

COMPETÊNCIA PARA UMA LEITURA SENSÍVEL

Beatriz dos Santos Feres

DE VOLTA À SENSIBILIDADE

Em vez de uma hermenêutica, precisamos de uma erótica da arte.

Susan Sontag (1987)

O que une e identifica leitores, estetas ou apreciadores é, efetivamente, o gosto pela sensação (ainda que em doses e perspectivas distintas), que nasce da capacidade de ser humano. Há, portanto, uma competência para sentir, tão inata quanto a da linguagem. Essa competência pode ser atrofiada ou desenvolvida, de acordo com a relação que se estabelece (ou que se aprende a estabelecer) com a obra, com o mundo, com o Outro, com quem se interage e com quem se constrói uma identidade socialmente partilhada (BAKHTIN, 2000).

A filósofa, cineasta e romancista Susan Sontag, em um artigo intitulado “Contra a interpretação”, opõe-se à análise de obras cujo valor é mensurado de acordo com seu conteúdo latente (seu “sentido verdadeiro”), “des-coberto” a partir do conteúdo manifesto (conforme palavras de Freud). Sontag defende o direito da obra de arte ser o que é, e a responsabilidade dos críticos de mostrar como ela é o que é e não o que ela significa: “...valiosa seria a crítica que fornecesse uma descrição realmente cuidadosa, aguda, carinhosa da aparência da obra de arte”

(SONTAG, 1987, p. 22). Para ela, o excesso de estímulos da vida moderna embotaria a acuidade de nossa experiência sensorial. Por isso, ela defende essa “erótica da arte”, pois “o que importa agora é recuperarmos nossos sentidos. Devemos aprender a *ver* mais, *ouvir* mais, *sentir* mais” (SONTAG, 1987, p. 23).

Em outras palavras, há algo imprescindível e que, embora se apresente em diferentes graus, ou mesmo com diversas importâncias, é comum a qualquer leitor de literatura: a *fruição*. Para os estetas, além da simples construção do sentido, surge uma necessidade maior daquela competência literária, ou poética, que possibilita a análise técnica das obras de arte, de seu valor artístico: um saber dizer a *fruição* – ainda que a *fruição* seja primordial para sua análise e obviamente determinada pela sensibilidade (antes de analistas da obra, foram leitores, é claro). Já para o leitor de literatura sem compromisso técnico mais efetivo, a necessidade maior é a da *fruição* propriamente e, para isso, precisa ser acionada, além da competência de linguagem que lhe permite interpretar o texto, e de uma competência literária mínima, que orienta discursivamente a

construção do sentido, a mesma sensibilidade usada pelos estudiosos, mas limitada à dimensão do impacto, do indizível.

A leitura do texto literário depende de um quesito a mais, exigido por sua própria estrutura: uma competência literária desenvolvida com o passar dos anos, das experiências leitoras; um conhecimento, de certo modo, quantitativo, caracterizado por um acúmulo de lembranças, de enquadramentos e de relações texto/contexto histórico. Contudo, além desse repertório prévio, há uma outra competência primordial para a leitura de literatura, de caráter essencialmente qualitativo: uma competência própria da sensibilidade.

É uma competência que diria respeito às habilidades do sentir, não só por meio da percepção sensorial (ainda que o abalo do contato com o mundo via obra seja imprescindível), mas também daquilo que é impactante para o ser humano em termos de emoção; é a competência da fruição estética. Essa competência, aqui, será denominada *competência fruitiva*, pois depende da capacidade de o leitor fruir, de se deixar afetar pelo texto. Para isso, é preciso que ele domine a capacidade de sentir a qualidade das coisas a partir de relações analógicas, pois isso vai permitir que, utilizando e ultrapassando as competências literária, estética, genérica, transtextual etc., muito além de construir o sentido intelectual, ele construa o sentido-sensação (sensorial e emotivo), não trabalhando somente com a interpretação, mas com o sentimento (entendido como ato de sentir, *feeling*) do texto.

