

**Henry James, Wolfgang Iser e Hans Ulrich Gumbrecht:
elencando discussões possíveis**

LUARA GALVÃO DE FRANÇA*

“[...] o sentido não é mais algo a ser explicado, mas sim um efeito a ser experimentado”

Iser, O Ato da Leitura.

O trabalho de Hans Ulrich Gumbrecht, atual professor do departamento de Literatura Comparada da Universidade de Stanford, caracteriza-se pelo caráter teórico e discussão ampla com as humanidades. Preocupando-se inicialmente com a recepção do texto fez, juntamente com Hans-Robert Jauss e Wolfgang Iser, parte da chamada estética da recepção. Contudo, seus últimos trabalhos distanciam-se da preocupação com a historicidade da recepção e passam a focar naquilo que a obra tem de “material”.

O presente texto foi concebido como parte da pesquisa de mestrado em andamento sob o título “Presença do passado e patrimônio: um estudo acerca do cronótopo contemporâneo e a necessidade de patrimonializar após a criação do SPHAN”. Como parte de um capítulo inicial, a ser apresentado no exame de qualificação em março do próximo ano, esse trabalho se enquadra em uma discussão sobre os autores que exerceram influência direta sobre a formação do pensamento de Hans Ulrich Gumbrecht. Para tanto este trabalho foi dividido em duas partes, a primeira conta com uma tentativa de entendimento da visão de Iser sobre a obra de Henry James, *O Desenho do Tapete*, já a segunda se concentra em contrapor essa visão a uma possível leitura com base na obra de Gumbrecht.

* Mestranda do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro sob orientação do prof. Dr. Pedro Spinola Pereira Caldas e co-orientação da prof. Dr. Márcia Regina Romeiro Chuva, bolsista REUNI (PBR-UNIRIO).

1. Situação do problema: Henry James e Wolfgang Iser

Henry James nasceu em Nova York em 1843, naturalizou-se britânico em 1915, faleceu em Londres em 1916. Nome importante na literatura de língua inglesa foi grande escritor de *tales*. Escolhemos para este trabalho uma edição (JAMES, 2001) que conta com três deles: *A Lição do Mestre*, *O Desenho do Tapete* e *A Vida Privada*. Segundo a tradutora Onédia Célia Pereira de Queiroz, existe em James algo de fora de sua época, um desvio do realismo vigente para a busca de temas como o indizível, o sutil, o fantástico e o obscuro. Podemos ligar a primeira e a última palavra para descrever o “conto” *O Desenho do Tapete*. Tendo um crítico literário do século XIX como narrador (sem nome), um escritor de sucesso (Vereker), outro crítico melhor sucedido (Corvick) e uma romancista em começo de carreira (Gwendolen) como personagens James tece uma história sobre as possibilidades de interpretação, compreensão e transmissão do conhecimento da obra literária.

Para Iser, em seu livro **O Ato da Leitura** (ISER, 1996), a preocupação de James com as significações ocultas do texto é uma antecipação, mesmo que não consciente, dos modos de interpretação futuros; ele também completa dizendo que os textos literários normalmente respondem a uma situação de época que não pode mais ser compreendida pelas normas em vigor. Sendo assim, James também estava respondendo a um impulso de sua época, um impulso que seria uma semente dos diversos modos de interpretação posteriores.

A pergunta que se abre agora é: o que James respondeu? Em seu conto *O desenho do tapete* James nos conta a história de um crítico (narrador sem nome) que se vê diante da possibilidade de desvendar o segredo por trás da obra de um importante autor de sua época (Vereker). Contudo, sem alcançar êxito em sua empreitada divide seus anseios com o amigo, também crítico, Corvick. A tentativa de descobrir os mistérios da obra de Vereker toma aos dois críticos por inteiro. Enquanto o narrador vai perdendo forças para desvendar a possível trama interior aos escritos seu amigo, Corvick, consegue, quando se distancia de sua terra natal, identificar o desenho do tapete existente nas obras de Vereker.

