

## EXPERIÊNCIA ESTÉTICA EM NARRATIVAS LITERÁRIAS E AUDIOVISUAIS

Larissa Brito dos Santos<sup>1</sup>

### Resumo

O presente trabalho consiste na análise das semelhanças e dissimilaridades entre a linguagem literária e a audiovisual, a partir da hipótese de que é possível utilizar as narrativas audiovisuais como caminho intercambiável à literatura para uma experiência estética que resulte na emancipação do leitor/espectador. Para isso, nos guiamos pela Teoria do Efeito Estético e a Antropologia Literária, ambas formuladas por Wolfgang Iser. Justifica-se a emancipação proporcionada pelo cinema, pois a forma como a experiência estética se constrói é similar aos procedimentos utilizados nos textos literários e a própria teoria cinematográfica fundamentou-se nas teorias da literatura para se estabelecer, considerando as idiosincrasias de cada suporte. As similaridades entre as duas linguagens são evidenciadas ao explicitarmos os procedimentos internos realizados pelo indivíduo no processo de atribuição de sentido, extrapolando a literatura e assumindo o território da própria existência, portanto, capaz de ser observado também em outras formas de arte, dentre elas, o cinema.

**Palavras-chave:** Experiência Estética. Antropologia Literária. Narrativas literárias. Narrativas audiovisuais. Wolfgang Iser.

### AESTHETIC EXPERIENCE IN LITERARY AND AUDIOVISUAL NARRATIVES

### Abstract

This work is concerned on the analyses on the similarities and dissimilarities between literary and cinematographic language. The analyses is based on the hypothesis that it may be possible to apply cinema as an alternative to literature, providing readers and spectators an aesthetic experience in terms of quality, guiding them to their emancipation. In order to understand how the functional of an audiovisual narrative is established, the Wolfgang Iser's Literary Anthropology was considered. The possibility of emancipation through the use of aesthetic experience provided by the cinema is justified according to two mainly reasons. Firstly, the process of construction of an audiovisual narrative is similar to the procedures that are used in literary texts. Secondly, the cinematographic theory establishes itself based on the literature theories, considering all existing idiosyncrasies. Furthermore, literary Anthropology is able to emphasize the similarities between literary language and cinematographic language. It is possible by explaining the inner procedures performed by the individual during his own process of designating sense. In its turn, the process of designating sense is complex and goes beyond literature turning a fictionalization subject into an anthropological one.

**Keywords:** Aesthetic experience. Literary Anthropology. Literary Narratives. Audiovisual Narratives. Wolfgang Iser.

---

<sup>1</sup> Universidade Federal do Paraná. Doutoranda em Estudos Literários no Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Paraná. Mestra em Literatura, Teoria e Crítica pela Universidade Federal da Paraíba e graduada em Letras, com habilitação em Língua Portuguesa pela mesma instituição. Participa do Grupo de Estudos em Antropologia Literária (GEAL/CNPq), pesquisando sobre narrativas contemporâneas na intersecção entre literatura e audiovisual. Vinculação institucional. Pequeno currículo do autor (titulação máxima, atuação profissional). ORCID <<http://orcid.org/0000-0001-9063-1057>>. E-mail: larissabs1@hotmail.com.

## 1 INTRODUÇÃO

A ficcionalização é uma necessidade que constitui o indivíduo antropologicamente e, portanto, desperta o interesse, em consonância com Wolfgang Iser (1996) em compreender “a razão pela qual nós precisamos de mundos possíveis ao invés do mundo no qual vivemos”. Ao conceber a literatura como uma ponte para a emancipação, devido aos procedimentos cognitivos e emocionais realizados no processo de leitura, é possível identificar que esses mesmos procedimentos também se aplicam às narrativas audiovisuais e cinematográficas e, portanto, extrapolar a teoria iseriana para esses objetos. Tomando tal hipótese como ponto de partida, objetiva-se analisar como a literatura e o audiovisual – ambos suportes para narrativas ficcionais – podem ser investigados sob a perspectiva da Antropologia Literária, afim de compreender a viabilidade de estabelecer a narrativa fílmica e audiovisual como caminho intercambiável para a experiência estética de qualidade, propiciando a emancipação do sujeito que com ela interage, caminho este já percorrido pela literatura.

Como aporte teórico, articularam-se teorias clássicas do campo da literatura e do cinema, considerando que as teorias literárias fundamentaram as cinematográficas, mas evidenciando, entretanto, conceitos como emancipação e sentido, pertencentes ao campo da Antropologia Literária, com o intuito de explorar ainda mais as semelhanças entre os dois suportes e os processos cognitivos capazes de possibilitar a interação com o leitor/espectador.

Esse trabalho justifica-se por levar em consideração a acessibilidade das narrativas audiovisuais – principalmente a partir da popularização das diversas plataformas de *streaming* que parecem propiciar um maior interesse da população e da cultura de massa pelas narrativas audiovisuais, perante a literatura. Porém, a reconfiguração admitida pela arte visa constantemente adequar-se às particularidades da sociedade em questão, não tornando menor a vivência de significado proporcionado pela experiência estética, se vivenciada de forma qualitativa, de modo a viabilizar a emancipação do indivíduo.

## 2 EXPERIÊNCIA ESTÉTICA E NARRATIVAS FICCIONAIS: CAMINHOS INTERCAMBIÁVEIS ENTRE LITERATURA E AUDIOVISUAL

A literatura e o audiovisual são manifestações artístico-culturais que provocam os leitores e espectadores a atribuir sentidos para suas indeterminações, convidando-os a interagir com as narrativas ficcionais e, em consequência disso, vivenciar a experiência estética. Se os

processos vivenciados pelo leitor, no momento em que este aceita o pacto ficcional e atualiza os sentidos possíveis e em potencial no texto, são similares àqueles vivenciados no cinema e audiovisual, por que apenas um desses suportes é considerado emancipador? É possível estabelecer relações concretas entre a literatura e o audiovisual sem priorizar uma ou outra narrativa ficcional?

Os avanços tecnológicos fomentam a massificação da indústria cinematográfica e a facilidade de acesso dessa mídia – estabelecida principalmente pela popularização da internet e seus programas de compartilhamento e plataformas de *streaming* - que transformaram o cinema e a televisão, assim como outrora, com o surgimento da imprensa, transformou e popularizou a literatura, numa mercadoria de consumo, apropriada pelo sistema capitalista. Ora, em uma sociedade capitalista, a arte só interessa se for mercadológica.