A Teoria Semiollingüística de Análise do Discurso (CHARAUDEAU, 2001) postula uma competência de linguagem, constituída pelas subcompetências semiollingüística, discursiva e situacional, que dota os sujeitos envolvidos nos atos comunicativos de capacidades específicas para uma interação autônoma e eficiente. A partir dessa noção, propõe-se aqui a delimitação de uma competência fruitiva, própria do afetamento sofrido pelo sujeito-interpretante na adesão ao papel de destinatário idealizado em obras poéticas, que subjaz a construção do(s) sentido(s) nos três níveis constitutivos da semiose (a que se referem as subcompetências): superficial (nível da conformação textual), discursivo (nível que trabalha com o conhecimento de mundo acionado pela troca comunicativa, além de orientar a conformação textual de acordo com regras enunciativas instituídas socialmente) e situacional (nível que atrela a textualidade às condições de produção e de recepção do texto e ao contexto histórico que o sobredetermina). Para a delimitação da competência fruitiva, também serão usados conceitos advindos da Semiótica (PEIRCE, 2003; SANTAELLA, 2000, 2005), como o de *originalidade* e de *quali-signo*, a fim de que seja evidenciado o mecanismo de percepção das qualidades apreendidas durante o processo interpretativo a que se oferece o texto.

A QUALIDADE DA FRUIÇÃO

Peirce, que dedicou o primeiro ano de seus estudos filosóficos à Estética (fato que marcaria, de certa forma, todo seu pensamento), diz-se possuidor de uma “capacidade para a fruição estética” semelhante à competência fruitiva do leitor comum, como aqui tratada.

É a fruição estética que nos interessa; ignorante que sou em Arte, possuo uma boa parcela de capacidade para a fruição estética. Parece-me que, enquanto na fruição estética nos entregamos ou nos dedicamos à totalidade do Sentimento — especialmente a resultante da Qualidade do Sentimento total apresentada na obra de arte que estamos contemplando — trata-se, no entanto, de uma espécie de afinidade intelectual, da ideia de que aqui há um Sentimento que pode ser exatamente o que é, mas é uma consciência que pertence à categoria da Representação, embora representando algo na Categoria da Qualidade do Sentimento. (PEIRCE, *apud* PIGNATARI, 2004b, p. 71)

Peirce compreende a significação como um processo triádico, iniciado numa primeiridade circunscrita à qualidade das coisas e desenvolvido a partir tanto de uma secundidade reativa a essa imersão sensível quanto de uma terceiridade que completaria o circuito da semiose, atribuindo um símbolo para dizer o anteriormente indizível.

Para ele, o signo estético apresenta-se contraditoriamente, pois atribui uma afinidade intelectual, consciente, representativa da “totalidade do Sentimento” experimentada na fruição estética. Em outras palavras, é um signo que se pretende sensação, sentimento; é um símbolo (convenção) que se pretende ícone (qualidade). Por isso, pode-se afirmar a singularidade desse signo exige do leitor não só a exacerbação de uma competência da linguagem mas de uma outra, a da sensibilidade, da fruição.

Assim sendo, um texto poético, densamente marcado por mecanismos de sensibilização (tanto sensorial quanto emotiva), abriga um conjunto de recursos que emergem do processo de semiotização por meio dos níveis semiolinguístico, discursivo e situacional —às vezes privilegiando elementos de um único nível, mas quase sempre se valendo de relações equilibradas entre os três. São recursos que buscam a surpresa, a originalidade, o impacto, a ruptura, com o propósito de provocar uma resposta sensível, emocional, anterior mesmo (no sentido de mais imediata) à apreensão do sentido-interpretado e, conseqüentemente, suscitar o gosto, a fruição.

Como a inferência, que só presentifica ideias (antes implícitas) a partir da solução do jogo interpretativo, a fruição não está inscrita na superficialidade do texto: ela presentifica sensações e sentimentos de acordo com a percepção do jogo semiótico-sensível e, através dele, com o

reconhecimento do vivido. Sem inferir, o leitor/interlocutor não atinge o sentido final do texto; por isso é preciso que o escritor/locutor saiba deixar as marcas certas, nos lugares adequados para o leitor as relacionar e chegar ao implícito. Sem fruir, o leitor/interlocutor não atinge o gosto pela leitura; por isso o escritor/locutor precisa ter a sensibilidade bastante aflorada para arrumar a superfície do texto com tanta originalidade, com tantas combinações surpreendentes, tocando o imaginário do leitor/interlocutor com tanta profundidade que ele se sinta magicamente encantado, sedutoramente envolvido, irresistivelmente aliciado.

