

galáxia

Galáxia

E-ISSN: 1982-2553

aidarprado@gmail.com

Pontifícia Universidade Católica de São

Paulo

Brasil

Manna, Nuno

A chave azul: ação do leitor em textos fantásticos

Galáxia, núm. 27, junio, 2014, pp. 214-226

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

São Paulo, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=399641253018>

- ▶ Como citar este artigo
- ▶ Número completo
- ▶ Mais artigos
- ▶ Home da revista no Redalyc



Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe , Espanha e Portugal
Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

A chave azul: ação do leitor em textos fantásticos

Nuno Manna

Resumo: Diante do inacabamento oferecido por narrativas fantásticas, buscamos, por chaves que nos auxiliem na produção de sentidos, a complexidade da relação que aí se instaura, desafiando categorias tradicionais da compreensão do lugar do leitor. Com alguns exemplos do cinema e da literatura, desenvolvemos aqui uma reflexão que toma o processo de significação dos textos fantásticos como terreno fértil para uma percepção do leitor como ator que torna um texto em obra. Nesse sentido, investigamos o inacabamento dos textos fantásticos em dois sentidos: o inacabamento fundamental de todo texto, e aquele que abre margem a leituras simbólicas, metafóricas e alegorizantes.

Palavras-Chave: leitura; fantástico; Paul Ricoeur.

Abstract: *The blue key: the reader's action in fantasy narratives* – When faced with the incompleteness of fantasy narratives, we look for keys to help us infer meaning. The complexity of the relationship thus established defies the traditional categories of understanding the role of the reader. Using examples from cinema and literature, this article reflects on the process of making sense of fantasy narratives as fertile ground to perceive the reader as an actor who transforms a text into a work. In this context, we investigate the incompleteness of fantasy narratives from two standpoints: the fundamental incompleteness of every narrative, and the narrative that enables symbolic, metaphorical and allegorical readings.

Keywords: reading; fantasy; Paul Ricoeur.

...nós precisamos de livros que nos afetam como um desastre, que nos magoam profundamente, como a morte de alguém a quem amávamos mais do que a nós mesmos, como ser banido para uma floresta longe de todos. Um livro tem que ser como um machado para quebrar o mar de gelo que há dentro de nós.
(Franz Kafka)

Em nossa constante busca por significados que amparem e organizem nossa trajetória de vida, lançamos mão de uma das mais fundamentais estratégias de produção de saber: a narrativa. Seja para tecer a trama que articule os sentidos mais profundos da existência,

seja para criar a coerência que nos permita percorrer pragmaticamente nossos feitos ordinários do dia a dia: narramos. Como nos mostra o filósofo Paul Ricoeur (2010), a narrativa é uma condição da experiência temporal humana, constituindo o motor de nosso agir no mundo.

Somos seres narrativos não somente pelas intrigas que tecemos nós mesmos diariamente, mas pela narratividade às quais nos lançamos a cada texto com o qual nos relacionamos. Algumas vezes, os textos revelam-se enigmáticos, ambíguos, abertos, operando por uma coerência e por uma significação que não são tão facilmente apreensíveis. Nesses momentos, parecemos movidos por uma ânsia de completar as conexões ausentes e apaziguar os sentidos rebeldes, como se buscássemos uma maneira de dominar a fagulha de caos que se abriu em nosso caminho.

As narrativas fantásticas, aquelas histórias do cotidiano fissurado por algo de insólito, inexplicável, sobrenatural, fazem parte do *hall* desses textos que nos assombram com seus sentidos abertos. Suas diversas expressões, que encontram no cinema e na literatura alguns dos terrenos mais férteis para seu florescimento, nos propõem enigmas fundamentais, que colocam em questão nossas noções básicas de normalidade e razoabilidade, noções que estão na base de nosso regime de saber. Diante do fantástico, frequentemente cunhamos chaves de sentido que nos auxiliam a interpretar seus enigmas e a encontrar significados minimamente estáveis, com os quais podemos lidar de uma maneira menos conflituosa. Por isso tais textos são tão suscetíveis a leituras que percebem em suas histórias um vasto universo de simbologias, alegorias e metáforas.

