 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. Recorro ao termo “luz” conforme utilizado na pintura, que possibilita a observação de um foco em detrimento de outro; no caso, o foco é sobre a própria personagem. Essa luminosidade que parece emanar da Srta. Brill incide sobre a paisagem que a cerca, configurando-se como inversamente proporcional à dinâmica introspectiva e triste que a personagem assume.

As descrições, propostas como ecfrásticas, 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 confere movimento como ocorre em um filme projetado, em que os quadros são indissociáveis. Em termos de projeto de obra de arte total, a estratégia de picturalização do espaço fornece ao leitor um gatilho para extrapolar a usualidade do código lexical, agregando *qualia* de cor, luminosidade, sabor, movimento, percepções táteis e ativando experiências anteriores do leitor e suas sensações em contextos marcados pelas palavras-tema cuidadosamente escolhidas pela autora, construindo um processo de imersão ao passo em que a recepção do texto literário acontece.

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 nem há inverno.

A informação de que não ventava, mas as folhas caíam, às vezes, fluando 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 em um contexto climático: estava um frio tolerável, pois não ventava.

No trecho, a relação da personagem com a estola é destacada 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, é usada para aquecer os ombros, o colo e os braços, e, 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 discurso 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, um exemplo de discurso indireto livre, muito utilizado na escrita impressionista de Mansfield. Contudo, a voz do narrador é também a de um observador, não um essencialmente onisciente, mas um 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 da Srta. Brill apresenta-se como um *flâneur*, sujeito moderno que, em meio à multidão, identifica, observa, analisa, deleita-se com o objeto contemplado e ficcionaliza a respeito dele. No caso desse conto, um narrador em terceira pessoa, que joga com a onisciência (uma vez que apresenta uma onisciência seletiva) e a *flânerie*, uma crítica de Mansfield ao mundo moderno e aclamado pela crítica.

Teoricamente, a figura do *flâneur* pode ser compreendida na metáfora do leitor. Tal metáfora é trabalhada por Sérgio Roberto Masagalli (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, mas, ao mesmo tempo, não consegue deter um traço profundo dos fatos observados dada a superficialidade da experiência de *outrem*.

Retomando a análise da narrativa em questão, a estola não estava de qualquer jeito em seu corpo, estava fixada 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 muda a percepção da cena e a estola passa a acariciar o corpo da personagem.

Até esse momento, a narrativa configurava-se como intimista e individual. Havia a percepção da vida da Srta. Brill em seu quarto, sozinha com sua estola, e sua visão dessa perspectiva. O narrador marca

a movimentação e a mudança de espaço de forma sutil, citando apenas o formigamento que a personagem sentia e a carícia que a estola fazia em seu corpo ao caminhar. À cena, apresentada no trecho a seguir, são agregados os traços sonoros gradativamente com os ruídos provocados pelas pessoas e o indício de ganho no volume e na qualidade do som produzido pela banda, recurso esse que conduz o leitor a camadas mais profundas de imersão sensorial durante a recepção da obra, reiterando a construção de um efeito de obra de arte total, como o projeto wagneriano propunha:

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 é destacada 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*, que toma a voz do narrador onisciente e interpela em discursos diretos e indiretos livres, ela revela e analisa a 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 corriqueiros, coletivos, 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 à qual das quatro estações se faz referência, contudo não estava muito

frio, não era comum as folhas caírem nem mesmo estava muito calor; diante disso, acredito que era primavera. Observa-se que a estação do ano exerce influência no comportamento das pessoas, inclusive no da banda. Pelo relato, pode-se inferir que a orquestra realizava ensaios abertos sempre aos domingos, preparando-se para a turnê inaugurada pela estação. A sonoridade do conto afirma-se nessa citação, com as indicações de movimentação das pessoas que passeavam e a execução vivaz da banda.

No trecho em questão, há outro momento de *flânerie*: “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 observadores e inserem o leitor na mesma distância que suas vozes narrativas.

A descrição do movimento do regente é peculiar e ele é comparada a um galo: “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; suponho que devido à mudança do público com a chegada da nova estação.

A personagem regia músicos que tocavam instrumentos de sopro, pois enchiam a bochecha enquanto olhavam para a partitura, provavelmente durante a 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 é descrita somente por adjetivos. A voz narrativa compara a execução a um pequeno colar de gotas de brilhantes, ou seja, a expressão “muito bonito” foi usada para balizar uma experiência tradicionalmente identificada como símbolo de riqueza, nobreza, delicadeza, precisão e afeto: um colar de gotas de brilhantes cujo objetivo é presentear personalidades especiais em momentos icônicos, 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 à sua volta (Mansfield, 1993, p. 150).

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

Ela relanceou os olhos para o casal idoso. Talvez se fossem logo. O domingo passado, também, não fora tão interessante como 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 desejara 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. A Srta. Brill teve vontade de interferir no embate sobre as possibilidades e os problemas colocados na conversa, mas se conteve.

O recurso descritivo estende-se durante todo o conto, enfocando os 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 como inversamente proporcional à idade. Esses apontamentos são identificados na apresentação da voz descritiva: as pessoas 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, e pela forma com que encaravam pareciam ter acabado de sair de quatinhos escuros ou mesmo — mesmo de um guarda-louças! (Mansfield, 1993, p. 151).

Desse trecho também depreendo a exata apresentação do *flâneur*, figura vagante que se dispõe em um espaço público sem o objetivo de se deleitar com a observação de uma pessoa específica, conforme já apresentado. Ao final da citação acima, o narrador cede espaço à Srta. Brill, cuja revelação também a posiciona como *observadora* da multidão. Esse movimento, que persiste durante todo o conto, da voz narrativa que possibilita o deslocar entre *flânerie*, onisciência, discur-

so direto, indireto e indireto-livre, também flexibiliza o foco de recepção do texto literário, permitindo que o leitor se aproxime da cena, dos personagens, tal como se fosse um espectador *in loco* do objeto narrado, reforçando o processo de imersão na experiência estética, coerente com o projeto de obra de arte total de Richard Wagner.

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 ao ato de ela de se sentar — “pumba” —, com a indicação de dois sons fortes e ocos, produzidos no contato com o chão, com pesos diferentes: PUM-BA. 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, e 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 da autora, 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 visto do quarto da Srta. Brill, mas agora era possível ver de onde vinham as folhas caídas.

A sonoridade, por sua vez, ganha destaque na cena com um som seco, característico dos instrumentos de percussão, que inunda o espaço ora descrito: “Tum-tum-tum pum-pum! Titu-tum! Tum ta-ta-ri-tatá! — soou a banda” (Mansfield, 1993, p. 151). Depreende-se, por intermédio dessa referência onomatopaica, que a execução da banda marca mais uma mudança de foco de observação. É possível que os instrumentos de percussão acionados tenham sido tambor e pratos, por proximidade com os sons baixos da vogal nasal “u”, e pelos sons 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, no momento da execução da música “aflautada”.

Até o presente momento, na narração em questão, a transcendência do sentido da visão havia sido acionada por palavras usadas para a montagem dos espaços e das cenas, mas as cores estavam raramente descritas como características das pessoas e dos objetos; observe onde ocorrem: céu azul (Mansfield, 1993, p. 149), edredão vermelho (Mansfield, 1993, p. 149), seda branca (Mansfield, 1993, p. 151) e folhas amareladas (Mansfield, 1993, p. 151). Porém, as colorações das cenas eram sugeridas pela exibição sutil do narrador, com o uso de: brilhante (Mansfield, 1993, p. 149), pontilhado de ouro (Mansfield, 1993, p. 149), manchas de luz (Mansfield, 1993, p. 149), vinho branco (Mansfield, 1993, p. 149), material negro (Mansfield, 1993, p. 149), cera negra (Mansfield, 1993, p. 149), aros dourados (Mansfield, 1993, p. 150), punhado de flores (Mansfield, 1993, p. 151), bancos e cadeiras verdes (Mansfield, 1993, p. 151), quartinhos escuros (Mansfield, 1993, 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 pretendido e feito na pintura. Acredito 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 da qualificação dele através de adjetivos e adjetivações, a técnica impressionista — nesses casos, principalmente — ativa a memória afetiva do leitor agregando textualidade, odor, sonoridade e paladar.

Ademais, outro sentido é muito ativado diretamente até esse momento: o tato. O recurso de descrição utilizado pelo narrador de Mansfield elenca palavras que reúnem uma gama de *qualia* que transcendem para experiências do toque. Corroboro essa afirmação apresentando alguns trechos citados até o mesmo ponto da narração em observância das cores, como: “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” (Mansfield, 1993, p. 149). Para compreender a qualidade do clima, é preciso rememorar a sensação térmica advinda de segurar um copo gelado com as mãos. Nesse exemplo, o tato não está exclusivamente ligado às mãos, mas também aos lábios, que percebem a temperatura ao encostarem em algo. O instante da expectativa é descrito pelo movimento das mãos ao mover o copo para a angulação que promove o deslocamento do líquido. Repare a riqueza de detalhes oriundos das construções adjetivas de Mansfield, que pela ativação do tato imprime movimento à ambientação estática descrita pelo ar imóvel.