Kleiman (2000, p. 25) afirma: “há evidências experimentais que mostram com clareza que o que lembramos mais tarde, após a leitura, são as inferências que fizemos durante a leitura; não lembramos o que o texto dizia literalmente”. Após as considerações acerca da fruição, pode-se ultrapassar a afirmação de Kleiman e dizer que, vista como inferência afetiva, a fruição imprime em nós uma lembrança da ordem da experiência pessoal tão ou mais profunda que a da inferência cognitiva (apesar de poderem estar totalmente vinculadas); por causa do afetamento provocado, é uma lembrança que se enraíza no sujeito, passando a fazer parte dele. É o sentimento de reconhecer-se tocado, atingido, transformado que constitui a dimensão poética. É a latente dimensão do fruir, viabilizada pelo texto poético, que fornece ao leitor elementos para despertar o sentimento (aqui entendido como processo de sentir) e, assim, faz-se convite (irrecusável); por isso frouxo em termos de objetividade, por isso mais aberto quanto à interpretação, por isso necessariamente original.

A elaboração poética é original, ou origem, e se fundamenta em processamentos analógicos, pois são eles os criadores de quali-signos (PEIRCE, 2003), signos de sensação. A poesia trabalha com elementos indizíveis, mas caracterizáveis, experienciáveis. Isso significa dizer que é preciso aproximar e comparar seres para que se produza o efeito poético.

Para controlar as coisas, o homem precisa *digitalizá-las* — traduzi-las para a forma de números e palavras (dígito vem do latim *digitum*, dedo — e implica a ideia de *contar*). A digitalização é fundamental para as operações mentais, as operações lógicas do pensamento. É fundamental para a ciência e para a tecnologia. Mas a ciência não deixa de lado, completamente, o pensamento analógico, que é o pensamento das *formas*: o homem também precisa medir e comparar — ele não pode apenas contar. (PIGNATARI, 2004a, p. 51)

Na aproximação e comparação dos seres (e de suas formas), produzem-se quali-signos. No texto poético, essa produção pode ser observada a partir de três processos analógicos, relativos aos

níveis de construção de sentido: no nível semiolinguístico, a relação intratextual, na combinação incomum das formas presentes na superfície, evidenciando sua seleção; no nível discursivo, a relação intersignica, na aproximação de um texto a outro, do texto atual a um modelo cognitivo, na intertextualidade; e, no nível situacional, a relação extratextual, na identificação mundo textual/mundo real por meio das escolhas temáticas, ou aproximações significativas em que normalmente se baseiam os textos literários.

Quali-signos são produzidos na conjunção dos elementos constitutivos da textualidade poética, por causa de sua necessária originalidade, da singularidade de suas formas e conformações, da evidente projeção do eixo paradigmático sobre o sintagmático. São movimentos que fogem da normalidade do uso comum dos textos, da transparente objetividade dos textos não-poéticos. Ser poético, em termos de materialidade textual, do nível semiolinguístico da linguagem, é ser diferente, estranho, interessante; é produzir uma combinação incomum de formas que se assemelham (de algum modo) e obrigar a percepção do processo de seleção, sempre curioso, desafiador, original.

Essa projeção de um eixo sobre o outro numa relação intratextual é a responsável pela exacerbação de qualidades que pertencem a um dos seres combinados e que, por causa da aproximação estabelecida, impregnam o outro, quase sempre de maneira inusitada. Nessa impregnação, paira o quali-signo.

Charles Morris faz uma esclarecedora distinção entre os signos. Diz ele que há signos-para e signos-de. Um signo-para conduz a alguma coisa, a uma ação, a um objetivo transverbal ou extraverbal, que está fora dele. É o signo da prosa, moeda corrente que usamos automaticamente todos os dias. Mas quando você foge desse automatismo, quando você começa a ver, sentir, ouvir, pesar, apalpar as palavras, então as palavras começam a se transformar em signos-de. Fazendo um trocadilho, o signo-de pára em si mesmo, é signo de alguma coisa – quer ser essa coisa sem poder sê-lo. Ele tende a ser um ícone, uma figura. É o signo da poesia.[...] ...o signo-para é um signo por contiguidade, enquanto o signo-de é um signo por similaridade. (PIGNATARI, 2004b, p. 11)¹

¹ Note-se que *poesia*, em Pignatari, designa o texto em versos, que usa toda a potencialidade da linguagem, e *prosa*, o seu contrário; entretanto, para este trabalho, a noção de poético é estendida para todo texto, em prosa ou em versos, sincrético ou não, que é original. Em outras palavras, aqui é considerado poético aquele texto que, em sua constituição, opera especialmente com relações analógicas para daí extrair a qualidade das coisas e afetar o leitor com sua originalidade.