É curioso notar que no estudo de referência *Introdução à literatura fantástica*, Todorov (2004) foi enfático ao afirmar que uma leitura alegórica dos textos fantásticos constitui uma ameaça à existência plena do fantástico. Segundo ele, buscar interpretações figuradas, que ultrapassassem os sentidos literais, propostos pelo enredo, é promover uma estabilização de significados análoga ao aniquilamento da hesitação entre a naturalidade e a sobrenaturalidade dos fenômenos em cena. Em sua definição estruturalista do fantástico, o lugar da leitura é sempre um lugar de crise, uma vez que, ironicamente, ela coloca em risco a própria estabilidade das categorias estabelecidas para a definição do gênero literário em questão.

A rigidez das proposições de Todorov já parece superada nos estudos recentes sobre o fantástico – em relação à hesitação e à impossibilidade da leitura alegórica como condições ontológicas do fantástico, por exemplo. Narrativas fantásticas são constantemente objetos de análises que buscam, em meio a sua indeterminação, uma maneira de traduzi-las, de fazer emergir significados que pareciam ocultados ou mascarados. Nesse movimento, coloca-se em questão não somente a configuração de propriedades simbólicas, alegóricas ou metafóricas desses textos, mas o papel que o leitor desempenha para a constituição de significações por meio dessas chaves de sentido, e como essas chaves participam, na sua experiência dos textos, particularmente das narrativas fantásticas.

Muito já se discutiu no campo dos estudos da poética e da estética sobre a decodificação e a recepção. Particularmente a própria tradição estruturalista e as teorias da estética da recepção ofereceram categorias que até hoje têm destaque na compreensão do lugar da leitura. No entanto, acreditamos que é preciso perceber em que medida essas categorias nos auxiliam efetivamente a compreender a interação que se constitui no encontro entre texto e leitor. É nesse sentido que nos movemos nesse artigo, tomando a narrativa fantástica como ponto importante de inflexão. Os sentidos inacabados de tal modalidade narrativa pode se mostrar um lugar privilegiado para a compreensão das possibilidades de ação do leitor.

Compreender o fantástico por tal viés é um passo definitivo para localizá-lo como fenômeno comunicacional. Ultrapassando-se a maneira como é tradicionalmente compreendido, sobretudo, em estudos literários, em grande medida imanentista e sob a égide das preocupações genéricas todorovianas, o fantástico tem muito a crescer quando explorado por dimensões relacionais que o atravessam. Percebido por sua historicidade, encarnado nas práticas culturais e tomado como matéria viva da experiência, seja com a literatura, com o cinema, ou com as mais diversas modalidades narrativas, ele pode retornar com grande potencial heurístico ao campo. É esse duplo movimento que vislumbramos traçar aqui.

Começamos com um caso curioso, quase anedótico, mas que poderá nos revelar importantes sintomas de certos gestos interpretativos diante da narrativa fantástica.

Decifrando sonhos

Em uma cena de *Cidade dos Sonhos*, filme, de 2001, do cineasta estadunidense David Lynch, a desmemoriada personagem que se apresenta como Rita encontra em sua bolsa uma enigmática chave azul. Não há utilidade aparente para o artefato. Seu enigma se entremeia à trama do filme, que nos apresenta a personagens e cintos obscuros em busca de soluções cujas próprias perguntas não nos parecem claras.

Se todo o filme é atravessado pela atmosfera sombria, misteriosa e surrealista que marcam a autoria de Lynch, tais traços são levados ao extremo depois que, em estágio avançado da película, Rita encontra uma pequena caixa azul. Ela usa a chave guardada para destrancar a caixa, e somos, com curiosidade, impelidos à escuridão que ela guarda. A partir disso, nos lançamos vertiginosamente a uma reviravolta do filme, que nos desafia a lançar qualquer julgamento sobre a coerência e os significados dos eventos que acompanhamos de maneira tão incerta. A narrativa fantástica de *Cidade dos sonhos*, povoada por duplos, monstros e outros elementos insólitos movidos por uma racionalidade oscilante constitui uma intensa experiência de sentidos abertos. A própria natureza da chave e do conteúdo da caixa permanecerão um mistério findo o filme.



Fig. 1. *Cidade dos sonhos* [I]

Diante de tão perturbadora obra, não faltou quem se lançasse à investigação declarada da narrativa em busca de informações nas quais seus segredos estivessem abrigados. As infinitas possibilidades de interpretação dentro de um universo tão rico em potenciais pistas geraram um grande debate em torno do filme. Nas análises publicadas na época, foram muitos, inclusive, aqueles que se arriscaram a buscar na viradaposta pelo destrancamento da caixa azul uma resposta absolutamente coerente, ainda que complexamente arquitetada, para a compreensão dos significados da narrativa lynchiana.