Por se tratar de uma forma de entretenimento mais fácil de ser consumida (ao compararmos com a literatura, se considerarmos principalmente o tempo necessário para uma experiência completa em cada suporte), e sobretudo mais barata, o audiovisual tem se consolidado como uma forma de satisfazer a necessidade humana de ficcionalizar aliando-se com as mudanças ocorridas na sociedade, principalmente aquelas relativas ao consumo, que vem se modificando tal qual modificou-se a própria sociedade, cada vez mais fluida, mais suscetível à transformações. Andrade e Santos (2015, p. 15) afirmam:

O cinema — e aqui estamos pensando também nos filmes vistos em casa pela televisão ou baixados da internet e não apenas no ambiente público de mesmo nome — é um suporte ficcional de fabricar mundos que parece, atualmente, ser muito mais buscado pelas pessoas do que a literatura. Por que será? Muito provavelmente, porque o caminho para a experiência estética é de duração menor e em muitos casos mais fácil – o que, ao lado da cultura cinéfila desenvolvida no Brasil – mais propriamente videofílica, diriam Duarte e Alegria (2008) –, ajuda a explicar por que filmes são diariamente disponibilizados. Explicamos: nós somos a presentificação de apenas uma possibilidade de nós, o cinema mostra-nos uma outra, a da direção, nos textos ficcionais, como a direção é feita por nós, há a possibilidade de formulação de “novos eus” que se fazem e desfazem em *recursive looping*.

O modo de consumirmos a arte está diretamente conectado ao contexto no qual estamos inseridos. Os tempos de sociedade “globalizada”, em que as fronteiras físicas são maleáveis e a comunicação entre pessoas de lugares cada vez mais distantes tornou-se algo naturalizado, foram denominados por Bauman (2001) de Modernidade Líquida. A liquidez deriva da impossibilidade de fixar-se em si mesma, em suas relações (de trabalho, de consumo, interpessoais, etc), tornando a própria estrutura social incapaz de estabelecer e “manter sua forma por muito tempo (nem se espera que o façam), pois se decompõem e se dissolvem mais rápido que o tempo que leva para moldá-las e, uma vez reorganizadas, para que se estabeleçam”

(BAUMAN, 2007, p.7). Ora, não podemos ignorar: a arte é produto a ser consumido, é entretenimento, e como tal, está sujeito às alterações sociais e (r)existe também para subvertê-las, mas, em sua maioria, busca adequar-se ao público e às determinações do capital, e nesse caso,

[i]nterrupção, incoerência, surpresa são as condições comuns de nossa vida. Elas se tornaram mesmo necessidades reais para muitas pessoas, cujas mentes deixaram de ser alimentadas por outra coisa que não mudanças repentinas e estímulos constantemente renovados... Não podemos mais tolerar o que dura (BAUMAN, 2001, p. 8).

É importante salientar: não se acredita na possibilidade de o audiovisual ocupar o lugar da literatura no campo da arte, até porque a própria literatura tem se modernizado e aproveitado das novas tecnologias (os livros digitais e os *e-readers* são exemplos disso), nem mesmo que o audiovisual possa ser considerado menos complexo, portanto, mais acessível.

O mesmo processo mercadológico cria, em escalas de produção quase fordistas, filmes e séries em massa, para concorrerem a prêmios e preencherem as salas de cinema (antes) e as plataformas de *streaming* (principalmente após o fechamento de cinemas devido à pandemia do Covid-19) todas as semanas com novidades. Esse processo também foi (e é) vivenciado pela literatura e seus *best-sellers*, por exemplo, mas a diferença fundamental está enraizada também no sistema capitalista.

Apenas com essas discussões em mente, abre-se a possibilidade de dar início a uma proposta de intercâmbio entre os caminhos da literatura e do audiovisual, ou seja, identificar se estes caminhos podem ser utilizados, ainda que alternadamente, com o propósito de emancipar os respectivos leitores/espectadores através da experiência estética, sem que uma narrativa ficcional seja colocada em detrimento da outra. Para isso, é necessário compreender como se realiza a experiência estética e, conseqüentemente, compreendê-la como um evento que vai além do texto literário, apesar de estar centrada em uma teoria da literatura (a Antropologia Literária), e extrapolar a vivência de significado, colaborando para a construção dessa teoria ainda *in progress*.

## 2.1 EXPERIÊNCIA ESTÉTICA ALÉM DA LITERATURA

As teorias da literatura admitiram por muito tempo as ideias e o propósito comunicativo do autor como significado e limite de sentido do texto literário. Com o passar das décadas e o crescente interesse e conseqüente desenvolvimento de outras teorias literárias, as intenções do autor tornaram-se apenas uma parcela das possibilidades de sentido expressas na literatura e na

análise e crítica literárias. Estas se transportaram também para o texto e o leitor, participantes da construção de sentido. Os estruturalistas e os formalistas russos, por exemplo, admitem que os significados possíveis de um texto literário estão contidos no próprio texto, objeto autônomo de investigação, e o papel dos leitores é desvendá-los, interpretá-los. Enquanto isso, os historiógrafos da literatura priorizam a análise das características estéticas dominantes em determinados períodos de tempo. Jauss (1994) afirma que essas teorias ignoram o leitor, o principal destinatário da literatura, pois nenhum texto literário é escrito para ser analisado ou dissecado, mas genuinamente para ser lido e vivenciado.

No final da década de 1960 na Escola de Constança, Alemanha, foram desenvolvidas duas teorias da literatura que renovaram as perspectivas dos estudos literários: a Teoria da Estética da Recepção e a Teoria do Efeito Estético. A primeira, criada por Hans Robert Jauss, objetiva compreender a forma como os textos são recebidos pelos leitores em determinado recorte espaço-temporal. Para ele,

a relação entre literatura e leitor possui implicações tanto estéticas quanto históricas. A implicação estética reside no fato de já a recepção primária de uma obra pelo leitor encerrar uma avaliação de seu valor estético, pela comparação com outras obras já lidas. A implicação histórica manifesta-se na possibilidade de, numa cadeia de recepções, a compreensão dos primeiros leitores ter continuidade e enriquecer-se de geração em geração, decidindo assim o próprio significado histórico de uma obra e tornando visível sua qualidade estética (JAUSS, 1994, p. 23).

Portanto, a observação e a análise da recepção de uma dada obra literária variam de acordo com o tempo e o conhecimento prévio da comunidade de leitores e será diferente, por exemplo, no momento de sua publicação ou duzentos anos depois, com uma fortuna crítica e um imaginário coletivo já formulado acerca do texto.