De acordo com Morris, o texto poético é feito de signos-de, que querem ser a coisa que significam, sem poder sê-lo (e correspondem aos quali-signos de Peirce). É o caso, por exemplo, da frase “Era apenas/o frágil e/feio/e aflito/Flicts (ZIRALDO,1999, p. 11): a aliteração (que evidencia a combinação incomum de formas que se assemelham por causa da sonoridade) não só acentua a identificação do personagem Flicts com características depreciativas (*frágil, feio e aflito*), como também, ao reiterar o som fricativo lábio-dental como o de quem bufa, remete o estado de ânimo do personagem à ideia de desconforto, rejeição, esmorecimento. Percebem-se os excessos de sensações provocados por essa combinação incomum, que explora a seleção em virtude da qualidade que quer expressar.

Da mesma maneira, são signos-de os neologismos criados por Ziraldo (1994) em *Uma historinha sem (1) sentido*, ao tratar das aventuras de um super-herói que sucumbe por não ter o poder da leitura: *zip-zap-urgência*, *zzzz-ressonando*, *tchan-distância*, entre outros exemplos. São eles também combinações incomuns de formas que se assemelham, nesse caso, nas relações entre a onomatopeia e a palavra que a acompanha: aquela corrobora a expressão do significado desta a partir da situação que evoca com sua sonoridade: *zip-zap* (em “[o herói] precisava, com uma zip-zap-urgência, acender a luz para poder localizar-se”) remete à situação de rapidez, de urgência, como algo que vai e volta correndo, produzindo o som representado pela onomatopeia; *zzzz* (em “Então apagou a luz do quarto e logo, logo já estava zzzz-ressonando”) imita o som do ressonar e já é fórmula cristalizada pelas histórias em quadrinhos para representar alguém dormindo, ressonando; *tchan* (em “tomou uma tchan-distância, avançou para a porta escolhida e, como um raio, atravessou-a, veloz”) está vinculado ao suspense, talvez como forma abreviada de trecho da sinfonia de Beethoven, usada como fundo musical para situações de medo, de aventura e, no caso, da distância a ser saltada.

Essa novidade textual apresenta ainda outro papel: motivar um forte impacto, ou um estado de alerta no leitor: é preciso aceitar o desafio de entendimento dessas combinações inusitadas, senão estará condenado a não usufruir o texto, a não desfrutar das sensações que ele provoca. A busca de compreensão dessas surpresas textuais representa a possibilidade do sentimento (*feeling*), de alcance do prazer sugerido pelo texto.

Em outra instância, o vínculo com a qualidade, com a primeiridade das coisas, aparece também nas várias similitudes provocadas pelas relações intersígnias, do texto em relação com o mundo, ou com outros textos. Analogicamente, por aproximações em virtude das qualidades dos seres, imagens são suscitadas, seja por meio de imitações da realidade, seja por meio de figuras de linguagem, seja por meio de processos intertextuais, ou de convergência sincrética. O confronto com o que há de semelhante é, na verdade, o confronto com a qualidade; é sua exacerbação; é explorar a

primeiridade presente na relação entre signos. Nesse caso, temos analogias baseadas, sobretudo, em relações do nível discursivo da linguagem.

Por exemplo, em *O menino quadrado* (ZIRALDO, 1989), a expectativa da presença de um menino é criada a partir da apresentação de uma bola, um tênis, uma cafifa, um skate, desenhados, figurativizando elementos do mundo real; imitando-os: como os outros elementos, a bola desenhada é toda e qualquer bola e apresenta as qualidades básicas para ser reconhecida como tal. A qualidade de ser brinquedo desses elementos os qualifica como caracterizadores de um menino, por isso criam aquela expectativa. Em outras palavras, esses elementos antecipam a presença da criança presentificando sua qualidade de brinquedo, intimamente ligada à qualidade de ser criança.

Nesse livro, outro caso interessante: as letras grandes, desenhadas e preenchidas das mais diversas maneiras (observem-se as qualidades destacadas) são como as de uma história em quadrinhos, que abusam de recursos plásticos; à medida que o menino cresce, elas diminuem progressivamente até assumirem uma forma como as letras de um romance, pequenas, uniformes, sem o acompanhamento de ilustrações. A gradativa substituição de um tipo de letra por outro remete – analogicamente – à substituição dos quadrinhos por romances, conforme se dá enquanto o leitor amadurece e se torna experiente. Essas analogias se deram aproveitando conhecimentos do nível discursivo da linguagem, mas, acima disso, em função das qualidades dos elementos (das letras).