O movimento da cena a seguir continua marcado pelas percepções táteis. Primeiramente, do plano médio para o plano alto², 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” (Mansfield, 1993, p. 149) — a utilização do adjetivo “adorável” é fruto de uma sensação positiva de toque com as mãos, e 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” (Mansfield, 1993, p. 149) — é possível identificar, nesse trecho, 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, por intermédio 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” (Mansfield, 1993, p. 149) — acariciar gera reflexos ao tato. “Sentia um formigamento em 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” (Mansfield, 1993, p. 149) — a sensação de formigamento causada no corpo da personagem

² 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 do peito de um indivíduo.

advém do atrito que a estola causava sobre ela. A diminuição da expressão de felicidade é proporcional à descida do plano alto para o plano médio e a perspectiva introspectiva se mantém durante o conto.

A experiência do tato continua quando a 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” (Mansfield, 1993, p. 150) — o casaco de veludo exprime uma sensação de maciez em oposição à bengala entalhada e, 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” (Mansfield, 1993, p. 150) — a compreensão da necessidade de aros dourados com almofadas no ponto de contato com o nariz e de contornar a orelha está na sensação que eles provocam na pele da face: peso e aspereza; por isso, a personagem julga que sempre escorregarão, o que 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” (Mansfield, 1993, p. 151) — o movimento de se jogar e rir das crianças também gera um reflexo no tato, ainda mais somado à vestimenta que elas usavam: 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” (Mansfield, 1993, p. 151) — a sensação de sentar-se sob as árvores também é um aflorador de reflexos do tato, seja sobre grama, terra ou pedregulhos. Nesses episódios, o tátil agregado ao visual fortalece a técnica impressionista, sugerindo 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 a Srta. Brill teve contato por meio dos sentidos aguçados na observação. A proposta de mediador da voz narrativa em relação à *flânerie* e à Srta. Brill fica evidente, pois coloca o leitor mais uma vez

na posição de observador da vida da personagem, bem como sob a sua ótica de observação, tal qual ela faz com relação às demais personalidades com as quais encontra.

Duas juvenzinhas 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, p. 151-152).

As indicações de tonalidades nesse trecho são deflagradoras de aspectos emocionais das personagens identificadas por elas. Observe 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, 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, uma cor fria e suave. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2000, p. 107),

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 total do branco neutro.

Tendo em vista que esses personagens foram identificados como soldados, é possível deduzir 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 estes 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, formam 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. Também é demonstrada a distância que elas se encontram do foco da narração, realizando-se um efeito de profundidade na perspectiva da *flânerie*. Ancoro essa leitura na caracterização dos burros pela “linda cor de fumaça”, o que aparentemente é um paradoxo: o fato de a fumaça ter uma cor linda. Contudo, a referência está nas nuances entre o cinza e o branco que a fumaça pode assumir a distância, dependendo do material queimado ou em ebulição.

Há, nesse trecho, outra figura simbólica: o burro, que traz em si referências sacras, satânicas, sexuais, de ambição e de poder, dependendo da cultura analisada; mas todas são imagens periféricas, não integradas à sociedade (Chevalier; 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. Todavia, em uma proposta mais reflexiva, essa imagem pode ser uma metáfora para o fardo social que as mulheres carregam e para os desejos que 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, descrita como pálida e fria, ícone de corpos mortos. Historicamente, uma parcela das mulheres que compunha as ordens religiosas ali estava por imposição familiar, fosse por negligência, por castigo ou por sacrifício em benefício de alguma promessa. A possibilidade de a personagem em questão pertencer a essa estatística pode ser inferida por dois pontos de observação: seu aspecto fúnebre, pálido e frio, que imprime uma desilusão, um descontentamento, uma morte emocional; e a relação que a ação de correr estabelece com o verbo fugir, pois, de tão rápida, só é 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 menino, 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 em oposição às juvenzinhas e à freira pálida e fria. Nessa perspectiva, a personagem que tenta devolver o ramo de violetas é antagônica a ela, pois representa os desejos pueris e a imaturidade; entretanto, não acredito que seja a pessoa que deu 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, em todas as cenas descritas na composição desses quadros, as personagens dominantes são femininas, e cada uma cumpre um estereótipo dessa imagem sexista tão em voga na tradição literária: as juvenzinhas de vermelho retratando a sensualidade feminina e ao mesmo tempo o companheirismo; as mulheres à margem da sociedade, 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 admirá-las.

Ao fim do parágrafo, mais uma situação chama a atenção da protagonista: 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 da sua; porém, a empolgação e a partilha de sua rotina naquele dia permitem a inferência de que o cavalheiro rígido, alto e digno havia se com-

prometido com ela de alguma maneira. A descrição da mulher que usa um barrete de arminho é dada como desbotada e desgastada, o que, somado ao comportamento de abandono do homem, remete, para a época, ao tradicional desenlace entre homens que iludem mulheres em busca de sua virgindade ou de favores sexuais. Essa leitura pode ser inferida 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 sozinho; 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, p. 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. Percebo 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 remetem a um desejo de vingança. Essa análise do ambiente sonoro fortalece a máscara de sorriso brilhante da personagem que seguiu seu trajeto, não deixando 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 se 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, que o andamento agora era mais rápido e alegre, tal qual uma narrativa que se encaminha para seu clímax. O foco retorna à Srta. Brill em um recurso de *zoom*, em que gradualmente ela se torna o centro das observações.

Esse parágrafo desnuda o movimento da *flânerie*: em alguns momentos, a narrativa acompanha a ação de observar da Srta. Brill, e em outros, ela é o objeto de análise do narrador, de outro personagem, do leitor. Evidencio essa afirmação nas descrições do comportamento da personagem principal do conto e na voz narrativa onisciente interpelada pelos julgamentos de um *flâneur*. Destaco, nesse sentido, o movimento cíclico que abarca a voz narrativa onisciente e a voz do *flâneur* na interdependência da construção narrativa e sensorial para o leitor.

Em consonância com 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. É possível que tanto o discurso indireto livre como a voz do narrador estejam 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 eterna dos apaixonados.

O traço musical agrega outra característica nessa passagem, aproximando-a ainda mais da dramatização teatral ou cinematográfica, uma vez que a música revela as sensações dos personagens e climatiza a cena, tal como 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 em que a Srta. Brill toma consciência da cadeia de *flânerie* na 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 o notar por semanas; nem se teria incomodado. Mas repentinamente ele sabia que o jornal lhe era lido por uma atriz! “Uma atriz!” — 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 nesse 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 do quanto elas afetam as outras pessoas, mais até do 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 risinhos, 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 — emocionante.... E 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 compreendesse ela não sabia (Mansfield, 1993, p. 153).

Esse é o parágrafo seguinte à descoberta da protagonista de seu papel na narrativa e 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 um momento de intervalo. Essa revelação, somada à tomada de consciência da Srta. Brill, imprime verossimilhança à reflexão da personagem, pois não havia uma trilha sonora determinada, ensaiada. Tratava-se dela e de seus próprios pensamentos, 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 da Srta. Brill representam um coro, com suas vozes múltiplas e linhas próprias, que, pela projeção da cena, entoam juntamente da banda seus cantos e emocionam a personagem. Nesse instante, ela parece sentir a complexidade da arte da vida, com os movimentos, sons, afetos e relações, e a ambientação é motivada pela qualidade sonora da banda, que voltara a tocar.

Diante do traço de *flânerie* dessa voz narrativa, infiro que as características da música executada pela banda representam a consciência da Srta. Brill sobre sua condição de personagem, nem sempre principal, de sua própria vida. Cabe ao narrador onisciente, ao final dessa citação, um silenciamento da sua compreensão a respeito da contemporaneidade da vida da personagem, pois a Srta. Brill 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 a personagem está inserida. No entanto ela não é mais a mesma pessoa que iniciara o conto; agora ela tem consciência da sua função e, acredito que por isso, 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 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:

— Diga-me, *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. A 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 personagem ao escutar o *flâneur* não é descrita, o que, em termos musicais, poderia representar um silêncio, uma pausa, o final de uma frase, e fornece espaço para que o espectador/leitor infira, elabore e sinta a emoção da personagem.

