

CENTRO UNIVERSITÁRIO CAMPOS DE ANDRADE – UNIANDRADE

MESTRADO EM TEORIA LITERÁRIA

ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: TEORIA LITERÁRIA

**S. E O NAVIO DE TESEU:
UMA PRODUÇÃO RIZOMÁTICA**

CLAUDIA REGINA CAMARGO

CURITIBA
2020

CENTRO UNIVERSITÁRIO CAMPOS DE ANDRADE – UNIANDRADE

MESTRADO EM TEORIA LITERÁRIA

ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: TEORIA LITERÁRIA

**S. E O NAVIO DE TESEU:
UMA PRODUÇÃO RIZOMÁTICA**

CLAUDIA REGINA CAMARGO

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do Grau de Mestre ao Curso de Mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE.

Orientadora: Prof^a. Dra. Brunilda Reichmann

CURITIBA
2020

TERMO DE APROVAÇÃO

CLAUDIA REGINA CAMARGO

S. E O NAVIO DE TESEU – UMA PRODUÇÃO RIZOMÁTICA

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Curso de Mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE, pela seguinte banca examinadora:

Brunilda T. Reichmann

Prof.^a Dr.^a Brunilda T. Reichmann (Orientadora – UNIANDRADE)

Márcio Matias Cantarin

Prof. Dr. Márcio Matias Cantarin (UTFPR)

Verônica Daniel Kobs

Prof.^a Dr.^a Verônica Daniel Kobs (UNIANDRADE)

Curitiba, 10 de fevereiro de 2020.

Dedico ao meu filho Estevan, luz dos meus olhos, com quem o tempo de preciosa convivência foi dividido com a execução deste trabalho.

AGRADECIMENTOS

À espiritualidade superior, sempre a me fortalecer.

À minha família, em especial ao Rogério, meu companheiro e parceiro que me apoia incondicionalmente, e à minha mãe, que torce e está sempre pronta a servir como rede de apoio.

À professora Verônica Daniel Kobs, por ter me apresentado o mundo da literatura digital e essa obra ímpar, S.

À professora Brunilda, minha querida orientadora, com quem muito me identifiquei.

Transformação

Eu não sou mais quem você conheceu
Não existe mais em mim os velhos tempos
Não diga nada pois tudo é assim
Todo caminho tem um mesmo fim
Transformação prá poder existir
Não estranhe

Sinto meu bem, não consigo mentir
Foi muito bom mas deixou
completamente de existir
Pegue uma foto de tempos atrás
E veja bem como tudo mudou
É minha amiga esse tempo passou
Não estranhe
Não estranhe

Nada em comum, somos dois navegantes
E cada um decidiu livremente o seu rumo
Em minha vida outras vidas vivi
E guardo bem as lições que aprendi
Nada é eterno só porque é bom
Não estranhe

Renato Teixeira

[...] Foi nas regiões mais ternas do meu coração e de minha mente que minha
ligação com V.M. Straka começou e é onde deve terminar.

F.X. Caldeira

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS	vii
RESUMO	viii
ABSTRACT	ix
INTRODUÇÃO	01
1. S. E O NAVIO DE TESEU – FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA E ANÁLISE DA OBRA	09
1.1 LIVRO – O SUPORTE IMPRESSO E A LEITURA DIGITAL	09
1.2 NARRATIVAS DE S.	18
1.2.1 <i>O navio de Teseu</i>	21
1.2.2 A história de F.X. Caldeira e V.M. Straka	23
1.2.3 A história de Jennifer (Jen) e Eric	25
1.3 O QUE MAIS EXISTE EM S. — ESTÉTICA DA RECEPÇÃO E OBRA ABERTA	28
1.3.1 Autor, leitor e leitura	39
1.3.2 Os leitores ficcionalizados e a estética da recepção nos paratextos de S.	46
1.3.3 Jogo textual	53
1.3.4 Signos, significados, significantes	58
2. ABORDAGEM PSICANALÍTICA	70
2.1 MEMÓRIA, IDENTIDADE E AS METÁFORAS EM S.	72
2.2 TERAPIA NARRATIVA	88
2.3 SOLIDÃO	93
2.4 RELAÇÃO PARENTAL	96
2.5 SONHOS	99
2.6 A TEORIA DO DUPLO	104
2.7 QUESTÕES DE GÊNERO	110
CONSIDERAÇÕES FINAIS	126
REFERÊNCIAS	131

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Capa do livro <i>The death ship</i>	02
Figura 2: S. – Caixa, capa interna, anexos, notas marginais	12
Figura 3: S. – Página de rosto e contracapa final	13
Figura 4: Simulação de Emoji.....	14
Figura 5: Emoji revirando os olhos	14
Figura 6: Diálogo que simula linguagem utilizada nas redes sociais, com tom coloquial e abreviações.....	15
Figura 7: Texto p. 131 sem comentários	48
Figura 8: Texto p. 131 com comentários	49
Figura 09: Por que você sublinhou isso?	50
Figura 10: <i>A Traição das Imagens</i> , 1928-9, óleo sobre tela, 60 cm x 81 cm, René Magrite, LACMA – Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles	60
Figura 11: Cartão postal p. 179 (frente e verso)	67
Figura 12: Cartão postal p. 113 (frente e verso)	67
Figura 13: Cartão postal p. 201 (frente e verso)	67
Figura 14: Cartão postal p. 193 (frente e verso)	68
Figura 15: Memória defeituosa	81
Figura 16: Carta de Jen	81
Figura 17: Carta de Jen – p. 4	74
Figura 18: Carta de Jen para Eric em papel timbrado	76
Figura 19: Carta de Eric para Jen p. 4, anexo p. 203	78
Figura 20: Straka falando de si mesmo, p. 17	96
Figura 21: Arrependimento p. 35	97
Figura 22: Expressões que remetem ao tema da loucura	99

RESUMO

Neste estudo, buscamos demonstrar os vários caminhos de interpretação que podemos percorrer em uma obra, utilizando como objeto de estudo a obra de ficção *S.*, publicada nos Estados Unidos em 2013 e no Brasil em 2015, escrita por Doug Dorst e J.J. Abrams. Trabalhamos com a perspectiva da estética da recepção, demonstrando que o leitor pode, a partir de seu rol de conhecimentos, inferir vários significados e reflexões acerca da obra, sem, contudo, extrapolar os limites do texto. Referimo-nos ao livro *S.* como uma produção, por entender que ele encerra mais do que um livro, mas toda uma criação além do trabalho intelectual literário, e utilizamos o conceito da botânica sobre rizoma, onde de uma planta pode surgir várias outras como uma metáfora para as várias interpretações que podem advir de um texto. Para uma melhor compreensão do todo, fazemos um breve estudo das várias narrativas presentes em *S.* e de como elas estão conectadas dentro desse jogo textual, que o suporte impresso nos proporciona. Demonstramos como *S.* pode ser compreendida como uma obra aberta, termo desenvolvido por Umberto Eco. Abordamos os conceitos de autor, leitor, leitura, transtextualidade, jogo textual e a interpretação dos símbolos, signos e significados no processo de leitura. Mostramos que, embora o suporte impresso seja o recomendado pelos próprios autores, existem as versões em *e-book* e *audiobook*, e como o suporte analógico transita pelo digital, através de sua estrutura, que apresenta formas semelhantes aos hiperlinks e hiperfídmias da leitura digital. Verificamos, também, como a própria ficção se apropria da estética da recepção para analisar a obra ficcional (*O navio de Teseu*) dentro da obra *S.* Para tanto, tal análise buscou apoio em teóricos como Mikhail Bakhtin, Ferdinand de Saussure, Umberto Eco, Gerárd Genette, Roland Barthes, entre outros, para fundamentar os pressupostos da pesquisa. Seguimos por uma abordagem psicanalítica que tratou as questões de memória, identidade, gênero, sonhos, solidão, teoria do duplo, afeto parental e suas influências nos personagens, utilizando, principalmente, as teorias de Jacques Lacan e Sigmund Freud.

Palavras-chave: Estética da recepção. Obra aberta. Crítica psicanalítica. Signo, significados e significantes. *S.* e *O navio de Teseu*.

ABSTRACT

In this study, we seek to demonstrate the various paths of interpretation that we can take in a work, using as a study object the fiction work *S.*, published in the United States in 2013 and in Brazil in 2015, written by Doug Dorst and J.J. Abrams. We work with the perspective of reception aesthetics, demonstrating that the reader can, from his list of knowledge, infer various meanings and reflections about the work, without, however, extrapolating the limits of the text. We refer to the book *S.* as a production, understanding that it contains more than one book, but a whole creation in addition to intellectual literary work, and we use the concept of botany on rhizome, where from a plant several others can arise as a metaphor for the various interpretations that can come from a text. For a better understanding of the whole, we make a brief study of the various narratives present in *S.* and how they are connected within this textual game, which the printed support provides us. We demonstrate how *S.* can be understood as an open work, a term developed by Umberto Eco. We approach the concepts of author, reader, reading, transtextuality, textual play and the interpretation of symbols, signs and meanings in the reading process. We show that, although the printed support is the one recommended by the authors themselves, there are versions in e-book and audiobook, and how the analog support moves through digital, through its structure, which presents shapes similar to the hyperlinks and hypermedias of digital reading. We also see how the fiction itself appropriates the aesthetics of the reception to analyze the fictional work (*O navio de Teseu*) within the work *S.* Therefore, this analysis sought support from theorists such as Mikhail Bakhtin, Ferdinand de Saussure, Umberto Eco, Gérard Genette, Roland Barthes, among others, to support the research's assumptions. We followed a psychoanalytical approach that addressed the issues of memory, identity, gender, dreams, loneliness, the theory of the double, parental affection and their influences on the characters, using mainly the theories of Jacques Lacan and Sigmund Freud.

Keywords: Reception aesthetics. Open work. Psychoanalytic criticism. Sign, meanings and signifiers. *S.* e *O navio de Teseu*.

INTRODUÇÃO

A obra *S.* foi concebida por J.J. Abrams, produtor, diretor e roteirista de filmes e séries de TV, como *Fringe*, *Lost*, *Star Trek*, *Super 8*, *Missão Impossível* e *Star Wars*. Foi escrita por Doug Dorst, que leciona escrita criativa na *Texas University* e é romancista e cronista americano. Para entender a origem desse trabalho de colaboração, segundo artigo na revista *The New Yorker*¹ e também na CNN², Abrams encontrou um livro em um banco que tinha uma inscrição: “para quem encontrar este livro, por favor, leia-o e leve-o para alguém para ler”. Apaixonou-se pela ideia de que alguém usaria um livro como meio de comunicação. Apresentado a Doug Dorst, expôs a proposta, tendo muito mais perguntas do que respostas.

A partir dessa conversa, surgiram outras ideias, e durante dois anos ambos se reuniram para criar as histórias. Dorst afirmou que o conceito central da narrativa foi inspirado em dois mistérios literários: a questão da autoria de Shakespeare e a controvérsia sobre a identidade de B. Traven S., que escreveu vários romances aclamados e bem-sucedidos no início do século XX, mas guardou sua privacidade de tal forma que sua verdadeira identidade nunca foi conclusivamente estabelecida. Inclusive uma das obras mais conhecidas deste autor é *O navio da morte* (*The death ship*), cuja capa (figura 1) guarda semelhanças com a capa de *O navio de Teseu* (o navio e os círculos que lembram espirais) e a história que trata de um homem que

¹ The Story of “S”: Talking With J. J. Abrams and Doug Dorst, escrito por Joshua Rothman em 23 de novembro de 2013. Disponível em: <https://www.newyorker.com/books/page-turner/the-story-of-s-talking-with-j-j-abrams-and-doug-dorst>. Acesso em: 22 de jul. de 2019.

² Entrevista feita por Christian DuChateau, da CNN, intitulada Five Questions: J.J. Abrams & Doug Dorst. Disponível em: <https://edition.cnn.com/2013/10/30/living/five-questions-j-j-abrams-doug-dorst/>. Acesso em: 22 de jul. de 2019.

também é incapaz de provar sua identidade, e então percebemos que o intertexto, neste caso, está na história, na capa e no nome do livro.

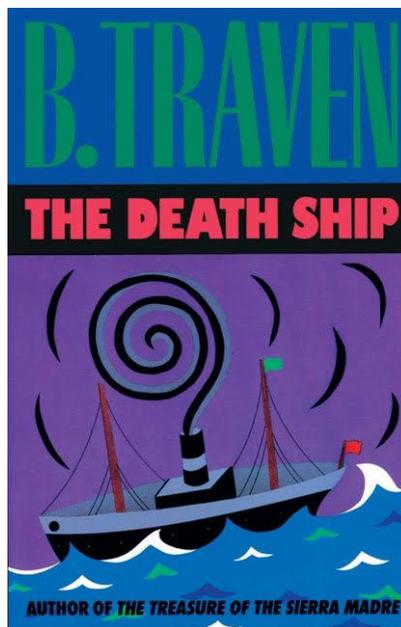


Figura 1: Capa do livro The death ship

Fonte: Internet

(https://books.google.com.br/books/about/The_Death_Ship.html?id=9AsiAQAAIAAJ&source=kp_cove r&redir_esc=y)

S. é uma caixa preta (literalmente falando), que contém dentro dela um livro chamado *O navio de Teseu* e várias tipografias que imitam anotações em suas margens, além de encartes de diversos tipos, conforme figura 2 (p. 12). Esse conjunto todo é S.

As narrativas têm um fundo social e político conspiratório, compondo-se de três histórias, além do mito e do navio de Teseu. A trama central conta a história de um homem, S., que está em estado amnésico. Uma segunda trama, que envolve V. M. Straka, o autor fictício do livro *O navio de Teseu*, cuja identidade é um grande mistério. A terceira trama se passa nas margens do livro que teria sido “roubado” por um aluno que simplesmente “ama” esse livro desde os seus 14 anos, Eric, que o

utiliza para fazer suas anotações de pesquisa. Quando Jen, uma estudante de literatura, encontra o livro numa prateleira da biblioteca onde trabalha, faz anotações também, e assim eles começam a se comunicar e a se envolver, numa trama e numa relação ao mesmo tempo.

Além das anotações, vários anexos são colocados dentro do livro pelos estudantes, conforme a investigação deles avança. S. contém ainda “encartes” *on-line*: cinco transmissões na Rádio Straka³, datadas de 25/10/2013, todas relacionadas de alguma forma a trama do livro; uma gravação no *Youtube*, “*Summersby Confession?*”⁴, de 28/10/2013, que seria uma confissão sobre a verdadeira identidade do autor; um perfil fictício de Jen na rede social *Tumblr*⁵, onde ela posta alguns importantes documentos – o obituário de V. M. Straka, uma resenha oficial da obra e o final original do livro *O navio de Teseu*; um *site* com um dossiê de Straka⁶, datado de 13/11/2008; um *site* com explicação de alguns códigos do livro⁷.

Dorst escreveu *O navio de Teseu* primeiro, pretendendo que fosse lido por seus próprios méritos. As notas marginais e os anexos foram adicionados mais tarde. Os autores queriam que o livro fosse mais do que as notas internas, então depois do texto central escrito, é que começaram a pensar nos demais itens da obra. S. assume uma característica polissêmica por remeter o leitor a um papel ativo por diversas leituras, na construção do que é explícito e também oculto e intuitivo.

³ <https://www.nts.live/shows/radio-straka> Acesso em: 07 de maio de 2019.

⁴ https://www.youtube.com/watch?time_continue=1&v=_L-THM1VxHE Acesso em: 07 de maio de 2019.

⁵ <https://jenheyward.tumblr.com/> Acesso em: 07 de maio de 2019.

⁶ <http://www.eotvoswheel.com/> Acesso em: 07 de maio de 2019.

⁷ <http://sfiles22.blogspot.com/2013/11/cipher-explanations.html> Acesso em: 07 de maio de 2019.

Referimo-nos ao livro *S.* como uma produção, por entender que ele encerra mais do que um livro, mas toda uma criação além do trabalho intelectual literário — material multimídia (anexos impressos e *on-line*) e um trabalho de diagramação e designer gráfico (caligrafias, cores, envelhecimento do material, produção/recriação de cartas, fotografias, mapas, telegramas, etc.). Quando nos referimos, no título deste trabalho, a uma produção rizomática, o conceito de rizoma pensado é o da botânica, ou seja, partindo de um caule inicial, outras novas plantas originam-se:

[...] um tipo de caule que cresce horizontalmente, geralmente subterrâneo, mas podendo também ter porções aéreas que funcionam como órgãos de reprodução vegetativa ou assexuada de diversas plantas, como espada-de-são-jorge, lírio-da-paz, samambaias, orquídeas, bananeiras e gramíneas. (VIDAL; VIDAL, 1990, p. 102)

Na filosofia, Deleuze e Guatarri ampliaram esse conceito, levando essa definição a uma multiplicidade. Enquanto na biologia é a definição de um tipo de caule, o que é suficiente para nossa analogia, na definição dos filósofos franceses, este tipo de caule, em conjunto com a terra, o ar, animais, a idéia humana de solo, a árvore, e etc. formariam o rizoma, não se limitando apenas à pura materialidade, mas também à imaterialidade de uma máquina abstrata que o arrasta, sendo, portanto, um conceito ao mesmo tempo ontológico e pragmático de análise. Ou seja, o rizoma seria, então, esta forma em que o pensamento se abre como raízes, como galhos, sendo que não existem proposições mais fundamentais que outras: “[...] nada de ponto de origem ou de princípio primordial comandando todo o pensamento; portanto, nada de avanço significativo que não se faça por bifurcação, encontro imprevisível, reavaliação do conjunto a partir de um ângulo inédito.” (DELEUZE e GUATARRI, 2004, p., 33).