Ainda outra vez, o processo analógico pode ser verificado por meio da intertextualidade: com a frase “Trouxeste a chave”, aproxima-se o texto de Ziraldo ao de Drummond, de onde o verso fora extraído, tornando-os, ainda que parcialmente, parecidos. Nesse ponto de contato, as palavras são suporte de suas qualidades transferidas, que podem atribuir ao enxertado a ideia de ser enigmático, desafiador, opaco. Como nos outros casos mencionados, essas qualidades não são denominadas, mas (pré)sentidas no confronto dos seres aproximados. Essas qualidades (pré)sentidas são o que chamamos aqui de quali-signos.

Também é de responsabilidade dos quali-signos a sensação de amadurecimento experimentada pelo leitor de *O menino mais bonito do mundo* (ZIRALDO, 1994) quando, paralelamente à leitura de um texto verbal que revela a evolução cronológica dos fatos, se vê a transformação dos traços das ilustrações, que se vão tornando, aos poucos, cada vez mais firmes, seguros, detalhados, como se trocassem os traços de uma criança pelos de um adulto. O ponto de vista do leitor coincide com o do protagonista e, por seus olhos, ele vê o mundo representado nas ilustrações se modificar, esclarecer-se, significando, assim, o amadurecimento desse protagonista (ao qual o leitor adere). Esse é um exemplo de convergência sígnica: conhecimentos paralelos e aparentemente isolados, apreendidos em meios sígnicos diversos (verbal e icônico), vão largando excedentes de sensação (quali-sígnicos) muito semelhantes, até que se perceba a coincidência de sua

qualidade, a convergência desses sentimentos com o propósito de imprimir no leitor a sensação de tornar-se homem adulto.

São muitos os exemplos que se valem da aproximação de objetos semelhantes para que suas qualidades sejam exploradas, como se fossem apresentadas antes mesmo de ter-se consciência dos objetos a que se vinculam. Assim, o poeta tenta expressar, pelas parecenças, algo considerado inexprimível.

A poesia situa-se no campo do controle sensível, no campo da precisão da imprecisão. A questão da poesia é esta: dizer coisas imprecisas de modo preciso. As artes criam modelos para a sensibilidade e para o pensamento analógico. Uma poesia nova, inovadora, original, cria modelos novos para a sensibilidade: ajuda a criar uma sensibilidade nova. (PIGNATARI, 2004a, p. 53)

Da mesma forma, é percebida a exploração da primeiridade própria do que é qualidade nas escolhas temáticas comuns aos textos poéticos, relacionando mundo textual/mundo real: porque falam a respeito de ser humano, a consciência de nossa humanidade automaticamente coloca o leitor (e suas experiências que, afinal, o constituem) em relação icônica com a realidade expressa pelo texto; há identificação; o eu que habita o leitor assemelha-se ao eu do mundo textual, justamente por causa da semelhança humana/humanística, que fatalmente emergirá das situações criadas no texto.

O herói que usa seus cinco sentidos para escapar dos perigos em *Uma historinha sem (1) sentido* representa o ser humano, que conta com sua percepção sensorial para entrar em contato com o mundo, mas que precisa, além ou acima disso, de contar com a leitura como um sentido a mais; o *menino mais bonito do mundo* representa todo ser humano, e cada um de nós em particular, em sua necessidade do Outro; o personagem Flicts, discriminado, representa todo aquele que alguma vez sentiu-se rejeitado por uma qualidade diferente; finalmente, o *menino quadrado* representa o leitor em formação, como aquele que assume, aos poucos, o texto exclusivamente verbal e sabe extrair dele não só conhecimento, mas prazer, deleite. É como se o leitor fosse cada um deles e sentisse as qualidades ali suscitadas pelas analogias como suas: ele, como sujeito-interpretante (empírico) adere ao projeto de um sujeito-destinatário implicitado no texto pelo sujeito-comunicante-autor. É do lugar em que se encontra que essa adesão ocorre; se isso acontece, pode-se afirmar que houve uma perfeita comunhão entre os fatores de intencionalidade e de aceitabilidade do texto. Nesse caso, observa-se o leitor investindo em elementos do nível situacional da linguagem.