Na sequência, o narrador continua o ciclo espiralado da Srta. Brill, em que ela retorna seu hábito de forma diferenciada, em um movimento de encerramento, narrando 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, outras 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 na Srta. Brill, esse trecho gera uma tensão no leitor, na tentativa de “salvar” o domingo com um delicado presente, em oposição à pesada compreensão que ela havia alcançado.

Em linhas gerais, a simbologia da amêndoa está atrelada à essência, pois é a semente que está salvaguardada pela casca. Ela é entendida em várias culturas como um segredo, uma realidade escondida, um elemento oculto, a verdade, o núcleo indestrutível, o recomeço, a cópula (Chevalier; Cheerbrant, 2000, p. 44-45). Com essas compreensões acerca da amêndoa, a espera por ela no pedaço de bolo de mel pode confirmar a ideia de abrandamento da realidade pesada da Srta. Brill.

Todavia, a personagem modifica seu hábito, tomando uma decisão diferente:

Mas hoje ela passou pela padaria, subiu a escada, entrou no quartinho 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 se assemelha a um guarda-louças, como ela descrevera o de outrem, e age com rapidez e indiferença, como se estivesse magoada consigo mesma.

O fato que ecoa a decepção da personagem diante de sua condição está na quebra da expectativa criada no leitor, que torce para que, ao pegar o bolo de mel na padaria, a Srta. Brill tenha seu final feliz encontrando uma amêndoa. É possível que haja aqui uma referência às escolhas que a personagem fez durante sua vida que lhe pesam no momento da 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 era esperado, em guardar a estola e se 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 imaginara ouvir alguma coisa chorando. Analisando o movimento aprisionador de guardar a estola, destaco a possibilidade de ser o acessório quem chora. No entanto, alegoricamente, há a possibilidade de que seja a própria Srta. Brill, que se isola em seu guarda-louças, como inferido anteriormente.

Essa leitura de ser o som do choro da Srta. Brill também indicaria o fim de uma longa pausa na narrativa, em termos análogos aos musicais, pois, desde a escuta do diálogo do casal de namorados jovens, a personagem principal estava silenciada. O narrador, até esse momento, descrevia somente as ações e comportamentos das personagens sem revelar os sentimentos e pensamentos deles; a *flânerie* está solitária e a onisciência do narrador é silenciada. Nessa possibilidade de leitura, o choro seria uma retomada da sonoridade, para encerrar a peça.

Portanto, o conto de Mansfield traz em si elementos literários que aludem a imagens visuais, sonoras, táteis e olfativas em um movimento contínuo característico da dramaturgia. A *écfrase* desenha quadros ricos em detalhes nos quais o leitor é capaz de se sentir um *flâneur* juntamente com o 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, identifico, neste estudo, elementos de transtextualidade 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.

Uma arquitetura do vício artístico: “Aquele bêbado”, de Carlos Drummond de Andrade

O segundo conto a ser analisado é também o segundo do *corpus* deste livro, em ordem cronológica de publicação: “Aquele bêbado” Andrade (1985), de Carlos Drummond de Andrade (Itabira-MG, 31/10/1902 – 17/08/1987), na coletânea de prosa *Contos plausíveis*, publicado em 1981 pela Editora José Olympio.

O título da narrativa não deflagra elementos que instiguem o leitor a pensar em outros códigos linguísticos, visto que é uma referência à personagem principal — figura que pode acionar um estereótipo que remete ao odor exalado por um bêbado. Nesse conto, porém, 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, p. 57-58),

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.

A produção literária drummondiana, tanto a poesia quanto a prosa, apresenta uma habilidosa articulação da linguagem em busca de unidade por meio da procura 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), fazendo com que a construção imagética da palavra e seu ritmo estabeleçam uma relação entre aquilo que é real, conhecido, e 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”. Dessa forma, ele se permite dizer que o poeta modernista, em suas produções, apresenta o cotidiano, os problemas populares, sem ser panfletário nem simplório. De maneira geral, conforme o mesmo estudioso, Carlos Drummond de Andrade é “pessimista: a vida não presta, nem a humanidade” (Coutinho, 1986, p. 133). Coutinho usa repetidas vezes o verbo construir para descrever o processo criativo do poeta mineiro, visto que ele expõe em seus textos a realidade como “descrições fotográficas, fatos fotógrafos 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.

O vício da arte em análise

Aparentemente, no conto “Aquele bêbado”, Andrade (1985) narra somente a saga de um homem que largara o vício do álcool, mas que ainda continuava bêbado. O efeito cômico utilizado por Drummond é percebido logo nas primeiras linhas do conto, quando a personagem jura 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, p. 59).

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, rótulo

associado aos alcóolatrás, o que 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 da fala da personagem, retomada pelo uso do objeto direto “álcool”, causando um efeito cômico: somente será abandonada a bebida dentre todos os outros vícios da personagem.

A finalização com o substantivo “álcool” falado pela personagem alude a outras imagens no imaginário do leitor, pois surge a lacuna quanto ao ato de beber desse indivíduo que o próprio leitor pode preencher com os seguintes questionamentos: 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? Nesse ponto da narrativa, o 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 a possibilidade dessas indagações, o leitor também tem seu juízo de valor a respeito do estereótipo acionado pela personagem. 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. Sentimentos esses que podem ser negativos ou de indiferença, 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, p. 59).

O verbo beber aparece usado fora de sua proposta denotativa e usual. Contudo, por meio da sinestesia, o narrador o relaciona ao ato de beber álcool, uma droga lícita que pode causar vício, como 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 recurso sinestésico, nesse conto, constrói a imersão do leitor durante todo o processo de recepção da obra, pois favorece a ativação de *qualia* que transcendem o léxico “beber” e, por consequência, ativa os sentidos da visão, do tato, da audição e do paladar, costurando um efeito de obra de arte total.

Ainda no trecho citado, o narrador 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 análise 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, com a *Índia Reclinada*, de Celso Antônio.

Considerando os jogos semânticos realizados por esses artistas, Drummond apresenta várias linguagens que abordam a brasilidade e suas questões sociais, suficientes para embriagar um homem e viciá-lo. A saber: a) Tom Jobim (25/1/1927 – 8/12/1994), ícone da Bossa Nova, músico cujas composições, em sua maioria, tinham temática amorosa ambientada na cidade do Rio de Janeiro (Barbosa, 2008); b) Mário Quintana (30/7/1906 – 5/5/1994), poeta que tudo observava atentamente para descobrir o mundo que o rodeava (Silva, 2007); c) Lasar Segall (21/7/1891 – 2/08/1957), pintor, desenhista e escultor lituano, que, ao se mudar para o Brasil, retratou as questões sociais, dando grande enfoque para os negros em suas obras (Mattos, 2007); e d) Celso Antônio (1896-1984), escultor e professor, produtor de peças preocupado em apresentar a mestiçagem que resultou na figura brasileira tanto de homens como de mulheres (Cultural, 2024).

No caso da escultura de Celso Antônio citada no poema, não localizei nenhuma referência à *Índia Reclinada*, porém identifiquei uma

escultura que se aproxima muito do título proposto por Drummond, “Moça Reclinada”, que pela exposição de sua nudez 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). Pelo 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. Acredito que encerrar o percurso semanal em um órgão público que trate das questões sociais básicas de um país em um dia em que não há expediente e, ainda, para contemplar um ente histórico brasileiro (o indígena na sua figura feminina), poderia ser um indício de solução para a entrega do personagem às demais artes, promovendo um ciclo pedagógico que abarca 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, configura-se como uma atividade individual, com pouco 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 organiza-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 a 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 féretro ostentava inúmeras coroas de ex-alcoólatras anônimos (Andrade, 1985, p. 59).

O personagem estava sóbrio, havia largado o vício do álcool, mas outros vícios lhe causavam sinestesia e ele continuava “ébrio”. Observe que desde o título a personagem do conto é nomeada por meio de um adjetivo transformado em substantivo próprio — “bêbado” —, 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, pois estabelece uma noção de distância, seja física ou por julgamento social, definindo uma pessoa dentre várias outras.

O narrador revela que mesmo sóbrio a causa da morte foi o etilismo, no entanto, abstrato, em um cenário inebriante: o pôr do sol no Leblon, paisagem carioca ícone do Brasil para a geração modernista. Essa imagem para o óbito é mais um jogo enigmático de Drummond para o conto, pois remonta a uma fotografia de um instante da natureza do país, 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 marsupial³ de hábitos noturnos que habita o Brasil não exala odor ruim, uma das alusões sensoriais levantadas no início deste estudo ao se propor a figura de um bêbado. A espécie

³ Mamíferos que geram seus filhotes em bolsas (marsúpio), como o ganguru e o diabo da Tasmânia.

de gambá identificada pelo odor desagradável é natural da América do Norte, e a utilização desse animal na comparação com o estado ébrio se dá pelo fato de que, quando nascem, os gambás são cegos e por isso têm o comportamento cambaleante, apresentando reflexo comprometido, tal como um alcoolizado (Bucheroni, 2018). Contudo, a tradição cultural agrega a esse animal 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 pelo leitor que está inserido na tradição desse símbolo.

