



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

REITOR
LUIZ FELIPPE PERRET SERPA

VICE-REITOR
MARIA GLEIDE SANTOS BARRETO

ADJUNTO DO REITOR PARA ASSUNTOS DE PLANEJAMENTO E
ADMINISTRAÇÃO
NICE MARIA AMERICANO DA COSTA PINTO

ADJUNTO DO REITOR PARA ASSUNTOS DE GRADUAÇÃO E
ACADÊMICOS
MARIA DA CONCEIÇÃO CASTRO FRANÇA ROCHA

ADJUNTO DO REITOR PARA ASSUNTOS DE PESQUISA E
PÓS-GRADUAÇÃO
ROBERT EVAN VERHINE

ADJUNTO DO REITOR PARA ASSUNTOS DE EXTENSÃO
PAULO COSTA LIMA

ASSESSORIA - CHEFE DE PLANEJAMENTO
ENEIDA LEAL CUNHA

INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE FUNDAMENTOS PARA O ESTUDO DAS
LETRAS



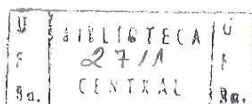
DIRETOR DA EDUFBA
GUSTAVO ARYOCARA DE OLIVEIRA FALCÓN

EVELINA HOISEL

A LEITURA DO TEXTO ARTÍSTICO

Salvador - 1996

BA-00011166-7



18.10.97

11719 Hoisel, Evelina
A leitura do texto artístico / Evelina Hoisel. Salvador :
EDUFBA, 1996.
25 p. -- (Coleção pré-textos)
1. Leitura - Crítica e interpretação. 2. Leitura - Psicologia. I.
Universidade Federal da Bahia. Editora. II. Título.

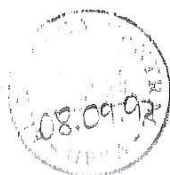
CDU- 82.033

82.033

H 719



EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
Rua Augusto Viana, 37 - Canela
CEP: 40110-060, Salvador-Bahia
Internet (E-Mail): edufba@ufba.br



APRESENTAÇÃO

Em "A leitura do texto artístico", Evelina Hoisel trata de questões fundamentais relacionadas à leitura e interpretação do texto literário, pontuando noções básicas para a decifração e entendimento do ato artístico. Partindo da particularidade da constituição do texto literário, define a especificidade da leitura poética, destacando os diversos níveis através dos quais ela pode se realizar.

Caracterizando a tarefa da leitura/interpretação como um duplo gesto que consiste em "decodificar/codificar, descoser/coser o tecido textual", assinala-se a possibilidade infinita desse gesto se repetir na diferença, pois um texto permanece sempre como reserva para novas significações, novas leituras/interpretações, mesmo as mais antagônicas, exemplificadas aqui pelas leituras de Freud e Deleuze-Guattari sobre Édipo Rei.

O material teórico desenvolvido é elaborado retomando-se o conceito de *mensagem estética* de Umberto Eco. Todavia, considerando que a postura semiológica não é suficiente para especificar a leitura do texto artístico, Evelina Hoisel recorre à teoria da recepção e à teoria psicanalítica para aprofundar as reflexões sobre o prazer proporcionado pela leitura do texto literário.

Os aspectos teóricos assinalados são constantemente exemplificados, de maneira didática, a partir de um significativo elenco de textos da dramaturgia,

destacando-se dentre outros Édipo Rei de Sófocles, Hamlet de Shakespeare, Medéia de Eurípides, A máquina infernal de Jean Cocteau e Gota d'água de Chico Buarque e Paulo Pontes. Ao se apropriar do repertório da dramaturgia para abordar estas questões teóricas, este trabalho tem um interesse particular para os estudantes de literatura, principalmente os de Literatura Dramática e Dramaturgia, que não dispõem de uma bibliografia que trate dessas questões, direcionando-as especificamente para a problemática da leitura de textos dramáticos.

Acrescente-se a este aspecto a forma clara, objetiva e didática com que o tema é desenvolvido, facilitando a compreensão das reflexões elaboradas, tornando-o apropriado para uma publicação de natureza pedagógica como é a Coleção Pré-Textos.