Não seria possível explicar essas condições somente descrevendo-as – ou talvez até se pudesse descrevê-las, mas o sentido dessa descrição seria apenas intelectual, informativo. Só é possível saber essas condições em profundidade, conhecendo-as verdadeiramente, criando um sentido-sensação, fazendo com que o leitor se identifique com as personagens e com as situações, tornando-o idêntico a elas, a fim de transportá-lo para o mundo textual, ao mesmo tempo em que o mundo textual se transporta para o mundo real do leitor. Ter o amor como referência distante (ou o amadurecimento, ou a rejeição etc.) não é sentir o amor; mas, por meio das provocações que o texto opera, é possível experimentar sua sensação. Assim, no processo identificatório operado pelo leitor, trabalha-se, mais uma vez, a primeiridade, a qualidade daquilo que é sentido, mas que não pode ser explicado (a não ser vagamente).

Ser um texto poético pressupõe, portanto, constituir-se de estratégias que visam a primeiridades. O prazer do texto poético advém daí, dessas primeiridades intraduzíveis, sem significado (isto é, sem ainda transformar-se em signo), que marcam profundamente, muitas vezes inconscientemente, aquele que lê. O que se assemelha a outra coisa não é a outra coisa; o que interessa daquela outra coisa aproximada por uma semelhança é apenas a qualidade que as identifica. É preciso conhecer (ou sentir) a qualidade e isso acontece no processo analógico; uma primeiridade pode ser sentida quando essa qualidade é exacerbada e detectada, embora nem sempre possa ser traduzida em signo. Para ser um leitor competente de textos poéticos (e saber fruir) é preciso, além das habilidades semiolinguísticas, discursivas e situacionais, ter a capacidade de perceber as qualidades expressas indiretamente por meio das analogias. Só dessa maneira o leitor atingirá o sentido-sensação, o gosto do texto e, afetado pelo texto, perceberá a re-novação, a transformação já consumada. Dessa forma, pode-se postular, quanto ao efeito poético, um princípio: a poesia existe quando, a partir de analogias, são suscitadas qualidades a fim de delimitar o inexprimível.

POR FIM, A COMPETÊNCIA FRUITIVA DA LINGUAGEM

Entendendo a fruição como um processo de sentimento (*feeling*) que se diferencia do processo cognitivo (*meaning*) a que o leitor se submete, passa-se a exigir uma competência fruitiva que o capacite a apreender o sentido-sensação emanado pelo texto. Dependente das outras competências de linguagem (conforme postuladas por Charaudeau), a competência fruitiva age em um nível extra de construção de sentido, o nível fruitivo, que paira sobre os outros níveis; está sobreposta às outras, já que vinculada aos excessos do texto, àquilo que transborda da intelegibilidade vinculada aos outros níveis. Além disso, é uma competência extremamente subjetiva, suscetível ao sujeito externo que atua sobre o texto, por causa da influência que sofre da situação de leitura na qual se posiciona o sujeito-leitor, seja quanto a seu momento/espço ocupado no mundo,

seja quanto a seu ponto de vista interior, mais ou menos aberto ao afetamento de acordo com o grau de aceitabilidade colocado à disposição durante o ato de ler.

Para apreender o impacto da leitura no sujeito é preciso se lembrar da distinção estabelecida por Jausss entre o “efeito” – que é determinado pela obra – e a “recepção” – que depende do destinatário ativo e livre. Significativamente, encontra-se uma oposição parecida em Iser (1985): “Pode-se dizer que a obra literária tem dois pólos: o pólo artístico e o pólo estético. O pólo artístico refere-se ao texto produzido pelo autor, enquanto o pólo estético diz respeito à concretização realizada pelo leitor” (p.48). Existem sempre, portanto, duas dimensões na leitura: uma, comum a todo leitor porque determinada pelo texto; outra, infinitamente variável porque depende daquilo que cada um projeta de si próprio. (JOUVE, 2002, p. 127)²

Na distinção dessas perspectivas, pode-se sustentar que a competência frutiva diz respeito ao conjunto de habilidades que o leitor deve dominar não só para perceber as sensações provocadas pelas estratégias analógicas articuladas na tessitura textual, como também para criar um estado de aceitabilidade favorável a fim de deixar-se afetar interiormente pelo texto; a frutiva é a competência maior necessária à leitura literária (embora não seja exclusiva dela).