Ademais, para escaparem de seus predadores, os marsupiais fingem-se de mortos e, ao se sentirem seguros, levantam-se e fogem (Encyclopædia Britannica, 2024). A camuflagem que possibilita a sobrevivência daquele que se encontra em risco, em estresse, em desespero, impotente, é a representação da morte. Ao relembrar da característica pessimista de Drummond, penso que “aquele bêbado” se libertou de uma vida medíocre em plano terreno, pois nem a arte conseguiu aliviar sua incompreensão das atitudes humanas.

Essa leitura pode ser confirmada 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; o homem que trocara o vício pode ser lido, portanto, como uma metáfora para a 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 originada 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 são mais anônimos ou não mais se escondem atrás das estéticas europeias vigentes, pertencentes a 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 buscan-

do o reconhecimento no próprio Brasil e internacionalmente para suas produções. Contudo, devido à fama de pessimista do autor, há de se pensar também que é possível que “Aquele bêbado” seja a constatação de que a liberdade dos vícios, sejam eles da tradição — no caso da literatura — ou dos hábitos pessoais, só é real na morte.

Por fim, “Aquele bêbado” representa uma proposta de relação interartes de extrema delicadeza ao aludir não somente a obras de uma vida inteira de artistas consagrados, mas também a suas biografias e ideologias. Pela intertextualidade proposta através de metonímias, Drummond promove um hipertexto visual, auditivo, sensorial, tátil, olfativo, palatável, 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 vão construindo.

“O violino”, de Luiz Vilela: sonoridades (não) verbais

O último conto integrante de análise foi o terceiro a ser publicado. “O violino” foi lançado em 1989 no livro *O violino e outros contos*, como parte integrante da coleção Rosa-dos-Ventos, Editora Ática. Tendo por base a 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 apresentavam um narrador em terceira pessoa. “O violino” traz um narrador em primeira pessoa que relata uma experiência da infância já distante. Essa proposta narrativa (infância e memória) caracteriza uma dobradinha muito recorrente na contística de Vilela, segundo 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 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. A pesquisadora detecta que Luiz Vilela abusa de imagens visuais, sonoras e táteis para aproximar os sentidos do leitor aos das personagens do conto, promovendo uma identificação entre o ficcional e o real.

Pelo 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 da consciência dessas estratégias utilizadas como gatilho para as emoções por meio de memórias sinestésicas aludidas pelo código literário, segue a análise do conto “O violino”, de Luiz Vilela (1989, 2005).

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 é o porão, substantivo carregado de significados medonhos, de abandono ou de desprezo no imaginário social. Na sequência narrativa, o menino relata que lá eram despejados os objetos sem mais utilidade para a família, contudo ele sentia o peso do lugar desconhecido

e a aventura incutia-lhe medo, pois os objetos pareciam assombrá-lo para dali ele se afastar.

Após vencer o medo, a criança propõe-se a desbravar os itens abandonados no porão. Entre brinquedos, retalhos e objetos sem importância para ela, depara-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, soma a esse aspecto o sentido da visão e 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, estratégia que possibilita uma imersão sensorial e afetiva capaz de evidenciar um efeito de obra de arte total em construção. 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 de 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. Dessa forma, o autor incute no imaginário do leitor as lembranças de caixões como objetos que são macios por dentro e fúnebres por fora, usados para guardar algo valioso. Aprofundando um pouco a relação entre a metáfora da caixa do violino e o caixão, o leitor também pode ter 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 revela a junção da experiência ao 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, p. 105-106).

Nesse trecho é evidente a preocupação do narrador em dividir com o leitor a sua experiência infante e em revelar sua inabilidade com o instrumento. Na tentativa de se relacionar com o objeto, o narrador parece pintar uma cena visual e depois auditiva, pois define a imagem eliminando as distrações que distorceriam 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, com a 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. Destaco que tal recurso favorece a ativação de *quale* sonoro em união aos anteriormente elucidados, consolidando o processo de construção do efeito de obra de arte total através da ativação complexa dos sentidos durante a leitura.

A referida tentativa frustrada é contrastada com a pretensão de executar “Sobre as ondas”, cuja gravação escutada na rádio continha o som do violino. Nessa informação, o narrador se refere a uma valsa do mexicano José Juventino Policarpo Rosas Cadenas (25/01/1868 – 9/7/1894), conhecido como Juventino Rosas. Pela característica do gênero, trata-se de uma música alegre e para dançar, em contraste total com a cena montada no início da narração.

Por sua vez, a referência musical apresentada não faz parte da biblioteca da maioria dos leitores atuais, fato que desfavorece a 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 da 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 procura para questionar sobre o violino é 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 Lázara e o sobrinho, acompanhado do objeto, causa um clima tenso na narrativa, pois o efeito de reconhecimento da posse do violino pela tia anuncia um tempo histórico adormecido. O narrador sente-se descobrindo uma bomba-relógio a ponto de explodir.

Olhou-me com displicência; depois voltou-se repentinamente e encanou 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 revelados 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, estimulado a recordar situações em que sentiu calafrios.

É possível um exercício intertextual com a figura da tia. Lázara é feminino do nome de um personagem bíblico ressuscitado por Jesus: Lázaro de Betânia, irmão de Marta e Maria (Bíblia [...], 2014, Jo. 11), no quarto dia de seu falecimento, trazido novamente à vida pelo milagre realizado pelo Messias cristão. 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 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 delas 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 que ela efetivamente fizesse algum gesto ou movimento que estimulasse essa aproximação. O contraste sonoro promove um contraponto tonal, ou seja, uma sensação de repouso e/ou de tensão, no caso, entre os dois, no diálogo.

Neste momento, considero 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 dramaticidade da narrativa transparece. Essa afirmação dá-se pelo fato de todo o foco da narração estar nas ações que deflagram o espaço, a atmosfera da narrativa: a entrada no porão, o mexer nos objetos, o sentir os objetos, o encontrar o violino, e assim sucessivamente. É importante propor, junto com essa observação, que, para a garantia da compreensão das emoções que estavam envolvidas com o fato narrado, há um prelúdio: o primeiro parágrafo. Nesse pequeno trecho, o narrador prenuncia 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 no ideal wagneriano de composição.

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. 17-108).

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 qual comportamento esperar da tia. De certa forma, é possível depreender que nem mesmo Lázara sabia como iria reagir, já que o narrador a descreve como 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 sente e presencia durante sua observação do fato, fomentando mais uma vez a união de gamas de *qualia* para além do literário durante o processo de leitura. 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 curta-metragem 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 expectativas 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, após retirá-lo da caixa, segura o violino como se ele fosse uma criancinha. Essa informação é icônica e pode acionar várias experiências no 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 a retirada do instrumento da posição 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 é mais romântica aos pesquisadores e potencializa a revelação da expressão de felicidade que o narrador descreve na tia.

O narrador faz questão de detalhar a aparente expressão de contentamento na feição de Lázara: ela parecia um menino que encontra um brinquedo perdido. O termo usado para nomear a nova emoção é o adjetivo “divertida”, contudo, acredito que essa palavra nomeia mais a sensação do narrador que da própria personagem, que ainda parece estar imersa nas próprias lembranças. Tanto que logo em seguida há a referência à expressão nostálgica da musicista.

A voz narrativa apresenta-se coesa com a ideia de que a diversão é 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 serve 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.

Percebo também, nesse trecho, uma narração estilisticamente diferente daquela do encontro do menino com o instrumento. É preciso lembrar que o narrador já não é mais menino e por isso está temporalmente distante do fato ao narrá-lo. Tal discrepância no ato de narrar propõe que, ao contar a sua experiência, ele remonta à 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 ele ao tocar o violino, o manuseio da hóstia pelo sacerdote e o cuidado com uma criancinha para demonstrar o toque da tia no instrumento. Mesmo a percepção de felicidade comparada à reação de uma criança ao encontrar um brinquedo perdido somente seria possível de descrever 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 funciona como um isolamento físico da personagem do ambiente, como se ela não estivesse rodeada pelo sobrinho e em seu quarto. Esse recurso é comum em textos filmicos 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 reconhece a música triste tocada pela tia após afinar o instrumento, mas demonstra ser um bom apreciador e elogia 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 estimula a personagem a retomar seus estudos.