Apesar de aclamado pela crítica e pelos fãs do cineasta, o mau desempenho do filme nas bilheterias foi fortemente associado ao caráter indecifrável – e, por isso, pouco atrativo – do filme. Especulou-se, na época, que a produtora *Canal Plus* fez com que Lynch se pronunciasse com algumas explicações sobre sua própria obra, a fim de facilitar o acesso do público às respostas de enigmas deixadas em aberto pelo filme. Fato é que a publicação inglesa *The Observer* trouxe, à época, as supostas dicas oferecidas pelo diretor de *Cidade dos sonhos*:

Desde o lançamento do filme, críticos e espectadores tem se desdobrado para tentar explicar seu *significado subjacente*.

No fim, é claro, só há um homem que sabe com certeza. É por isso que nós pedimos a David Lynch para pessoalmente dar 10 pistas para ajudar a *destravar o mistério* do filme. Cortesia do Canal Plus, o legendário diretor aceitou nos ajudar. (OBSERVER, 2002; grifos nossos, tradução nossa)

A busca pelos significados do filme acabou se tornando, por meio do *The Observer*, uma competição, para a qual o jornal convocava seus leitores:

Utilizando as pistas de Lynch, sua missão é a de escrever sua própria interpretação de Cidade dos Sonhos e explicar o enigma do filme de uma vez por todas. O autor da melhor, mais convincente e bem argumentada explicação vai ganhar uma viagem de ida e volta para Los Angeles. (Ibid., grifos nossos, tradução nossa)

As pistas supostamente oferecidas por Lynch, no entanto, eram pouco claras, e não indicavam soluções imediatas para o “destravamento” do filme. Isso não impediu que muitos as levassem adiante de maneira muito séria, mesmo fora do concurso. As dez pistas viraram tema de análise em várias páginas da internet, criadas para decifrar o filme. As longas análises são, muitas vezes, inconclusivas, uma vez que cada pista leva a várias respostas possíveis. Mas há sempre aqueles que juram ter conseguido ligar cada ponta solta da fantástica narrativa, com “próprias interpretações” que muitas vezes se pretendem definitivas. Em algumas delas, fechando todas as amarras, o filme todo passa a ser visto como uma grande alegoria do próprio cinema, particularmente da fábrica de sonhos do cinema hollywoodiano.

O caso de *Cidade dos sonhos* soma-se a várias outras obras da história do cinema que se tornaram enigmas ilustres, a ponto também de se tornarem um tormento para seus criadores. É conhecida também a impaciência de Stanley Kubrick diante de perguntas dos espectadores atormentados que buscavam os significados de sua versão para a fantástica odisseia humana em *2001 – Uma odisseia no espaço*. Federico Fellini, que conjurou o fantástico algumas vezes – como *8½* e *A doce vida* – reagia cinicamente quando críticos e jornalistas lhe pediam insistente por chaves para possíveis simbologias em sua obra, inventando significados esdrúxulos quaisquer. A insistência não era de se espantar. O crítico Gaither Stewart encontra uma bela imagem para traduzir a experiência vivida com os filmes do Maestro: “A verdade é que assistir a um filme de Fellini era como caminhar pela beira estreita de um abismo durante um terremoto. Você se agarra a significados” (STEWART, 2003; tradução nossa)

O que nos interessa com esses breves exemplos não é exatamente a dinâmica que elevou a questão da interpretação de certos filmes a um fenômeno da agenda midiática. Eles são apenas desdobramentos evidentes de uma espectatorialidade perturbada pela ausência de sentidos de fácil alcance. A reação de estupefação diante do inacabamento, particularmente daquele promovido pelo fantástico, é muitas vezes seguida pela necessidade de estabilização dos sentidos abertos por sua intriga. O apego a chaves de sentido – não somente aquelas formuladas e compartilhadas por uma comunidade interpretativa, mas mesmo aquelas que nos surgem como minimamente possíveis e razoáveis no momento da experiência da narrativa – é um gesto bastante natural diante de obras que nos interpelam com uma textualidade marcada pelo inacabamento. Essas chaves funcionam como mediadores na relação entre texto e leitor, operadores heurísticos que permitem avançar sobre os abismos da indeterminação insólita.