Os autores mostram que esse conceito de rizoma é constituído de seis princípios fundamentais: os dois primeiros se referem à questão da conexão e da heterogeneidade, ou seja, pontos que se ligam de forma múltipla: “um rizoma não necessita de conectar cadeias semióticas, organizações de poder, ocorrências que remetem às artes, ciências, lutas sociais.” (DELEUZE e GUATARRI, 2004, p., 15). O terceiro princípio diz respeito à multiplicidade: o rizoma não é feito de unidades, mas de dimensões, sem início ou fim, mas um meio, no qual a idéia da gênese mostra-se como um devir. A multiplicidade, portanto, refere-se ao fato de que ela própria é constituinte do rizoma. "Um platô está sempre no meio, nem início nem fim. Um rizoma é feito de platôs." (DELEUZE e GUATARRI, 2004, p. 33). O quarto princípio referente à ruptura a-significante, que, conforme o que já mencionamos, ainda há o fato de que o rizoma pode ser rompido em qualquer lugar, e retoma segundo outras de suas linhas. Reiterando a ideia principal, o quinto e sexto princípio explicitam o fato de que o rizoma não pode ser explicado por nenhum modelo gerativo, estrutural. Vai de encontro a qualquer eixo genético (análogo à raiz pivotante).

Percebemos, então, que o conceito da filosofia sobre rizoma abre um leque muito amplo, que de alguma maneira também pode ser usado para mostrar a polissemia das obras literárias:

É a mesma coisa quanto ao livro e ao mundo: o livro não é a imagem do mundo segundo uma crença enraizada. Ele faz rizoma com o mundo, há evolução a-paralela do livro e do mundo, o livro assegura a desterritorialização do mundo, mas o mundo opera uma reterritorialização do livro, que se desterritorializa por sua vez em si mesmo no mundo (se ele é disto capaz e se ele pode). (DELEUZE e GUATARRI, 2004, p. 20)

Desta maneira, assim como um rizoma, S. também pode originar novas interpretações, de forma independente, viajando por diversas abordagens. Não queremos com isso dizer que tal polissemia seja exclusividade dessa obra, pois todas as obras de ficção carregam (ou deveriam carregar) em si essa característica, mas ilustrar a diversidade de caminhos possíveis e de perspectivas vislumbradas e tratadas nesse trabalho, considerando que a obra, com suas múltiplas narrativas e anexos, nos convidam a inúmeras interpretações.

Mostraremos como a obra de ficção S. é estruturada e como pode ser interpretada, dentro da crítica literária, com o auxílio de diversos embasamentos teóricos, demonstrando a pluralidade de significados oferecidos, não somente em termos de narrativas presentes dentro da própria ficção, mas também de sentidos possíveis para melhor apreensão de sua riqueza enquanto obra literária. Pontuaremos as diferenças estéticas e narrativas, sua estrutura e como ela se identifica com o que Umberto Eco (1991b) chamou de “obra aberta”.

As diferentes narrativas serão contextualizadas para facilitar a análise dentro da crítica literária, de modo que as seguintes questões possam ser respondidas: como é estruturada a obra S. e a obra dentro da obra, intitulada *O navio de Teseu*? Como o texto ficcional S. transforma a recepção de *O navio de Teseu* (obra dentro da obra) em material ficcional na construção de S.? Quais são as abordagens críticas, dentro da estética da recepção, possíveis de serem utilizadas para a interpretação da pluralidade de significados contida pela obra S.?

A hipótese apresentada é de que essa pluralidade de significados de S. possibilita igual pluralidade de caminhos a serem trilhados e interpretações a serem inferidas. Já de início, o leitor precisa decidir como fará a leitura, e essa decisão

poderá influenciar sua análise, no que diz respeito ao suspense da trama e até ao ritmo de leitura e apreensão do sentido da obra. Percebemos, dentro da própria obra, que os leitores ficcionais presentes nos paratextos (Gérard Genette), também se apropriam da estética da recepção para formular suas análises do texto, enriquecendo (e confirmando) ainda mais a investigação proposta no problema de pesquisa deste projeto.

Observados os pontos importantes a serem destacados, serão feitas análises com apoio de textos teóricos de autores como Mikhail Bakhtin, Umberto Eco, Jacques Lacan, Sigmund Freud, Ferdinand de Saussure, Gerárd Genette, Joan Scott, Judith Butler, Roland Barthes, entre outros, para amparar os pressupostos e os objetivos deste trabalho, que será dividido em dois capítulos.

No primeiro capítulo, serão apontados alguns aspectos estéticos e características do suporte, tanto analógico (impresso) que dialoga com a leitura digital, quanto seus demais formatos. Optamos em utilizar imagens e fontes em padrões e cores parecidas com as do texto em *S.* para uma melhor visualização das marcações, diálogos e tempo cronológico das anotações, dando ao trabalho um aspecto visualmente mais leve e compreensivo dos assuntos tratados, baseado no suporte impresso.

Ainda no capítulo um, trataremos das várias narrativas encontradas na obra, trazendo um breve sumário de cada história, como forma de contextualizar as análises. Serão abordadas algumas das lacunas contidas em *S.* e como a teoria literária poderá contribuir com sua interpretação. Para tanto, demonstraremos algumas metáforas encontradas dentro da obra, conceituaremos a estética da

recepção e a ideia de obra aberta, além do processo de leitura, paratextos, leitor/autor, jogo textual e signo/significante/significado.

No segundo capítulo, faremos uma abordagem a partir da crítica psicanalítica, trazendo reflexões acerca dos sonhos, da teoria do duplo, da solidão, do relacionamento parental, da identidade e da memória e de questões de gênero.

Concluiremos este trabalho com uma breve resenha do caminho percorrido nas análises propostas, demonstrando como essa criação literária se relaciona com os conceitos estudados e como esse entendimento nos ajuda a ver *S.* como uma produção rizomática.

Justificamos esta pesquisa pela oportunidade de demonstrar como a leitura desse romance, em suas várias narrativas, com o auxílio da teoria literária, pode oferecer vários rumos e reflexões, demonstrando que a interpretação textual é um processo mental que, com a colaboração das várias áreas do conhecimento (sociológica, política, teológica, filosófica, antropológica, psicológica etc.), pode contribuir para uma assimilação mais ampla e completa do estudo literário proposto, justamente pelo aspecto fragmentado, pelas várias intertextualidades, anexos e narrativas presentes em *S.* que a tornam uma obra bastante distinta.

1. S. E O NAVIO DE TESEU – FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA E ANÁLISE DA OBRA

1.1 LIVRO – O SUPORTE IMPRESSO E A LEITURA DIGITAL

Iniciamos este estudo falando de *mídium*, justamente por entender que, especificamente nesta obra, ela tem uma função fundamental no entendimento de todo o sentido, já que o aspecto material escolhido tem relação direta com o conteúdo que ela vem a expressar. Não se trata somente de um meio, mas de um elemento do discurso. Nesse sentido, Dominique Maingueneau (2001, p. 85, ênfase no original) aponta que “as mediações materiais não vêm acrescentar-se ao texto como ‘circunstância’ contingente, mas intervêm na própria constituição de sua ‘mensagem’”. E ainda:

[...] a transmissão do texto não vem depois de sua produção; a maneira como o texto se institui materialmente é parte integrante de seu sentido. [...] para tornar pensável o surgimento de uma obra, sua relação com o mundo no qual surge, não podemos separá-la de seus modos de transmissão e de suas redes de comunicação. (MAINGUENEAU, 2006, p. 212)

Para assimilação completa, o livro *S.* deve ser lido em todos os detalhes, desde o selo a ser a rompido para abrir a caixa, até todas as frases, palavras, carimbos e anotações. A obra é esteticamente diferenciada, com um tipo de leitura não linear que exige certa sofisticação do leitor, que precisa se dedicar a uma leitura que nem sempre é fluida e rápida, caso contrário a chance de se perder nos detalhes é grande. Essa sofisticação seria o que Iser (1996, p. 79) declara sobre o leitor-implícito: “A compreensão de leitor implícito descreve, portanto, um processo de transferência pelo qual as estruturas do texto se traduzem nas experiências do

leitor através dos atos de imaginação”. A relação do leitor, que tira suas próprias conclusões e interpretações da leitura, tende a ser interrompida⁸ por uma narrativa nas margens e nos anexos que induzem a outras interpretações.

Ao primeiro contato com o livro, somos surpreendidos por uma caixa onde vemos o S. em letra gótica, com um selo a ser rompido, onde encontramos o nome dos autores, J.J. Abrams e Doug Dorst, e um macaco. A figura do macaco aparecerá muitas vezes nas narrativas de S.. No verso deste selo, a frase: “*O que começa na água, lá deve terminar, e o que lá termina deve mais uma vez começar.*” E também a figura de um antigo navio navegando em águas turbulentas. A frase também faz parte da narrativa de *O navio de Teseu*, e a figura ilustra o título e a história.

Rompendo este selo, encontramos outra obra. Na lombada, uma etiqueta de classificação do livro em biblioteca, e na capa o título *O navio de Teseu* e a autoria V. M. Straka. Um livro de aparência envelhecida, páginas amareladas, capa que simula tecido e desenhos de círculos em espiral em torno de um navio. Já notamos que deveremos manusear o exemplar com cuidado, pois está repleto de anexos que podem se deslocar. Trata-se de vários documentos verossimilhantes que são colocados dentro do livro pelos estudantes, como recortes de jornais, cartas e cartões postais, além de pistas que levam a documentos em meios digitais, simulando a realidade, somado ao próprio *designer* da obra, em caráter envelhecido e potencial patrimônio de uma biblioteca. Esses itens compõem uma narrativa visual complementando a textual, colaborando para o aspecto investigativo que a obra propõe, intensificando o interesse pela leitura.

⁸ A interrupção na leitura vai depender do caminho de leitura a ser trilhado.

Abrindo a primeira página, observamos várias tipografias que emulam anotações em lápis e caneta, sugerindo que uma pessoa (ou mais) já leu e fez suas observações naquela obra. As anotações, por meio das quais notamos que os leitores fizeram várias releituras, tanto da obra *O navio de Teseu*, quanto de seus próprios registros, confirmando, retificando ou adicionando informações às observações anteriores, estão em praticamente todas as páginas do livro, e seguem uma ordem cronológica.

Na página seguinte, encontramos a lista de outras 18 obras de V. M. Straka. Na folha seguinte, um selo de que o livro pertence a uma biblioteca (Propriedade da Biblioteca do Colégio Laguna Verde).

Indo para a contracapa final do livro, um carimbo que observa: "*Conserve este livro. Solicitantes que encontrarem este livro marcado a lápis, escrito, rasgado ou injustificadamente danificado devem informar ao bibliotecário*". Esta anotação já é uma contradição ao que encontramos no decorrer das páginas, cheias de sublinhados e anotações. Abaixo deste carimbo, outros carimbos para sinalizar ao leitor que se deve devolver o livro na última data marcada (carimbada).

Ressaltando a distinção e qualidade estética do suporte impresso, nos valemos da ponderação de Gumbrecht (2010, p. 28) ao ressaltar a importância da qualidade pelo qual o conteúdo semântico da obra é transmitido por meio das materialidades comunicativas: "Materialidades da Comunicação são todos os fenômenos e condições que contribuem para a produção de sentido, sem serem, eles mesmos, sentido", ou seja, a constatação de como nosso corpo é afetado pela experiência estética que se impõe ao processo analítico de uma obra. S., certamente, causa um impacto grande no leitor, ao menos quanto à sua estética.

Esse impacto poderá ser frustrado durante a leitura, pelo estranhamento à falta de linearidade e fragmentação desta produção.

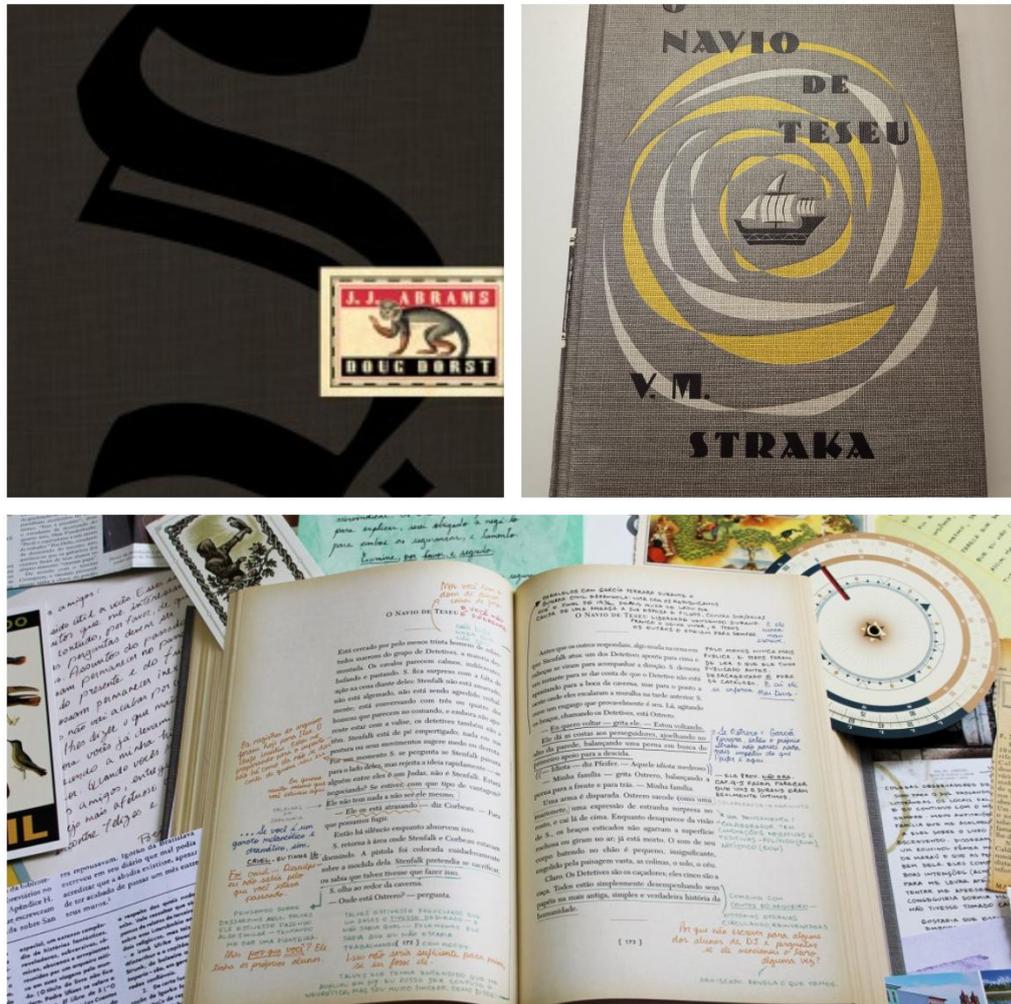


Figura 2: S. – Caixa, capa interna, anexos, notas marginais
Fonte: Site Editora Intrínseca - Acesso em 11 out. 2019

Nos EUA, o livro foi lançado em outubro de 2013, projetado pelo *designer* Paul Kepple. No Brasil, teve lançamento pela Editora Intrínseca em novembro de 2015, adaptado pelo *designer* Antonio Rodhen, responsável pelas caligrafias e manipulações das imagens. Foi impresso na China, pois no Brasil não havia gráficas que fizessem os diferentes anexos, que foram colocados manualmente em cada livro.