A Teoria do Efeito Estético, por sua vez, foi criada por Wolfgang Iser com o foco no papel do leitor no processo de construção de sentido, a partir da descrição do processo fenomenológico da leitura. A sua motivação surgiu a partir da necessidade de compreender o que acontece na mente do leitor quando este dá sentido a um texto literário e qual o efeito de sentido gerado a partir da interação entre texto e leitor. Logo, prioriza o aspecto individual em decorrência do coletivo e considera as particularidades de cada leitor em potencial, colocando-o como parte constitutiva no processo de leitura. Essa teoria foi precursora da Antropologia Literária, criada para tentar responder questionamentos originados, porém não abarcados pela Teoria do Efeito Estético.

A interação texto-leitor é um dos aspectos fundamentais do pensamento iseriano. A atribuição de sentidos por parte do leitor (que preencherá os vazios típicos da subjetividade do

texto literário) levará o texto à sua completude e o resultado desse processo é a experiência estética vivenciada pelo leitor, possível só quando ele interage com o polo artístico – o livro em si, ou seja, o objeto estético – transformando-o em obra literária, visto que tem seus sentidos atualizados por meio da interação.

a obra literária não é um objeto que exista por si só, oferecendo a cada observador em cada época um mesmo aspecto. Não se trata de um monumento a revelar monologicamente seu Ser atemporal. Ela é, antes, como uma partitura voltada para a ressonância sempre renovada da leitura, libertando o texto da memória das palavras e conferindo-lhe existência atual (JAUSS, 1994, p. 25).

Iser, ao descrever os processos cognitivos e emocionais ativados no leitor no momento da interação com o texto, denomina repertório do leitor o conjunto de experiências anteriores por ele vivenciadas (considera-se aqui o seu conhecimento de mundo e suas leituras anteriores). O repertório do texto é o que o leitor identifica de familiar e é fundamental para o sucesso da experiência, propiciando a ligação entre os polos (artístico e também estético) e possibilitando a leitura. Santos (2009) evidencia a interação sintetizando as palavras de Iser:

Para Iser, o leitor é um ser ativo cuja participação permite a existência da obra, dessa maneira, o sentido literário será sempre virtual. Não se trata, portanto, da consciência do leitor ser invadida pela consciência do autor, como preconiza Poulet, mas de o leitor agir como coautor da obra, porquanto a ele é dado o papel de suplementar a porção não escrita, mas implícita no texto. Cada leitor preencherá os vazios ou áreas de indeterminação de sua própria maneira, todavia, isso não quer dizer que o texto seja fruto da subjetivação do leitor, pois o preenchimento de vazios precisa estar em consonância com as disposições construídas pelo texto, o leitor implícito (SANTOS, 2009, p. 63).

Ao estabelecer uma relação entre o polo artístico e o polo estético, as dimensões do texto e do leitor, caracterizamos a experiência estética como produto de uma relação individual e imanente. Essa experiência não pode se repetir e é diferente em cada vivência de significado porque os leitores também o são – e serão novamente caso releiam o mesmo texto, caracterizando uma nova experiência a cada leitura. O que torna a experiência estética um reduto de sentidos, variando conforme se altere também o polo estético, a concretização estabelecida pelo leitor, é a diversidade entre os seus repertórios.

A experiência estética, de forma similar ao modelo proposto por Iser (1996) é teorizada amplamente na teoria literária e cinematográfica, tendo sua origem provavelmente estabelecida a partir do conceito de *catarse* desenvolvido por Aristóteles (2007, p. 54). Para ele, a arte era responsável por “proporcionar-nos o prazer de sentir compaixão ou temor por meio de uma imitação”.

Robert Mckee, roteirista e professor de escrita criativa estadunidense, comenta um processo deveras similar, designado por ele de Emoção Estética, reforçando o conceito postulado por Iser, ao afirmar:

Sua vida intelectual o prepara para experiências emocionais que então lhe levam a novas percepções que, por sua vez, recriam a química dos novos encontros. Os dois reinos influenciam um ao outro, mas primeiro um e depois o outro. Na verdade, na vida, momentos que brilham com a fusão de ideia e emoção são tão raros que, quando acontecem, você acha que está passando por uma experiência religiosa. Mas enquanto a vida separa o significado da emoção, a arte os une. A estória é um instrumento com o qual você cria tais epifanias a gosto, o fenômeno conhecido como emoção estética (MCKEE, 2006, p. 114).

Essa experiência não se resume às sensações provocadas por textos escritos, codificados a partir da língua, mas se caracteriza também em outros tipos de linguagem artística, como a audiovisual. O objeto estético é o produto ficcional (literário, cinematográfico, musical, pictórico, etc) envolvendo o leitor e instaurando a interação, ao constituir a obra. Ele se configura no polo artístico, ou seja, na elaboração do autor. A obra promove o efeito estético, o momento em que os sentidos são formulados e o texto é apreendido por completo por parte do leitor, trazendo como consequência a experiência estética.

O efeito produzido pelos textos literários libera um acontecimento. A investigação concernente a tal elaboração é o interesse central de uma teoria do efeito estético. O texto tem caráter de acontecimento porque rompe a realidade de referência ao **selecionar** elementos e ao **combiná-los** ultrapassa os limites semânticos do léxico (SANTOS, 2009, p. 92, grifos nossos).

Elaborado a partir das estratégias de seleção e combinação, o acontecimento supracitado é a atualização das possibilidades de sentido do texto ficcional, quando o leitor, a partir do seu repertório, se depara com os vazios do texto, guiados pelo leitor implícito, e os preenche, viabilizando o processo de leitura.

Para Eisenstein (2002, p. 17) “o cinema é capaz, mais do que qualquer outra arte, de revelar o processo que ocorre microscopicamente em todas as outras artes”. Essa proposição está em consonância com a tese de que através do cinema é possível compreender melhor os processos cognitivos subjacentes a atribuição de sentido de um texto ficcional, como afirma Santos (2017, p. 6):

O processo de preenchimentos/articulação de vazios em uma ficção parece ser mais fácil de ser revelado no cinema. Favorecer a elucidação do processo de leitura literária, via cinema, pode ser, portanto, um caminho mais viável para explicar o fenômeno em si e o seu ensino. Na tela, a maior parte dos vazios ficcionais está preenchida, havendo uma análoga concreção do processo de leitura explicado por Iser (1974, 1996). No cinema, há uma chave predominante a ser analisada: a da direção, que fornece para o espectador as cenas prontas, via câmera, ao passo que nas ficções literárias, as

perspectivas textuais são sintetizadas pelo leitor que enveredará por múltiplas vertentes na articulação dos vazios e “montagem” das cenas.