No entanto, coloca-se uma questão que não diz respeito à qualidade ou à coerência dessas chaves (critérios esses que no máximo caberiam ao concurso das interpretações convincentes), mas da qualidade da relação hermenêutica que se estabelece. Na interação texto-leitor, a maneira como as chaves de sentido são acionadas é determinante para dizer da potência da experiência que ali se constitui. Para entendermos melhor

essas implicações, avançamos em direção à compreensão do inacabamento dos textos, e das possibilidades de postura do leitor diante de tal inacabamento.

O papel do leitor

Em seu famoso livro *Obra aberta* (1991), Umberto Eco traz importantes contribuições para a precisão do que pretendemos apontar como um inacabamento dos textos, das quais podemos encontrar uma interessante inflexão para a compreensão da experiência do leitor. Em suas reflexões sobre as obras de arte, Eco pontua que uma obra pode ser compreendida como aberta de três maneiras. Em primeiro lugar, existem aquelas obras que são abertas em um sentido mais evidente, materialmente constituídas de modo descontinuado, convocando muitas vezes de maneira concreta a participação do leitor. Caracterizam-se, assim, “pelo convite a fazer a obra com o autor” (ECO, 1991, p. 63, grifos do autor). São, nos termos de Eco, *obras em movimento*.

Tal compreensão de obra aberta já estaria além do escopo de nossas preocupações aqui, uma vez que o inacabamento dos textos cuja compreensão buscamos prescinde dessa poética descontínua. Entraríamos, por exemplo, em um complexo escopo da arte contemporânea, ou mesmo dos mais diversos tipos de textos possibilitados pelo avanço da linguagem digital, que instituíram outra forma de interação entre texto e leitor. Muitas dessas obras alcançam uma abertura tão radical que superam, inclusive, o universo vislumbrado por Eco à época de seus escritos, a ponto de exigirem parâmetros próprios de análise – para elas a categoria “leitor” sequer já seria suficiente para dizer da natureza da interação proposta.

Os outros dois sentidos de abertura pontuados por Eco, no entanto, são de extrema importância para nossa reflexão. Em sentido mais amplo de “obra em movimento”, existem aquelas obras que “já completadas fisicamente, permanecem contudo ‘abertas’ a uma germinação contínua de relações internas que o fruidor deve descobrir e escolher no ato de percepção da totalidade de estímulos” (ibid., p. 64). E por fim, chegando ao sentido mais fundamental de obra aberta, Eco conclui que *qualquer* obra de arte – ou mesmo qualquer obra, diríamos – “é substancialmente aberta a uma série virtualmente infinita de leituras possíveis, cada uma das quais leva a obra a reviver, segundo uma perspectiva, um gosto, uma execução pessoal.” (ibid., p. 64, grifos do autor).

É importante explorar essas duas formas de abertura, e perceber em que medida elas auxiliam a compreender a relação do leitor com as narrativas fantásticas, a começar pela última, sentido mais fundamental de abertura.

Quando Eco diz que toda obra é substancialmente aberta à interpretação do leitor, livre para oferecer a ela sua execução pessoal, não se opera, é claro, por uma absoluta lógica de arbitrariedade. Mesmo nos textos aparentemente ilógicos, a um primeiro olhar, como muitos dos exemplares do fantástico – e *Cidade dos sonhos* é perfeito nesse sentido –, a liberdade interpretativa do leitor existe sempre para agir a partir da configuração que

cada texto lhe oferece. De que maneira, então, o leitor acessa o mundo do texto e como ele encontra as possibilidades para nele atuar?

São diversos os autores que se debruçaram sobre tal questão, a partir das mais diversas perspectivas. A começar pelo próprio Eco, que em seu subsequente livro *Lector in fabula* chega a reconhecer: “Não há nada mais aberto que um texto fechado” (ECO, 1986, p. 42). Isso porque, segundo Eco, toda obra possui necessariamente espaços vazios. Caberia ao leitor acompanhar não somente o que o texto diz, categoricamente, mas perceber o que ele implica, promete. A partir de sua categoria de leitor modelo, Eco tece uma percepção da cooperação do leitor para o funcionamento da obra, cujo destino interpretativo faz parte do próprio mecanismo gerativo.