Lígia Guimarães Telles

A palavra leitura, nesta abordagem, tem um sentido bastante abrangente, correspondendo a uma tradução, a uma transposição de um sistema lingüístico para outro. Assim, a leitura tem por base a questão da decifração/interpretação. Toda leitura forma, informa e deforma o material primitivo que tem por objetivo decodificar/decifrar para atingir o sentido. O atingimento do sentido é a meta de toda leitura. A função da leitura é também, e simultaneamente, estancar e disseminar as significações de um texto.

Indagar sobre a leitura é indagar sobre quem lê e o que se lê. Quem lê é o leitor, aquele que traduz um código para outro. Esse leitor pode ler por conta própria, ou melhor, pode ler descompromissadamente, à deriva, ou pode ser um leitor bastante criterioso. Nesse sentido, o leitor é um analista, um intérprete especializado, um crítico que possui um instrumental científico e interpretativo através do qual efetuará sua leitura. Tanto o leitor comum quanto o leitor especializado empreendem um duplo gesto, que consiste em decodificar/codificar, descoser/coser o tecido textual.

Texto é qualquer discurso, qualquer malha significante. Até o mundo natural pode ser lido como um texto. O texto se mantém sempre como reserva de surpresas e inovações para uma outra leitura, um outro tempo. É próprio do texto a aptidão de poder ser lido/revido e escrito/reescrito em cada leitura.

Jacques Derrida, em *La Dissémination*, define o texto do seguinte modo:

*Um texto só é um texto se ele esconde, ao primeiro olhar, ao primeiro que aparece, a lei de sua concepção e a regra de seu jogo. Um texto permanece, aliás, sempre imperceptível. A lei de sua composição e a regra de seu jogo não se abrigam no inacessível de um segredo, simplesmente elas não se entregam nunca, no presente, a nada que possamos rigorosamente chamar uma percepção.*¹

Uma das regras desse jogo, de que fala Jacques Derrida, consiste na dissimulação e no mascaramento do sentido que deverá ser apreendido pela leitura. Como tecido, a malha de significantes tende sempre a se regenerar, a tecer novos fios, a guardar sua textura de significados – sua despesa e sua reserva – para ser apreendida indefinidamente.

No espaço desta abordagem, falamos de uma leitura determinada e de um texto determinado. Trata-se da leitura do texto artístico, teorizada principalmente a partir dos textos dramáticos.

Um texto como *Édipo Rei*, *Hamlet*, *A máquina infernal*, *O rei da vela*, etc. suscita diversos tipos e níveis de leitura. Qualquer pessoa que se interesse por literatura é um leitor em potencial destes textos. Essa pessoa poderá efetuar uma leitura descompromissada, motivada pela busca de um prazer superficial. Esse leitor pulveriza o texto, dispersa seus componentes, mas não empreende uma reescritura no sentido de configurar uma nova malha textual. As significações incorporam-se à sua vivência quotidiana, mas não inscrevem nenhuma leitura suplementar.

Mas o leitor pode também manter com esses textos um outro tipo de relacionamento: ele pode ser um inventor, um outro produtor de discurso. Da sua decodificação não resultam significantes dispersos, significados repartidos. A sua leitura transformar-se-á

¹ DERRIDA, Jacques. *La Dissémination*. Paris: Seuil, 1972.

em uma reescritura, em uma nova textura, através de outros signos. Esse leitor poderá instalar um sistema textual através do processô de *enxerto*, fazendo com que seu texto seja depositário de outros textos. Essa, por exemplo, é a leitura empreendida por Jean Cocteau de *Édipo Rei* de Sófocles e de *Hamlet* de Shakespeare.

A *máquina infernal* foi escrita e, consequentemente, também deverá ser lida, mediatizada por essas duas tragédias. Nascida primordialmente sob a regência da intertextualidade, a decodificação necessita, para ser mais abrangente, da reconstituição do mesmo processo através do qual foi gerada.