O texto poético afeta o leitor, porque possui recursos que provocam sensações, sentimento a partir das relações de semelhança que ele próprio induz nos três níveis de construção do sentido (intelectivo). Quando submetido a uma leitura individual, o texto para se ler, produzido para um leitor-destinatário genérico, transforma-se em fruto de uma perspectiva personalizada. Aderindo ao texto por meio das semelhanças que percebe entre sua vivência e as situações lidas, o leitor assume (em maior ou menor grau) como sua a experiência veiculada pelo texto, abrindo-se para o sentimento (ainda como ato de sentir) das qualidades emanadas pelas analogias que constrói de acordo com seu olhar único para o mundo. Ler passa a ser, então, sentir os afetos do texto.

Pensar a Semiologia como uma Teoria de Análise do Discurso de perspectiva psicossociocomunicativa, fundamentada como uma teoria dos sujeitos da linguagem, faz parecer bastante pertinente a seu escopo teórico a tarefa de atribuir à situação comunicativa a responsabilidade maior pela fruição. Assim como pertence ao nível situacional a palavra final em termos de interpretação mais justa de qualquer texto, pois é da posição ocupada pelo leitor que o

² A citação de Jouve (2002) refere-se a ISER, W. *L'acte de lecture*. Trad. franc. Bruxelles: Mardaga, 1985.

sentido é calculado (inclusive em relação ao produtor e à sua intenção, aos papéis sociais envolvidos na comunicação e ao espaço em que se insere a enunciação), da mesma forma, é desse nível a responsabilidade maior quanto à fruição.

É preciso que, na extremidade da produção, haja a expectativa de sensibilização; que o produtor use intencionalmente os recursos de textualidade para esse fim. Da mesma forma, na outra extremidade, a da recepção, o leitor precisa dispor de uma boa aceitabilidade, a fim de que os recursos analógico-poéticos tenham seu sentido interpretado, mas, acima disso (ou mesmo antes disso), tenham o seu sentido sentido. O sentido intelectual tem o texto como seu lugar de ancoragem, o nível semiolinguístico; lá ele se comprova, se finaliza. Já o sentido-sensação tem como ancoradouro o espaço fluido e incerto do nível situacional, da caixa de ressonância do sujeito interpretante, senhor da posição única capaz de ajustar o sentimento (*feeling*) daquela leitura.

Em *O prazer do texto*, Barthes (2001) tenta distinguir prazer e fruição no que se refere à literatura. Para o estudioso, mais do que estágios de um mesmo processo, prazer e fruição são explicados (ou quase) como efeitos diversos: aquele, como um confortável reforço do ego oriundo da cultura e de um momento, passível de definição e de crítica; este, incômoda ruptura, extrema perversão, destruição de suas bases culturais, detonador de transformações pessoais.

Qualquer pessoa pode provar que o prazer do texto não é certo: não há nada que diga que este mesmo texto nos agrada uma segunda vez; é um prazer friável, cortado pelo humor, pelo hábito, pela circunstância, é um prazer precário (obtido através de uma prece silenciosa, dirigida à Vontade de nos sentirmos bem e que essa Vontade pode revogar) [...]. A fruição do texto não é precária, é pior: **precoce**; não aparece na altura própria, não depende de nenhum amadurecimento. Tudo se arrebatada de uma só vez. [...] Tudo se joga. Tudo se joga, tudo se frui **na primeira visão**. (BARTHES, 2001, p. 97-98)

Ainda segundo Barthes, paradoxalmente, prazer e fruição podem ser atributos de um mesmo texto, em função de um certo modo de leitura. O leitor pode, no embate com um único texto, ser seduzido pelo gostoso reconhecimento de experiências e, ainda, ser arrebatado pelo impactante encontro com o inusitado, por algo que vai deslocá-lo de sua posição ocupada no mundo. O prazer do texto é precário, pois eufórico em relação a um seguro ponto de referência; a fruição é precoce, pois surpreendente, anterior ao racionalizável; é disfórica em relação às certezas pessoais do leitor. Em ambos os casos, trata-se de estados atingidos pelo leitor, palco das afetações propaladas pelo texto.