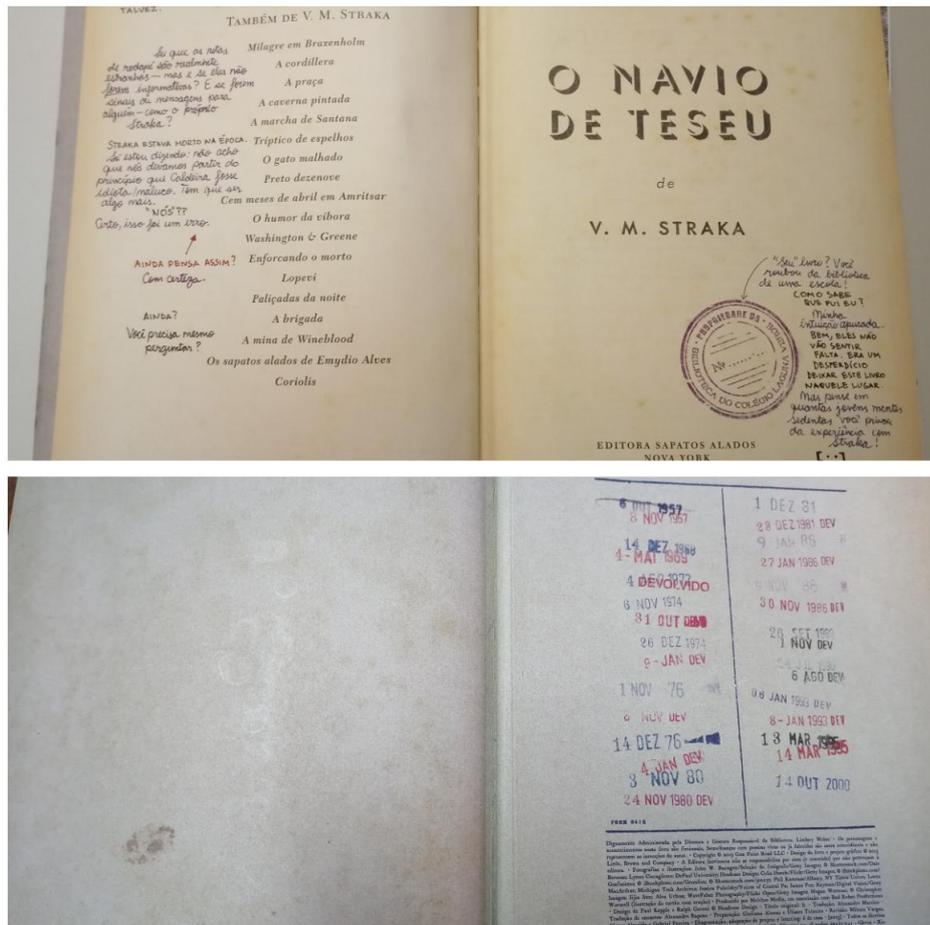


Figura 3: S. – Página de rosto e contracapa final

Todos nosso estudo foi baseado na versão impressa traduzida para o português, contudo S. também foi lançado em *audiobook*⁹ e *e-book*¹⁰, ambos somente em inglês até o momento. O site da Melcher disponibilizou uma versão *trial* (teste) e apresenta um vídeo com a visualização no *Ipad*. No *e-book*, o leitor tem a opção de tornar invisíveis os escritos das margens e os encartes abrem na tela ao serem clicados. Abrams recomenda que a leitura seja feita no livro físico. Os autores atribuem um valor especial ao objeto livro, considerando que o projeto de S. explora características únicas que um livro físico pode oferecer, remetendo um pouco ao velho conceito da aura benjaminiana. Segundo Dorst,

⁹ <https://soundcloud.com/hachetteaudio/ship-of-theseus-vm-straka>

¹⁰ <https://melcher.com/project/s/>

Nós temos um amor pelo livro físico e não é nada contra os livros eletrônicos. Esse projeto é uma maneira de lembrar e celebrar a experiência singular que o livro físico pode oferecer. Queríamos que fosse o objeto mais belo, interessante e tátil possível. A maneira como isso foi feita ficou muito bonita. (DORST, O GLOBO, 2016, s.p)

Contudo, quando lemos S., percebemos que esta produção sofreu influências do universo digital, e não nos referimos às suas versões não impressas (*audiobook* ou *e-book*), nem tampouco aos conteúdos *on-line* (leitores convencionais podem nem chegar a estes conteúdos). O seu suporte analógico carrega um aspecto digital em suas páginas físicas que podem ser observadas na linguagem coloquial imitando “internetês” (figura 6) entre Eric e Jen e a utilização de emoji¹¹ (figura 4 e 5) em suas conversas; em recursos na escrita que simulam os hipertextos da internet ou *hiperlinks*; nos comentários de Eric e Jen (e talvez também do leitor real), situação comum nas plataformas de autopublicação.

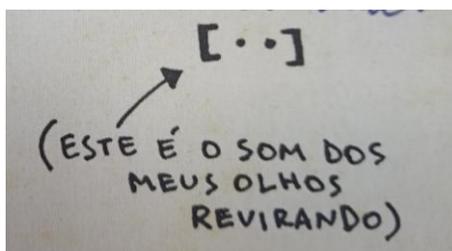


Figura 4: Simulação de emoji.
Fonte: foto da autora – p. iii



Figura 5: Emoji revirando os olhos.
Fonte: Internet¹²

¹¹ A palavra “emoji” vem da união de “e”, que significa imagem em japonês e “moji”, que significa letra. Ou seja, são símbolos que representam uma ideia, palavra ou frase completa. Têm a aparência de expressões, objetos, animais, tipos de clima e é muito utilizado nas redes sociais.

¹² Disponível em: <https://www.meionorte.com/noticias/tecnologia/aprenda-o-significado-dos-novos-emojis-de-carinha-do-iphone-282608> Acesso em: 30 dez. 2019.

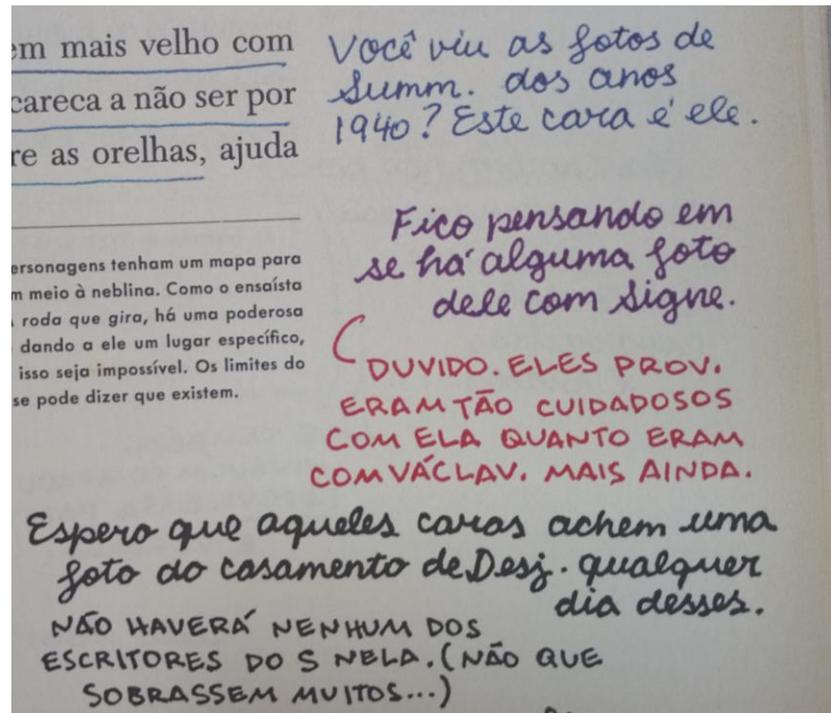


Figura 6: Diálogo que simula linguagem utilizada nas redes sociais, com tom coloquial e abreviações.

Fonte: foto da autora – p. 415

Faz-se necessário agora, o conceito de hipertexto. Enquanto na internet, hipertexto e hiperlink são palavras sinônimas, que significam recursos digitais utilizados para oferecer informações complementares por meio de navegação por partes destacadas no texto digital, nos estudos literários hipertexto tem outro conceito bem diverso, relacionado aos estudos de intertextualidade, termo proposto por Gerard Genette: “Entendo por hipertextualidade toda relação que une um texto B (que chamarei hipertexto) a um texto anterior A (que, naturalmente, chamarei hipotexto) do qual ele brota, de uma forma que não é a do comentário” (GENETTE, 2006, p. 13). E complementa: “Chamo então hipertexto todo texto derivado de um texto anterior por transformação simples (diremos daqui para frente simplesmente transformação) ou por transformação indireta: diremos imitação” (GENETTE, 2006, p. 16). E classifica ainda os tipos de hipertexto como transformação, aqueles termos

chamados, então, de paródia, travestimento e charge. E classifica como imitação o pastiche. Assevera, contudo, que também ocorrem frequentemente práticas mistas destes tipos de hipertextualidade.

Feita a devida distinção entre o termo hipertexto no mundo digital e nos estudos literários, vamos chamá-lo aqui somente de hiperlink para que não haja confusão. Essa simulação dos *hiperlinks* em *S.* é muito interessante. Além das convencionais notas de rodapé, que também funcionam como *hiperlink* (em qualquer obra), oferecendo ao leitor informação extra de determinada parte do texto, normalmente numerada, há outros tipos de *hiperlinks* explorados em *S.* Eric e Jen criam seus próprios *hiperlinks* ao sublinharem partes para comentarem, ou quando inserem anexos sobre o que estão pesquisando ou conversando. Numa leitura na *web*, temos a opção de explorar esses *hiperlinks* no momento mesmo da leitura, ou após, conforme interesse de cada leitor. Em *S.*, também podemos proceder assim, tornando a leitura mais ou menos fragmentada, conforme decidirmos parar ou não para acompanhar os comentários e os anexos. Esse tipo de fragmentação é bem comum para quem é familiarizado com a leitura na internet.

Existem ainda os comentários no texto. Na *web*, em geral, a possibilidade de tecer comentários em um texto, criticando, elogiando ou fazendo sugestões, torna a interação entre leitor/autor/outros leitores, uma experiência enriquecedora. Nas plataformas de autopublicação existentes hoje, essa colaboração é muito importante no processo criativo e motivador de novos escritores. Em *S.*, essa interação por meio dos comentários se dá entre os leitores (Eric, Jen e nós) e também entre os criadores Dorst e Abrams, que utilizaram suas redes sociais para divulgar *links* (os encartes *on-line* oficiais, por exemplo) e fazer provocações aos leitores (nós) sobre a

produção. No entanto, se o mundo digital é o mundo da leitura rápida e superficial, não é isso o que acontece em *S*. A fragmentação e os mistérios podem levar a um processo de leitura moroso e difícil.

Além dos *hiperlinks*, há também as hiperfídmias, que podemos dizer, tem o mesmo conceito do *hiperlinks*, mas na forma visual, animada, ou outro tipo de dado. Presentes nos diversos anexos de *S*. na forma imagética, e em outras formas na plataforma *web*, conferem ação ao ato da leitura. Luis Felipe B. Teixeira (2012) discorre sobre esses conceitos:

De notar que, em termos textuais, não é clara a diferença entre o hipertexto e o hiperfídmia, pois, no interior destes sistemas, é possível passar com a mesma facilidade de um nível verbal a outro não-verbal (e imagético). Por outro lado, com o hipertexto rompem-se as fronteiras do papel e dos seus formatos, tradicionalmente impostas pela *Galáxia de Gutenberg* e pelo reino do *homo typographicus* (Cf. McLuhan, 1977; e McLuhan, 1995: sobretudo, 81-88 e 258-264). Passa-se de um texto a um contexto, de um linear a um não-linear. (TEIXEIRA, 2012, p. 250, ênfase no original)

Essa experiência que encontramos em *S*. se assemelha ao que Hayles (2012) trata sobre a interessante sinergia entre literácias digitais e impressas e como as competências de leitura tradicionais com a codificação da análise digital podem interagir e expandir-se mutuamente. No entanto, *S*. toma uma forma inusitada neste sentido, pois os exemplos de Hayles são todos na ordem de criação digital a partir do impresso, e em *S*. vemos o digital reconstruído no impresso, contrariando também o que Teixeira (2012) abordou em seu conceito, como se hipertexto e hiperfídmia fossem possibilidades apenas para os aparatos tecnológicos, fora do papel.

1.2 AS NARRATIVAS DE S.

Por vários aspectos, podemos pensar aqui no termo polifonia, cuja origem da palavra é grega e significa várias vozes. Esse conceito, retirado da música, foi trazido ao campo dos estudos literários por Bakhtin, ao analisar os romances de Dostoiévski em *Problemas da poética de Dostoiévski* (BAKHTIN, 2013). Para o autor, Dostoiévski traz um tipo de romance com uma peculiaridade estrutural para o cenário europeu, definido por uma mudança na posição clássica ocupada pelo autor, colocando sua voz ao lado da voz dos personagens. Para Bakhtin, se o mundo de Dostoiévski for olhado de forma monológica, parecerá um caos (2013, p. 6), sendo que a noção de polifonia confere uma profunda organização desta mesma obra. É necessário abandonarmos a forma monológica de pensar para entender o sentido polifônico.

Ingedore Koch (1998) faz uma discussão acerca de dois conceitos frequentes na linguística e na literatura contemporânea, que são os conceitos de intertextualidade e polifonia, mostrando que todo texto é um objeto heterogêneo. Segundo Koch (1998, p. 47) a intertextualidade pode aparecer de modo amplo ou restrito num texto, sendo que, um dos tipos de polifonia é a intertextualidade explícita (citações, referências, etc.).

Pensando numa potencial amplitude do termo polifonia, podemos observar alguns aspectos deste em S., na pluralidade de vozes presentes no romance, composto por diversas narrativas. Em *O navio de Teseu* temos um narrador ausente da narrativa e uma tradutora que dialoga nas notas de rodapé; nas margens, duas vozes que se contrapõem a história central e ao mistério de Straka. Polifonia

também na estrutura textual e nas diversas intertextualidades que conferem um caráter heterogêneo a obra.

S. é um livro que contém algumas histórias. Além da história central (*O navio de Teseu*), encontramos no livro a história do tradutor F.X.C., do autor Straka e dos leitores Eric e Jennifer. O conhecimento do mito e do navio de Teseu pode facilitar nas investigações e compreensão das narrativas.

As notas de rodapé, os anexos e as anotações nas margens podem dificultar um pouco o processo de leitura. É difícil ler de uma forma fluida e linear, sem interrupções e um movimento de vai e vem entre a leitura do texto e das anotações nas margens. É necessário que cada leitor eleja a forma como irá proceder sua leitura, mas certamente uma releitura (ou, melhor dizendo, várias) seja necessária para apreender os detalhes que se perdem nessas interrupções. Se a estratégia adotada for ler tudo ao mesmo tempo (o texto central, as notas de rodapé e as anotações marginais na sequência em que aparecem), o leitor irá se deparar com alguns *spoilers* e talvez algumas anotações que parecem não ter sentido, já que estas foram sendo refeitas (cores diferentes de caneta) conforme a investigação dos estudantes Eric e Jennifer avança.

Luciéle Bernardi de Souza e Magali de Moraes Menti (2017) demonstraram em artigo que trata sobre a recepção da obra *S.*, a partir de uma pesquisa feita em um grupo da plataforma *Facebook* sobre a obra que, embora haja uma grande expectativa, especialmente pela característica estética da obra, ela muitas vezes foi abandonada, pelo enredo fragmentado e a dificuldade encontrada na leitura. O leitor acostumado com uma linearidade tem dificuldade em transitar pelas diversas narrativas e anexos, e acaba perdendo o interesse pela obra. A interação entre o

texto e o leitor de *S.* se aproxima daquela que Jauss (1975, p. 259) propõe quando conceitua o distanciamento entre o horizonte de expectativa e o horizonte que a obra apresenta, e que, quanto maior for essa distância, tanto mais estranhamento ela causará, diferenciando-a de uma obra trivial. Entendemos aqui como trivial, uma leitura de entretenimento. Para Sodré, “o texto de massa mantém visível a sua estrutura através de personagens fortemente caracterizados, de uma abundância de diálogos (capazes de permitir uma adesão mais intensa do leitor à trama) e de uma exploração sistemática da curiosidade do público.” (SODRÉ, 1988, p.17). Ou seja, nesse tipo de literatura, também conhecido como literatura de massa,

[...] o que importa mesmo são os conteúdos fabulativos (e, portanto, a intriga com sua estrutura clássica de princípio-tensão, clímax, desfecho e catarse), destinados a mobilizar a consciência do leitor, exasperando a sua sensibilidade. É o mercado, e não a escola, que preside às condições de produção do texto. (SODRÉ, 1988, p.16)

Literatura de massa é a literatura que parte da premissa do mercado: oferta e demanda, ou seja, muito além do que a arte pode e deve oferecer, ela supre o que o mercado consumidor quer, partindo do que a indústria cultural e a cultura de massa já implantaram no gosto dos consumidores. A quantidade, nesse caso, é muito mais relevante que a qualidade. Esse tipo de produção é compreendido como sublitteratura ou *best-seller* (o que não quer dizer que um cânone não possa também ser um *best-seller*). Para Morin (1997, p.48), essa cultura leva a um impulso em direção ao conformismo e ao produto padrão, enquanto a literatura como arte seria um impulso em direção à criação artística e à livre invenção.

Vale observar que *S.* também pode ser considerada uma leitura de entretenimento (e várias obras canônicas também podem), especialmente por seu

caráter investigativo e intrigante. Entretanto, não se trata de uma obra trivial, comum, com a estrutura clássica como descrita por Sodré, estando muito mais próxima a criação artística, considerando sua estética inovadora. Desta forma, o leitor acostumado com a clássica literatura de massa ou entretenimento, talvez não se interesse em fazer a leitura atenta que S. solicita.

1.2.1 O navio de Teseu

História simuladamente escrita por V. M. Straka, lançada em outubro de 1949 pela editora Sapatos Alados, conta com dez capítulos, e entre o capítulo sete e o capítulo oito temos o Interlúdio, parte do livro em que o personagem S. sofre uma mudança e abraça a identidade de assassino.

Já o capítulo dez não teria sido escrito por Straka, e sim por seu tradutor, F. X. Caldeira, que também prefacia a obra. O (possível) capítulo original encontra-se no perfil fictício de Jen (Jennifer) na rede social *Tumblr* e apresenta grande distância do capítulo escrito por F. X. Caldeira.