No começo do conto, antes do contato com a possibilidade de um desenho do tapete, o narrador vangloria-se por ter escrito um “pequeno e penetrante estudo crítico” (JAMES, 2001: 116) sobre o último livro de Vereker, estudo esse que teria revelado o mistério de seus escritos e feito justiça a sua obra. Cito as palavras do narrador “havíamos afinal descoberto o quanto ele era inteligente e ele tinha que tirar o melhor partido da perda de seu mistério” (JAMES, 2001: 113). Nesse ponto, para Iser, a perda do mistério significa um esvaziamento da obra. O objetivo da obra era a descoberta de seu mistério, e uma vez alcançado tal fato o único interesse que ainda pode existir é na habilidade do autor ao esconder o mistério.

Ao extrair o sentido, enquanto núcleo próprio da obra, esta se esvazia; por isso, a interpretação coincide com a consumptibilidade da literatura. Tal esvaziamento, contudo, não é fatal apenas para o texto, pois é suscitada a pergunta: em que se pode fundar ainda propriamente a função da interpretação, se ela, através da significação tirada da obra, a abandona como uma casca vazia?(ISER, 1996: 25)

Mas é o próprio Vereker quem diz o quanto tal interpretação do crítico é insuficiente. O renomado autor desmente as conquistas do crítico revelando o caráter histórico de sua interpretação. Para Iser pode-se entender o discurso do narrador como a necessidade do crítico do século XIX explicar as obras literárias e, em alguma medida, mediar o contato do leitor com as mesmas. A obra de arte oitocentista representada através do crítico apresentava-se como orientação para vida. O necessário da orientação se dava a partir do momento em que interpretações tornavam-se sistemas complexos de particularidades e a hierarquia até então conhecida era desafiada.

Ainda mais além vai Wolfgang Iser quando diz que “o crítico que *capta* as ‘aparições’, *capta* para James o vazio” (ISER, 1996: 28). À medida que o narrador se imbuí da meta de procurar o significado oculto da obra ele perde a capacidade de ver alguma coisa. Em certo momento de *O desenho do tapete* o narrador deixa de se interessar pela obra de Vereker, não vê nela mais nenhuma centelha de interesse, já que para ele não é possível decifrar seu mistério mais profundo, nada mais há para ser admirado, somente a mensagem agregaria valor à obra. Exatamente nesse ponto Iser nos chama atenção para uma tentativa de reduzir a obra de Vereker ao padrão explicativo nunca questionado pelo crítico. Parte dessa falta de questionamento é explicada pelo próprio Iser através da historicidade da crítica literária no século XIX: “não espanta que

se buscasse encontrar mensagens na literatura, pois a ficção oferecia aquelas orientações de que se carecia por efeito dos problemas criados pelos sistemas de explicação” (ISER, 1996: 29).

Outro personagem de James que conquista maior êxito na análise das obras de Vereker é Corvick. Contudo a experiência vivida através da compreensão dos romances nunca pôde ser formulada. Seja através de sua reticência em contar ao amigo sobre sua descoberta, seja através de sua prematura morte, aquilo de maravilhoso e único que Corvick conseguiu ver – e posteriormente contou a sua mulher – como imagem no tapete de escritos de Vereker não foi nem uma vez colocado em palavras, e nem poderia. O desenho que Corvick vislumbrou só pode ser acessado em imagem. O vocabulário do crítico narrador não se desgrudou da ideia de formular um sentido através das páginas impressas.

O narrador só consegue conceber o segredo se o mesmo for colocado em “linguagem referencial”, como nos diz Iser, todavia a imagem não é traduzível para tal linguagem. É aqui que os “lugares vazios” de Iser fazem casa. Aparições que não respondem às inquietações do narrador provocam lugares vazios em sua análise da obra de Vereker. Tais lugares só serão “completados” pela imagem presente nos fios que tecem o tapete. Estamos trabalhando com duas formas diferentes de se ver o problema: a imagem e a discursividade. Na discursividade do narrador, a obra é tratada dentro do paradigma sujeito-objeto, como se em algum momento o sujeito-narrador conseguisse se dirigir ao objeto-sentido e defini-lo através de seu já existente quadro de referências. Contudo, se encararmos o mistério da obra em seu caráter imagético não conseguiremos separar sujeito e objeto. “Se a princípio é a imagem que estimula o sentido que não se encontra formulado nas páginas impressas do texto, então ela se mostra como o produto que resulta do complexo de signos do texto e dos atos de apreensão do leitor” (ISER, 1996: 33).