Sua perspectiva de leitura é, de maneira evidente, um tanto imanentista, e o próprio autor ressalta que afirmar a cooperação do leitor não significa abandonar a análise estrutural do texto – a perspectiva, ganhando matizes particulares, é compartilhada com outros estruturalistas, como o próprio Todorov, que utiliza a noção de leitor implícito em sua reflexão sobre a literatura fantástica para definir o lugar da leitura na estrutura do enredo. Tal perspectiva vem apontar para um destinatário como elemento abstrato, que visa prever as possibilidades de decodificação do texto pelas condições determinadas textualmente.

Outras perspectivas tentam não se limitar à imanência da estrutura textual para encontrar relações mais complexas entre texto e leitor. É o caso dos autores que se dedicaram à compreensão da estética da recepção. O conceito de Iser de leitor implícito (ISER, 1994), por exemplo, tenta perceber um conjunto de instruções que antecipa a presença de um receptor sem, no entanto, determiná-la. A noção de jogo (ISER, 1999), desdobramento de seu conceito de leitor implícito, diz de um leitor que seria o agente que opera um jogo ao mesmo tempo em que é jogado por ele. Para Iser, entra em cena um mundo referencial, uma realidade que é pano de fundo e que permite que o próprio jogo se torne tangível.

Tal perspectiva, no entanto, ainda não alcança o nível de atuação do leitor, principalmente em obras de “significado subjacente”, em que a operação dessa ambiguidade pede a compreensão de um leitor que não é cooperador ou mesmo receptor. Diante do fantástico de *Cidade dos sonhos*, o espectador não se coloca como cooperador ou ameaça, nem mesmo como receptor, mas como condição de existência dos próprios significados que interpreta.

Alguns autores oferecem contribuições valiosas para a compreensão da performance do leitor diante de uma obra. O próprio Eco, anos depois de seus estudos estruturalistas, encontraria inflexões interessantes para refletir sobre o papel da leitura, como em seus ensaios sobre o fenômeno da interpretação (1993). Mesmo sua percepção da superinterpretação reduziria nossa discussão ao limite por ele proposto entre interpretar e usar um texto, distinção que pouco nos auxilia avançar no sentido que buscamos.

Acreditamos que podemos encontrar contribuições preciosas na obra de Ricoeur. Ao retomar teorias da estética da recepção (Ricoeur, 2010), o autor nos mostra que elas no máximo alcançam a projeção da obra para fora dela, problematizada a partir

de suas circunstâncias de recepção. A partir de tais pressupostos, só se poderia, então, especular sobre uma experiência fictícia da obra. A experiência viva do leitor permanece negligenciada. Limita-se, assim, a compreensão da relação entre texto e leitor pela perspectiva, nos termos de Ricoeur, de uma *transcendência na imanência*.

Nesse sentido, ainda que possamos perceber contribuições em importantes propostas de compreensão da relação entre texto e leitor, fica claro o limite da maioria delas ao negligenciar a potência da efetiva interação entre eles. Isso é patente nos próprios termos comumente conferidos ao lugar de leitura, tais como destinatário ou receptor. Em ambos, exclui-se a possibilidade fundamental de se considerar o leitor como ator na relação com o texto, não somente na decodificação ou mesmo atualização dos significados, mas na realização efetiva em seu processo de significação. Assim, o leitor adentra um mundo, ao mesmo tempo vivendo-o e injetando-lhe vida.

Essa atenção ao momento de intersecção entre mundo do texto e mundo do leitor é o que justifica a importante visão de Ricoeur de que é somente pela mediação da leitura que a obra literária obtém significância completa: “O texto só se torna obra na interação entre texto e receptor” (RICOEUR, 2010, p. 118). É por uma perspectiva hermenêutica, portanto, que o leitor passa a ser visto como constituidor ativo dos sentidos da narrativa. Os movimentos do leitor pelo mundo do texto não passam somente pelas casas pretas do tabuleiro, ou mesmo pelas casas brancas de indeterminação. Não há mapa possível para o ato de leitora senão aquele mapa móvel que é constituído no próprio caminhar.

Desse modo, o lugar do leitor deixa de ser operação para se tornar problema, e é justamente essa uma das principais contribuições da teoria ricoeuriana para nossa reflexão. Ela revela uma complexidade da relação texto-leitor, e nos abre para uma compreensão rica desse encontro, em que a experiência que dali surge é potencialmente transformadora tanto de um quanto de outro.