Do ponto de vista de Cocteau, que re-escreve *Édipo* já mediatizado por *Hamlet*, falta a essas tragédias um significado mais inerente ao homem moderno. A *máquina infernal* despoja parte dos significados já estabelecidos e imprime um novo significado, explorando os vazios desses textos. Veja-se a cena amorosa no terceiro ato, que se passa no quarto de *Édipo* e *Jocasta* e preenche o não dito da tragédia de Sófocles, onde o protagonista está mais interessado na investigação do assassino de *Laio* – forma de preservar o seu poder – do que nas relações amorosas com *Jocasta*. Cocteau traz à tona, num movimento de desrepressão, elementos delineados na estrutura profunda da tragédia grega, inscritos nas entrelinhas do seu discurso.

Num encaminhamento semelhante, podemos citar *Gota d'água* de Chico Buarque e Paulo Pontes como leitura/re-escritura de *Medéia* de Eurípides. Aliás, é interessante observar que essa leitura é informada por uma outra que lhe antecede: a leitura de Oduvaldo Vianna Filho, que adaptou a mesma tragédia para a TV. O depoimento de Chico Buarque sobre esse processo ilustra os aspectos anteriormente colocados:

O fundamental é que a vida brasileira possa, novamente, ser devolvida, nos palcos, ao público brasileiro. Esta é a segunda preocupação de Gota

*d'água. Nossa tragédia é uma tragédia da vida brasileira.*¹

E mais adiante prossegue:

*Gostaríamos de finalizar agradecendo [...] a Oduvaldo Vianna Filho que, ao adaptar Medéia para a TV, nos forneceu a indicação de que na densa trama de Eurípides estavam contidos os elementos da tragédia que queríamos revelar.*²

As leituras citadas recriam textos dentro do mesmo sistema lingüístico que estrutura o código literário. Distinguem-se da leitura do diretor teatral à medida que a *montagem* implica numa tradução para um outro sistema de signos, o qual se caracteriza, primordialmente, pela sua iconicidade. As possibilidades de um diretor perante Édipo, por exemplo, são muito semelhantes à do caso Cocteau. Como intérprete, o diretor não procede apenas a uma ilustração do texto literário. A ele compete ativar as virtualidades do texto dramático, preencher os vazios existentes, recortar os seus espaços, disseminar os significados latentes.

A variedade de leituras possíveis não se dá apenas de uma época para outra. As infinitas leituras/interpretações coabitam um mesmo espaço-tempo, um mesmo campo epistemológico e têm sempre um caráter *suplementar*. Característico da leitura é assim seu movimento simultâneo de disseminar e inseminar.

Se ler/interpretar é mostrar a especificidade e originalidade do jogo que desenha o tecido textual, teremos que estabelecer em que consiste esta especificidade. Para isso, partiremos das conceituações de Umberto Eco sobre *a mensagem estética*, uma vez que elas nos fornecem alguns critérios fundamentais para o estabelecimento do estatuto do texto artístico, consequentemente, para a relação texto/leitor.

¹ BUARQUE, Chico e PONTES, Paulo. *Gota d'água*. 7a. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. p.XVII.

² Idem, p.XIX/XX.

Em "A mensagem estética", o semiólogo italiano traça algumas postulações sobre os fundamentos do fazer artístico, tomando como ponto de partida uma indagação e constatação que já se encontravam na estética de Benedetto Croce: a teoria da cosmicidade da arte, a sua capacidade para representar o universal e poder ser lida em qualquer tempo. Os estudos de Eco procedem no sentido de verificar a organização dos diversos procedimentos que permitem à mensagem com função estética esta capacidade geradora de leituras e de expansão para o universal, definindo a mensagem estética da seguinte maneira:

*A mensagem assume uma função estética quando se apresenta estruturada de modo ambíguo e surge como auto-reflexiva, isto é, quando pretende atrair a atenção do destinatário primordialmente para a forma dela mesma, mensagem.*¹

Eco delimita aqui as duas características centrais da mensagem estética — autoreflexibilidade e ambiguidade — geradas pelo caráter intencional de sua elaboração. É evidente que esta intencionalidade está na base de toda comunicação humana, já que todo processo comunicativo visa à transmissão de uma informação. Na mensagem estética, a intencionalidade tem um caráter específico porque não se refere apenas ao que se quer comunicar, mas à maneira de comunicar. Assim, coloca em tensão conteúdo e forma. O "modo de formar" adequa-se ao que se quer dizer.