Para possibilitar uma investigação acerca da relação entre literatura e audiovisual precisamos compreender a ficção como necessidade humana e, a partir daí, elucubrar porque os seres humanos são tão engajados em atos de fingir. Santos afirma que a teoria iseriana está

[e]mpenhada no engajamento do leitor numa atividade que envolve um “fingimento”. (...) Trata dos atos impulsionados por tal simulação, mesmo referindo-se a um evento ilusório. A implicação em “atos de fingir” denuncia nosso gosto na vivência de ilusões (ISER, 1983). A vivência desse fingimento, por assim dizer, pode revelar algo sobre nós e os seres humanos demonstram precisar desse tipo de artifício.

Mas o que separa o fictício da realidade? E por que nos empenhamos em realidades reformuladas? “Os textos ficcionados serão de fato tão ficcionais e os que assim não se dizem serão de fato isentos de ficções? (ISER, 2002, p. 957)”, e, principalmente, “como pode existir algo que, embora existente, não possui o caráter de realidade?” (ISER, 2002, p. 958). As respostas para tais questionamentos só podem ser formuladas a partir da compreensão dos atos de fingir, possibilitando a representação da realidade sob uma reformulação não pertencente à realidade a que se refere e não se esgota em sua referência.

Assim o ato de fingir ganha a sua própria marca, que é provocar a repetição do texto na realidade vivencial, por esta repetição atribuindo uma configuração ao imaginário, pela qual a realidade repetida se transforma em signo e o imaginário em efeito do que assim é referido (ISER, 2002, p. 958).

Portanto, de acordo com Iser, o fictício possibilita a existência de narrativas que possam ser consideradas de caráter ficcional a partir da transgressão de limites possibilitada pelos atos de fingir e o imaginário é o produto dessa reconfiguração do real, dissipando a oposição entre ficção e realidade e redesignando as fronteiras que o separam a partir da tríade proposta.

A experiência estética é capaz de emancipar o leitor, tornando-o capaz de compreender textos cada vez mais complexos e se envolver cognitivamente e emocionalmente com os mundos possíveis a partir da relação estabelecida entre texto e leitor. Sobre essa emancipação, Santos (2009, p. 44) afirma que “a leitura nos modifica e por isso modifica o mundo ao nosso redor, este por sua vez modifica nossas futuras leituras até o ponto em que não sabemos mais quem determina ou é determinado: a leitura é sempre um processo dialético”. A leitura, como se vê, não se resume a decodificação das letras e posteriormente das palavras, mas da compreensão e formulação de sentidos evidenciada a partir da experiência estética e, portanto, favorecida também por outras formas de arte, dentre elas, o texto audiovisual.

### 3 LITERATURA E AUDIOVISUAL: UM INTERCÂMBIO POSSÍVEL

As teorias cinematográficas são consideravelmente mais recentes que as teorias da literatura. Enquanto em 1895 era exibido o filme intitulado *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon*, um curta-metragem de 45 segundos considerado o primeiro filme da história do cinema e produzido pelos irmãos Lumière, a literatura pode remeter sua origem às tragédias, muitas delas sem que nem mesmo possamos atribuir uma data ou autoria específica, mas considerando como marco de mais antigo documento ocidental a *Ilíada*, com a autoria atribuída a Homero.

Ora, é de se esperar na literatura uma quantidade considerável de teorias objetivando descrevê-la, conceituá-la, fundamentá-la e interpretá-la e essas teorias continuam a ser elaboradas desde Aristóteles, com sua *Arte Poética* (2007) até a contemporaneidade. Já no cinema e audiovisual, a fundamentação teórica começou a surgir utilizando como ponto de partida as já estabelecidas teorias literárias. Por isso, ainda que a linguagem cinematográfica seja, por definição, uma linguagem autônoma, muito de sua teoria é fundamentada a partir de teorias consolidadas na literatura – seja aquelas atribuídas à linguagem, às representações, às classificações ou mesmo às narrativas ficcionais, como afirma João Batista de Brito:

O cinema é uma arte tão narrativa quanto o é a literatura, e há pelo menos uma expectativa a partir da qual faz sentido comparar essas duas modalidades de arte. É que foi de fato a literatura que inspirou a narratividade do cinema. Descrevendo a formação da linguagem cinematográfica, os historiadores do cinema não cansam de mostrar como o pai dessa linguagem, o americano D. W. Griffith inspirou-se nas técnicas narrativas do romancista inglês Charles Dickens para conceber, no âmbito da linguagem fílmica, recursos que, por ironia, se tornariam específicos do cinema (BRITO, 1995, p. 193).

Portanto, estabelecer relações entre a leitura literária e a leitura audiovisual, considerando a possibilidade de vivenciar a experiência estética através de ambos os suportes, não só é possível como também “Não é nada estranho que a narrativa literária tenha inspirado quem, reconhecidamente, fundamentou a linguagem cinematográfica. São muitos os pontos semióticos em comum entre as duas modalidades discursivas (ROSAS; MAGALHÃES, 2010, p. 179)”. Ora, ambas as teorias constantemente se mesclam, evidenciando os caminhos intercambiáveis entre um e outro objeto estético no processo de atribuição de sentido e busca pela emancipação.

#### 3.1 TEMPO É DINHEIRO: A ARTE NA ERA DA MODERNIDADE LÍQUIDA

Em relação ao tempo de contato do indivíduo com determinada narrativa, seja literária ou cinematográfica, percebe-se no cinema uma limitação temporal. É necessário fazer com que o leitor aceite o pacto ficcional e seja seduzido pela trama já nos primeiros minutos, e, então, apresentar os personagens, desenvolver o enredo, inserir um conflito e finalmente organizar o desfecho em uma média de duas horas. A narrativa literária dispõe de maior tempo de interação entre texto e leitor, acompanhando-o em diversos momentos e em diversas disposições psicológicas e emocionais, proporcionando um envolvimento maior desse leitor à trama. Quando pensamos em literatura e cinema, considerando o aspecto mencionado, percebemos a estrutura de apelo nas duas vias: para o primeiro, o tempo de contato com o leitor (além da versatilidade de poder ler no transporte público, em filas, no intervalo do trabalho, enfim, trata-se de uma forma de entretenimento deveras portátil), enquanto o segundo aproxima-se do leitor/espectador por meio da identificação dos seus conflitos com a realidade extraficcional, além de poder se concretizar enquanto experiência estética completa apenas nesse contato único.