Colocar em intersecção, portanto, o mundo do texto e o mundo do leitor deve supor uma relação efetivamente, processo interativo de envolvimento, onde mesmo o deixar-se afetar configura ação, e não passividade. Nesse sentido, o inacabamento de todo texto ganha sentido ainda mais evidente e forte, para além mesmo da abertura prevista por Eco. O leitor não só confere execução pessoal ao reviver a obra, ele é agente da própria transformação do texto em obra. O inacabamento é, em um sentido fundamental, condição de qualquer texto, na medida em que é visto como potência que só se realiza e ganha significância no momento em que, na interação com o leitor, se desdobra em experiência vivida.

A perspectiva ricoeuriana, ao nos permitir perceber um inacabamento fundamental de todo texto, não sugere de maneira alguma a desimportância da poética de cada obra. É nesse sentido que retomamos, por fim, ao outro sentido de inacabamento, aquele aberto pela poética particular de certos textos, dentro dos quais, acreditamos, as narrativas fantásticas podem ser considerados.

Figuração de sentidos

Ainda em sua discussão sobre obras abertas, Eco aponta para uma consciência artística moderna sobre a relação interpretativa do ser humano, e encontra nessa consciência a condição fundamental para o florescimento de obras que possuem como princípio poético a liberdade interpretativa do leitor. Segundo Eco, tal tendência se afasta de uma *poética da necessidade*, fortemente presente na arte medieval, que refletia uma concepção do cosmo como hierarquia de ordens claras e predeterminadas.

Em oposição a essa poética da necessidade, Eco aponta para uma *poética da sugestão*, cujas obras, ao invés de impor sentidos únicos imediatos para seus textos, se colocam intencionalmente abertas e livres à reação do fruidor. Eco encontra em uma grande diversidade de expressões artísticas, sobretudo nas literárias, essa abertura baseada “no uso do símbolo como comunicação do indefinido, aberta a reações e compreensões sempre novas” (ECO, 1991, p. 43).

É possível perceber como os enigmas insólitos das narrativas fantásticas, inexplicáveis por parâmetros normais de realidade, conferem a tais textos tal abertura, se pensarmos pelos termos de Eco. Em *Cidade dos sonhos*, não há solução aparente para seus mistérios delirantes, inclusive para aquele guardado dentro da caixa azul, a não ser aquelas soluções possíveis provisórias que só podem ser percebidas como sugestões. É dessa maneira que a maioria dos eventos aparentemente sobrenaturais podem ser encarados em muitos exemplos de histórias fantásticas, frequentemente como maneira de compreender as perversões de um personagem, ou mesmo da natureza da realidade na qual ele se insere.

Um dos principais exemplos dados por Eco para obras baseadas nessa poética da sugestão são, inclusive, os escritos de um dos maiores autores de expressões literárias do fantástico: Franz Kafka. Para Eco, os temas kafkianos (processo, castelo, metamorfose, etc.) sempre sugerem sentidos que transcendem sua literalidade. O caráter enigmático das parábolas kafkianas já foi tema de diversas célebres reflexões, entre elas a de Benjamin (1987). Como nos evidencia Benjamin, qualquer explicação estabilizadora do mundo criado por Kafka, sejam elas afirmando uma ontologia natural ou sobrenatural, psicanalítica ou teológica, perde de vista o essencial de seus textos: justamente a natureza oscilante das experiências.

Tal insolubilidade dos mistérios que marcam a obra de Kafka, no entanto, não impossibilita um gesto de leitura que se propõe a desvendá-la. Ao contrário: suas passagens inconclusivas podem muito facilmente se transformar em porta de entrada para a suposição de sentidos possíveis. A compreensão das parábolas kafkianas como narrativas simbólicas, alegóricas ou metafóricas é marca de grande fortuna crítica produzida sobre o autor. Uma leitura que enxerga sua obra como grande símbolo da morosidade e corrupção da burocracia é a mais comum possível. Ou podemos encontrar chaves mais sofisticadas, como a de Costa, que levanta a possibilidade de compreensão do conto *Josefina, a cantora* ou *O povo dos ratos* como “uma alegoria da própria história e destino do povo judeu” (COSTA, 2006, p. 455).