A ambigüidade diz respeito a uma ruptura em relação ao sistema de expectativa do receptor que é o código. Como falantes de uma língua, todos nós já temos interiorizadas e automatizadas estruturas lingüísticas que acionamos quotidianamente num processo de comunicação estritamente pragmático. Por este motivo, como falantes, não estamos preocupados com a criação de novas estruturas. Apenas exploramos parcialmente

¹ ECO, Umberto. *A mensagem estética*. In: *A estrutura ausente*; introdução à pesquisa semiológica. São Paulo: Perspectiva, 1971, p.52.

as virtualidades do código utilizado. Na mensagem estética, o emissor não está interessado apenas no conteúdo de sua mensagem, mas ele quer organizar esta mensagem de uma maneira inovadora, criadora, capaz de ativar as potencialidades lingüísticas. Nesse sentido, podemos dizer que o tema básico de toda mensagem estética é a capacidade infinita de renovação da linguagem.

A autoreflexibilidade explica-se por esse movimento incessante da arte voltar-se para aquilo que toma como veículo de comunicação: a linguagem, aqui no sentido mais amplo possível, não se restringindo apenas ao sistema verbal – material trabalhado principalmente pela literatura.

Falar de ambigüidade é falar de polissemia, imprevisibilidade e abertura. A ambigüidade possibilita uma pluralidade de escolhas interpretativas até então não processadas pela codificação usual. Isso ocorre porque a mensagem estética desordena um sistema pré-estabelecido e já assimilado pelo receptor e cujas normas estruturais lhes são familiares. Essa desordenação do já conhecido e, portanto, previsível, efetua-se em função de uma nova ordem, estranha ao receptor, mas de cujo estranhamento emergirá um dos elementos da produtividade de sentido do texto artístico, ligado a percepção do objeto representado.

Vemos assim a importância dessa ludicidade através da qual o texto artístico tensiona aspectos como: previsibilidade/imprevisibilidade, redundância/ambigüidade, desordem/ordem. A previsibilidade e redundância se inserem na malha textual porque haverá sempre um repertório de signos e normas a serem manipulados. É impossível uma saída total de um determinado sistema, uma radicalização absoluta no que se refere à rejeição desse sistema.

Exemplifiquemos esta questão a partir de duas propostas do teatro moderno. Esgotadas as possibilidades do repertório do teatro realista pela utilização exaustiva levada a cabo pelos dramaturgos e diretores do período, surge então a necessidade de se renovar o signo teatral. Dentre as diversas tentativas

de renovação, destacam-se duas propostas com repercussões distintas, mas que questionam, por caminhos diversos, os pressupostos lingüísticos e ideológicos da escola realista: uma, é o teatro épico de Brecht; a outra, o teatro da crueldade de Antonin Artaud.

Basicamente, o elemento contra o qual eles se voltam é o estatuto do texto no teatro Ocidental. O teatro realista privilegiou excessivamente o texto dramático na representação teatral, à medida que recalçou o processo de semiotização próprio ao teatro. A encenação se transformara numa espécie de ilustração do texto escrito, conduzindo àquilo que Brecht denominou de “literalização do teatro” e Artaud considerava a “ditadura da palavra”.

Para recuperar a natureza semiológica da representação teatral, são propostas duas formas de codificação, sendo que uma será mais radical do que a outra no que se refere à manipulação do texto dramático no teatro. Brecht propõe a “reteatralização do teatro”, isto é, restituir ao teatro a sua linguagem semiológica, mas a partir de uma perspectiva mais mediadora ou mais conciliatória: o texto dramático, privilegiado pelo sistema anterior, passa a ser encenado juntamente com os demais signos – gestos, música, linguagem cinematográfica, etc. Contudo, Brecht ainda escreve textos, nos quais se representa uma ação/narração, inclusive dentro da estrutura tradicional da história com princípio, meio e fim.

Incomodado com a “ditadura” do texto escrito, Artaud radicaliza o seu projeto, propondo uma forma de encenação que privilegia outras linguagens que não a verbal e onde a palavra perde a sua primazia. Artaud propõe então a idéia de uma peça que se produz diretamente sobre a cena, montada sobre os obstáculos de sua realização, em busca de uma linguagem “ativa e anárquica” a qual prefere denominar um *hieróglifo*. Em vez de peças no sentido tradicional, escreve “roteiros”, através dos quais delinea a ação que pretende estabelecido dentro do campo de expectativas do receptor, mas, ainda que “anarquicamente”, constroem uma nova ordem, edificam novos sistemas.