O imediatismo típico do cinema parece adequar-se mais a uma sociedade caótica em que os indivíduos têm cada vez menos tempo para dedicar ao lazer: a era da modernidade líquida, termo cunhado por Bauman (2001) para evidenciar a liquidez das relações de consumo típicas da contemporaneidade. Além disso, com o desenvolvimento das tecnologias e a popularização das produções narrativas para televisão, serviços de *streaming* e compartilhamento de arquivos via *internet*, ir até o cinema não é mais pré-requisito para o consumo dessa forma de arte.

Porém, a narrativa audiovisual seriada é um suporte que traz consigo o melhor dos dois mundos: estende-se de forma a possibilitar um desenvolvimento coerente dos personagens, pode trazer à tona diversos conflitos e evidenciar as consequências deles, e é consumido em etapas, de forma muito similar à leitura de um romance, ressaltando as particularidades de cada linguagem.

### 3.2 DIREITO À LITERATURA (E ÀS DEMAIS MANIFESTAÇÕES ARTÍSTICAS)

Antonio Candido em *Direito à literatura* traz à tona uma reflexão acerca da importância de pensarmos os direitos humanos referentes não só às necessidades básicas dos indivíduos, embora em muitos lugares do mundo até mesmo esses direitos elementares, apesar de serem estabelecidos por lei, sejam negados à milhares de pessoas. Ele expande esse conceito para o

que denomina de bens incompressíveis, responsáveis por garantir a integridade espiritual, entre eles o direito à crença, à opinião, ao lazer, à arte e à literatura, “por corresponderem a necessidades profundas do ser humano” (CANDIDO, 2011, p. 176-177). Ele complementa:

Não há povo e não há homem que possa viver sem ela (a literatura), isto é, sem a possibilidade de entrar em contato com alguma espécie de fabulação. (...) Ela se manifesta desde o devaneio amoroso ou econômico no ônibus até a atenção fixada na novela de televisão ou na leitura seguida de um romance. Ora, se ninguém pode passar vinte e quatro horas sem mergulhar no universo da ficção e da poesia, a literatura concebida no sentido amplo a que me referi parece corresponder a uma necessidade universal, que precisa ser satisfeita e cuja satisfação constitui um direito (CANDIDO, 2011, p. 176-177).

O pensamento defendido por Candido está em consonância com a teoria de Iser (1996) ao afirmar que a ficcionalização é uma necessidade de caráter antropológico, inerente ao ser humano. Ficcionalizar é um procedimento constante, praticamente ininterrupto, independe da classe social, o grau escolar, a posição geográfica ou do momento histórico e até mesmo do suporte ao qual se expressa, pois está presente em todas as manifestações artísticas, constituindo-se, portanto, como um direito inalienável.

O problema do acesso à literatura e à arte no geral é uma questão deveras complexa e envolve políticas públicas, sistema capitalista, classes sociais entre outros conceitos que não fazem parte do escopo deste trabalho. Salientamos, entretanto, apesar de não se ater nessa problemática, que a literatura, principalmente no Brasil, é elitizada, cara, de difícil circulação e falta incentivo para o seu consumo. O cinema é mais acessível – ao menos o cinema comercial, pois, ao se situar dentro dos centros comerciais, se dispõe de ampla verba para *marketing* e publicidade, e possui preços mais convidativos, além da possibilidade de abarcar a interação social no momento do consumo, se mostra como alternativa mais popular entre as diversas camadas sociais. A própria publicidade que envolve uma narrativa cinematográfica já age como um elo da interação entre o leitor e o texto, propiciando a interação e colaborando para o sucesso da experiência estética.

As plataformas de *streaming* também têm se popularizado, com uma diversidade de preços e possibilidades no sistema *on-demand*, tornando o acesso à filmes e produções audiovisuais muito mais barato e cômodo – uma assinatura mensal é, por vezes, similar ao valor de um ingresso de cinema, permitindo acesso ilimitado aos conteúdos dessas plataformas. Além disso, a inteligência artificial é capaz de perceber os interesses dos usuários e fornecer indicações de outras produções, não se limitando aos lançamentos e, com isso, fazendo com que filmes há muito tempo fora dos circuitos e da publicidade, continuem a ser assistidos e voltem a se tornar relevantes.

### 3.3 ESCALAS DE CINZA NA INTERAÇÃO TEXTO-LEITOR

A interação entre texto e leitor, conforme postulada por Iser, pode acontecer em maior ou menor grau, a depender de alguns fatores como o repertório do leitor, seu interesse prévio pelo objeto estético, a forma como os vazios do texto estão dispostos, etc. Considerando a existência de diversificados graus de interação, é possível depreender que na literatura exige-se uma participação ativa do leitor, relativa à necessidade de transformar as palavras em histórias numa atividade de co-criação – ora, entre uma descrição detalhada de um cenário e a apresentação da imagem de um cenário já montado, não é difícil perceber qual das situações exige mais disposições cognitivas e, conseqüentemente, participação ativa do leitor. Por outro lado, a literatura é capaz de descrever sentimentos e sensações impossíveis de serem representadas imageticamente, como postulado por Edgar-Hunt, Marland e Rawle:

Há coisas que são difíceis de fazer no cinema. O próprio fato de ele ser um meio predominantemente visual torna as coisas invisíveis (as coisas da mente e do coração) impossíveis de serem transmitidas, exceto de maneira direta. Diferentemente de um romance, um filme não consegue nos levar aos pensamentos inconscientes ou às aspirações secretas de uma personagem (EDGAR-HUNT; MARLAND; RAWLE, 2013, p. 10).

As narrativas audiovisuais entregam alguns dos vazios inerentes à trama já preenchidos pela direção, que é responsável pela formulação de outras camadas de indeterminações na trama, suscitadas pelo recurso audiovisual. Assim, o espectador do cinema é co-criador e testemunha da ação em diferentes níveis. Hunt, Marland e Rawle (2013, p. 17) afirmam que “[o] cinema incorpora uma forma de ver que é inerentemente *voyerista*: satisfazer o prazer secreto que temos em assistir a outras pessoas”.