Pode-se afirmar, dadas as diferenças apontadas pelo estudioso, que o prazer e a fruição recebem doses diferentes de influências: o prazer estaria mais impregnado de uma certa adesão à cultura e ao social; por isso, o nível discursivo influenciaria predominantemente sua emanção; já a fruição, que afeta mais profundamente o leitor, é dependente do sentimento das qualidades suscitadas pelo texto, por isso sofre principalmente as influências do nível situacional, de onde se posicionam os sujeitos. Nota-se que, apesar de prazer e fruição trilharem a mesma relação transnívelar, o primeiro adere melhor à estabilidade do profundo hedonismo de qualquer cultura (cf. BARTHES, 2001, p. 50) de que participa o leitor; portanto, alimenta-se da própria discursividade constitutiva do texto. Já o segundo quer romper com esse hedonismo, contradizendo-o: quando o sujeito “frui a consistência de seu ego (é seu prazer) e procura a sua perda (é sua fruição)”, ele se liberta do envolvimento com a cultura a que se submete todo imaginário social e passa a ocupar um lugar original, único, intimamente seu, apoiando-se mais detidamente na situacionalidade em que se inscreve como sujeito-interpretante.

O prazer do texto reforça o que somos; a fruição transforma. A mesma competência frutiva será usada nos dois casos, embora, no primeiro, para o leitor se reconhecer e reafirmar sua posição no mundo e, no segundo, para se reconhecer e se reestruturar interiormente. Em ambas as experiências, o afetamento será necessário; a diferença estará no resultado obtido: a gostosa certeza de nós mesmos, ou a perturbadora necessidade de mudança – seja em termos estéticos ou pessoais.

Em outras palavras, o leitor usa a competência semiolinguística no embate com o texto e interpreta seu sentido a partir dos dados obtidos por meio de suas competências discursiva e situacional, mas só com sua competência frutiva, que se sobrepõe às outras, ele poderá ser, enfim, afetado. Se as competências discursiva e situacional pertencem a dimensões invisíveis, imateriais, a competência frutiva atua num espaço que não só transcende a materialidade do texto (como ocorre com essas competências) mas também as próprias dimensões do que é discursivo e situacional. Nessa perspectiva, quando mais próxima dos elementos discursivos, ou mais suscitada por eles, pelo conforto do enquadramento cultural operado pelo leitor, a fruição (como sentimento do texto), graduando-se minimamente, inclui o prazer. No entanto, quando se distancia da impregnação dos valores culturais e se aproxima mais dos elementos situacionais que personalizam a experiência do leitor, a fruição vai sendo, aos poucos, graduada até o máximo, ultrapassando o prazer: primeiro, ela o cativa, depois, torna-o vulnerável até o desestabilizar despidoradamente, alterando aquilo que ele é (ou era). Após a leitura, o prazer do ato será uma boa lembrança e a fruição, a ruptura.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

CHARAUDEAU, P. De la competencia social de comunicación a las competencias discursivas. *Revista interamericana de estudios del discurso* – ALED, Venezuela: Editorial Latina, v. 1, n. 1, p. 7-22, agosto de 2001.

JOUVE, V. *A leitura*. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

KLEIMAN, A. *Texto & leitor*. Campinas: Pontes, 2000.

PEIRCE, C. *Semiótica*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PIGNATARI, D. *O que é comunicação poética*. 8 ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004 a.

_____. *Semiótica e literatura*. 6 ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004 b.

SANTAELLA, L. *A teoria geral dos signos: como as linguagens significam as coisas*. São Paulo: Editora Pioneira, 2000.

_____; NÖTH, W. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. 4 ed. São Paulo: Iluminuras, 2005.

SONTAG, S. *Contra a interpretação*. Porto Alegre: LP&M, 1987.

ZIRALDO A. P. *Flicts*. 36 ed. São Paulo: Melhoramentos, 1999.

_____. *O menino mais bonito do mundo*. Ilustr. por Sami Mattar e Apoena H. G. Medina. 15. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1994a.

_____. *O menino quadrado*. 12 ed. São Paulo: Melhoramentos, 1989.

_____. *Uma historinha sem (1) sentido*. 10 ed. São Paulo: Melhoramentos, 1994b.

Beatriz dos Santos Feres é doutora em Estudos da Linguagem pela Universidade Federal Fluminense e professora de Língua Portuguesa na mesma instituição. Atua na pós-graduação *stricto sensu*, na linha de pesquisa Estudos Aplicados de Linguagem, com ênfase em leitura e ensino de língua materna. beatrizferes@yahoo.com.br