Toda mensagem estética estrutura-se a partir de alguns recursos responsáveis pela instalação da ambigüidade e autoreflexibilidade. Eco destaca três aspectos básicos:

1. *os significantes adquirem significados apropriados pelo interagir contextual.*¹

Todo discurso é um sistema de mútuas relações das quais emergem o significado. No teatro, por exemplo, palavras, gestos, música, cores, espaço, como significantes, estão interrelacionados. O significado é atingido no momento em que todos esses significantes se submetem, através da leitura, a uma espécie de sucessivas estruturas combinatórias;

2. *a matéria que compõe os significantes não é arbitrária no que concerne aos significados.*²

Essa não arbitrariedade refere-se à natureza intencional na utilização dos signos. Na mensagem estética, os significantes não são mero suporte para veiculação do significado. Eles são, em si, significativos. Um som, um ritmo, um gesto não são escolhidos arbitrariamente, mas a partir de um intrincado jogo de intencionalidades, através do qual o receptor capta um parentesco entre referentes, significantes e significado;

3. *a mensagem pode por em jogo diversos níveis de realidade*, estabelecendo *um sistema de relações estruturais homólogas, como se todos os níveis fossem definíveis, e o são, com base num só código geral que a todos estrutura.*³

A experiência do artista com sua linguagem se efetua nas brechas, nos vazios potencializadores da linguagem, nas suas possibilidades ainda não articuladas. Por isso a arte é uma experiência desauto-

¹ ECO, op. cit. p.54.

² Idem, ibidem.

³ Idem, p.55.

matizadora e estranha. O estranhamento, como categoria inerente ao fazer artístico, foi estudado pelos formalistas russos. Segundo Chklovski, o estranhamento diz do processo de singularização da representação artística, a qual consiste em dar "uma nova visão" do objeto – e não o seu "reconhecimento."¹ Essa nova visão subverte as expectativas psicológicas, lógicas, científicas do receptor, pelo caráter inusitado das relações estabelecidas: relação entre o artista e sua linguagem, relação entre a obra e o receptor. A arte é uma nova opção de linguagem, portanto perceptiva para o leitor.

Para ser estruturado dessa maneira inovadora, o texto artístico solicita um espaço de liberdade para a sua construção e, conseqüentemente, para a sua recepção. É esse espaço de liberdade que garante sua autonomia perante o já constituído, possibilitando a vivência do estranho através da errância simbólica. A poética da Obra aberta postula uma nova interação entre o texto e o leitor, uma vez que o autor oferece uma obra a acabar.

A Obra aberta é a contrapartida da mensagem persuasiva, também estudada por Umberto Eco². Se a primeira visa à abertura, a segunda objetiva o fechamento, uma vez que quer impor um determinado significado, direcionado ideologicamente. A mensagem persuasiva ideológica, cujo exemplo mais marcante encontramos hoje nas novelas de televisão, não suscita estranhamentos, porque se sustenta nos mecanismos perceptivos e emocionais com os quais o receptor está familiarizado. A mensagem persuasiva tende mesmo a acionar esses mecanismos, a fim de que possa preservar um determinado *status quo*. Dessa forma, falta a esse tipo de mensagem o procedimento básico da mensagem estética que é a instalação de uma nova visão de mundo, o colocar as relações linguísticas, perceptivas e sociais em crise.

¹ CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: TOLEDO, Dionísio. Teoria da Literatura; formalistas russos. Porto Alegre: Globo, 1971. p. 45.

² ECO, Umberto. Obra aberta; forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, 1968.

Se a mensagem estética — a arte — coloca as relações do homem com o social em risco, porque olha para elas criticamente, reestruturando-as, a mensagem de cunho persuasivo ideológico olha de maneira complacente, procurando perpetuar os valores vigentes. Essa dupla maneira de ler as relações do homem com os valores vigentes encontra-se tematizada pelo próprio discurso literário. Em *Hamlet*, por exemplo, podemos verificar essa diferenciação a partir das falas das personagens Hamlet e Cláudio.