Esta trama é sobre um homem, S., que perdeu a memória e fica fazendo registros do que lembra em folhas de jornais e paredes de um velho navio. S. passa bom tempo procurando por uma mulher que ele supõe conhecê-lo e acredita que ela o ajudará no processo de reconhecimento de quem ele é. Ele chega neste navio de forma misteriosa, e percebe que todos da tripulação têm a boca costurada, com exceção de Redemoinho, que é um dos marinheiros que assume a posição de capitão da embarcação. É um navio onde o tempo passa mais devagar do que em

terra¹³. Depois de uma terrível tempestade que destrói esse navio, S. foge em busca de Sola, a moça da taverna que ele acredita saber quem ele é.

Nesta busca, acaba se envolvendo com um grupo de trabalhadores da fábrica armamentista de Vévoda, e torna-se um fugitivo junto com eles. Na fuga, acabam descobrindo um novo tipo de arma, uma espécie de tinta explosiva e corrosiva. Todos os companheiros de S. morrem e ele acaba de volta ao velho navio, que, de alguma forma, ressurgiu. Percebe que nesse navio acontece um ritual estranho de troca de guarda, e quando descobre do que se trata, tem sua boca costurada. Trata-se de uma tradição, na qual os marinheiros só podem se expressar no bailéu, de forma escrita, e agora, ele passará a se expressar assim também.

S. é levado até uma ilha onde encontra uma mulher, Dama, que lhe avisa que ele tem escolhas a fazer. Chegamos, então, ao Interlúdio, parte entre os capítulos sete e oito do livro, que narra vários assassinatos cometidos por S. aos agentes de Vévoda. Ele os mata por acreditar que assim está reduzindo a injustiça e as mortes que este vem causando.

No capítulo final, intitulado *Os navios de Teseu*, e que teria sido escrito parte por Straka e finalizado por Caldeira, S. sente por ter que envenenar centenas de pessoas para poder matar Vévoda e Edvar, mas considera que esse é um mal

¹³ Essa noção do tempo mais lento no navio é demonstrada em vários momentos no livro como neste diálogo entre S. e Redemoinho (p. 211-212):

S : “Diga-me uma coisa. Há quanto tempo estou a bordo? Desta vez, quero dizer?”

Redemoinho: “Sabe tão bem quanto eu.”

S.: “Isso não é verdade.

E não pode ser. Porque S. diria que está a bordo há menos de vinte e quatro horas, e ainda assim, em sua cabine, quando se deu conta de que a queimadura terrível em seus dedos do pé diminuiria para uma leve coceira, tirara a meia para inspecionar o ferimento. Esperava ver a carne e unhas consumidas — pelo menos o dedão — e talvez até mesmo o osso exposto, considerando o que vira da mão de Corbeau, considerando a dor que disparara por suas sinapses durante dias. Em vez disso, se descobriu olhando para um pé saudável e intacto, a pele rosada e recente cobrindo os três primeiros dedos, com uma linha diagonal descendo do terceiro dedo e contornando a planta do pé, claramente demarcando a cura.”

menor, tendo em vista as milhares de vidas que a indústria de Vévoda tira todos os dias, no entanto, tem uma revelação. Se matá-lo, outro ocupará o seu lugar. Se morrer, outro S. ocupará seu lugar também. Ou seja, não vale a pena, e S. e Sola voltam ao navio. S. vai até o camarim de navegação, pega a luneta de Redemoinho e vê um navio em frente, não como o navio no qual estão, mas um com bandeiras tremulando e marinheiros trabalhando no convés, duas pessoas em pé no tombadilho. S. diz a Sola que “o navio é um dos deles, e quanto às identidades das duas pessoas ao timão, bem, os dois deixarão a imaginação criar suas feições” (p. 456).

1.2.2 A história de F. X. Caldeira e V.M. Straka

Na segunda trama, V. M. Straka, que é um autor fictício, teria desaparecido misteriosamente mesmo antes de acabar o livro *O navio de Teseu*. Um escritor misterioso, que ninguém conheceu, com um passado envolvido em revoluções, lutas de classes e até supostos assassinatos. Entre os possíveis crimes, estaria o assassinato do arquiduque Francisco Ferdinando¹⁴, em Sarajevo, incidente que deu início a Primeira Guerra Mundial (1914-1918). Por colecionar inimigos, Straka também teria sido, supostamente, assassinado (o corpo nunca foi encontrado).

A história começa no prefácio (único nas obras de Straka, segundo o tradutor) e na nota de tradução de F. X. Caldeira, que começa com uma pergunta, em caixa alta “QUEM FOI V. M. STRAKA?” (p. v), e ali F. X. C. vai enumerando vários candidatos e hipóteses para a identidade do autor. Acredita nunca tê-lo visto

¹⁴ O arquiduque Francisco Ferdinando foi um personagem histórico real, herdeiro do Império Austro-Húngaro, cujo assassinato teria sido o estopim para o início da Primeira Guerra Mundial. Este atentado aconteceu em 28 de junho de 1914 em Sarajevo. Disponível em <https://www.infoescola.com/historia/assassinato-de-francisco-ferdinando/> Acesso em: 11 dez. 2019.

pessoalmente, mas alega que o conhecia, pelas discussões e mensagens que trocavam nas margens dos originais que Straka deixava para Caldeira traduzir.

Depois disso, ele revela que Straka foi morto quando iria lhe entregar o final do livro, o capítulo dez, e que viu quando o corpo (possivelmente) dele foi levado por um caminhão. Neste local estavam folhas espalhadas que juntou, e percebeu que eram páginas do original do capítulo dez. Outras folhas foram encontradas pela faxineira sob o colchão do quarto de hotel onde Straka estivera. Caldeira reconstruiu o capítulo e completou as lacunas. O tradutor coloca várias notas de rodapé nas páginas do livro, algumas em forma de código ou informações estranhas, que poderiam ser pistas ou comunicações com o próprio autor Straka (caso ele não estivesse morto).

Na última nota de rodapé do prefácio, Caldeira escreve que não tem informações sobre Straka e que teria se colocado em risco colaborando com o autor. Eric questiona porque Caldeira teria feito isso e Jen responde que acredita ser por amor. Mais adiante (p. 29), ela descobre que F. X. Caldeira não se trata de um homem, e sim de uma mulher. A partir daí, as insinuações que talvez ela fosse apaixonada por Straka são mais mencionadas e, nesse caso, Caldeira poderia tê-lo conhecido. A investigação passa a ser também sobre a vida dela, Filomela Xabregas Caldeira, brasileira, que, em alguns registros, consta como morta nos anos 1960 (p. xiii), mas as investigações dos jovens provaram o contrário.

Eric viaja ao Brasil e, percorrendo pistas, encontra Filomela, que então mudou sua identidade para Ermelinda Pega, após simular sua morte em Feira Nova

(p. 252), com a ajuda de um amigo, Arturo. Segundo nota de Eric¹⁵: [...] “ELA ACHOU IRÔNICO QUE FOSSE TÃO DIFÍCIL DESAPARECER S/ A AJUDA DE OUTRAS PESSOAS” (p. 257). Ermelinda esclarece vários assuntos para Eric nesta visita, e lamenta não ter conseguido viver o amor com Straka. Pouco tempo depois, os estudantes recebem uma carta de Arturo (amigo que cuidava dela no Brasil) informando de sua morte. Isso abala os jovens e Jen comenta: “*Por favor, diga que ela morreu em paz.*” Eric: “DORMINDO. PASSOU OS ÚLTIMOS DIAS AJEITANDO AS COISAS, AGRADECENDO ÀS PESSOAS E DIZENDO ADEUS, OUVINDO MÚSICA. COMO SE TIVESSE DECIDIDO QUE ERA HORA” (p. 413-414).

1.2.3 A história de Jennifer (Jen) e Eric

Essa trama se passa nas margens do livro *O navio de Teseu*, que se encontra na biblioteca central da *Pollard State University*, sala P19. Originalmente, o livro pertencia à biblioteca do Colégio Laguna Verde, e teria sido furtado por Eric, que era aluno do colégio e simplesmente adorava o livro desde os seus 14 anos.

Este menino agora é um aspirante a PhD¹⁶, estudioso de Straka, e teria sido enganado por seu orientador. Precisa provar sua tese, embora tenha sido banido da faculdade onde estudava, continuando a frequentá-la de maneira oculta. Usa o

¹⁵ Os diálogos de Eric e Jen serão reproduzidos com a tipografia mais próxima da obra, em formato e cores, para facilitar a visualização. Eric escrevia sempre em letra bastão em caixa alta. Jen, em letra cursiva. As cores de caneta eram diferentes, nos diferentes tempos cronológicos em que fizeram as anotações. Quando necessário, imagens para destacar os diálogos serão colocadas da mesma forma facilitando a visualização.

¹⁶ Nos EUA, quando o aluno deixa a High School e ingressa no sistema universitário, ele é obrigado a cursar o College, que é a base comum de estudos de todo o espectro do conhecimento superior. Nesse nível, ele obtém o título de bacharel (BA ou BSc) sendo considerado um *under-graduate*. Se ele deseja avançar e obter graus superiores de educação, ele continua a fazer estudos regulares para obter o título de Master (MA ou MS) e de Doutor ou PhD, tornando-se um *graduated*. Assim, vê-se que aquele que nós chamamos de pós-graduando, eles chamam de "graduando". Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0004-27492002000400020 . Acesso em: 07 de maio de 2019.

próprio livro para fazer suas anotações de pesquisa. Jen, uma estudante de literatura, encontra o livro e resolve responder essas anotações, fazendo suas considerações também. Assim, eles começam a se comunicar e a se envolver numa trama e numa relação amorosa ao mesmo tempo. Essas mensagens têm um tom bem informal, uma linguagem coloquial, com várias palavras que lembram as mensagens trocadas pelas redes sociais, o “internetês”. O livro passa a circular entre eles diversas vezes durante um mesmo dia (até quatro vezes num mesmo dia, pelo que vemos relatado nas margens), sendo trocado a partir da prateleira de uma sala da biblioteca.

As anotações vão e voltam, e são distinguidas por cores de canetas diferentes, sendo que, primeiramente, temos as anotações de lápis de Eric, depois, anotações em caneta azul por Jen e em caneta preta por Eric; em seguida as anotações em caneta alaranjada por Jen e em caneta verde por Eric; posteriormente as anotações são feitas em caneta roxa por Jen e em caneta vermelha por Eric; e as anotações finais em caneta preta (diferente da primeira caneta usada por Eric) usada por ambos, mostrando que estão nesse momento anotando juntos.

Eric investiga quem seria Straka. Jen, interessando-se pelo livro, começa a ajudá-lo. Seus primeiros comentários são justamente sobre as notas de rodapé de Caldeira, identificando-as como possíveis mensagens, sendo que a tradutora passa a ser uma peça fundamental para a pesquisa dos estudantes. Eles acreditam que as notas de rodapé guardam códigos, assim como os títulos dos capítulos, e começam a formular hipóteses a partir deles.

Conforme a investigação deles avança, vários anexos são colocados dentro do livro, além de cartas pessoais de um para o outro. Essa troca de mensagens vai

se tornando bem pessoal, e percebemos que os estudantes vão se envolvendo afetivamente, embora Eric fuja dos encontros pessoais e eles demorem muito tempo para se encontrarem pessoalmente.

Durante as pesquisas, Eric viaja algumas vezes (Nova York, Paris, Brasil), mas Jen continua a escrever nas margens, mesmo quando não estão trocando o livro.

Cada um deles vai colocando suas crenças e discutindo conforme avançam nas investigações, com seus palpites e especulações, ora acreditando que V. M. Straka existiu, ora que era um dos escritores que F. X. relaciona no prefácio, ou que também poderia ser um grupo de escritores denominado S. Também cogitam que as pessoas citadas no livro se referem a esse grupo S, atribuindo a cada personagem um nome da lista de F. X. (p. 84 e p. 124) e que a história seja um reflexo da vida de Straka, apontando para pessoas da “vida real”, como Vévoda sendo Bouchard, S. sendo o próprio Straka, Corbeau sendo Durand, e Sola sendo a própria Filomela.

Essa investigação altera os ânimos de ambos. Eric se mostra fragilizado diante de uma situação que aconteceu durante seus estudos, onde seu orientador teria roubado sua teoria (e provas) e estava prestes a publicar. Ele acaba cometendo atos de vandalismo na faculdade e por isso foi expulso. Esse episódio (surto) teria levado ele a ser internado. Além disso, o suicídio de seu tio, o qual ele teria presenciado, a relação com a família após isso e, ainda, o suicídio de um amigo, também teriam colaborado para o deixarem nessa condição. Tem muita dificuldade em confiar nas pessoas e em qualquer tipo de comunicação, embora faça terapia e tenha conseguido compreender melhor algumas coisas (p. 147). Jen passa a ter episódios de paranóia, com sonhos e percepções de perseguição. Ela

também tem um histórico de relacionamento difícil com os pais e narra um episódio de fuga de casa, o ápice de um trauma vivido e que ainda retumba na sua (in)consciência. Ambos passam a acreditar que o próprio grupo S (coletivo de escritores ao qual Straka teria pertencido) estaria os perseguindo para não continuarem a investigação (p. 258).

Há uma lacuna bem grande antes das notas finais, que nos leva a entender que o orientador de Eric (Moody) iria apresentar sua teoria sobre Straka e os estudantes acabam por sabotá-la. Eric teria batido em Moody, mas ele desaparece e os estudantes fogem (p. 453).

Nas notas finais, eles estão juntos em Praga. A escolha desta cidade se deve, provavelmente, por ser a possível nacionalidade de V. M. Straka, segundo Ermelinda, e também o local onde outro personagem que eles acreditam ser Straka teria morrido (Václav Straka, o operário). Eric está na Universidade de Uppsala (existe um anexo do livro desta universidade com uma reportagem de jornal sobre a morte de Václav Straka), provavelmente ainda investigando sobre V. M. Straka. Ambos se perguntam o que teria acontecido a Moody. Estranhamente, mesmo morando juntos, a comunicação continua nas margens do livro, talvez para manterem o registro permanente (p. 76) que eles tanto apreciavam.

1.3 O QUE MAIS EXISTE EM S. — ESTÉTICA DA RECEPÇÃO E OBRA ABERTA

S. é um conjunto de histórias que se encontram, mensagens a serem decifradas, pistas e vários espirais (já sugerido na própria capa da obra *O navio de Teseu*). Aliás, a própria obra cita com certa frequência situações em espirais: quando S. está fugindo com os trabalhadores, entram numa caverna e descem em

espiral; quando ele relembra como todos (menos ele) morreram, a frase que marca isso é “tudo se tornou uma espiral descendente” (p. 204); quando está de volta ao navio (pela segunda vez), ele grava “suas palavras na madeira em uma espiral que agora desce a meio caminho das tábuas do piso” (p. 217); quando está no Território e vê os desenhos rupestres, entre eles identifica um espiral de chifre de carneiro (p. 343).

Sobre as espirais nas narrativas, podemos começar pelo que Filomela relata no prefácio sobre a forma como se comunicava com o autor: pelas margens do livro. Também S. afirma (p. 319) que fica “satisfeito com a presença de Sola nas margens de seus manuscritos em vez de em seus braços [...]”. Assim também Eric e Jen, mesmo depois que se conhecem pessoalmente, se comunicam, usando as margens para registrarem suas hipóteses e suas mensagens pessoais.

Outra espiral são as leituras pelos personagens da obra. O personagem S. procura uma mulher que encontrou num bar quando ela estava lendo um livro. Filomela conhece Straka lendo seus livros. Jen conhece Eric pela leitura de um livro. Nós conhecemos todos eles lendo o livro.

Há também a espiral das identidades em S., onde o personagem homônimo não sabe sua identidade e tenta descobri-la, seguindo pistas que acredita que o levarão a saber quem é. Sola, personagem dessa mesma história, se apresenta com vários nomes (Samar, Szalome e Sola), confundindo não somente o personagem S., mas o próprio leitor. Do mesmo modo, ninguém conhece a identidade do autor ficcional, Straka, e outra trama transcorre em torno desse mistério. O tradutor, conhecido apenas como F. X. Caldeira, é introduzido ao leitor como sendo um personagem masculino (Francisco ou Filip). No decorrer das pesquisas descobre-se

que é uma mulher e que se chama Filomela, mas depois muda sua identidade para Ermelinda Pega.

Eric também tem um problema com sua identidade. Antes de iniciar os capítulos do livro, Jen comenta que ainda não sabe o nome do seu interlocutor. Ele sugere que ela procure na lista de quem usa a sala e ela encontra, pelo número do seu registro, o nome Thomas Lyle Chadwick. E Eric confirma ser esse seu nome. Jen descobre que esse não é o seu verdadeiro nome (p. 5), mas Eric usa esse registro para continuar frequentando a faculdade. Então, ele revela que seu nome é Eric (p. 10). Contudo, em um anexo (uma carta), Eric confessa a Jen seu verdadeiro nome: Nicodemus John Husch (p. 203). Isso também acontece com Jen, que não gosta de ser chamada pelo seu nome Jennifer e nem por Jenny, porque isso a remete a um passado e uma pessoa que ela quer deixar para trás.