Em outra ocasião, o narrador retorna à casa da tia e escuta o som do violino. Ao chegar ao quarto, vê a tia rodeada de músicas e álbuns amarelados, alguns até rasgados. A palavra “músicas” é usada como referência para a sonoridade, contudo, algumas vezes, substitui “partituras”, como é possível identificar no desenvolvimento da leitura. Essa afirmação condensa a expressão sonora do conto: houvera silêncio durante muito tempo na pausa do violino; naquele momento, até o registro formal precisava produzir som. Observe:

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).

Nesse trecho, o narrador busca ver as músicas “naquelas gradinhas com bolinhas dependuradas, perninhas e cobrinhas esquisitas”,

tentando materializar aquela arte temporal cujo *qualia* é sonoro. Naquelas 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 esclarecer ao leitor os detalhes da narração, pela necessidade de possibilitar alusões seguras e próximas à realidade dos leitores.

Percebo 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 podiam estar também fora da realidade de leitura de muitos leitores da obra. Dessa forma, partilhando do mesmo iletramento do narrador, o leitor pode compactuar com a dificuldade de leitura do menino. Entretanto, àqueles que são leitores de partitura, podem causar um efeito cômico ao se lembrarem 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 do 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 do amarelamento 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 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, sua dor é prevista; ao se ler uma ficção, a memória sensorial alimenta as lacunas entre a ficção e a realidade (Eco, 1986).

Essa movimentação causada pela retomada do violino leva a tia a convidar o sobrinho a ser seu secretário, mesmo que ele não soubesse o que isso implicaria. Como primeira atividade, teve que organizar aqueles papéis com os rabiscos antipáticos. Posteriormente, passou a ajudá-la a ensaiar, apoiava-a 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 o motivo e que não adiantava perguntar a Lázara. Mas a retomada da prática a fez transformar-se, ressuscitou-a. Ao retomar a ideia de que a caixa do violino se assemelhava a um 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, em razão do nervosismo durante os ensaios, o menino 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 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 a 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. Repare no adjetivo “mortas” usado para as palmas da plateia: mais uma vez tem-se uma recapitulação do caixão com o qual a caixa do violino é comparada, e o leitor tem pistas sobre o motivo que levou ao 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 a tia o quanto ela tocava bem, mas a fraqueza do som executado nas poucas cadeiras ocupadas representava o insucesso do concerto, o desprezo ou o não reconhecimento da arte (local) por meio do público. Por fim, é um silêncio, seguido de um 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 silencia seu instrumento à espera do rompimento de aplausos por parte da 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 remonta à fala da personagem Lázara diante das tentativas de impedi-la de 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 em relação aos 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, ocorreu pela não tentativa, ou pelo impedimento de continuidade da prática musicista.

Após o concerto, a tia voltou a costurar e nunca mais tocou. A família elogiava a retomada dos ofícios por Lázara, porém o me-

nino sabia que o silêncio, novamente representado pela falta do som do violino e dos aplausos, indicava mais uma vez a morte de sua tia. Percebo 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 perceber que a individualidade e expressividade, no caso de Lázara, não eram viáveis nem mesmo estimuladas.

Diante dessa análise, 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 a 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, sonoras e de picturalizações, conduzindo o leitor a 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 que, na arte da vida, são indissociáveis da experiência humana cotidiana.

De modo geral, nos três contos analisados, evidenciei a transposição dos limites entre as variedades artísticas por meio da construção literária. Demonstrei, neste estudo, que a palavra ficcional possibilita o estabelecimento da verossimilhança, movimento que automaticamente explora a recepção em busca de uma leitura complexa e completa dos sentidos que envolvem as experiências a que esse indivíduo está constantemente submetido. A partir dessas constatações, por fim, pode-se afirmar que a literatura também é um meio de *Gesamtkunstwerk* em sua produção do efeito de obra de arte total.

Considerações finais

A linha argumentativa deste livro foi construída a partir da compreensão de que o projeto de *Gesamtkunstwerk* de Richard Wagner é uma estratégia de composição operística que visa à imersão do espectador num universo ficcional o mais verossímil possível, proporcionando ao leitor a sensibilização diante de uma experiência interartes. Diante dessa possibilidade de recepção, ressalto a importância das qualidades leitoras do indivíduo que aprecia o objeto artístico para a concretização do projeto wagneriano. Essa conjuntura poderia desenhlar uma dificuldade de interpretação do texto de arte, porém evidencia relações entre as modalidades artísticas que estimulam a sensibilidade cultural, histórica e social dos leitores no intuito de conduzir a uma 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 da 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 do início até o fim, conduzindo-o a uma unissonância ou a uma multiplicidade de efeitos — sensoriais, estéticos e plásticos (Oliveira, 2014).

Seria possível, diante dessa perspectiva, as artes em geral produzirem esse traço de efeito se, na recepção, o leitor/espectador fosse estimulado por elementos do texto artístico que o fizessem se envolver com múltiplas artes. Como propôs Wagner, para que isso ocorra seria necessário elaborar uma melodia que surgisse do discurso e que, com a comunhão entre letra e música, as demandas cenográficas e de

montagem fossem somadas à ideia projetada pelo compositor para se encerrarem no espectador em forma de efeito. Em termos de literatura, essa relação seria possível por meio dos códigos elencados pelo escritor, pela união de referências das várias artes capazes de mobilizar a recepção do leitor e de 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*, propus, neste livro, um panorama histórico das técnicas musicais e das questões filosóficas que consolidaram a estética alemã romântica. Nesse contexto, retomei *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.

Na sequência, motivada pelo projeto de obra de arte total proposto por Wagner, citei teorias e artistas que reconheciam as possibilidades de efetivas relações entre as várias modalidades artísticas. A materialidade literária como gatilho para as ramificações alusivas a outros *qualia* foi exemplificada no poema “Trem de ferro”, de Manuel Bandeira (1976), permitindo uma análise dos elementos literários que demarcam 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 como possibilidade de estímulo de percepção entre elas, devido ao uso dos traços sensíveis, os *qualia*. Pensado o esquema fundamentado no comportamento organizacional de *qualia*, identifiquei que ocorre recorrência e até interseção 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 uma *Stimmung* idealizada pelo demiurgo.

Ainda segundo Souriau, é possível distinguir em todas as obras de segundo grau, e entre elas inclui-se a literatura, as formas primárias das artes devido aos traços elementares sensíveis disponíveis nelas. 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). Sendo assim, 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 da recepção, analisei o conto “Mãos”, de Carmargo (2014). No exercício, aponte 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 salientam as qualidades do leitor como fermento à construção de um efeito de obra de arte total. Nesse sentido, o terceiro capítulo deste trabalho 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 da 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. Tendo por base essa linha investigativa, as leituras propostas neste livro contemplando os 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* diante da qualidade das 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 utilizando a estratégia narrativa impressionista, característica da autora. O narrador conduz o leitor a conhecer a 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 a personagem e é estimulado pelos elementos sonoros, picturais, táteis e dramáticos a vivenciar, com ela, o cenário da banda, o percurso da sua casa até os Jardins Públicos, a conhecer o seu quarto, o lugar 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 ampliação dos significados da palavra tão forte que ela se desnuda de seus significados denotativos e passa a se apresentar 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, há uma estratégia peculiar de construção narrativa em que a sinestesia permite diretamente a confecção da teia de sentidos já externas ao texto. No referido conto, as proposições-tema para o desenvolvimento da trama são construídas por meio de referências a artistas de outros códigos diferentes da literatura, a paisagens consagradas consideradas patrimônios brasileiros, a hábitos marginalizados como resultado do ócio. Nessa narrativa, a personagem principal é um homem que abandona um vício concreto e o substitui por um abstrato.

O narrador do conto menciona a produção de Tom Jobim, Mário Quintana, Segall e Celso Antônio, que supriram o espaço deixado pelo álcool, a abstinência 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 etílico, e costuram o enredo, dando-lhe o efeito de obra de arte total, conduzindo-o para outra linha interpretativa, aproximando a narrativa da proposta do modernismo brasileiro, movimento do qual Carlos Drummond de An-

drade 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 contrerrâneos e (não) fazer escola.

A colcha de retalhos produzida nesse emaranhado sedimenta um hipertexto que mais depende de seus hipotextos que de si mesmo para conferir sentido à leitura, transcendendo, por isso, a 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 do horizonte de expectativas é demandada ao leitor a pesquisa e o retorno ao texto, a fim de compreender a multiplicidade artística, cultural, étnica, de fauna e de flora exposta nesse tratado modernista, um verdadeiro retrato da realidade brasileira. Observa-se que o 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”, em que Luiz Vilela utiliza elementos do cotidiano para inserir o leitor num universo plurissemiótico em que os estímulos sonoros e visuais provocam sinestésias diversas. O narrador revela nessa trama uma experiência do seu passado infante juntamente das descrições dos sentimentos aflorados na ocasião. Na ficção em destaque, tem-se o relato da descoberta de um violino de forma acidental pelas mãos de um menino e todas as sensações que envolvem a presença da personagem no porão. A escolha de palavras do universo infantil é 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 revelam um artifício para a sedimentação da relação entre as artes. No entanto, a um leitor atento aos traços sensíveis presentes no texto, a relação entre as artes se dá por meio de 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 ao personagem a expurgação de seus conflitos pessoais motivados pelo texto. Essa

projeção e transcendência permitem uma experiência dramática semelhante a uma tragédia, oportunizando um efeito de obra de arte total.