As falas de Cláudio tipificam uma mensagem retórico-persuasivo-ideológica. Através dessa retórica, Cláudio procura mascarar uma situação de poder que se desagrega, mas que ele deseja preservar. Do ponto de vista do discurso de Cláudio — o discurso do poder estabelecido —, os acontecimentos que envolvem o reinado da Dinamarca se processam de uma determinada maneira porque “tinha que ser assim”. Cláudio profere esta fala quando comenta com Hamlet a sua “obstinação no luto”, a “lástima excessiva” pela morte do pai, o que já é uma forma de desviar e esconder a contundência da atitude hamletiana diante da história de seu país.

Hamlet recorta criticamente o discurso de Cláudio e fornece ao leitor uma visão diferente dos acontecimentos descritos pelo tio. O discurso de Hamlet constitui, por excelência, o estatuto da mensagem estética. Contrariamente à idéia de que tudo está bem na Dinamarca, articulada ritualisticamente no banquete do castelo, na cena II do primeiro ato, Hamlet dissemina a metáfora do tumor na Dinamarca: “algo está podre no reino da Dinamarca”, desconstruindo todo um aparato ideológico de perpetuação de valores e de poder. O discurso de Hamlet é questionador e, se revela sua própria crise, é porque ela diz de uma crise histórica: a de seu país. Desse modo, Hamlet desvela uma crise apenas pressentida pela aparição do fantasma na esplanada do castelo, produzindo uma nova versão dos acontecimentos.

Por outro lado, a imprevisibilidade do comportamento de Hamlet, as diversas possibilidades

levantadas para o entendimento de sua loucura, cuja desconstrução é realizada por ele mesmo — “só fico louco quando o vento sopra de noroeste para sudoeste” — metaforizam essa ambiguidade inerente à mensagem estética, explicitando e encenando os mecanismos de sua construção. As diversas personagens interpretam o comportamento hamletiano de maneiras distintas, a partir de óticas muitas vezes antagônicas, porém todas as interpretações delineiam um traço do perfil da personagem, fornecendo-lhe uma significação suplementar. A estruturação da ambiguidade relativa à caracterização de Hamlet é acentuada pelo múltiplo processo de construção e desconstrução de uma mesma idéia ou procedimento. A gama de significações, ou seja, as conotações, são, entretanto, obtidas seguindo-se uma espécie de fio condutor que percorre toda a trama, estabelecendo-se como uma significação central: a sua denotação, de onde são geradas as possibilidades interpretativas e cognitivas da peça. A questão do “ser ou não ser” é o núcleo para onde convergem as ramificações significativas e no qual se imprime a sua unicidade de sentido, marca indelével de sua universalidade.

Constatamos assim que o leque de significações inerente ao texto artístico não é sinônimo de indefinição. Em *Obra aberta*, Eco esclarece que as infinitas possibilidades de fruição são controladas pelo próprio texto, através de uma série de mecanismos pré-fixados, a fim de que a interpretação não lhe escape jamais ao controle. Cria-se, desse modo, uma outra possibilidade de jogo na estrutura da criação artística, que tensiona abertura e fechamento. Em todo texto existe uma denotação central, um significado que deflagra as conotações e polissemia ativadas pela especificidade da leitura.

A especificidade da leitura do texto artístico, evidentemente, não está desligada de sua constituição. Todavia, suscita um espaço de indagações particulares que conectam produção e recepção como duas faces de uma mesma experiência. A estética da recepção é hoje um dos temas centrais da teoria da arte. Após um

período em que se valorizou a leitura do texto em sua opacidade, ou seja, do ponto de vista exclusivo de sua organização, através da descrição de seus aspectos formais, percebeu-se a natureza redutora dessa estratégia, uma vez que as virtualidades concernentes ao movimento de disseminação de significações, manobrado pelo receptor, ficou paralisado.

Por outro lado, procura-se também recuperar um dos componentes essenciais de toda leitura artística: o prazer, cujo deslocamento tinha se efetuado por uma vertente da sociologia da arte, condicionando-o ao consumo burguês das emoções.