Essa argumentação, em consonância com o pensamento de Santos (2017), parece justificar a frustração de milhares de leitores ao verem sua obra literária preferida adaptada ao cinema: ora, a concretização da experiência estética do diretor, ao dialogar com o seu repertório, será precisamente diferente de todas as outras. Os que esperam ter suas expectativas confirmadas nas telas, se depararão com outras leituras e preenchimentos de vazios, logo, com outras formulações de sentido daquela obra, porque

[n]o cinema, o olhar predominante seria o indicado pelo da direção, que fornece para o espectador as cenas prontas ou sugeridas, via olhar da câmera, ao passo que nas ficções literárias, as perspectivas textuais são exaustivamente sintetizadas pelo leitor, que posto em implicitude articula os vazios, montando e desmontando as cenas. Muito possivelmente, este seria um dos motivos pelos quais, ler um livro envolve mais trabalho cognitivo/emocional/estético e, portanto, mais tempo que ver um filme, mas

mesmo assim, na grande maioria das vezes, preferimos o livro à sua adaptação cinematográfica, pois sempre vamos eleger nossa direção como a melhor!

Isso não irá tornar o filme melhor ou pior, pois como o próprio nome já diz, trata-se de uma adaptação para um outro suporte e outra linguagem, sem o compromisso de trazer objetivamente a mesma vivência de significado (até porque isso não seria possível dadas as suas idiossincrasias). Caberá ao indivíduo leitor perceber essa relação dialógica e consumir cada obra como um final em si mesma, construindo os sentidos para as narrativas. É por esse motivo, também, que ver um filme de uma adaptação literária de modo algum substituirá a sua leitura, são experiências diferentes.

Ao segundo eixo comparativo, referente ao processo de análise, tanto literária quanto cinematográfica, destacam-se como categorias de discussão o conceito de linguagem e a construção do signo, a intertextualidade e as relações dialógicas entre textos e leitores em potencial, assim como os seus repertórios individuais.

### 3.4 O SIGNO LINGUÍSTICO E O SIGNO CINEMATOGRÁFICO

A linguagem humana se manifesta principalmente através da fala, mas também por meio de outros artifícios. Saussure (2006, p. 14) afirma: “na vida dos indivíduos e das sociedades, a linguagem constitui o fator mais importante que qualquer outro”. A comunicação se realiza a partir da linguagem e é ela que permite textos e discursos serem produzidos no decorrer do tempo alcançando outras gerações e serem perpetuados. O domínio da escrita é um dos marcos da evolução da humanidade, justamente por propiciar essa preservação de manifestações linguísticas. Somente a partir daí ficções geralmente reproduzidas de forma oral puderam ser registradas e considera-se que as peças de teatro da antiguidade, quando transcritas, tornaram-se os primeiros exemplares do que hoje conhecemos como literatura. Compreende-se, então, a escrita com o objetivo de representar a língua falada, mas as narrativas ficcionais não surgiram na escrita, e sim na oralidade. Com as devidas idiossincrasias entre a oralidade e a escrita, para representar determinado grau de abstração e subjetividade próprios da literatura, precisou-se convencionar novos signos em busca de uma linguagem própria. Deste modo, conseguimos perceber, de acordo com a linguagem, se estamos diante de um texto literário, jornalístico ou científico, por exemplo.

Entretanto, a constituição da linguagem se dá através de convenções sociais. Cada sociedade reproduz a partir da língua suas crenças e ideologias. Para Saussure (2006, p. 79), “os termos implicados no signo linguístico são ambos psíquicos e estão unidos, em nosso

cérebro, por um vínculo de associação”. Logo, a forma como a linguagem oral se constituiu, ao estabelecer relações arbitrárias entre conceitos e imagens acústicas, foi levada para o cinema, afim de que uma linguagem propriamente cinematográfica pudesse ser elaborada. Hunt, Marland e Rawle (2013) definem o signo cinematográfico como “qualquer coisa que podemos ver, ouvir ou sentir que se refere a algo que não conseguimos ver, ouvir ou sentir – geralmente algo ausente ou abstrato. (...) Qualquer coisa que vemos ou ouvimos, qualquer coisa a que prestamos atenção e da qual depreendemos um significado, funciona como um signo”. (p. 18-19).

Logo, as relações sígnicas da linguagem cinematográfica se estabelecem nas relações entre as imagens e os significados por ela depreendidos, como quando associamos uma lágrima à tristeza (HUNT; MARLAND e RAWLE, 2013, p. 24), por exemplo. Convém destacar: a linguagem simbólica, amplamente utilizada no cinema e na literatura, não possui a arbitrariedade comum ao signo. Saussure (2006, p. 82) afirma que o símbolo “não está vazio, (pois) existe um rudimento de vínculo natural entre o significante e o significado”. Assim, a utilização dos símbolos remete a um sentido específico, objetivo, como a utilização de uma bandeira de determinada nacionalidade em um território, indicando sua dominação por tal país.

### 3.5 RELAÇÕES DIALÓGICAS ENTRE REPERTÓRIOS

Bahktin (1997, p. 346), assume que “dois enunciados quaisquer, se justapostos no plano de sentido, entabularão uma relação dialógica”. Esta proposição implica em compreender os novos enunciados como resultantes de anteriores. Logo “Em cada palavra há vozes, vozes que podem ser infinitamente longínquas, anônimas, quase despersonalizadas (a voz dos matizes lexicais, dos estilos, etc.), inapreensíveis, e vozes próximas que soam simultaneamente” (BAHKTIN, 1997, p. 346).

O audiovisual e a literatura, enquanto linguagens, parecem ser compreendidos a partir deste processo. Ambos proporcionam uma experiência estética concretizada somente a partir da interação entre texto e leitor, interação esta possível mediante a identificação entre o repertório de ambos os polos (ISER, 1996).

Para o leitor, importará as camadas do dialogismo por ele percebido, funcionando como elemento familiar do texto, ativando os sentidos, emocional e cognitivamente, e possibilitando o sucesso da experiência estética. Logo, ele confrontará o seu repertório com os vazios textuais observando quais relações podem ser propostas, visto que o autor não as domina completamente

e dispõe no texto um repertório arbitrário, evidenciando a multiplicidade de sentidos da arte. Para o analista, convém identificar a pluralidade de referências discursivas presentes no repertório do texto, responsáveis por aprofundar os níveis da análise. O dialogismo, porém, não se resume ao processo estabelecido a partir da concretização da leitura, mas também se produz a partir do polo artístico, a partir das escolhas do autor, intencionais ou não, em dialogar, contrapor, questionar ou acrescentar algo remetendo a um enunciado anterior, sendo considerado por alguns teóricos como um sinônimo de intertextualidade.