A própria história de Teseu e do navio que o levou a Creta também entram nessa espiral de histórias que se encontram. Teseu é considerado um dos maiores heróis da mitologia grega, justamente por ter derrotado o Minotauro. Teseu não conhecia a identidade de seu pai. Era preciso que ele realizasse um feito (levantar uma grande pedra) para que sua mãe pudesse lhe revelar quem era o pai. Temos aí mais um problema de identidade oculta. Ao descobrir quem era seu pai, Teseu vai até Atenas para conhecê-lo. Em Atenas, decide que vai acabar com o Minotauro, que obrigava que todo ano fosse enviado sete rapazes e sete moças para serem devorados. Teseu, com outros rapazes, vai de navio até Creta para matar o monstro. Lá encontra Ariadne, que se apaixona por ele, e decide ajudá-lo nessa missão, dando a ele uma espada e um novelo. Teseu vence o Minotauro e consegue regressar do labirinto graças ao fio de Ariadne. Teseu regressa a Atenas com a

princesa, mas decide abandoná-la no caminho. Há várias versões sobre isso e sobre o que aconteceu com ela depois.

Sobre o navio de Teseu, essa embarcação foi conservada durante 300 anos, e para isso as peças iam sendo substituídas sempre que se estragavam, e depois de todo esse tempo, o barco não se parecia em nada com o original, o que também acontece com a embarcação misteriosa utilizada pelo personagem S. Teseu acreditava que seu barco não estava sendo substituído, apenas renovado. E temos aí outro problema de identidade, nos mostrando quão frágil ela pode ser. Esse problema deu origem ao paradoxo do navio de Teseu. Plutarco, pensador grego, propõe o seguinte: Teseu parte de navio do ponto A para o ponto B. Ao longo de uma viagem de muitos anos, vai substituindo cada peça do barco conforme se desgasta, até que todas tenham sido trocadas. Temos então o paradoxo: o navio que chegou no ponto B é o mesmo que saiu do ponto A? Ou com as mudanças ocorridas em sua estrutura, já temos outro navio?

Esse paradoxo levou a muitas reflexões na filosofia. Thomas Hobbes propôs que, se as peças substituídas fossem guardadas, poderia ser construído um outro barco a partir das peças velhas. Neste caso, qual seria o navio de Teseu? Heráclito declarou que “Não se pode percorrer duas vezes o mesmo rio e não se pode tocar duas vezes uma substância mortal no mesmo estado; por causa da impetuosidade e da velocidade da mutação, esta se dispersa e se recolhe, vem e vai” (HERÁCLITO, 1996, p. 329). Então, se a identidade muda ou se renova, continua sendo a mesma, ou outra? A cada sete ou dez anos, todas as células de nosso corpo se renovam (com exceção dos neurônios). Nossa aparência física muda a cada dia e podemos não nos reconhecermos numa fotografia de dez anos atrás. Neste caso, como fica

nossa identidade? Outros filósofos já colocaram suas reflexões sobre esse paradoxo também, como John Locke e Gottfried Leibniz, no entanto, podemos dizer que não existe uma resposta correta para ele.

Temos ainda a metáfora do labirinto. Segundo Lemgruber e Ferreira (2018), esta guarda em si vários significados: 1) a morte do Minotauro simbolizando a morte do monstro que vive em nós, fazendo com que nossa natureza espiritual sobressaia a animal — uma metáfora do inconsciente (segundo Cortázar)¹⁷; 2) o risco diante do desconhecido; 3) a enigmática biblioteca de *O nome da Rosa*¹⁸ também era um labirinto e 4) um estado psicológico de desconforto e medo.

A partir dessas possíveis metáforas, podemos fazer algumas associações com o texto de S. O livro faz parte de uma biblioteca (de onde foi roubado) e novamente é trocado entre os estudantes em outra biblioteca (*Pollard State University*) fazendo com que Eric precise percorrer corredores subterrâneos (labirintos). Na história de *O Navio de Teseu*, o personagem S. vive diante do desconhecido, sensação análoga ao de se estar em um labirinto. Ele não sabe de onde veio, nem para onde vai e nem o que vai encontrar pelo caminho. Isso gera desconforto e medo, sentimentos que são também compartilhados por Eric e Jen, que, durante suas pesquisas, vivem momentos de insegurança e medo (real ou psicológico). Mas a metáfora mais interessante é a vivida pelo próprio leitor que, perdido no labirinto das narrativas e anexos, necessita do fio de Ariadne (inteligência humana) para traçar o caminho correto (ou possível) de interpretação.

Tais reflexões são importantes para os contextos encontrados em S., e sobre essa busca em torno de uma identidade, que pode nunca se concretizar. No

¹⁷ CORTÁZAR, J. *Os Reis*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

¹⁸ A biblioteca da Abadia, na obra de Umberto Eco, era um verdadeiro labirinto, como descrito em diversos momentos na obra *O nome da Rosa*.

entanto, *S.* não é um texto somente sobre busca de identidade, embora essa questão seja muito explorada. É um texto rico que proporciona muitas reflexões, caso o leitor assim deseje, podendo tornar-se um jogo de pistas, uma aventura, um suspense. Pode levar o leitor a explorar outras mídias, além da estética refinada do seu material impresso. Ou pode ser somente uma história. Entender *S.* como um texto plural é vislumbrar sua multiplicidade, não somente de significâncias, mas também de anexos físicos, conforme Barthes:

Nosso objetivo não é encontrar o sentido, nem mesmo um sentido do texto, e nosso trabalho não se apresenta como uma crítica literária do tipo hermenêutico (que procura interpretar o texto segundo a verdade que ela acredita estar escondida nele) como é o caso, por exemplo, da crítica marxista ou da crítica psicanalítica. Nosso objetivo é chegar a conceber, a imaginar, a viver o plural do texto, a abertura da significância. (BARTHES, 2001, p. 304-305)

As várias lacunas de *S.* transformam essa produção num livro-jogo¹⁹, onde o leitor é instigado a buscar pistas, mas, mesmo assim, as respostas não são claras. Podemos inferir muitas questões sobre a obra: quem é V. M. Straka e F. X. Caldeira? Quem é o misterioso homem que persegue o ex-aluno de pós-graduação? Para o que serve a roda de Eötvös? O que o símbolo *S.* significa? O mito de Teseu faz parte do livro? Devemos seguir o macaco? Por que sempre 19? Por que a repetição do que “começa na água, na água deve terminar”? Que lugares e pessoas são aqueles de que somente conhecemos as iniciais? O que é Taraqachi? O que *S.* tem a ver com os marinheiros que encontra? E os bebês da história? E os pássaros?

¹⁹ Livro-jogo traz o elemento lúdico e, na apresentação literária da aventura solo, o jogo se constitui quando o leitor/jogador tem maior liberdade, além de outras regras para a execução da leitura, tal como a incorporação de dados (ex. *O jogo da Amarelinha* (1963) de Cortázar, e *Se um viajante numa noite de inverno* (1979), de Ítalo Calvino) (Gobira, 2014).

E os macacos? E o mapa de navegação que altera os limites? Como os marinheiros de boca costurada se alimentam?

A história de *O navio de Teseu* e a história contada por Eric e Jen na marginalia afiguram-se à primeira vista tragicamente incompletas. Parece que ficamos com muitas perguntas sem resposta. Mas não – todas as respostas que procuramos estão à nossa frente. Nós apenas temos que mudar nosso foco para o espaço negativo²⁰. (SHIPMAN, *Thoughts on “S”*, 2015, s.p., tradução nossa)

Mais importante do que todas essas questões (óbvias) colocadas na obra, devemos perguntar o que a obra não nos propõe perguntar, o que foi esquecido de ser dito, ou o que ela tomou como certo, ponto pacífico, além do que ela optou em não dizer para tornar a obra uma “obra aberta”.

Obra aberta é uma publicação de Umberto Eco que propõe uma revisão dos conceitos para entendimento das obras de arte e noção de abertura adjacente. Este conceito está no fato de que o interlocutor pode guiar o significado de uma obra, já que ele é sujeito ativo deste processo. A multiplicidade de sentidos de uma obra orienta as possibilidades interpretativas, no intuito de provocá-las como respostas possíveis. Para Eco, a ambiguidade é uma constante de qualquer obra em qualquer tempo (ECO, 1991b, p. 25). A partir disso, inferimos que a abertura pode ser considerada um pressuposto que se aplica a toda obra de arte e à ideia de que toda obra de arte é aberta a múltiplas interpretações. Posteriormente, Eco irá formular uma compreensão um pouco diferente, como veremos à frente ainda neste tópico, baseado em seus estudos de semiótica, quando formula sua concepção

²⁰ The story of Ship of Theseus and the story told by Eric and Jen in the marginalia seems at first glance to be tragically incomplete. We seem to be left with so many unanswered questions. But we are not – all the answers we seek are there in front of us. We just have to shift our focus onto the negative space.

sobre limites da interpretação. Por ora, analisemos seus estudos a partir da *Obra aberta*.

Em um dado trecho da *Obra aberta*, encontramos a seguinte definição:

[...] O autor produz uma forma acabada em si, desejando que a forma em questão seja compreendida e fruída tal como a produziu; todavia, no ato de reação à teia dos estímulos e de compreensão de suas relações, cada fruidor traz uma situação existencial concreta, uma sensibilidade particularmente condicionada, uma determinada cultura, gostos, tendências, preconceitos pessoais, de modo que a compreensão da forma originária se verifica segundo uma determinada perspectiva individual. No fundo, a forma torna-se esteticamente válida na medida em que pode ser vista e compreendida segundo múltiplas perspectivas, manifestando riqueza de aspectos e ressonâncias, sem jamais deixar de ser ela própria. (ECO, 1991b, p. 40)

Desta forma, Eco aponta para a dialética entre fidelidade e liberdade interpretativa, ou seja, mesmo que de forma fechada enquanto um organismo equilibrado, é ainda aberta, dando ao receptor um lugar privilegiado. É ainda Eco que nos alerta sobre o texto não dito, aquele que o leitor deve descobrir, partindo justamente dos vazios contidos no texto:

Para salvar o texto — isto é, para transformá-lo de uma ilusão de significado na percepção de que o significado é infinito — o leitor deve suspeitar de que cada linha esconde um outro significado secreto; as palavras, em vez de dizer, ocultam o não-dito; a glória do leitor é descobrir que os textos podem dizer tudo, exceto o que seu autor queria que dissessem; assim que se alega a descoberta de um suposto significado, temos certeza de que não é o verdadeiro; o verdadeiro é um outro e assim por diante; os hylics — os perdedores — são aqueles que terminam o processo dizendo “compreendi”. O leitor real é aquele que compreende que o segredo de um texto é seu vazio. (ECO, 2018, p. 46, ênfase no original)

Eco (2018 p. 45) menciona ainda que “um texto é um universo aberto em que o intérprete pode descobrir infinitas interconexões”. Analisando as lacunas em *S.*, foi possível traçar algumas interconexões, a partir de importantes definições da teoria literária, considerando o perfil dos personagens e o momento histórico em que se encontram, por exemplo. Não iremos responder as várias perguntas colocadas, pois cabe ao leitor tentar desvendar alguns desses enigmas, contudo, analisaremos alguns importantes conceitos para fundamentar as interpretações postas, a fim de delimitar um rumo que pode ser considerado viável nessas interpretações.

Dizer que a interpretação (enquanto característica básica da semiótica) é potencialmente ilimitada não significa que a interpretação não tenha objeto e que corra por conta própria. Dizer que um texto potencialmente não tem fim não significa que todo ato de interpretação possa ter um final feliz. Algumas teorias da crítica contemporânea afirmam que a única leitura confiável de um texto é uma leitura equivocada, que a existência de um texto só é dada pela cadeia de respostas que evoca e que, como Todorov sugeriu maliciosamente (citando Uchtenberg a propósito de Boehme), um texto é apenas um piquenique onde o autor entra com as palavras e os leitores com o sentido. (ECO, 2018, p. 28)

E é justamente com essa citação de Eco que traçaremos algumas interpretações de *S.*, a partir da estética da recepção e do que o próprio Eco chamou de “obra aberta”, já que os mistérios contidos em *S.* acirram as lacunas de suas narrativas, exigindo um nível de interpretação e busca de significação que não está explícito e precisa ser encontrado pelo leitor. Eco enuncia sobre isso:

[...] ao construir um mundo que inclui uma multiplicidade de acontecimentos e de personagens, não pode dizer tudo sobre esse mundo. Alude a ele e pede ao leitor que preencha toda uma série de lacunas. Afinal (como já escrevi), todo texto é uma

máquina preguiçosa pedindo ao leitor que faça uma parte de seu trabalho. (ECO, 2009, p. 9)

Embora *Obra aberta* tenha sido publicada em 1962, Eco revela na introdução à segunda edição desta obra, que já em 1958 apresentou uma comunicação no XII Congresso Internacional de Filosofia (*O problema da obra aberta*) e seus estudos nessa temática avançam ainda em outras obras como *As formas do conteúdo* (1971), *A estrutura ausente* (1968), *Tratado geral de semiótica* (1975), *Limites da interpretação* (1990) e *Interpretação e superinterpretação* (1992). Como citado anteriormente, é preciso indicar que nestes estudos, o próprio autor demonstra que existem obras cujo grau de determinação é grande, não oferecendo um vasto campo de interpretação — que poderíamos chamar de obras fechadas (ou semi fechadas), enquanto outras oferecem um alto grau de indeterminação, que possibilitam ao leitor uma amplitude de análise — as obras abertas. A própria expressão “obra aberta”, como um modelo normativo, trata-se, na verdade, de um modelo hipotético, uma abordagem filosófica. Segundo Eco (1962, p.30, ênfase no original), “o modelo de obra aberta assim obtido é um modelo absolutamente teórico e independente da existência factual de obras definíveis como ‘abertas’”.

Jouve (2002 p. 22) nos propõe que, de forma mais ou menos nítida, o leitor é sempre interpelado, e cabe a ele assumir a argumentação desenvolvida. O livro *S.*, cheio de simbologias, nos leva ainda a outra citação de Eco que nos ajuda a compreender como a obra aberta é sempre curiosa em termos de reações e descobertas que o leitor pode inferir sobre o texto:

Nessa linha, grande parte da literatura contemporânea baseia-se no uso do símbolo como comunicação do indefinido, aberta a reações e compreensões sempre novas.

Facilmente podemos pensar na obra de Kafka como uma obra "aberta" por excelência: processo, castelo, espera, condenação, doença, metamorfose, tortura, não são situações a serem entendidas em seu significado literal imediato. (ECO, 1991(b), p. 46 e 47)

Eco (2009) inclusive nos conta também que o leitor-modelo é aquele que lê inúmeras vezes um texto, disseca-o, sem que ele perca sua magia. Esse processo de leitura vai transformando os significados e demonstrando as intenções do texto para que o leitor seja capaz de interpretá-lo. Embora conceitualmente diferente, o leitor implícito de Iser e o leitor-modelo de Eco guardam semelhanças entre si. Enquanto Eco acredita que o leitor-modelo nasce com a construção do texto, Iser nos mostra que o texto já antecipa a presença do receptor em sua estrutura, sem o definir:

[...] o leitor efetivamente faz o texto revelar sua multiplicidade potencial de associações. Tais associações são produto do trabalho da mente do leitor sobre o material bruto do texto, embora não sejam o texto em si — pois este consiste justamente em frases, afirmações, informação etc. [...] Essa interação obviamente não ocorre no texto em si, mas só pode existir através do processo de leitura. [...] Esse processo formula algo que não está formulado no texto e, contudo, representa sua "intenção". (ISER citado em ECO, 2009, p. 22, destaque no original)

Michel Picard (1989) propõe a prática de releitura como necessária e indispensável, pois, por meio dela, sanaríamos lapsos e erros de atenção, já que a leitura nunca é passiva e sim uma interação produtiva entre texto e leitor, sendo que o sentido do texto nem sempre é dominável.

Desta forma, é possível refletir sobre o grau de interpretação das obras literárias, tanto no determinismo ou indeterminismo dado pelo próprio autor, quanto pela capacidade cognoscente do interpretante, como variáveis importantes a serem

consideradas para determinar a abertura de uma obra. Assim, percebemos que Dorst ofereceu ao leitor em *S.* uma vasta ambigüidade que a colocam no patamar de uma obra aberta como a pensada por Eco.

1.3.1 Autor, leitor e leitura

Agente criador da obra, o autor é aquele que nos dá pistas sobre a leitura, segundo Roland Barthes:

[...] a explicação da obra é sempre procurada do lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só pessoa, o autor, que nos entregasse a sua confiança. (BARTHES, 1984, p. 50)

Mas de quem é a voz em *S.*? Essa questão é bem relevante na obra, a começar pela própria questão de Abrams conceber uma ideia que seria escrita por Dorst. Onde começa o processo de criação de um e de outro? Essa mesma questão vemos retratada em *O navio de Teseu*, pois Filomela relata ter completado o livro e preenchido algumas lacunas da história. Onde a história é de Straka e onde é de Filomela? E ainda uma das questões centrais, colocada no prefácio por F. X. Caldeira, “QUEM FOI V.M. STRAKA?” (p. v), pois, como não sabemos se foi uma pessoa com esse nome, ou um outro escritor que usava esse codinome, um grupo de escritores (S – conforme pesquisa de Jen e Eric). Temos também a história entre Eric e Jen, na qual um vai complementando os comentários do outro, na perspectiva de escreverem um livro sobre essa pesquisa. São muitos autores, então, de quem é esse discurso heteronímico?