Exemplos do fantástico, encarado como textualidades alegóricas, são intermináveis. Para citar alguns, poderíamos recuperar a leitura de Kellner (2001) sobre a trilogia de filmes *Poltergeist*, que via nas manifestações sobrenaturais as alegorias perfeitas das angústias da classe média emergente nos EUA; ou ainda a leitura que Tavares (2003) faz dos contos fantásticos de Machado de Assis – *As academias de São, A segunda vida*, entre outros –, escritor que, segundo ele, embora tenha recorrido com certa frequência ao fantástico, “geralmente o fez em tom de alegoria, em histórias em que os acontecimentos impossíveis não requerem nenhuma suspensão voluntária da incredulidade, porque desde logo se percebe que sua única função é caricaturar algum aspecto do mundo concreto” (TAVARES, 2003, p. 92).

Pudemos notar que, quando se trata da constituição de uma alegoria na experiência de um texto, não se pode se limitar à compreensão da maneira como tal estratégia atua poeticamente na constituição de uma obra. Muitas vezes, diante dos textos, que operam por uma poética da sugestão, cabe ao leitor se lançar à percepção da tessitura de suas narrativas e lançar mão de chaves narrativas para sua compreensão. Em outras palavras, na experiência de textos com tal nível de inacabamento, não se pode considerar uma textualidade alegórica sem se considerar um gesto alegorizante da obra operado pelo leitor. O mesmo podemos dizer sobre a metáfora e o símbolo, que, ainda que configurem operações distintas, também são comumente compreendidos apenas como figuras, ao invés de processos complexos de significação nos quais o leitor é agente.

Nesse momento, é fácil compreender porque Todorov dizia que os sentidos figurados constituíam uma ameaça ao fantástico. A liberdade interpretativa do leitor coloca em risco a “segurança” da instabilidade dos enigmas insólitos. Como afirmamos, no entanto, a vida do fantástico não depende da existência ou não de uma leitura que aciona chaves de sentido, mas da maneira como tais chaves são acionadas. Se compreendemos que o leitor não é mero fruidor de um texto, mas constituidor de uma obra, é sua leitura que possibilitará a emergência do fantástico. Menos do que perceber em que medida o inacabamento do fantástico atua sobre ele, é preciso notar como ele lida com tal inacabamento com as chaves de que lança mão.

Mais uma vez, Ricoeur muito contribui para a questão ao ressaltar, em *A metáfora viva* (2000), que mais importante na compreensão da metáfora não é os termos que estão em jogo, mas a qualidade da relação que se estabelece. Ricoeur nos mostra que metaforizar é obliterar as fronteiras lógicas e estabelecidas, “romper uma categorização anterior a fim de estabelecer novas fronteiras lógicas sobre as ruínas das precedentes” (*ibid.*, p. 303).

Segundo o filósofo, a metáfora não configura somente um falar de uma coisa nos termos de outra, mas também um perceber, um pensar, um sentir, a propósito de uma coisa, nos termos de outra. Colocada por uma concepção hermenêutica, a metáfora não se reduz a um jogo entre palavras, “mas opera por entre nossas maneiras de considerar, de amar e de agir” (*ibid.*, p. 133). É importante perceber, a partir disso, como a metáfora é uma possibilidade da constituição de domínios de um *ver-como*. De figura de linguagem, torna-se condição para a produção de significados e para a constituição do pensamento.

De maneira extensiva, poderíamos perceber que qualquer forma do acionamento de chaves de sentido nos permite aproximar de novos terrenos, lançando mão de parâmetros prévios que nos guiam pelo percurso. No processo, o afrontamento entre diferença e identidade (e não sua confusão, como aponta Ricoeur) constitui a possibilidade de renovação dos próprios parâmetros que nos guiaram. A metáfora viva, assim, é aquela que efetivamente possibilita que o conhecimento seja produzido, que o espaço de experiência seja renovado e que novos horizontes sejam possibilitados.

Considerações finais

Se consideramos que o pensar metaforicamente, simbolicamente ou alegoricamente, é condição para a produção do conhecimento – e que a produção do conhecimento supõe a renovação do mesmo –, é interessante perceber como tais procedimentos nunca foram, por natureza, avessos ao fantástico. Freud lançou mão de sua rica metáfora do estranho (*unheimlich*), ao analisar o antológico conto de Hoffmann, *O homem de areia*, o qual tanto inspirou os estudos do fantástico, mas que tantas vezes já se mostrou enrijecida com as revisões da teoria psicanalítica – talvez o problema tenha sido justamente esperar uma perenidade da metáfora, como a de qualquer metáfora.