É o próprio leitor que realiza os atos necessários para que se produza a situação do texto. O próprio Corvick sabe que realizou a experiência do desenho do tapete, mas não sabe como explicar e comunicar tal acontecimento. Nessa linha Iser conclui que o sentido entendido como “impacto” não é superável pela explicação, ele depende da ação do leitor. A explicação reduz o sentido aos quadros de referências conhecidos nivelando o texto ficcional com o mundo. Existe uma impossibilidade em conferir à interpretação

tradicional (do narrador) algum caminho capaz de chegar a uma explicação profunda do desenho. O desenho do tapete como imagem vai contra a interpretação tradicional.

Para Iser a arte moderna também se mostra como reação ao paradigma tradicional de interpretação. Através dos exemplos da *pop art* e da arte abstrata ele nos mostra a impossibilidade das normas habituais darem conta da arte moderna, uma vez que a *pop art* inunda a obra de sentidos já conhecidos e a arte abstrata passa longe de qualquer sentido tradicional. A busca pela significação profunda na arte moderna torna-se improdutiva.

A realidade não pode mais se apresentar de maneira direta na arte, a arte não é mais representação do todo. Contudo, o modelo tradicional de interpretação ainda sobrevive. Segundo Iser, é a necessidade de estabelecimento de uma consistência, um todo articulado, que alimenta o poder da explicação tradicional interpretativa. “É um fato que o estilo de interpretação do século XIX se manteve até hoje” (ISER, 1996: 41).

Mais do que tentar encontrar uma consistência possível, a interpretação tradicional reprime o que a arte tem de não documental, reduz a possibilidade de experimentação. A arte como representação de um todo real ignora que por mais elementos do mundo que forem selecionados para participar da arte é seu desnudamento enquanto arte que possibilita sua realização (ISER, 1996b: 16-25). A impossibilidade do todo articulado já é vista por Iser na discussão de autores do século XVIII. Uma metáfora utilizada por tais autores é a do viajante atento que possui uma vista flutuante da viagem, ele é capaz de guardar elementos desta viagem, mas em nenhum momento a viagem como todo estará disponível.

Sendo assim, a intenção da interpretação tradicional, personificada no personagem do narrador-crítico de James, é captar a significação do texto. Fato que é bem executado pelo narrador através de seu vocabulário conhecido de análise em um primeiro momento, o do esvaziamento da obra de Vereker, mas que não consegue completar as exigências para se transformar em desenho do tapete. Pensando nesse viés o texto não formula sua significação, pois esse é o papel do crítico. Todavia, a norma tradicional diz que a significação já “está lá” no texto (como disse Vereker ao jovem crítico). Esse impasse é o próprio impasse do crítico na obra de James. Buscar a significação de uma obra tem uma finalidade que a esvazia, mas ao mesmo tempo existe

um desenho do tapete na obra que deve ser alcançado sem ser formulado pelo crítico, já que ele está lá.

A resposta de Iser para tais inquietações e confrontos aos quais a interpretação tradicional está aberta é a análise das condições dos possíveis efeitos da obra. A indicação é que analisemos o que acontece quando lemos um texto, ele só se torna efetivo na leitura. Dessa forma, o desenho do tapete de Corvick ainda não poderia ser traduzido em discursividade, nem tampouco a obra seria esvaziada como foi na primeira análise do narrador, mas a obra de Vereker poderia ser analisada pelo viés de sua interação com o leitor, através dos efeitos produzidos na leitura.

2. O problema da situação: uma visão gumbrechtiana de Henry James é possível? Desenho do tapete e momentos de intensidade

Nesse ponto chegamos a algumas conclusões sobre a análise do conto de James feita por W. Iser. Trazer para a discussão as ideias de Gumbrecht sobre presença, momentos de intensidade e experiência estética (GUMBRECHT, 2010) pode ser explicado por sua relação com os escritos de Iser. Gumbrecht nasceu em 1948 em Würzburg, Alemanha, frequentou a universidade de Konstanz entre 1971 e 1974, saindo de lá com seu título de PhD. Teve contato direto com os professores W. Iser e Hans Robert Jauss, academicamente mais direto com o segundo. Assim, as obras da estética da recepção e do efeito não podem ser desconsideradas em suas reflexões. Nos próximos parágrafos a tentativa é de aproximar as leituras de Iser e Gumbrecht a fim de estabelecer proximidades e distanciamentos.