É importante frisar que, neste trabalho, o texto é tratado aliçado nas propostas de Claus Clüver (2006), como todo o material passível de leitura, uma vez que as relações extra e intratexto 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 em suas competências leitoras de sensibilidade dos *qualia* pertencentes às modalidades artísticas. A partir da articulação da palavra literária, que tende a se libertar do uso convencional, da característica secundária, desenham-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.

Com essa perspectiva, a cada capítulo teórico, objetivei a análise de um objeto artístico a fim de exemplificar as teorias elencadas, progredindo a cada exercício. Em outras palavras, no primeiro capítulo, apresentei 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, pretendi evidenciar que a construção de um projeto de *Gesamtkunstwerk* na literatura é possível por meio da relação entre as artes dentro de uma obra, seja por alusão ou por composição, diferentemente do defendido por críticos historicistas, de que ele se daria somente na assimilação de técnicas composicionais, como na utilização de *Leitmotiv*, por exemplo. Para tanto, a leitura está focada na projeção sonora e imagética que a palavra poética é capaz de arquitetar.

Por sua vez, a análise do conto “Mãos”, de Fábio Figueiredo Carmargo, pretendeu absorver as alusões impulsionadas pelas palavras na narrativa, tal como feito no poema de Manuel Bandeira, agregando a

nítida preocupação com a percepção do leitor. Para isso, foi objetivo 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, realizei um exercício complexo de leitura dos contos *corpus* deste trabalho no quarto capítulo. A exploração dos contos não pretendeu enumerar a incidência do pensamento de Richard Wagner quanto à ideologia modernista da arte, sutilmente referenciada no início do capítulo 2 deste livro. Essa escolha deu-se a fim de evitar uma circunferência que rotulasse as narrativas intimistas, com fluxo de consciência, e simbolistas. Contudo, é fato que, quando essas técnicas são identificadas em um texto, facilmente se desenha um paralelo com o projeto wagneriano de *Gesamtkunstwerk*, pela preocupação com a estrutura e com a expressão e profundidade da personagem.

Por outro lado, defendo que o cerne do projeto de *Gesamtkunstwerk* está intimamente relacionado ao efeito do estímulo complexo durante a apreciação do espetáculo. 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 necessária a projeção de um ambiente em que a ópera pudesse ser contemplada sem obstáculos ou intermediários.

Outro fator importante está no gênero escolhido 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 a presentificação, e não a representação, de um universo ficcional paralelo à realidade e que se propusesse verossímil. Assim, pela comunhão entre música, literatura e artes plásticas, a arte estimularia a sensibilidade, aludindo à memória afetiva e sensitiva do espectador.

Por intermédio dessa argumentação, entendo 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 acessar os *qualia* de outras modalidades artísticas, sem, contudo, excluir o reconhecimento de técnicas composicionais paralelas. Diante disso, 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.

Por fim, com o intuito de evidenciar a potencialidade da palavra literária como força geradora de movimento interpretativo no leitor, os pressupostos wagnerianos viabilizam uma possibilidade de efeito de obra de arte total durante o processo de recepção. Por meio do percurso teórico e analítico desenvolvido aqui, outras possibilidades de pesquisa estão latentes, seja na perspectiva de letramento literário ou de escrita criativa, seja na relação com o texto publicitário, dos *games* e de outros gêneros interativos e tecnológicos.

Referências

- ALEXANDRE JÚNIOR, J. C. A metapoesia em obras de Manoel de Barros. *Mosaico*, v. 16, n. 1, p. 163-188, 2017. Disponível em: <http://www.olhodagua.ibilce.unesp.br/index.php/revistamosaico/article/viewFile/421/391> Acesso em: 6 out. 2024.
- ANDRADE, C. D. Aquele **bêbado**. In: *Contos plausíveis*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1985, p. 59.
- ANTUNES, J. Nietzsche e Wagner: caminhos e descaminhos na concepção do trágico. *Revista Trágica: estudos sobre Nietzsche*, v. 1, n. 2, p. 53-70, 2008. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tragica/article/view/24134/13377>. Acesso em: 6 out. 2024.
- ASSIRER, E. *Esencia y efecto del concepto de símbolo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1975. 214 p.
- BACHELARD, G. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1988. 205 p.
- BARBE, M. 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. *Intermedialidade e estudos interartes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 71-105.
- BARBOSA, C. C. *A bossa nova, seus documentos e articulações: um movimento para além da música*. 2008. 169 f. Dissertação (Mestrado em Processos Midiáticos) – Programa de Pós-graduação em Ciências da Comunicação, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, 2008. Disponível em: <https://repositorio.jesuita.org.br/bitstream/handle/UNISINOS/2637/CamilaBaborsaComunicacao.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 6 out. 2024.
- BARTHES, R. *O prazer do texto*. Lisboa: Edições 70, 1987.
- BARTHES, R. *Aula*. 14. ed. São Paulo: Cultrix, 1977.
- BARTHES, R. O efeito de real. In: BARTHES, R.; GENNETE, G.; BREMOND, C.; TODOROV, T. KRISTEVA, J. *Literatura e semiologia*. Petrópolis: Vozes, 1972. p. 35-47. (Novas perspectivas em comunicação, 3).
- BASBAUM, S. Sinestesia e percepção digital. *TECCOGS*, n. 6, p. 245-266, jan./jun. 2012. Disponível em: https://www4.pucsp.br/pos/tidd/teccogs/artigos/2012/edicao_6/9-sinestesia_e_percepcao_digital-sergio_basbaum.pdf. Acesso em: 6 out. 2024.
- BAUDELAIRE, C. A especificidade das artes. In: LICHTENSTEIN, J. *A pintura: textos essenciais*. São Paulo: Editora 34, 2005. p. 102-113. (O paralelo das artes, 7).

BEETHOVEN, L. *Nona sinfonia*. [S.l.: s.n.], 1824.

BERK, E.; DELVLIN, J. *Hypertext/Hypermedia handbook*. New York: Intertext Publications, 1991. 583 p.

BÍBLIA, N. T. João. Português. *Nova bíblia pastoral*. Versão de Paulo Bazaglia. São Paulo: Paulus, 2014. cap. 11, vers. 1-46.

BOLTER, J. *Writing space: the computer, hypertext and the history of writing*. Hillsdelle: Lawrence Erlbaum, 1991.

BORGES, J. L. A biblioteca de Babel. In: BORGES, J. L. *Ficções*. Tradução de Carlos Nejar. São Paulo: Globo, 1944. p. 38-43. Disponível em: <https://teoriadoespacourbano.files.wordpress.com/2013/02/borges-ficc3a7c3b5es.pdf>. Acesso em: 3 set. 2019.

BORTOLOTI, M. Manuel Bandeira, um dos poetas mais cantados de sua geração, porém pouco ouvido. In: Globo. *Época*. [S. l.], 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, J. L. Oralidade, escrita e literatura: Havelock e os gregos. *Literatura e Sociedade*, v. 2, n. 2, p. 222-231, dez. 1997. Disponível em: <https://revistas.usp.br/l/article/view/16021/17591>. Acesso em: 6 out. 2024.

BUCHERONI, G. Mau cheiro de gambá. Verdade ou mito? In: G1. Terra da gente. [S.l.], 2018. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/campinas-regiao/terra-da-gente/noticia/mau-cheiro-de-gamba-verdade-ou-mito.ghtml>G1. Acesso em: 19 abr. 2020.

CAMARGO, F. F. Mãos. In: CAMARGO, F. F. *A vida suspensa*. Belo Horizonte: Scriptum, 2014, p. 14.

CANDIDO, A. *Vários escritos*. 4. ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 2004.

CASSIRER, E. *Antropologia filosófica: ensaio sobre o homem – introdução a uma filosofia da cultura humana*. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1972.

CASTANHEIRA, R. M. *Gesamtkunstwerk: a utopia de Wagner*. 2013. 215 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura, Universidade do Porto, Porto, 2013. Disponível em: <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/80306?mode=full>. Acesso em: 6 out. 2024.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

CHOPIN, F. Piano sonata. n. 2, op. 35. Músico: Frédéric Chopin. 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, C. Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos. *Literatura e Sociedade*, v. 2, n. 2, p. 37-55, 1997. Disponível em: <https://revistas.usp.br/l/article/view/13267>. Acesso em: 6 out. 2024.