De uma maneira fundamental, ainda, o próprio fantástico, desde sempre, funcionou como uma chave interpretativa metafórica das perversões do saber moderno, um saber baseado na razão, na ordem, no equilíbrio, no progresso. Tal metaforização, ironicamente, estava já fortemente presente na teoria de Todorov, que, no entanto, tentou transformar sua categoria heurística insólita em uma estrutura rígida e racional. É de tal maneira delicada que corremos o risco de domesticarmos o saber que instituímos, domesticando a nós mesmos. Na experiência do fantástico, as chaves de sentido podem ser aliadas para a desestabilização das referências que regulam nossa vida cotidiana.

Diante de um texto inacabado à maneira das narrativas fantásticas, podemos concluir que sim, a metáfora, a alegoria ou o símbolo podem ser uma ameaça ao fantástico, mas somente na medida em que os processos que os constituem forem processos *mortos*. Na angústia diante de sentidos aparentes, é possível realizar leituras que preencham todos os flancos e conectem todas as pontas, seja fechando um texto em si mesmo ou dando-lhe raízes para explicar sua relação com a realidade. Aniquila-se, assim, com toda a tensão suposta na constituição das chaves de sentido, tensão fundamental para a experiência do fantástico.

Por outro lado, se vivas, as chaves de sentido, ao contrário de ameaças, podem ser vistas como grandes potencializadoras do fantástico. Podem fazer valer o lugar do leitor como constituidor de uma obra, uma vez que, ao mesmo tempo, marca sua ação no texto e sua possibilidade de ser afetado por ele. São os parâmetros do leitor que são acionados, e são eles mesmos que serão colocados em cheque no processo, que poderão se tornar as ruínas das fronteiras de um novo território em construção.

Quando reivindicamos a importância do leitor na constituição da experiência de uma obra, apontamos não para seu poder arbitrário sobre a significação, mas para seu protagonismo no gesto de deixar-se afetar pelo inacabamento do texto e para a maneira como ele lida interpretativamente com tal inacabamento. É ele quem perceberá possíveis chaves de sentido, mergulhará com ela nos mistérios do mundo, e é ele quem decidirá se sua chave servirá para trancar ou destrancar a experiência que dali se configurará.

E se na experiência com uma narrativa um *ver-como* se desdobra em um *ser-como*, o que está em jogo não é somente a potência dos significados de um texto, mas a do próprio conhecimento gerado, e do mundo que esse conhecimento constitui. Nesse sentido, a ameaça ao fantástico é uma ameaça à própria renovação do horizonte do leitor. Uma interpretação figurada pode servir como autoridade que regula a potência de uma obra e que age como um escudo contra o ataque do machado lançado contra o mar de gelo que há dentro de nós.



Fig. 2. *Cidade dos sonhos* [II]

Nuno Manna é doutorando em Comunicação pela UFMG, jornalista e autor do livro *A tessitura do fantástico: narrativa, saber moderno e crises do homem sério*.

nunomanna@gmail.com

Referências

BENJAMIN, Walter. "Franz Kafka: a propósito do décimo aniversário de sua morte". In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas**. Brasília: Brasiliense, 1987, 1 vol.

COSTA, Flávio Moreira da (org). **Os melhores contos fantásticos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

- ECO, Umberto. **Interpretação e superinterpretação**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- _____. **Lector in fabula**. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- _____. **Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- ISER, Wolfgang. O jogo. In: ROCHA, João Cezar de Castro (org.). **Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser**. Rio de Janeiro: Eduerj, 1999. p 145-178.
- _____. **The act of reading: a theory of aesthetic response**. Baltimore: Johns Hopkins, 1994.
- KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia: estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno**. Bauru: Edusc, 2001.
- OBSERVER, The. **Follow David Lynch's clues and win a trip to the real Mulholland** Drive. 20/01/2002. Disponível em: <<http://www.guardian.co.uk/theobserver/2002/jan/20/features.review97>>. Acessado em 25 jan 2013
- RICOEUR, Paul. **A metáfora viva**. São Paulo: Loyola, 2000.
- _____. **Tempo e narrativa**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.
- STEWART, Gaither. **Federico Fellini – author of cinema**. **Southern Cross Review**. 2003. Disponível em: <<http://www.southerncrossreview.org/26/fellini.htm>>. Acessado em: 25 jan 2013.
- TAVARES, Braulio (org.) **Páginas de sombra: contos fantásticos brasileiros**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

*Artigo recebido em julho
e aprovado em setembro de 2013.*