Stam (1992, p. 73) faz uma leitura da obra de Bakhtin discutindo suas relações com o cinema. Para ele,

[o] dialogismo se refere à relação entre o texto e seus outros, não só em formas bastante cruas e óbvias, como o debate, a polêmica e a paródia, mas também em formas muito mais sutis e difusas, relacionadas com os *overtones* e as ressonâncias: as pausas, as atitudes implícitas, o que se deixou de dizer, o que deve ser deduzido. Embora na origem o dialogismo seja interpessoal, aplica-se também por extensão à relação entre as línguas, as literaturas, os gêneros, os estilos e até mesmo as culturas (STAM, 1992, p. 73).

Depreende-se que a literatura e o cinema estabelecem relações dialógicas, tanto na macroesfera – as relações estabelecidas entre ambas as linguagens – quanto na microesfera, com as referências extratextuais ressignificadas naquele contexto.

#### 4 ANTROPOLOGIA LITERÁRIA E PERSPECTIVAS TEXTUAIS

O texto literário é apreendido – e conseqüentemente compreendido – a partir de um processo dinâmico. Cada elemento apresentado pode ser modificado e ter seus sentidos alterados em decorrência dos novos elementos apresentados sequencialmente. Só é possível estabelecer sentido a um texto quando concluímos a leitura, caracterizada por Iser (1999, p. 40) como um evento, concretizado a partir da articulação entre as perspectivas textuais presentes nos textos de natureza ficcional.

Esse processo, no entanto, ocorre de forma automática e não é possível controlá-lo ou percebê-lo. Ao dominar o código da escrita, a decodificação passa a ocorrer em segundo plano, pois o interesse do leitor real estará focado nos aspectos semânticos do texto, buscando a produção de sentidos. O cinema é mais democrático nesse aspecto: ele não exige o conhecimento de um código, portanto, se assemelha mais ao processo de aquisição da linguagem, ao permitir que se aprenda a língua, naturalmente, a partir da exposição e contato, no período propício. Edgar-Hunt, Marland e Rowle (2013, p. 8) asseveram: “Nunca tivemos

que ‘aprender’ filme. Somos como pessoas que não precisaram aprender a gramática da sua língua-mãe porque é algo que acontece naturalmente pelo simples fato de serem expostas a ela”.

Logo, os procedimentos descritos na Teoria do Efeito Estético e na Antropologia Literária, que explicitam os processos realizados na mente do leitor durante a interação com o texto literário, também ocorrerão com a experiência estética audiovisual. Em suas teorias, Iser (1996; 1999), ao colocar as ficções como necessidades humanas, não deixou explícita sua relação com o audiovisual, porém, se todos os indivíduos padecem dessa necessidade, quem não têm contato ou domínio da linguagem literária, experiencia esteticamente ficções em outros tipos de linguagem.

No momento da interação com um texto ficcional, seja ele literário, audiovisual ou se apresente em outros tipos de suportes, utilizamo-nos de perspectivas textuais para podermos compreendê-lo. Ora, o texto alterna entre diversos pontos de vista que devem ser relacionados para, a partir dessa relação, juntar as peças desse quebra-cabeça narrativo e estabelecer sentido.

As perspectivas apontadas por Iser vão além da mudança entre os olhares dos personagens que constituem o texto, configurando-se também através da subjetividade expressada pelo narrador, pelo enredo e pela ficção do leitor. Enfatizamos a existência de quatro perspectivas textuais constantemente alternadas na memória a partir de uma estrutura denominada tema e horizonte, responsável por coordenar e regular como cada ponto de vista se realiza na mente do leitor. A estrutura de tema e horizonte, junto com o leitor implícito, direciona as apreensões do leitor real acerca do texto ficcional, não permitindo que os sentidos estabelecidos sejam extrapolados e se realizem de forma arbitrária, sem consonância com o proposto naquele universo de possibilidades.

Se essa estrutura revela as posições perspectivísticas perante o horizonte das outras, então a mudança das coordenações sempre produz pontos de vista, que se revelam como condições centrais para a síntese das perspectivas do texto. Se a relacionabilidade das perspectivas do texto é regulada dessa forma, o leitor não é mais livre para imaginar qualquer coisa; ao contrário, a mediação produzida por essa estrutura reduz bastante a arbitrariedade da compreensão do texto (ISER, 1996, p. 182).

O leitor implícito em nada se assemelha ao leitor real (pertencente ao polo estético), como a nomenclatura pode suscitar; de fato, são raros os conceitos de leitor que a ele se referem. Entretanto, o leitor implícito iseriano é uma estrutura do próprio texto, ou seja, pertencente ao polo artístico da interação. Essa estrutura é responsável por guiar o leitor real, indicando os vazios e indeterminações textuais, possibilitando, quando preenchidos, estabelecer sentidos

(SANTOS, 2015). Logo, essa estrutura está associada àquela, de tema e horizonte, tornando possível a interação, portanto, o processo de leitura.

Para tanto, e considerando também o aspecto linear da leitura – salientando que os textos ficcionais podem ser não-lineares, mas a leitura sempre o será – as perspectivas textuais aparecerão alternadamente no decorrer desse processo. Isso acontece porque

[n]ão somos capazes de apreender o texto num só momento; o contrário ocorre na percepção de um objeto dado, que talvez não seja captado em sua totalidade, mas que se encontra a princípio como um todo diante da percepção. Enquanto o objeto de percepção se evidencia como um todo, o texto apenas pode ser apreendido enquanto “objeto” em fases consecutivas de leitura. (...) A apreensão de objetos estéticos tecidos por textos ficcionais tem sua peculiaridade em sermos ponto de vista em movimento movendo-nos por dentro do que devemos apreender (ISER, 1999, p. 12).

Esse movimento, guiado pela estrutura de tema e horizonte, funciona da seguinte forma: durante a leitura, o ponto de vista em foco na atenção do leitor é considerado tema, enquanto o(s) anterior(es) permanece(m) na memória. Quando há uma retomada de um horizonte, este passará a ser tema, configurando o tema anterior como horizonte, num processo cíclico e repleto de *loopings* em alternância que quando reunidos, confrontados e sintetizados, possibilitarão a compreensão, pois “[c]ompreender, portanto, seria para o leitor a efetivação da síntese dos pontos de vista sob os quais os elementos selecionados do repertório se manifestam” (SANTOS, 2007, p. 72).

O processo de alternância entre as perspectivas em tema e horizonte se assemelha ao modelo de figura e fundo, presente na psicologia da *gestalt*, em que os planos se contrapõem na percepção do indivíduo. Entretanto, na literatura as alternâncias se constituem a partir das seleções contidas nos textos ficcionais (SANTOS, 2007, p. 71). A linguagem cinematográfica assimilará os dois modelos de alternância, utilizando a contraposição de planos para evidenciar as seleções indicadas pelo leitor implícito.