Na comunicação artística, são encontrados alguns elementos presentes em qualquer tipo de comunicação. Entretanto, aqui não possuímos os referentes externos que permitem o preenchimento dos vazios pelo receptor, através da projeção. Mas a comunicação fracassa quando essas projeções se impõem independentes do texto, fomentadas pelas fantasias e expectativas estereotipadas do leitor. O texto força o leitor à uma mudança de suas representações projetivas habituais. Isso significa que o leitor não deve ler apenas baseado nas suas expectativas perante o código lingüístico ou em seus valores sociais. A leitura não se apresenta como um consumo passivo, mas como uma atividade dependente da aprovação e recusa pelos próprios "complexos de controles" assinalados no texto, como postula Jauss, um dos propugnadores da estética da recepção.

Retomando a concepção freudiana de que o prazer estético resulta da identificação entre as ações do herói representado e os fantasmas do receptor, Roland Barthes desenvolve uma teoria em que o prazer do texto é o elemento que unifica o espaço da escritura e da leitura. O prazer é compreendido a partir da "relação da neurose leitora com a forma alucinada do texto."¹ São os fantasmas de seu inconsciente que o leitor encontra na representação artística e possibilitam o preenchimento desses vazios.

¹ BARTHES, Roland. O prazer do texto. Lisboa: Edições 70, 1974. p.111.

Essas questões da constituição da leitura recobrem e ampliam as formulações de Umberto Eco sobre a mensagem estética. À poética da *Obra aberta*, falta uma perspectiva essencial para a compreensão da tarefa interpretativa, que a estética da recepção se propõe a desenvolver teoricamente. O que se considera aqui é a natureza de re-presentação do texto, a qual pressupõe um jogo de elementos conscientes e inconscientes, acionados no momento da elaboração e da decodificação.

No tecido textual, inscrevem-se as marcas de um projeto consciente, intencionalmente estipulado, e as marcas do não-intencional, do que é inscrito/escrito apesar da não intenção de seu criador. A ambigüidade é também gerada no momento em que se coloca em relação traços intencionais e não-intencionais. Esse jogo relacional desvela contradições e ambigüidades ideológicas resultantes da oposição entre o que se quer dizer e o que é efetivamente dito.

Essa compreensão da natureza do texto artístico, que tem repercussões importantes para sua recepção, não pode ser efetivada de um ponto de vista meramente semiológico, isto é, de uma explicitação dos procedimentos lingüísticos de sua estruturação. A melhor contribuição nesse sentido é fornecida pela teoria psicanalítica que explica a experiência estética — sua criação e sua recepção — a partir dos mecanismos de produção do psiquismo humano. Todo texto, como todo ato de fala, tem uma cena manifesta e uma profunda, latente, onde se depositam o dito e o não-dito e de cuja relação mapeiam-se os vazios a serem preenchidos pelas projeções do receptor e onde se guardam as significações possíveis.

A título de conclusão, diremos que a universalidade do texto artístico — objeto extremamente singular — no que se refere à sua capacidade de ser lido em qualquer época por qualquer leitor, encontra sua justificativa, num primeiro movimento, no seu processo de estruturação. É por se estruturar no campo aberto da indeterminação que *Édipo Rei* pode ser lido, também, como anti-*Édipo*. O exemplo de *Édipo* é interessante porque evidencia com nitidez a especificidade da leitura.

A partir da interpretação efetuada por Freud, Édipo Rei foi considerado pela tradição crítica como a fábula mais antiga do desejo e do inconsciente humano. É nesse ponto que Freud justifica a sua universalidade. Édipo emociona leitores e espectadores porque encena e realiza o desejo inconsciente do filho possuir sexualmente a mãe. Édipo representa um trauma universal e constitui a base ou o núcleo central da teoria freudiana do inconsciente, gerando uma tradição que aprofunda a vertente interpretativa iniciada por Freud. A partir da leitura crítica da teoria freudiana empreendida por Gilles Deleuze e Félix Guattari, o complexo de Édipo deixa de representar o conteúdo secreto do inconsciente e é considerado um instrumento de poder,

*é uma certa maneira do poder médico e psicanalítico se exercer sobre o desejo e o inconsciente.*¹