CLÜVER, C. Inter textus/Inter artes/Inter media. *Aletria: revista de estudos de literatura*, v. 14, n. 2, p. 10-41, 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/>

aletria/article/view/18067. Acesso em: 6 out. 2024.

COELHO, L. M. *A ópera alemã*. São Paulo: Perspectiva, 2000. v. 3.

COMPAGNON, A. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. 292 p.

CONSELHO, A. C. P. M. *A poesia de Carlos Drummond de Andrade em manuais escolares do ensino médio no Brasil*. 2010. 147 f. Dissertação (Mestrado em Literatura de Língua Portuguesa) – Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, Coimbra, 2010. Disponível em: <https://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/14283/1/A%20poesia%20de%20Carlos%20Drummond%20de%20Andrade.pdf>. Acesso em: 6 out. 2024.

CORTÁZAR, J. Alguns aspectos do conto. In: CORTÁZAR, J.; BARBOSA, T. D. (ed.). *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 157-163.

COSTA, M. H. M. da S. Estética da recepção e teoria do efeito. *Dia a dia Educação*, p. 1-14, 2012. Disponível em: http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/modules/mydownloads_01/singlefile.php?cid=44&lid=4787. Acesso em: 2 abr. 2019.

COUTINHO, A. *A literatura no Brasil*. Niterói: José Olympio Editora, 1986. v. 5.

DARCY, W. O processo de composição. In: MILLINGTON, B. *Wagner: um compêndio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1995. p. 272-273.

DAY, S. A. Regarding types of synesthesia and color-music art. In: GALEYEV, B. M. (ed.). *Synesthesia: commonwealth of senses and synthesis of arts*. Kazan: Izdatel'stvo KGTU, 2008. p. 282-288.

DELACROIX, E. Diário. In: LICHTENSTEIN, J. *A pintura*. São Paulo: Editora 34, 2005. (Textos essenciais, 7).

DIAS, G. As artes são irmãs. In: AMORA, A. S. *Grandes poetas românticos do Brasil*. São Paulo: LEP, 1959. Disponível em: <https://www.escritas.org/pt/t/12164/as-artes-sao-irmas>. Acesso em: 23 jan. 2021.

DIDEROT, D. *Carta sobre os surdos-mudos*. São Paulo: Nova Alexandria, 1993. 95 p.

DOMINGUES, M. S. *Gretchen am sprinrade*: um estudo analítico-interpretativo de quatro lieder compostos sobre o mesmo poema de J. W. von Goethe. 2014. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/935140>. Acesso em: 6 out. 2024.

DUDEQUE, N. O drama wagneriano e o papel de Adolphe Appia em suas transformações cênicas. *Revista Científica FAP*, v. 4, n. 1, p. 1-16, jan./jun. 2009. Disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/revistacientifica/article/view/1597>. Acesso em: 6 out. 2024.

DURAND, G. *A imaginação simbólica*. 6. ed. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1988. 114 p.

DURAND, G. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. Lisboa: Presença, 1989.

ECO, U. *Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

ECO, U. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

ECO, U. *Os limites da interpretação*. São Paulo: Perspectiva, 2000. 344 p.

ECO, U. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

FÉLIBIEN, A. O Sonho de Filômato. In: LICHTENSTEIN J. *A pintura*. São Paulo: Editora 34, 2005. (O paralelo das artes, 7).

FERNANDES, V. *Ernst Cassirer: o mito político como técnica do poder no nazismo*. 2000. 167 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Filosofia, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2000. Disponível em: <https://repositorio.pucsp.br/handle/handle/11757>. Acesso em: 6 out. 2024.

FITZGERALD, S. *The Great Gatsby*. New York: Charles Scribner's Sons, 1925.

FURNESS, R. O impacto de Wagner na literatura. In: MILLINGTON, B. *Wagner: um compêndio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1995. p. 465-468.

GARRETT, C. H. *New grove dictionary of music*. 3. ed. Oxford: Oxford, 2008.

GENETTE, G. Cinco tipos de transtextualidade, dentre as quais a hipertextualidade. In: GENETTE, G. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010. p. 13-21.

GIBSON, J. J. *The perception of the visual world*. Boston: Houghton-Mifflin, 1986. 235 p.

GREY, T. S. Bayreuth e a ideia de um teatro de festivais. In: MILLINGTON, B. (org.). *Wagner: um compêndio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995. 536 p.

GROUT, D. J.; PALISCA, C. V. *História da música ocidental*. 5. ed. Lisboa: Gradiva, 2007.

HALL, M. (1995). O impacto de Wagner nas artes visuais. In: MILLINGTON, B. *Wagner: um compêndio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1995. p. 468-472.

HIPPERT, R. T. M. *Ouver: a relação entre o som e a cor na percepção*. 2018. 100 f. Dissertação (Mestrado em Tecnologia) – Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2018. Disponível em: https://repositorio.utfpr.edu.br/jspui/bitstream/1/3291/1/CT_PPGTE_HIPPERTT%2CRebeca%20Torrezani%20Martins_2018.pdf. Acesso em: 6 out. 2024.

HOMERO. *Iliada*. Tradução de Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2013. 720 p.

HUMPHREY, R. *O fluxo da consciência: um estudo sobre James Joyce, Virgínia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner e outros*. Tradução de Gert Meyer. São Paulo: Mdiraw-Ilill do Brasil, 1976. 110 p.

ISER, W. *O ato de leitura: uma teoria do efeito estético*. São Paulo: Editora 34, 1996. 192 p. v. 1.

ISER, W. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. São Paulo: Editora 34, 1999. 200 p. v. 2.

- ISER, W. O jogo do texto. In: LIMA, L. C. *A literatura e o leitor*. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002. p. 83-132.
- JAUSS, H. R. A estética da recepção: colocações gerais. In: LIMA, L. C. *A literatura e o leitor*. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002a. p. 43-62.
- JAUSS, H. R. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Tradução Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994. 78 p.
- JAUSS, H. R. O prazer estético e as experiências fundamentais da poiesis, aisthesis e katharsis. In: LIMA, L. C. *A literatura e o leitor*. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002b. p. 63-82.
- JOHANSEN, E.; MONASTIRSKY, L. B. 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, Unesp, v. 14, n. 1, p. 300-318, jan./jun. 2018. Disponível em: <https://pem.assis.unesp.br/index.php/pem/article/view/688/990>. Acesso em: 6 out. 2024.
- JOYCE, J. *Finnegan's wake*. Londres: Faber and Faber, 1939. Disponível em: <https://www.globalgreybooks.com/finnegans-wake-ebook.html>. Acesso em: 28 nov. 2019.
- KANDINSKY, W. Carta a Arnold Schoenberg. In: LICHTENSTEIN, J. *A pintura*. São Paulo: Editora 34, 2005. (Textos essenciais, 7).
- KERMAN, J. *A ópera como drama*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990. 280 p.
- LÉVY, P. *As tecnologias da inteligência: o futuro do pensamento na era da informática*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993. 208 p.
- LIMA, L. C. *A literatura e o leitor*. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- LOUVEL, L. Nuanças do pictural. In: DINIZ, T. F. *Intermedialidade e estudos interartes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.
- LUZ, D. S. da. Sinfonia Fantástica, op. 14. In: ORQUESTRA FILARMÔNICA DE MINAS GERAIS. *Filarmônica*. Belo Horizonte, 2024. Disponível em: <http://www.filarmonica.art.br/educacional/obras-e-compositores/obra/berlioz-sinfonia-fantastica-op-14>. Acesso em: 6 out. 2024.
- MANSFIELD, K. Miss Brill. In: MANSFIELD, K. *The collect stories*. England: Penguin Books, 2001. p. 330-335.
- MANSFIELD, K. 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.
- MARANI, E. F. Rememorização: a constituição identitária do sujeito em “Era aqui”, de Luiz Vilela. *Estudos Linguísticos*, São Paulo, v. 47, n. 3, p. 824-834, 2018. Disponível em: <https://revistadogel.emnuvens.com.br/estudos-linguisticos/article/view/1943/1423>. Acesso em: 6 out. 2024.
- MASSAGLI, S. R. 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*, v. 12, p. 55-65, jun. 2008. Disponível em: https://www.uel.br/pos/letras/terraroixa/g_pdf/vol12/TRvol12f.pdf. Acesso em: 6 out. 2024.