Mas os discursos “literários” não podem mais ser aceitos senão quando providos da função-autor: a qualquer texto de poesia ou de ficção se perguntará de onde ele vem, quem o escreveu, em que data, em que circunstâncias ou a partir de que projeto. O sentido que lhe é dado, o status ou o valor que nele se reconhece dependem da maneira com que se responde a essas questões. E se, em consequência de um acidente ou de uma vontade explícita do autor, ele chega a nós no anonimato, a operação é imediatamente buscar o autor. O anonimato literário não é suportável para nós; só o aceitamos na qualidade de enigma. A função- autor hoje em dia atua fortemente nas obras literárias (FOUCAULT, 1992, p. 276, ênfase no original).

Tanto quanto Eric e Jen querem decifrar esse enigma dito por Foucault, o leitor também quer saber de quem é esse trabalho de criação. Destaquemos que a obra originalmente foi escrita na língua inglesa e traduzida para o português, e este processo também pode ter uma certa liberdade de criação/adaptação. E mesmo esse tradutor nos é estranho. Não há qualquer informação na “caixa preta” sobre tradutores, edição, tiragem ou outras informações normalmente encontradas em fichas catalográficas dos livros.

Abordando a questão da autoria, não poderíamos deixar de citar Bakhtin, para quem o autor é considerado uma instância criativa intrínseca à obra. É ele quem produz a imagem do herói. Nestes termos,

O autor acentua cada particularidade da sua personagem, cada traço seu, cada acontecimento e cada ato de sua vida, os seus pensamentos e sentimentos, da mesma forma como na vida nós respondemos axiologicamente a cada manifestação daqueles que nos rodeiam. (BAKHTIN, 2011, p. 03)

Como vemos nessa passagem de Bakhtin, essa atividade criativa não é neutra, sendo influenciada pelo ponto de vista e conceitos do sujeito autor. Isso é percebido em *O navio de Teseu* muitas vezes, tanto que Jen chega a questionar se

o personagem S. é um alter ego do autor fictício Straka, por este carregar muitas influências deste: “*Para mim, isso totalmente parece Straka falando de si mesmo — escrevendo para alguém (de forma romântica)*” (p. 17) (figura 17). Mais adiante, novamente ela sublinha uma frase e comenta: “*Arrependimento — talvez insinuando arrependimento do próprio Straka.*” Filomela corrobora com essa ideia:

[...] Isso é, a meus olhos, o momento em que S. está mais claramente funcionando como um *alter ego* para o escritor, que lutou muito com as tensões intrínsecas entre arte e comércio, entre pureza de intenções e pragmatismo (ou, mais adiante, cinismo) [...]” (p. 367).

Vemos aqui outra questão enunciada em S., a da escrita de si. Foucault (1992) escreve sobre isso de forma histórica, mostrando como a escrita, na antiguidade estava ligada ao exercício de formação pessoal e autoconhecimento. Ele aponta primeiramente os *hypomnemata* e depois as correspondências. Os *hypomnemata* seriam anotações dos pensamentos e trechos já lidos para auxiliar em questões humanas quando necessário. Ou seja, o sujeito reconstruía as obras lidas em determinados contextos de sua vida, reafirmando algo que lhe interessasse, dessa forma dando uma identidade a esse novo autor que reescrevia o texto para determinado fim. Assim, tanto os *hypomnemata* quanto as correspondências traziam a história de si, das vivências de um eu. Com as considerações de Derrida (2002, p. 34) que afirmam que o homem é um “animal autobiográfico” e Foucault (1992), percebemos que separar a vida e a obra de um autor pode ser uma tarefa árdua e, da mesma forma, aceitar explicar uma obra a partir da biografia de um autor. Foucault (1992) elabora que o autor é uma das categorias do sujeito e

[...] como é que o singular é inscrito em formas de linguagem e que gênero de categorizações presidem a este trabalho. Assim as categorias de sujeito, de autor, de indivíduo, etc., são afinítárias do trabalho de disciplinação do corpo próprio, e neste processo a escrituralização da vida, mas também do corpo, todos os

procedimentos de biografização, são absolutamente decisivos. (FOUCAULT, 1992, p. 10)

Ainda sobre a questão da autoria, Barthes (1984) pondera que o texto é escrito aqui e agora, ou seja, o poder do autor diminui ao passo que o poder do leitor aumenta e, portanto, há uma equiparação entre o leitor e o autor, ambos produtores do texto. Em seu artigo *A morte do autor*, Barthes (1984) questiona a origem em função do entendimento do texto enquanto espaço não unificado de dispersão e disseminação de significados fora de controle. Um texto passa a ser visto como um intertexto que nenhum autor pode controlar porque cada significado alude a uma multiplicidade de significados sem limites, já que este é desprovido de centro ou origem. Em seu texto, *Da obra ao texto*, Barthes (1984, p. 69) afirma que “pratica o recuo infinito do significado”, e assim já não se pode dizer que o autor é o sujeito que fala, e sim que é a linguagem que fala através dele.

Não será jamais possível saber, pela simples razão que a escritura é a destruição de toda voz, de toda origem. A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito, o branco-e-preto em que vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve (BARTHES, 1984, p. 57).

Eco (2018) é um dos teóricos que aposta na ideia de que, saindo do autor, o sentido ou interpretação do texto não mais lhe pertence, e caberá ao leitor, com seu acervo de vivências e conhecimentos, atribuir-lhe uma interpretação viável:

Poder-se-ia dizer que um texto, depois de separado de seu autor (assim como da intenção do autor) e das circunstâncias concretas de sua criação (e, conseqüentemente, de seu referente intencionado), flutua (por assim dizer) no vácuo de um leque potencialmente infinito de interpretações possíveis (ECO, 2018, p. 48).

Em S. temos uma provocação sobre essa questão, numa nota de rodapé, onde F. X. coloca uma proposição feita por Straka de que somente o autor teria o conhecimento sobre o significado da obra, assim como Barthes teria dito, contudo esquecendo-se que, separando-se do autor, quem inferirá sentido a obra será o leitor:

“Todo escritor dever proteger sua obra”, – disse Straka a Otto Grahn em carta – “e fazê-lo completamente e para sempre. Ele deve expressamente evitar reconhecer que qualquer desafio lançado por um editor, um leitor ou — não permitam os céus — um figurão de estúdio cinematográfico, possa ter qualquer mérito. Nunca foi mais óbvio para mim que ninguém além do escritor pode compreender o que a sua história é ou o que ela precisa para ser contada.” [...]. (p. 114)

A leitura, portanto, é a interação entre o texto e o leitor. Segundo Jouve (2002, p. 61), não se trata de um ato passivo, mas produtivo. O texto precisa do leitor para constituir-se como tal. Stephan Collini (2018), na introdução que faz sobre o livro *Interpretação e Superinterpretação* de Eco, coloca uma interessante visão deste magnífico escritor e teórico sobre a intenção da obra para o leitor e o que o leitor efetivamente vai interpretar:

Eco aceita a doutrina, entronizada pelos Novos Críticos há várias décadas, de que a intenção pré-textual do autor — o propósito que pode ter levado à tentativa de escrever uma obra particular — não pode fornecer a pedra de toque da interpretação e pode inclusive ser irrelevante ou enganosa como guia para o significado ou significados de um texto. Mas ele argumenta que, em retrospecto, o autor empírico deve ter permissão de rejeitar certas interpretações, embora esteja menos claro se elas são rejeitadas como interpretações do que ele pretendia dizer ou do que - segundo qualquer leitura inteligível ou persuasiva — é legítimo supor que o texto possa significar. (COLLINI, 2018, p. 11-12)

A priori, leitor é qualquer pessoa que se disponha ao ato da leitura. No entanto, pode-se dizer que variadas questões envolvem a atividade de ler, auferindo-lhe certa complexidade. Vera Queiroz (1997) coloca que o leitor ativo passa a auferir sentidos a obra, segundo a teoria que mais lhe é simpática, dentro de uma gama de disciplinas e escolas críticas que fogem a uma unanimidade:

[...] o fato é que há um novo leitor na cena crítica contemporânea — senão como falar a respeito de um reader-response “criticism”? A partir da década de 60, particularmente com as teorias da recepção, um leitor ativo passa a mediar os sentidos da obra, quando não, a constituir-se na obra mesma, como se verá na concepção de Stanley Fish. [...] As teorias críticas estão imersas numa transdisciplinaridade que resiste à compreensão da obra literária a partir de uma escola crítica ou de uma disciplina. Nesse contexto, o leitor ativo, que hoje se articula à obra, será caracterizado segundo a natureza do discurso crítico-teórico que o recorta. (QUEIROZ, 1997, p. 65, ênfase no original)

Dessa forma, Barthes atribui ao leitor o papel de produtor de sentidos que deve cobrir todos os pontos do texto, através desse processo de leitura, ou seja, um texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de diversas culturas que dialogam; mas há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se disse até o presente, é o leitor:

[...] o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura: a unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino, mas esse destino já não pode ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; ele é apenas esse alguém que mantém reunidos em um mesmo campo todos os traços de que é constituído o escrito. (BARTHES, 1984, p. 64)

Temos ainda que explicitar o conceito de leitor fictício para que não haja qualquer interpretação ambígua. Walker Gibson (1980) definiu o “leitor fictício” como

uma espécie de personagem inscrita no texto, cuja máscara é vestida pelo leitor real para vivenciar aquela narrativa. Para Iser (1996), o leitor fictício é o pensado pelo autor, é aquele que o autor imagina que deva ler o seu texto e a maneira como ele deva ser recebido imagetivamente. Poderíamos pensar que Abrams e Dorst idealizaram um leitor curioso e astuto, que valorizaria o suporte impresso e também o enredo, e iria além de uma leitura convencional. Neste trabalho, quando nos referirmos aos leitores ficcionalizados, não estaremos utilizando nenhuma dessas abordagens, estaremos nos referindo aos leitores pertencentes à ficção S., ou seja, os leitores que fazem parte da história, Eric e Jen.

Quando lemos, aceitamos certo pacto ficcional com a obra, contudo, fazemos esse pacto carregando um acervo cultural que fundamenta nossa singularidade como sujeito e nos dá ferramentas para negociar o sentido oferecido pela obra. Nessa perspectiva, podemos citar Jauss, que aborda a questão dos horizontes de expectativas da obra, aquilo que o autor oferece e o que o leitor espera:

Uma análise da experiência do leitor ou de uma coletividade de leitores, presente ou passada, deve considerar os dois elementos constitutivos da concretização do sentido — o efeito produzido pela obra, que é função da obra ela mesma, e a recepção, que é determinada pelo destinatário da obra — e compreender a relação entre texto e leitor como um processo que estabelece uma relação entre dois horizontes ou que opera sua fusão. O leitor começa a compreender a obra nova ou que lhe era ainda estranha na medida em que, discernindo os pressupostos que orientaram sua compreensão, ele reconstitui seu horizonte especificamente literário (JAUSS, 1975, p. 259, tradução nossa).²¹

²¹ Une analyse de l'expérience esthétique du lecteur ou d'une collectivité de lecteurs, présente ou passée, doit considérer les deux éléments constitutifs de la concrétisation du sens — *Veffet produit* par l'oeuvre, qui est fonction de l'oeuvre elle-même, et la *réception*, qui est déterminée par le

Assim é que, por meio da subjetividade individual, o leitor vai preenchendo as lacunas que se apresentam pelas tramas, pelos protagonistas e pelos leitores ficcionalizados que se apresentam nas histórias de S.

1.3.2 Os leitores ficcionalizados e a estética da recepção nos paratextos de S.

Para compreender melhor a relação que ocorre na narrativa, entre o leitor real e os leitores da ficção, será útil nos valermos de alguns dos conceitos de transtextualidade que Genette (2006) aponta em sua obra *Palimpsestos*, já que S. está repleto dessas relações transtextuais (as cinco relações são: intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, hipertextualidade e architextualidade – todas encontradas em S.). Conceituaremos aqui as duas de que principalmente nos ocuparemos neste estudo. Iniciemos justamente pela ideia de paratexto, que é o texto que acompanha o texto principal. Genette enumera como paratextos os seguintes itens:

[...] título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, etc.; notas marginais, de rodapé, de fim de texto; epígrafes; ilustrações; errata, orelha, capa, e tantos outros tipos de sinais acessórios, autógrafos ou alógrafos, que fornecem ao texto um aparato (variável) e por vezes um comentário, oficial ou oficioso, do qual o leitor, o mais purista e o menos vocacionado à erudição externa, nem sempre pode dispor tão facilmente como desejaria e pretende (GENETTE, 2006, p. 9).

Outra relação transtextual recorrente é a metatextualidade, que se caracteriza como um comentário, um texto sobre outro texto, muitas vezes

destinataire de l'oeuvre — et comprendre la relation entre texte et lecteur comme un procès établissant un rapport entre deux horizons ou opérant leur fusion. Le lecteur commence à comprendre l'oeuvre nouvelle ou qui lui était encore étrangère dans La mesure où, saisissant les présupposés qui ont orienté sa compréhension, il en reconstitue l'horizon spécifiquement littéraire.

estabelecendo uma relação crítica. Existem dois tipos de metatextos: os textos críticos, acadêmicos ou não, sobre as obras e os comentários dentro da própria obra. Genette define metatextualidade como sendo “a relação, chamada mais correntemente de ‘comentário’, que une um texto a outro texto do qual ele fale, sem necessariamente citá-lo (convocá-lo), até mesmo, em último caso, sem nomeá-lo” (GENETTE, 2006, p. 11, ênfase no original).

Considerando *O navio de Teseu* como uma obra real (não uma obra fictícia), poderíamos dizer que encontramos a paratextualidade nos comentários que Jen e Eric fazem sobre a obra, em suas margens, notas de rodapé, anexos (documentos, fotografia, recorte de jornal, telegrama, cartas, mapa), ilustrações dos estudantes na obra, carimbos, e a metatextualidade quando os estudantes sublinham partes da história *O navio de Teseu*, para fazerem comentários relativos às suas histórias pessoais, relacionando um texto a outro. Contudo, se *S.* é uma obra que contém o livro fictício, *O navio de Teseu*, mais seus comentários e anexos, possivelmente essa afirmação sobre os paratextos e metatextos não esteja tão correta.

Genette (2006), em *Palimpsestos*, demonstra a dificuldade em caracterizar esse gênero textual também:

Evocarei simplesmente, a título de exemplo, o caso de *Ulisses*, de Joyce. Sabe-se que, quando da sua pré-publicação em fascículos, esse romance dispunha de títulos de capítulos que evocavam a relação de cada um deles com um episódio da *Odisséia*: “Sereias”, “Nausica”, “Penélope”, etc. Quando ele é publicado em livro, Joyce retira esses intertítulos, que são, entretanto, de uma significação fundamental. Esses subtítulos suprimidos, porém não esquecidos pelos críticos, fazem ou não parte do texto de *Ulisses*? Essa questão embaraçosa, que eu dedico a todos os defensores do fechamento do texto, é tipicamente de ordem paratextual. Desse ponto de vista, o “pré-texto” dos rascunhos, esboços e projetos diversos, pode também funcionar como um paratexto: os reencontros finais de Lucien e

Madame Chasteller não estão propriamente explicitados no texto de Leuwen; só os comprova um projeto de desfecho, abandonado, com o restante, por Sthendal; deve-se levá-lo em conta em nossa apreciação da história e da caracterização dos personagens? (Mais radicalmente: devemos ler um texto póstumo no qual nada nos diz se e como o autor o teria publicado se estivesse vivo?) [...] A paratextualidade, vê-se, é sobretudo uma mina de perguntas sem respostas. (GENETTE, 2006, p. 10-11, ênfase no original).

Vale uma consideração aqui sobre o e-book (embora o nosso objeto de estudo seja o livro impresso). Nesta versão do livro é possível ocultar os comentários e ler somente o texto central. Neste caso, poderíamos mais objetivamente, considerar os comentários como paratextos (figura 7 e 8).