É nessa linha aberta por Deleuze e Guattari que se estrutura a leitura de Michel Foucault sobre a tragédia de Sófocles. Foucault procede à leitura dessa tragédia no sentido de demonstrar como ela é representativa e também instauradora de um determinado tipo de relação entre poder e saber, entre poder político e conhecimento. Ao caráter de universalidade de Édipo, resultante da representação de um trauma universal, Foucault contrapõe

*um personagem historicamente bem definido, assinalado, catalogado, caracterizado pelo pensamento grego do século V: o tirano.*²

Temos aqui leituras diametralmente antagônicas de um mesmo texto e ambas acenam para uma tradição interpretativa bastante rica. Cabe então indagar: qual é o significado de Édipo? a leitura realizada pela tradição freudiana ou a leitura suscitada pelo Anti-Édipo?

¹ FOUCAULT, Michel. A verdade e as formas jurídicas. Rio de Janeiro: Cadernos da PUC, 1974, p.23.

² Idem, p.36.

Como toda mensagem estética, o significado da tragédia de Sófocles é dado simultaneamente pelas duas tradições e, ainda, por muitas outras. A leitura Deleuze-Guattari-Foucault não anula as interpretações precedentes. Apenas situam-se à sua margem, suplementando-as. Desvelam potencialidades latentes que ainda não tinham sido reveladas. O espaço dramático de Édipo acumula essa pluralidade de interpretações e permanece como reserva para outras leituras.

As duas leituras citadas, ainda que sejam possibilitadas pelo caráter gerador do texto, provêm do fato de que estas linhas interpretativas operacionalizam o texto com instrumentais teóricos e analíticos distintos. São informadas por determinadas posturas ideológicas e epistemológicas que orientam a decodificação. Mais ainda, como leitores especializados – críticos literários – eles não projetam sobre o texto apenas os seus fantasmas, as suas alucinações, como afirma Barthes. Eles projetam um aparato científico e ideológico que caracteriza o pensamento de sua época e que delineia um campo de conhecimento. Desse modo, toda leitura coloca em confronto valores históricos, sociais, filosóficos e ideológicos distintos: os valores da época na qual o texto foi criado, e os valores inscritos no espaço-tempo da leitura.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARTAUD, Antonin. *Le Théâtre et son double*. Paris: Gallimard, 1972.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Lisboa: Edições 70, 1974.
- BRECHT, Bertold. *Estudos sobre teatro*. Lisboa: Portugália, s.d.
- BUARQUE, Chico & PONTES, Paulo. *Gota d'água*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- COCTEAU, Jean. *A máquina infernal*. Petrópolis: Vozes, 1967.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *O anti-édipo; capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- DERRIDA, Jacques. *La Dissémination*. Paris: Seuil, 1972.
- ECO, Umberto. *A estrutura ausente; introdução à pesquisa semiológica*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- _____. *Obra aberta; forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 1968.
- FOUCAULT, Michel. *A verdade e as formas jurídicas*. Rio de Janeiro: Cadernos da PUC, 1974.
- FREUD, Sigmund. *A interpretação de sonhos*. Edição Standard Brasileira das obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1972, v. IV e V.
- LIMA, Luis Costa. org. *A literatura e o leitor; textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- SHAKESPEARE, W. *Hamlet*. Rio de Janeiro, Edições de Ouro, s.d.
- SÓFOCLES. *Édipo Rei*. In: BRUNA, Jaime. *Teatro Grego*. São Paulo: Cultrix, 1968.
- TOLEDO, Dionísio de Oliveira. org. *Teoria da literatura; formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1971.

EVELINA HOISEL

Professora de Teoria da Literatura e de Literatura Dramática dos cursos de Graduação e Pós-Graduação – Mestrado e Doutorado – do Instituto de Letras e da Escola de Teatro da UFBA. É co-editor da revista *Estudos: Lingüísticos e Literários* do Programa de Pós-Graduação em Letras e Lingüística do Instituto de Letras.

Publicou *Supercaos*: os estilhaços da cultura em PanAmérica e Nações Unidas e possui artigos publicados em periódicos nacionais e estrangeiros.