Para Iser, o desenho do tapete é uma imagem que não pode ser traduzida para as normas tradicionais de interpretação. Já a respeito das artes modernas diz que “a realidade nunca mais se poderá apresentar nas artes parciais de maneira direta; pois concebê-la como imagem – seja como cópia, seja como reflexo – significaria devolver-lhe um caráter representativo da totalidade, que, mesmo por ser arte parcial, ela perdera” (ISER, 1996: 38).

Assim o desenho do tapete visto como imagem não seria uma maneira de reflexo? Uma vez que o desenho como imagem é o “como se” da literatura, um mundo

representado no texto com materialidade, mas que não traz sua determinação em si mesmo, somente na relação com o outro. “Se o mundo do texto se caracteriza pelo *como se*, isso significa que sempre algo diverso deve ser introduzido no mundo representado no texto que ele próprio não é” (ISER, 1996b: 27). Assim, não se deve, ou pode, renunciar aos atos de sentido, são eles que permitem perceber a inevitabilidade do processo de tradução que nos permite assimilar a experiência. Tanto Gumbrecht quanto Iser concordam que interpretar algo é diferente de senti-lo ali, a respeito da interpretação Iser nos fala que os diversos meios de interpretar tem em comum seu “*constituir actos de traducción que vierten una cosa em otra*” (ISER, 2005: 7).

Contudo, se encararmos o desenho do tapete como uma *sensação* mais do que imagem podemos chegar a outra visão dos atos de sentido. Mesmo não advogando pelo fim da atribuição de sentido, Gumbrecht nos mostra a possibilidade de se experimentar, ou pelo menos desejar, as sensações. Desejamos viver no passado, desejamos transcender nosso nascimento e nossa morte, desejamos sentir, desejamos nos reconectar às coisas do mundo, e nenhum desses desejos pode ser traduzido em interações. Encarar o desenho do tapete como uma sensação significaria entender a impossibilidade de colocá-lo em palavras sem perder seu caráter de materialidade, ao mesmo tempo em que não significaria vê-lo como representação.

A ideia de sensação fornece o necessário para que o desenho do tapete seja, assim como o poema de Lorca, um momento de intensidade:

Espero que alguns dos alunos passem pela sensação de profunda depressão, e até talvez de humilhação, que experimento ao ler “Pequeno vals vienés”, meu poema favorito de Poeta en Nueva York, de Federico García Lorca, um texto que faz o leitor intuir como era a vida de um homossexual, emocional e mesmo fisicamente amputado, nas sociedades ocidentais por volta de 1930. [...] Não existe nada de edificante em momentos assim: nenhuma mensagem, nada a partir deles que pudéssemos, de fato, aprender – por isso, gosto de me referir a esses momentos como “momentos de intensidade”. Provavelmente porque o que sentimos não é mais do que um nível particularmente elevado no funcionamento de algumas de nossas faculdades gerais, cognitivas, emocionais e talvez físicas. (GUMBRECHT, 2010:127)

Gumbrecht não descarta a diferença entre um quadro e um texto, pois o segundo deverá ter mais atributos do significado que o primeiro. Todavia, essa balança precisa

de peso em suas duas pranchas para funcionar. O que Vereker pede ao crítico é que encontre o momento de intensidade, a sensação possível em seus textos, para além da interpretação tradicional. Quando Corvick falece e seus escritos são alvo de preocupação do crítico-narrador a decepção é evidente ao constatar que nada foi escrito. De outra maneira, nada poderia ser escrito sem retirar um pouco do peso da sensação favorecendo o significado.

Sugerir encarar o desenho do tapete como sensação ao invés de imagem significa levar em consideração, também, o efêmero de sua realização. Os momentos de intensidade para Gumbrecht são assim chamados justamente por serem rápidos. Remontando à ideia de cultura de sentido (aquele tipo ideal que veria a mudança como necessária e benéfica, uma forma de “cortar relações” com o passado) em oposição a uma cultura de presença (onde o passado não seria algo que passou e se fechou atrás de nós), os efeitos *presentificadores* do momento de intensidade não podem perdurar uma vez que estão envolvidos em “almofadas de sentido”, “e é por isso que destaca o movimento duplo de um ‘nascimento para a presença’ e de um ‘desaparecer da presença’ – que os efeitos de presença que podemos viver já estão sempre permeados pela ausência” (GUMBRECHT, 2010: 135).