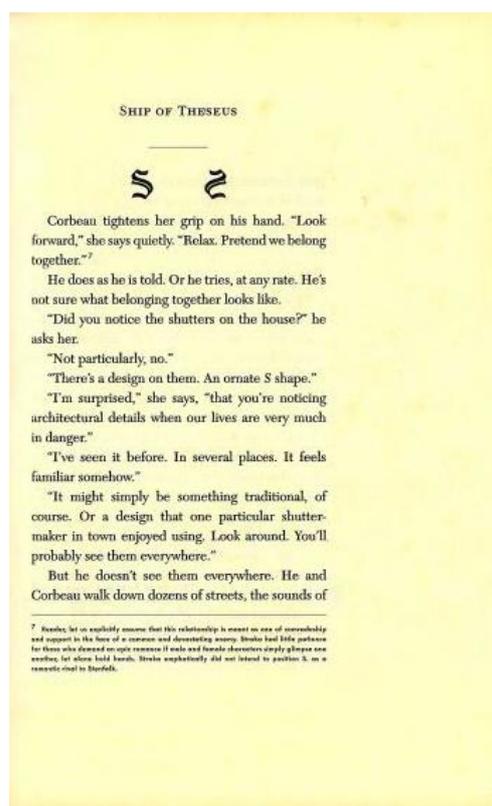


Figura 7: Texto p. 131 sem comentários
Fonte: Internet²²

²² http://www.iperstoria.it/joomla/images/PDF/Numero_11/monografica_11/Mantzaris.pdf

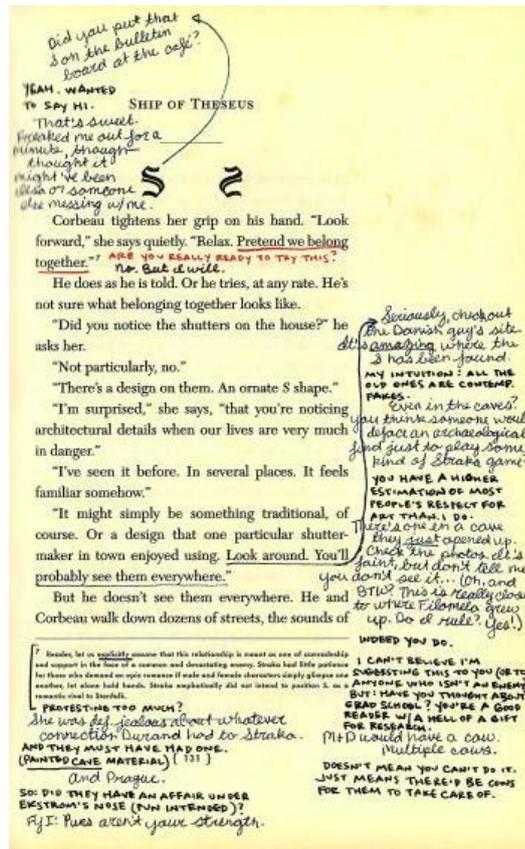


Figura 8: Texto p. 131 com comentários
Fonte: Internet²³

A interpretação à qual S. nos convida não é de todo isenta de sugestão, já que o texto que aparece nas margens do livro *O navio de Teseu* e também nas marcações feitas por Eric e Jen no próprio livro, já sugerem ao leitor que observe ou interprete a partir de suas opiniões.

O leitor real, ao abrir o exemplar pela primeira vez, já se surpreende pelas inúmeras anotações de outros leitores, que passarão a fazer parte da narrativa interferindo no processo de recepção e de construção do sentido do texto.

²³ http://www.iperstoria.it/joomla/images/PDF/Numero_11/monografica_11/Mantzaris.pdf

Eric, como personagem de S. e leitor do livro *O navio de Teseu*, aponta esse processo de leitura que busca no leitor uma significação: “[...] TIPO NÓS QUEREMOS QUE SEJA VERDADE, ENTÃO VEMOS O QUE QUEREMOS VER” (p.234). Ele reafirma essa interpretação quando, numa mensagem, disserta a questão da evolução do perfil do leitor: “EU TERIA ADORADO. NÃO ESTOU CERTO DE QUE SEI, AINDA ASSIM: É MUITO LEGAL COMO AS PALAVRAS PODEM PERMANECER AS MESMAS, MAS SEU SIGNIFICADO MUDAR.” E Jen complementa: “*Porque o leitor muda*”. (p. 434)

Ainda, em outro momento, Jen questiona sobre uma outra marcação no livro:

Por que você sublinhou isso?

NÃO SEI. DEVO TER GOSTADO MUITO DESSA FRASE EM ALGUM MOMENTO.

É interessante revisitar isso e ver tudo a que você reagiu? Como se este fosse um livro de recortes de todos os seus eus mais jovens. (É engraçado como eles podem parecer distantes.) (p. 76)

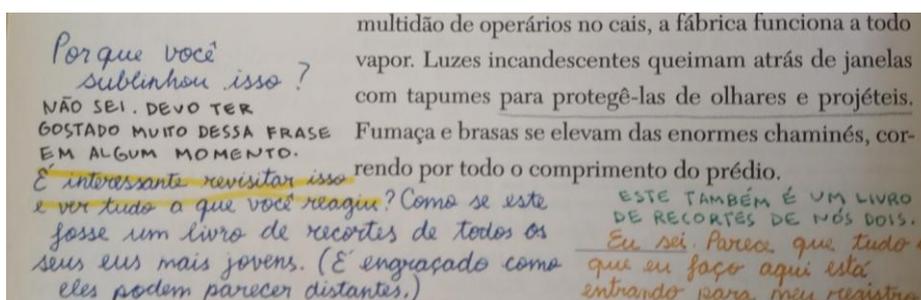


Figura 09: Por que você sublinhou isso?

Fonte: foto da autora, p. 76

Iser trata essa questão do processo de recepção em que o ponto de vista do leitor é, justamente, afetado pela perspectiva da observação:

Em cada momento da leitura, entregam-se ao ponto de vista do leitor apenas segmentos de perspectivas diferentes, cujas relações recíprocas não são

verbalmente manifestadas. O aumento dos vazios resulta do fato de que, por via de regra, as perspectivas centrais são, por sua vez, também perspectivadas (ISER, 1996, p. 123).

Eric e Jen se encaixam num perfil de leitor ideal para as obras de Straka, pois conseguem relacionar as obras produzidas pelo autor com as situações vivenciadas por ele ou com o momento histórico em que aconteceram. Não eram leitores triviais, mas sim leitores que buscavam um sentido além para a interpretação. Consideremos que o autor e sua obra eram objeto de pesquisa, primeiro de Eric e depois também de Jen. Talvez o leitor comum não inferisse o mesmo número de significações, tal como a obra *S.*, que será muito mais ampla para um pesquisador e para um leitor-ideal de Abrams e Dorst. Vejamos, então, alguns exemplos da interpretação desses leitores ficcionalizados. Numa passagem do texto de *S.* em que os personagens estão contando histórias ao redor de uma fogueira, Eric comenta: “MAS CF.: O MODO COMO A COISA AZUL-NEGRA REAGE AO CALOR. INCONSISTENTE? VMS ESTÁ SUGERINDO QUE CRIAÇÃO E DESTRUIÇÃO TEM UMA RELAÇÃO MAIS PRÓXIMA DO QUE PENSAMOS?” e Jen responde: “*Talvez esteja apenas dizendo que as pessoas em toda parte gostam de sentar ao redor de uma fogueira e contar histórias — e provavelmente sempre gostaram. Pense naquela pintura na caverna descoberta por Durand...*” (p. 146)

Eric assinala um trecho de *O navio de Teseu* e tenta relacionar com outras obras e fazer conexões com outros autores:

TRECHOS CURTOS E INTERROMPIDOS NESTE CAP. PARECEM OS PRIMEIROS TRABALHOS DE SINGH. (HOMENAGEM?)

→ MAS OS ROMANCES POSTERIORES DE SINGH PARECEM MUITO COM OS DE STRAKA - AQUELA ESTRANHEZA NÃO EXATAMENTE DO NOSSO MUNDO, A INVESTIGAÇÃO PESSOAL VELADA, AS QUESTÕES DE IDENTIDADE.

→ VOU CORRER UM RISCO AQUI — MAS PARECE QUE SINGH E VMS COLABORARAM EM AMRITSAR E ACABARAM INFLUENCIANDO UM AO OUTRO.

É uma aposta bastante forte. Você pode ver a mesma coisa acontecendo com Summ. — antes e depois de Marcha de Santana e Palçadas da noite. (p. 378)

Outras hipóteses são colocadas na trama pelos leitores Eric e Jen para dar pistas ou confundir o leitor real. Uma delas é a questão de o livro *O navio de Teseu* se tratar de uma autobiografia de Straka. Os leitores ficcionalizados ora acreditam nisso, ora discordam sobre isso. Nas primeiras anotações do livro (a lápis), Eric marca uma passagem que diz que “toda história tem pelo menos um fundo de verdade” e escreve: “INCLUINDO ESTA - ONDT COMO AUTOBIOGRAFIA DISFARÇADA? E UMA QUE TAMBÉM É CONSTRUÍDA A PARTIR DE REFERÊNCIAS ÀS COISAS QUE ELE ESCREVEU” (p. 149). Assim, Eric começa a formular essa hipótese sobre a obra. Contudo, em outro momento, quando estão discutindo quem seria o S. e Jen discorda de que seria o coletivo de escritores por conta de alguns detalhes, Eric observa: “STRAKA ERA UM ESCRITOR. ELE INVENTAVA COISAS. NEM TODOS OS DETALHES PRECISAM SER TIRADOS DIRETAMENTE DA VIDA REAL” (p.169).

Notamos, assim, como o processo de recepção é provocado a todo o momento pelos leitores ficcionalizados, submetendo o leitor real a variadas perspectivas (narrador, autor narrador, protagonista, leitores ficcionalizados) a partir das quais formulará sua compreensão da narrativa, colaborando, desta forma, na criação do leitor-ideal possivelmente pretendido por Abrams e Dorst, ou seja, aquele

que fará uma leitura atenta, buscando os conhecimentos necessários para uma compreensão da obra S.

1.3.3 Jogo textual

A narrativa de S. se apresenta de forma nada convencional. O leitor se depara com páginas cheias de anotações e precisa encontrar uma estratégia de leitura que atenda seu perfil. Ele pode: ler a história principal e notas de rodapé e também as anotações em sequência; ler somente a história principal e depois voltar numa releitura lendo as anotações todas; ler a história principal e voltar diversas vezes às anotações, em ordem cronológica. Cada uma dessas escolhas implicará uma interpretação. Se escolher a primeira opção, certamente o leitor terá informações antecipadas sobre a história e talvez algumas coisas possam não fazer muito sentido ainda. Possivelmente precise também avançar ou retroceder páginas para buscar algumas informações. Se decidir pela segunda opção, também terá essa sensação. A terceira opção é mais trabalhosa e vai requerer voltar algumas vezes ao texto principal para lembrar sobre o que se trata aquela anotação. De qualquer forma, o texto requer uma estratégia por transgredir a forma linear de leitura normalmente instituída.

O jogo textual da obra se apresenta, portanto, de diversas formas, sustentado pela busca de identidade dos personagens e muitas intertextualidades, além da presença dos textos nas margens e anexos diversos que dão a obra um caráter aberto e fragmentário. Para que o leitor desvende esse jogo textual, deverá entender como o texto narrativo não segue um modelo tradicional de leitura, sendo esta tão fragmentada que, por vezes, temos a sensação de estarmos num sonho.

A narrativa é conduzida por um narrador e a todo momento é interrompida por anotações nas margens, deslocando o foco do leitor para encaminhá-lo para outro texto, de forma intencional, fundamentando o caráter de jogo textual.

O teórico francês Roger Caillois (1990) defende que tudo na sociedade funciona como um jogo. Ele apresenta como características do jogo a liberdade, a convenção, a suspensão do real, além de espaço e tempo delimitados. Caillois (1990, p. 33-47) ainda cita algumas categorias de jogos, a saber: agôn – duelo, torneio, onde o vencedor o é pelas suas habilidades. Não existe a intenção de causar danos severos no antagonista, apenas vencê-lo; alea – oposição ao agôn, trata-se mais da sorte, do destino. Em muitos jogos, agôn e alea estão presentes concomitantemente; mimicry – qualquer jogo que aceite a ilusão, criação de um personagem ilusório ou adoção de um respectivo comportamento. A máscara e o disfarce passam a fazer parte do corpo. Mímica. Prazer de se fazer passar por outro; ilinx – busca pela vertigem, pelo espasmo estonteante que desvanece a realidade, hipnose da consciência.

Huizinga (1999) em sua obra *Homo ludens* aponta que o jogo é uma realidade originária, correspondendo a uma das noções mais primitivas e enraizadas da humanidade, sendo que dele nasce a cultura, sob a forma de ritual e de sagrado, de linguagem e de poesia, manifestando-se inclusive nas artes do pensamento e do discurso, assim como em áreas de tribunal judicial (acusação e na defesa polêmica) e também na do combate e na guerra em geral. Defende a hipótese de o jogo ser mais primitivo que a cultura e fazer parte daquelas coisas em comum que o homem partilha com os animais. Aponta, ainda, como característica natural do jogo a excitação e a fascinação que podem ser observadas em suas manifestações

fisiológicas: de um lado, a fascinação que tem capacidade de excitar e invadir a intensidade psicológica do homem; por outro lado, há raízes biológicas para esse sentimento.

Corroboram com essa ideia de Caillois e Huizinga os princípios da análise transacional, uma teoria da psicologia criada e desenvolvida pelo psiquiatra Eric Berne, que observou que, em cada pessoa, existem três partes distintas e funcionais, as quais denominou estados do ego. Definiu um estado de ego como “um sistema coerente de sentimentos, ou como um conjunto de padrões coerentes de comportamento” (BERNE, 1974, p. 25). Em sua obra *Os jogos da vida*, ele defende que:

Tanto a vida em família como a vida conjugal e ainda a vida em diversas organizações podem ser baseadas continuamente em variações de um ou mais jogos. Dizer que a maior parte da atividade social consiste em jogar jogos não significa que essa atividade seja necessariamente divertida, ou que as partes envolvidas não estejam necessariamente engajadas no seu relacionamento. (BERNE, 1974, p. 21)

Berne desenvolve essa teoria dizendo que reagimos a cada estímulo recebido, ou seja, quando os indivíduos se encontram em convívio social, em algum momento alguém se manifestará de alguma forma e isto é conhecido como estímulo transacional. O fato de outra pessoa reagir a esse estímulo é conhecido como resposta transacional. A análise transacional interessa-se em descobrir qual estado do ego emitiu o estímulo e qual estado respondeu. Então, de acordo com essa teoria, as interações sociais são compostas de transações e estas “tendem a ocorrer em cadeia, onde cada reação, por sua vez, funciona também como estímulo”. (BERNE, 1974, p. 31)

Iser retoma esses estudos, a fim de desenvolver os jogos no universo textual, esclarecendo que os jogos

[...] não aparecem de forma isolada no texto, mas em relação de mistura, de modo que sua combinação em cada caso poderia ser entendida como jogo do texto. *Agôn*, *alea*, *mímica* e *ilinx* seriam então componentes constitutivos desse jogo: *agôn*, quando predominam os conflitos; *alea*, quando um gerador do acaso se faz necessário a cada vez; *mímica*, quando se realizam adequação e engano, e finalmente, o *ilinx*, quando se trata de contrariar estruturas de jogo para introduzir a subversão e a inversão. É possível avaliar os textos conforme as formas do jogo que dominam na interação. Geralmente nenhum dos jogos está completamente ausente como fator constitutivo do texto, de modo que o jogo do texto é diferentemente sintonizado por dominâncias ou equilíbrios. Tal combinação dos jogos decorre do fato de os componentes dos outros jogos estarem presentes em cada jogo (ISER, 1996b, p. 318-319).

Percebemos que alguns desses jogos se mostram no texto. Iser (1996b, p. 317) caracteriza “alea” como aquela que “decompõe as redes de relação semântica constituída pelos mundos referenciais e pela recorrência a outros textos”. Podemos identificar a alea nas várias intertextualidades e também charadas que são colocadas nas tramas, durante o processo de leitura, e que dependem de um conhecimento prévio ou caráter investigativo do leitor para que ele descubra a intencionalidade do narrador, ficando essa efetivação ao acaso do destino, mas também sendo uma característica de “agôn”, já que as habilidades do leitor serão fundamentais.

O “ilinx” é percebido na transgressão da estrutura textual ou quando lemos sobre o personagem costurando sua boca, o que certamente causa uma vertigem no leitor. Ainda outras transgressões textuais acontecem ao serem inseridos outros documentos, como cartas, postais, mapas dentro da narrativa.

O “mimicry” ou mímica aparece quando um personagem, se faz passar por outro (caso de Sola e de V.M. Straka) ou quando os comportamentos são imitados (comunicação nas margens entre Jen e Eric, assim como entre Caldeira e Straka). Além disso, Eric e Jen acreditam que a narrativa de *O navio de Teseu* é uma espécie de autobiografia do autor, somado a outros textos de seus livros, o que Iser (1996) coloca como terceiro ato de fingir (desnudamento da ficcionalidade — “como se”), da mesma forma que a “mimicry”, enquanto categoria de jogo textual, se evidencia, desde que o leitor aceite o pacto de leitura tornando-se um cúmplice e aceitando esse “como se”. Podemos identificar, ainda, alguns impulsos que são causados pelos jogos: o prazer do desafio, busca da repetição e simetria, satisfação de desvendar um mistério (enigma), satisfação provocada por todas as artes combinatórias.

A busca do prazer por intermédio da leitura, ou o “deleite estético”, conforme Iser, ativaria determinadas faculdades, “de modo que exigências extraordinárias do jogo do texto certamente intensificarão esse prazer. Isso vale, sobretudo, quando o texto esconde suas regras de jogo, de modo que sua descoberta pode se tornar propriamente um jogo” (ISER, 1996b, p. 332). As faculdades mencionadas por Iser (1996b) “podem ser cognitivas, emotivas ou sensórias”. A estética narrativa de *S.*, cuja estratégia de leitura deve ser descoberta pelo leitor, não existindo uma regra, encaixa-se perfeitamente neste conceito de Iser.

Notamos, assim, que *S.* possui as características de jogo textual e que, durante as tramas, seria ainda possível identificar outros comportamentos textuais que reforçam a presença desse jogo ficcional, inclusive a combinação das

categorias de jogos explicitadas por Caillois (1990) e bem desenvolvidas por Iser (1999 e 1996b).

1.3.4 Signos, significados, significantes

O percurso dos conceitos de signos, significados, significantes (ou suas variações de nomenclatura) possui uma história de quase dois mil anos de estudo nos mais diferentes momentos filosóficos e pelos mais importantes nomes das ciências humanas.