- MASSIN, B.; MASSIN, J. *História da música ocidental*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. 1255 p.
- MATTOS, C. V. Lasar Segall e as vanguardas judaicas na Europa e no Brasil. *Revista de História da Arte e da Cultura*, n. 7, jan./jun. 2007. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/rhac/article/view/15499>. Acesso em: 6 out. 2024.
- MILLINGTON, B. *Wagner: um compêndio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995. 536 p.
- MIZERKOWSKI, C. D. *A literatura crítica e confessional de Katherine Mansfield na gênese do romance da Nova Zelândia*. 2008. 113 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2008. Disponível em: http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/2010/artigos_teses/2010/Ingles/dissertacoes/mizerkowski.pdf. Acesso em: 6 out. 2024.
- MOISÉS, M. *Dicionário de termos literários*. 6. ed. São Paulo: Cultrix, 1992.
- NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia*. São Paulo: Escala, 2007.
- OLIVEIRA, A. C. *Tristão e Isolda: ocorrências entre literatura e música*. Saarbrücken: Novas Edições Acadêmicas, 2014.
- OLIVEIRA, J. de. As malibrans. In: OLIVEIRA, J. de. *Malibrans*. Rio de Janeiro: ABM Digital, 2000. 1 CD-ROM.
- PEREIRA, M. S. *Cinema e ópera: um encontro estético em Wagner*. 1995. 112 f. Dissertação (Mestrado em Artes-Imagem e Som) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1995. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/D.27.1995.tde-03052024-152343>. Acesso em: 6 out. 2024.
- PEREIRA, S. C.; NORONHA, M. P. Concepções da arte na obra-pensamento de Richard Wagner. In: CONGRESSO NACIONAL, 1., SIMPÓSIO DO GT DE HISTÓRIA CULTURAL DA ANPUH, 2., 2008, Goiânia. Anais [...]. Goiânia: Funape, 2008. p. 1-15. Disponível em: [http://www.congressohistoriajatai.org/anais2008/doc%20\(77\).pdf](http://www.congressohistoriajatai.org/anais2008/doc%20(77).pdf). Acesso em: 5 jan. 2019.
- POE, E. A. *A filosofia da composição*. 2. ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2011.
- POUND, E. *ABC da literatura*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- POUSSIN, N. P. Carta a Chantelou. In: LICHTENSTEIN, J. *A pintura*. São Paulo: Editora 34, 2005. (Textos essenciais, 7).
- PRAZ, M. *Literatura e artes visuais*. São Paulo: Cultrix, 1982.
- RAJEWSKY, I. O. Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”. In: DINIZ, T. F. *Intermedialidade e estudos interartes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012a. p. 15-45.
- RAJEWSKY, I. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. In: DINIZ, T. F. N.; VIEIRA, A. S. (orgs.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea 2*. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG, 2012b. p. 51-74.
- REIS, J. I. de F. *O gênero lied e a importância de sua integração no ensino de canto*. 2015. 72 f. Dissertação (Mestrado em Ensino da Música) – Escola das Artes da Universidade

Católica Portuguesa, Lisboa, 2015. Disponível em: [https://repositorio.ucp.pt/bitstream-am/10400.14/19481/1/201023563.pdf](https://repositorio.ucp.pt/bitstream/am/10400.14/19481/1/201023563.pdf). Acesso em: 6 out. 2024.

RICOUER, P. O símbolo dá o que pensar. *Esprit*, Paris, v. 27, p. 7-8, 1959. Disponível em: https://www.uc.pt/fluc/uidief/textos_ricoeur/o_simbolo_que_da_que_pensar. Acesso em: 6 out. 2024.

RODRIGUES, R. R. *Faces do conto de Luiz Vilela*. 2006. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2006. Disponível em: https://agendapos.fclar.unesp.br/agenda-pos/estudos_literarios/786.pdf. Acesso em: 6 out. 2024.

ROWLING, J. K. *Harry Potter and the Philosopher's stone*. Londres: Bloomsbury Publishing, 1998.

SANTAELLA, L. Texto. In: JOBIM, J. L. (org.). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 391-410.

SAUSSURE, F. de. *Curso de linguística geral*. São Paulo: Cultrix, 2006. 312 p.

SCHAFER, M. *O ouvido pensante*. Tradução de Maria Lúcia Pascoal, Magda R. Gomes da Silva e Marisa Trench de Oliveira Fonterrada. 2. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011. 408 p.

SCHONBERG, H. C. *A vida dos grandes compositores*. Osasco: Novo Século, 2010. 744 p.

SHAKESPEARE, W. *A tragédia de Otelo, o Mouro de Veneza*. Tradução, introdução e notas de Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2017. Disponível em: <https://www.companhiadasletras.com.br/trechos/85155.pdf>. Acesso em: 29 ago. 2019.

SHAKESPEARE, W. *Macbeth*. Tradução Rafael Raffaelli. [S. l.: s. n.], 2008. (Cadernos de pesquisa interdisciplinar em ciências humanas).

SHAKESPEARE, W. *The tragedy of Hamlet, prince of denmarke*. [S.l.: s.n.], 1609. Disponível em: <https://www.w3.org/People/maxf/XSLideMaker/hamlet.pdf>. Acesso em: 29 ago. 2019.

SILVA, A. A. As noções de Stimmung em uma série histórica: entre disposição e atmosfera. *Trans/Form/Ação*, v. 39, p. 53-74, 2016. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/trans/a/7n9KFzqrqyJySpz55f8Qsbv/>. Acesso em: 6 out. 2024.

SILVA, A. M. G. dos. S. *O manual do poeta: Mário Quintana e a criação poética*. 2007. 115 f. Dissertação. (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007. Disponível em: <https://tede2.pucrs.br/tede2/bitstream/tede/1844/1/399594.pdf>. Acesso em: 6 out. 2024.

SILVA, W. B. da. *Inclinações da metapoesia de Manoel de Barros*. 2011. 61 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade de Brasília, Brasília, 2011. Disponível em: http://www.realp.unb.br/jspui/bitstream/10482/9687/1/2011_WellingtonBrandaodaSilva.pdf. Acesso em: 6 out. 2024.

SOURIAU, É. *A correspondência das artes: elementos de estética comparada*. São Paulo: Cultrix, 1983. 275 p.

SOUZA, E. P. de.; RODRIGUES, R. R. Constantes temáticas na contística de Luiz Vilela. *Revista Estação Literária*, Londrina, v. 19, p. 173-189, set. 2017. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/estacaoliteraria/article/view/30773/21719>. Acesso em: 6 out. 2024.

SQUEFF, E. Música e literatura: entre o som da letra e a letra do som. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, v. 2, n. 2, p. 139-142, dez. 1997. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ls/article/view/15576>. Acesso em: 6 out. 2024.

STIERLE, K. Que significa a recepção dos textos ficcionais? In: LIMA, L. C. *A literatura e o leitor*. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002. p.119-172.

TOLKIEN, J. R. R. *The Fellowship of the Ring*. Londres: George Allen and Unwin, 1954.

VILELA, L. O violino. In: *O violino e outros contos*. São Paulo: Ática, 1989. p. 104-119.

WAGNER, R. *A obra de arte do futuro*. Lisboa: Antígona, 2003.

WAGNER, R. *Der ring des nibelungen*. Bayreuth: [s. n.], 1876.

WARRACK, J. Germany and Austria. In: SADIE, S. *The norton/grove handbooks in music – history of opera*. New York: Norton e Company, 1990. p. 188-189.

WEBER, W.; LARGE, D. C.; SESSE, A. D. *Wagnerism in European Culture and Politics*. Ithaca: Cornell University Press, 1984. 304 p.

WHITTALL, A. O impacto de Wagner na história da música. In: MILLINGTON, B. *Wagner: um compêndio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1995. p. 461-465.

XAVIER, A. C. 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.

Tipologia: Linux Libertine
Publicado em dezembro de 2025

Gesamtkunstwerk (“obra de arte total”, em alemão), conceito estético do Romantismo alemão do século XIX, refere-se à junção de música (composição, interpretação instrumental, interpretação vocal), artes cênicas (encenação) e artes visuais (figurino e cenário) em função da representação operística. O compositor alemão Richard Wagner defendia que esses elementos caminhavam juntos na tragédia grega da Antiguidade, mas que, em algum momento, haviam se separado. Wagner propôs esse conceito para criticar a ópera de sua época, que dava mais ênfase à música em detrimento da qualidade do drama.

No livro **O efeito de Gesamtkunstwerk: a potencialidade da palavra literária**, a autora parte desse conceito para analisar três obras literárias contemporâneas, apontando para o caráter multiartístico da produção selecionada e a relação dos elementos artísticos contidos no interior de cada uma delas.

ALINE CARRIJO DE OLIVEIRA é formada em Letras pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU) e possui mestrado em Teoria Literária e doutorado em Estudos Literários pela mesma instituição. É professora de língua portuguesa e literatura na Escola de Educação Básica da Universidade Federal de Uberlândia (Eseba/UFU).