Assim, o desenho do tapete como sensação não seria uma tradução, uma interpretação ou representação. Porém, o que seria passível de ser estudado dessa sensação? Qual seria o papel do crítico? Ou mesmo do estudante comum? Uma vez que a obra não precisa mais ser mediada pela autoridade da crítica literária, nem tampouco o estudo da interação entre obra e leitor seria interessante, qual o papel do crítico na visão de Gumbrecht? Uma possível resposta, ainda que não satisfatória, poderia ser encontrada no proporcionar o contato, a serenidade necessária para o momento de intensidade. Um caráter mais pedagógico da crítica que se vê impotente em criar ou descrever sensações e desenhos.

A diferenciação que Gumbrecht propõe entre “momentos de intensidade” ou “experiência vivida” (*ästhetisches Erleben*) e “experiência estética” (*ästhetische Erfahrung*) pode nos ajudar a diferenciar o desenho do tapete como imagem e como sensação. Para Gumbrecht a ideia de experiência estética está de tal forma arraigada a interpretação na história da filosofia que fica muito difícil não considerar tal expressão como uma atribuição de significado. Já momentos de intensidade ou experiência vivida

tentam remeter a certos objetos da experiência que oferecem graus de intensidade quando associados ao estético. “A experiência vivida ou *Erleben* pressupõe, por um lado, que a percepção puramente física [*Wahrnehmung*] já terá ocorrido e, por outro, que a experiência [*Ehrfahrung*] lhe seguirá como resultado de atos de interpretação do mundo” (GUMBRECHT, 2010: 129).

Assim, a experiência vivida através da leitura da obra de Vereker seria um momento de intensidade primário, um impacto sem tradução significativa, a sensação primária onde não se incluiria os graus de reflexividade próprios de uma experiência estética. Todavia, o que Vereker procura ao aguçar a curiosidade do crítico quanto ao desenho do tapete presente em sua obra não seria um certo grau de reflexividade? “Talvez algum dia a ordem, a forma, a textura de meus livros constituam para os iniciados uma reprodução completa dele. É naturalmente o ponto que cabe ao crítico procurar. Parece-me mesmo – meu visitante acrescentou sorrindo – que é o ponto que cabe ao crítico encontrar” (JAMES, 2001: 119). Nas palavras do próprio Vereker é o que cabe ao crítico procurar, mas como ele haverá de escrevê-la em sua crítica sem significá-la? Ainda mais, já que obra e desenho são a mesma coisa para Vereker como é possível escrever sobre a obra?

Da mesma forma que a proposta de Gumbrecht por uma atenção aos efeitos de presença não significa uma guerra contra os efeitos de significado, acredito que entender o desenho do tapete como sensação ao invés de imagem também não significa uma impossibilidade de escrever sobre uma obra. Todavia tal escrita deverá sempre pressupor que seu movimento é um movimento secundário, que não consegue se desvencilhar das almofadas de significado e, portanto, não pode chegar ao momento de intensidade proporcionado pela primária experiência vivida. Citando Gumbrecht:

O que afirmei até agora implica, além do mais, que não devemos – não deveríamos – limitar nossa análise da experiência estética ao lado do receptor e dos investimentos mentais (e talvez também físicos) que tal receptor possa fazer. Aparentemente, esses investimentos e seus resultados vão depender, pelo menos em parte, dos objetos de fascínio que começaram por ativá-los e evocá-los. (GUMBRECHT, 2010: 129-130)

Assim, repensar as possibilidades da experiência estética para além dos investimentos mentais do receptor seria uma forma de reconhecer a sensação da leitura como elemento fundante de seu caráter.

Bibliografia

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença:** o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto & Ed. PUC-Rio, 2010.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura.** Vol. 1. São Paulo: Editora 34, 1996.

_____. **O Fictício e o Imaginário:** perspectivas de uma antropologia literária. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996b.

_____. **Rutas de la interpretación.** México: FCE, 2005.

JAMES, Henry. **A vida privada e outras histórias.** São Paulo: Nova Alexandria, 2001.