Nesse sentido,

[t]ais perspectivas possuem pontos de interseção originados da indeterminação semântica, os lugares vazios. Nenhuma das perspectivas por si própria fornece o ponto de vista que o leitor deverá assumir. Ele, o leitor, deverá reunir esta multiplicidade de perspectivas num ponto de vista intencionado (SANTOS, 2007, p. 72).

Na especificidade da linguagem cinematográfica, uma das perspectivas – a da ficção do leitor - se apresenta de forma dominante através do olhar do diretor sobre o texto. Com isso, parte dos vazios e indeterminações é preenchido através do repertório desse diretor,

constituindo e direcionando o ponto de vista do espectador sob a forma específica da linguagem cinematográfica.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considerar o cinema como um caminho intercambiável para a experiência estética não diminui a importância da literatura, pelo contrário, possibilita utilizar o cinema como intermediário para propagar os procedimentos de leitura e, conseqüentemente, adquirir repertório suficiente para uma leitura literária emancipatória. Além disso, perceber as semelhanças e dissimelhanças entre essas duas linguagens possibilita ao leitor compreender que o audiovisual vai além do mero entretenimento e a rede de complexidades possíveis, formuladas a partir de uma linguagem plurissignificativa, como a linguagem cinematográfica, também dispõe de meios para que o leitor signifique suas experiências e avance qualitativamente em termos cognitivos e emocionais.

A necessidade humana de ficcionalizar, uma das premissas da Antropologia Literária, não se resume ao código da escrita e à leitura de literatura. As ficções vão muito além, e estão presentes nas demais linguagens artísticas e até mesmo no cotidiano dos indivíduos, ao preencher os vazios da existência com aspectos do seu repertório pessoal. O audiovisual é mais democrático que a literatura por não exigir do seu espectador um conhecimento prévio da sua linguagem subjacente: ele é elaborado de modo que as sensações *catárticas* por ele transmitidas sejam por si mesmo envolventes, fazendo com que se confundam as realidades intra e extratextuais, corroborando numa maior identificação por parte do leitor contemporâneo. Mckee completa: “A vida por si própria, sem a arte para moldá-la, deixa-o na confusão e no caos, mas a emoção estética harmoniza o que você sabe como o que sente, para dar-lhe uma consciência elevada e uma certeza do seu lugar na realidade” (2006, p. 115).

Portanto, conclui-se que a literatura e o audiovisual possuem várias similaridades tanto no que se refere à forma como se assimila e os processos cognitivos e emocionais relacionados à experiência estética quanto aos próprios procedimentos analíticos, proporcionando a emancipação do leitor, que amplia seu repertório e torna-se capaz de compreender textos cada vez mais complexos, além de tornar-se mais consciente da realidade extratextual, desenvolvendo-se criticamente como sujeito social em tempos de Modernidade Líquida em que a arte é constantemente subjugada, colocada como mero entretenimento ou diletantismo, afastada de seu papel social, com os propósitos cada vez mais alienantes das classes dominantes

para com a população no geral. Logo, as ficções se constituem como necessidade humana, de caráter antropológico, porque nos constituem enquanto indivíduos, tornando-nos cada vez mais críticos.

## 6 REFERÊNCIAS

ANDRADE, F. C. B.; SANTOS, C. S. G. **Da ficcionalização em Animação de Curta-Metragem para o ensino da leitura literária na Educação Infantil: a criação de um Roteiro Didático Metaprocedimental**. PROLICEN/UFPB, 2015.

ARISTÓTELES. **Arte Poética**. São Paulo: Martin Claret, 2007.

BAUMAN, Z. **Modernidade Líquida**. Trad. de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

\_\_\_\_\_. **Tempos Líquidos**. Trad. de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

BAKHTIN, M. **Estética da Criação Verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BRITO, J. B. **Imagens Amadas: Ensaio de crítica e teoria do cinema**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1995.

\_\_\_\_\_. **O ponto de vista em cinema**. Graphos, João Pessoa, v. 9, n 1, p. 7-12, Jan./Jul. 2007.

CANDIDO, A. A personagem do romance. In: CANDIDO, A.; GOMES, P. E. S.; PRADO, D. A.; ROSENFELD, A. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

\_\_\_\_\_. O direito à literatura. IN: \_\_\_\_\_. **Vários Escritos**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011, ed. 5.

EDGAR-HUNT, R.; MARLAND, J.; RAWLE, S. **A linguagem do cinema**. Porto Alegre: Bookman, 2013.

EISENSTEIN, S. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2002.

ISER, W. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético**. Trad. de Johannes Kretschmer. São Paulo, Editora 34, 1996. v. 1.

\_\_\_\_\_. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético**. Trad. de Johannes Kretschmer. São Paulo, Editora 34, 1999. v. 2.

\_\_\_\_\_. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. IN: LIMA, L. C. **Teoria da Literatura em suas fontes**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, v. 2, ed. 3.

JAUSS, H. R. **A história da literatura como provocação à teoria literária.** Trad. de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Editora Ática, 1994, p. 23.

MCKEE, R. **Story:** substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro. Trad. de Chico Marés. Curitiba: Arte & Letra, 2006.

SANTOS, C. S. G. **Teoria do Efeito Estético e Teoria Histórico-cultural:** o leitor como interface. Tese de doutorado. 2007.

\_\_\_\_\_. **Teoria do Efeito Estético e Teoria Histórico-Cultural:** o leitor como interface. Recife: Bagaço, 2009.

\_\_\_\_\_. Estética da Recepção e do Efeito ou há um leitor no horizonte? IN: SEDYCIAS, J. (Org.) **Repensando a teoria literária contemporânea.** Recife: Editora UFPE, 2015.

\_\_\_\_\_. **Literatura e Cinema:** uma interface metaprocedimental via Antropologia Literária. Recife: 2017.

SAUSSURE, F. **Curso de Linguística Geral.** São Paulo: Cultrix, 2006.

STAM, R. **Bakhtin:** da teoria literária à cultura de massa. São Paulo: Editora Ática, 1992.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço à Professora Dra. Carmen Sevilla Gonçalves dos Santos pela orientação do meu Trabalho de Conclusão de Curso que, ao ser reformulado e atualizado, resultou neste artigo.

*Submetido:* 30/08/2021

*Aceito:* 13/06/2022