Todos nós dependemos do signo para interagirmos com o meio no qual estamos inseridos. De maneira prática, a noção do signo nos acompanha cotidianamente: ao dirigirmos, precisamos ler e interpretar discursos transmitidos pelas placas de trânsito ou pelas luzes semafóricas. Placas existem também em todos os lugares, para demarcar endereços, pontos comerciais, indicar caminhos, proibir ou permitir ações. Precisamos do signo para entender o mundo e as relações humanas, sendo que seus sentidos são muito amplos e discutíveis, tendo vários conceitos dependendo da escola filosófica que o analisou. Limitaremos-nos à análise de algumas considerações referentes ao signo linguístico para que possamos fazer uma melhor apreensão do sentido da obra em análise.

Para estudar os signos, vale pontuar, ainda que rapidamente, algumas das teorias que os estudam. Semiótica é o estudo da construção de significado. Semântica, segundo Guiraud (1980, p. 7) é o “estudo do sentido das palavras”. A semiologia é a ciência dos signos, desenvolvida por Saussure, sendo a língua o mais importante sistema de signos e apenas uma parte do sistema semiológico.

Saussure (2001, p. 80) definiu o signo linguístico como “a combinação do conceito e da imagem acústica”. Num segundo momento, substituiu por significante (imagem acústica) e significado (conceito). Ou seja, o significante é apresentação física do signo de forma sonora, já o significado é o conceito que permite a formação da imagem na nossa mente, sendo o signo, então, um conjunto de relações mentais, podendo conter uma ou várias ideias, conforme o contexto. Podemos dar como exemplo, a palavra pé que pode significar a) parte inferior da perna; b) unidade de medida de comprimento do sistema inglês; c) uma planta. Sobre essa questão de contextualização, Hjelmslev expõe que:

Considerado isoladamente, signo algum tem significação. Toda significação de signo nasce de um contexto, quer entendamos por isso um contexto de situação ou um contexto explícito, [...]. É necessário, assim abster-se de acreditar que um substantivo está mais carregado de sentido do que uma preposição, ou que uma palavra está mais carregada de significação do que um sufixo de derivação ou uma terminação flexional. (HJELMSLEV, 1975, p. 50)

Barthes (1991) define significado como a representação psíquica de uma “coisa” e não a coisa em si. Exemplo clássico é a pintura de René Magritte (figura 7). O significado da palavra cachimbo realmente não é o cachimbo.

Ou seja, o significado é o conceito do signo e o significante a sua representação acústica. A significação, por sua vez, é o elo entre o significante e o significado por meio de um contexto bem definido. Eco (2018, p. 55) expande a ideia deste conceito, no qual “[...] o intérprete tem o direito e o dever de suspeitar que aquilo que acreditava ser o significado de um signo seja de fato o signo de um outro significado”, abordando agora, os mecanismos de analogia e a descoberta que fazemos de uma similaridade, sugerindo outra similaridade, de maneira interminável:

A palavra cão não é semelhante a um cão. O retrato da rainha Elisabete num selo britânico é semelhante (segundo uma certa descrição) a uma determinada pessoa que é a rainha do Reino Unido, e pela referência a ela pode tornar-se emblema do Reino Unido. A palavra porco não é semelhante a um suíno, nem a Noriega nem a Ceauscescu; mesmo assim, com base numa analogia culturalmente estabelecida entre os hábitos físicos de um suíno e os hábitos morais dos ditadores, posso usar a palavra porco para designar um dos senhores citados acima. (ECO, 2018, p. 56)



Figura 10: A Traição das Imagens, 1928-9, óleo sobre tela, 60 cm x 81 cm, René Magritte, LACMA – Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles.
Fonte: <https://www.historiadasartes.com/sala-dos-professores/a-traicao-das-imagens-rene-magritte/>

As tramas de S. são todas permeadas de símbolos a serem interpretados pelo leitor. Começamos a ver essa simbologia e a pensar em seus significados, desde o título do livro *O navio de Teseu*, quando o relacionamos com a busca de identidade que encontramos na trama que envolve o personagem S., os personagens Eric e Jen, e também Straka e Filomela, uma relação da interioridade humana com uma nau.

Para Saussure, a língua é o mais importante sistema de signos, e Straka dominava, ainda que não totalmente, esse sistema. Falava diversos idiomas (mas precisava de um tradutor).

Segundo Bakhtin/Volochínov, o signo é ideológico por possuir um significado que remete a algo situado fora de si mesmo (objeto ou acontecimento), refletindo outra realidade. Nesse sentido, ressaltam, que

Cada signo ideológico é não apenas um reflexo, uma sombra da realidade, mas também um fragmento material dessa realidade. Todo fenômeno que funciona como signo ideológico tem uma encarnação material [...]. Um signo é um fenômeno do mundo exterior. O próprio signo e todos os seus efeitos (todas as ações, reações e novos signos que ele gera no meio social circundante) aparecem na experiência exterior (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2009, p. 33).

Iser, em seu livro *O ato da leitura*, aborda a questão dos efeitos estéticos dos signos verbais provocados no leitor no ato da leitura. Segundo o autor, este processo de assimilação da leitura acontece na relação dialética entre o texto escrito, a subjetividade do leitor e a interação entre ambos. A leitura só se torna um prazer no momento em que a produtividade do leitor entra em jogo, ou seja, quando os textos nos oferecem a possibilidade de exercer as nossas capacidades (ISER, 1996, p.10).

Em S., essa interação se dá a todo o momento, como nos muitos signos que indicam nomes de pessoas e lugares, e que estão ausentes, representados por palavras interrompidas ao longo da narrativa. O personagem S. desconhece alguns significantes e, portanto, não consegue conectá-lo a nenhum significado. Anca, a mulher que S. conhece ao chegar no Território, o chama de Taraqachi (p. 334; p. 349; p. 351) e este é um exemplo de palavra que ele não conhece, mas acaba criando para ela um significado — aquele que tenta — p. 351 — por acreditar ser ele mesmo aquele que tentará acabar com o governador, com Vévoda e todo o mal que este tem causado à humanidade. S. rejeita este nome dizendo que “O que importa é

o que você faz, não como é chamado” (p. 334), e, dentro deste conceito, podemos dizer que o significante é menos importante que seu significado. Temos ainda o próprio símbolo “S” que se repete em vários lugares, e não há clareza de seu significado, mas o personagem o identifica como sendo seu nome e assim passa a se reconhecer. Como encontra esse signo em muitos lugares, para ele torna-se uma evidência de que ele deveria estar neste lugar.

Essa questão de signo e nome também é explorada em todas as tramas, sendo mais um ponto-chave da obra (juntamente com a identidade e a questão da escrita). V. M. Straka é um signo, associado a um escritor, que ninguém conhece o significante, ou seja, a pessoa que o representa e, muitas vezes, é tido até por um grupo de pessoas. Barthes (1991) nos revela que o significante pode ser analisado com as mesmas observações que ele coloca para o significado, sendo, contudo, o significante um elemento mediador que se comporta como gerador, ou seja, materializador da figura do objeto, o significado. Jennifer, ao contar a Eric a verdadeira história sobre seu desaparecimento, (p. 334; p. 377), comenta do menino que encontrou e com quem ficou e dividiu espaço e comida por uns dias: *“Lembro-me muito claramente da ferrugem na fechadura, mas não me lembro do nome do menino. Não é estranho? Devia ser Bobby. Ou Tom. Prefiro ficar com Tom. Afinal, o nome dele não importa, certo?”* (p. 377, anexo), e assim voltamos a questão do significado ser mais importante que o signo.

Mas toda palavra é passível de interpretação, podendo adquirir um valor semiótico e tornar-se expressiva. Bakhtin/Volochínov (2009) coloca a dialética do sentido entre o que o interlocutor diz e o receptor interpreta, através das palavras,

mas passando pela atividade psíquica, podendo sua significação conter um valor semiótico diferente:

Essa orientação da palavra em função do interlocutor tem uma importância muito grande. Na realidade, toda palavra comporta duas faces. Ela é determinada tanto pelo fato de que procede de alguém, como pelo fato de que se dirige para alguém. Ela constitui justamente o produto da interação do locutor e do ouvinte. Toda palavra serve de expressão a um em relação ao outro. Através da palavra, definimo-nos em relação ao outro, isto é, em última análise, em relação à coletividade. A palavra é uma espécie de ponte lançada entre mim e os outros. Se ela se apóia sobre mim numa extremidade, na outra apóia-se sobre o meu interlocutor. A palavra é o território comum do locutor e do interlocutor (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2009, p. 84).

Dessa forma, nos comunica Seidel,

[...] o signo linguístico, por apresentar essas características, é um signo ideológico – diz respeito a uma realidade outra que não a sua própria (ou seja, a realidade material fônica), mas sim a algum fenômeno da natureza ou da consciência social, conforme Bakhtin/Volochínov (2009) (SEIDEL, 2017, p. 185).

Assim também Saussure pontua que,

O signo linguístico une não uma coisa e uma palavra, mas um conceito e uma imagem acústica. Esta não é o som material, coisa puramente física, mas a impressão psíquica desse som, a representação que dele nos dá o testemunho de nossos sentidos; tal imagem é sensorial e, se chegamos a chamá-la “material” é somente neste sentido, e por oposição ao outro termo da associação, o conceito, geralmente mais abstrato. (SAUSSURE, 2006, p. 80, ênfase no original)

Os tripulantes do misterioso navio utilizavam apitos para se comunicarem, e esses apitos possuem uma linguagem própria, um significado que é conhecido pelos marinheiros. Num navio onde a tripulação toda tem suas bocas costuradas, os

signos tornam-se fundamentais na comunicação. É difícil falar, por isso S. usa o convés do navio para escrever, para se comunicar. Outra passagem que chama a atenção em relação aos signos, seus significantes e significação, é quando S. grava sua história nas paredes do navio, mas o que aparece escrito é outra coisa:

S. coloca no chão os pés em meias, pega o prego e o rola nos dedos. Testa sua ponta raspando uma única linha vertical – um um, você diria, ou um I – em um pedaço de madeira no topo do anteparo. E então, devagar, dolorosamente, começa a gravar sua história no próprio navio.

Eu nadei para longe do navio, ele escreve. Supus que havia sido destruído. Encontrava-me sob um píer, tossindo água do mar. Podia ouvir o barulho da manifestação acima.

[...]

As palavras na parede não são as que ele pensou ter escrito.

EU NADEI PARA LONGE DO NAVIO,

diz a parede.

EU ASPIRARA DESTRUÍ-LO.

EU ME VI SOB UM ARCO,

XINGANDO OS SENADORES. SERÁ QUE EU

PODERIA FERIR OS DEMÔNIOS RUIDOSOS ACIMA? (p. 207).

Nessa passagem, vemos que S. pensa escrever algo, mas o que aparece escrito é o que ele realmente pensa e sente. Em várias outras passagens, vemos o mesmo fenômeno acontecendo com S. (p. 208; 259-260; 273; 328), tanto que ele chega a ignorar esse fato, apenas continuando a escrever.

Nesse mesmo caminho, temos ainda uma passagem onde Edvar Sexto, sucessor na linhagem dos Vévoda, em seu discurso reconhece algo que reflete a realidade conhecida de todos, mas que não seria conveniente ser dita. Ele tem um discurso escrito, mas após provar uma taça do vinho negro, novas palavras

sobrepõem-se ao seu discurso. Os signos ganham novos significantes e significados:

— Senhoras e senhores. Conheci muitos de vocês hoje, e espero conhecer cada um antes que deixem nossa adorável residência. Meu nome é Edvar Vévoda, o Sexto, e como podem ter ouvido, assumirei a presidência da Vévoda Holdings nos próximos meses em função da saúde fragilizada de meu pai, ou pelo menos o que me foi pedido para definir como sua saúde fragilizada.

[...]

— Muitos de vocês são clientes de meu pai há algum tempo, e quero lhes garantir que a Vévoda Holdings continuará a lhes fornecer os serviços com que estão acostumados, incluindo, mas não somente, aqueles de que podem realmente precisar.

[...] Ele sabe o que precisa dizer, e por um momento está paralisado à medida que essas palavras aparecem na página, se superpondo ao texto preparado para ele, enchendo as margens, pulsando com vida, palavras que são criação sua, apenas sua. [...]

— Eu acredito — diz, e decide repetir para enfatizar. — Eu acredito que também é de fundamental importância lhes informar de que nem eu nem meu pai, nem meu avô, sentimos qualquer coisa que não desprezo por vocês ou por seus predecessores, em seja lá qual patético feudo evanescente supõem controlar. Metade de vocês se comporta como crianças, a outra metade, como velhos excêntricos. Felizmente para minha família, todos vocês gostam de ter brinquedos que... que fazem barulhos muito altos e/ou causam um grande volume de destruição (p. 441-442).

O personagem S., em busca da sua identidade, pensa estar gravando um símbolo. Quando toma consciência do que realmente gravou, estes símbolos têm significados completamente diferentes do que ele acreditou. Isso nos leva ao questionamento, por trás dos símbolos cravados na parede, de que metáforas eles escondem.

Jouve (2002, p. 64), explicando sobre essa simbologia, arremata que é preciso considerar os processos de deslocamento metafórico e metonímicos, já que uma obra, frequentemente, profere outra coisa que parece dizer: o destinatário deve decifrar sua linguagem simbólica.

Não podemos fazer essa mesma relação do discurso de Edvar. Ele acredita estar numa grande performance oratória, talvez por não ter consciência total das suas palavras depois de ter tomado o vinho negro. Seu discurso (significante), diferente do que está escrito no papel que carrega (signos), e o que seus interlocutores recebem (significado) é a expressão de uma consciência que está sendo sincera de uma maneira que alguém, na sua posição, não poderia ser, e isso acaba por matá-lo.

Os encartes são também diferentes sistemas sígnicos a serem interpretados. Os cartões postais, por exemplo, que, sem assinatura, estão sugerindo pesquisa sobre aves, são, na verdade, comunicações de Eric com Jen, sobre sua busca por Filomela, e de forma codificada, atualizando informações sobre suas descobertas (figuras 11, 12, 13 e 14). Nesta perspectiva imagética, o signo pode ser composto por diversos signos e, numa análise semiótica, pode ser analisado por seu conjunto ou por seus componentes. Conforme Santaella:

Formas visuais são unidades de percepção independentes da linguagem. No campo visual, as figuras são percebidas, em sua totalidade, como formas. As totalidades aparecem como algo que é mais do que o somatório de suas partes. A percepção acontece, então, não de maneira reprodutiva, mas sim como um processo construtivo da nova organização do campo visual. (SANTAELLA; NÖTH, 2014, p. 47)

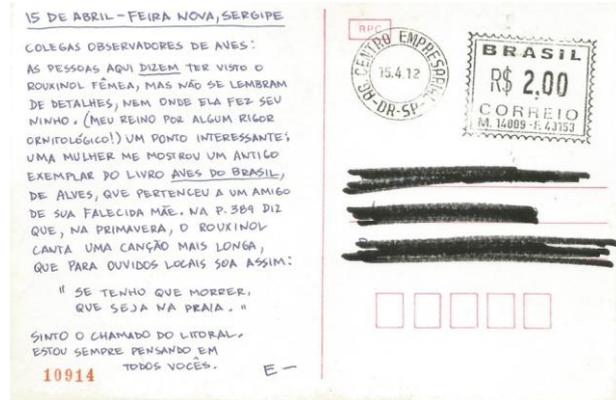


Figura 11: Cartão postal p. 179 (frente e verso)
Fonte: Foto da autora

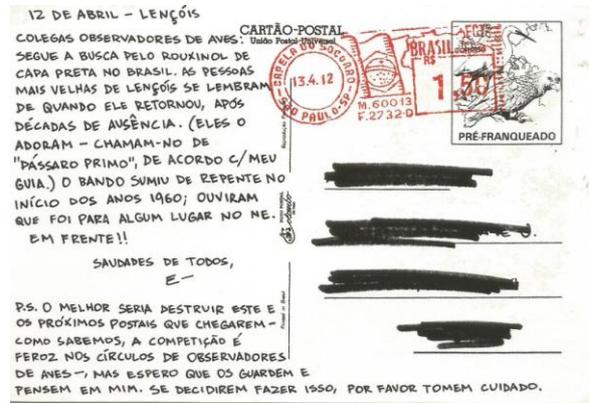


Figura 12: Cartão postal p. 113 (frente e verso)
Fonte: Foto da autora

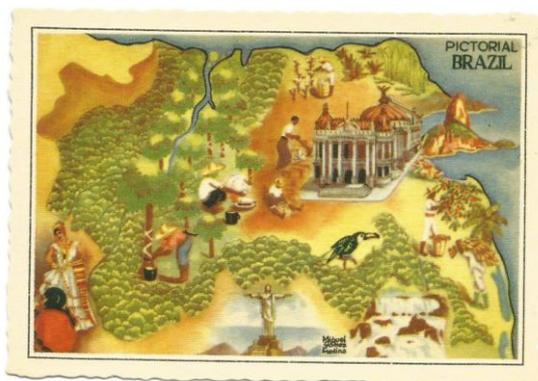


Figura 13: Cartão postal p. 201 (frente e verso)
Fonte: Foto da autora

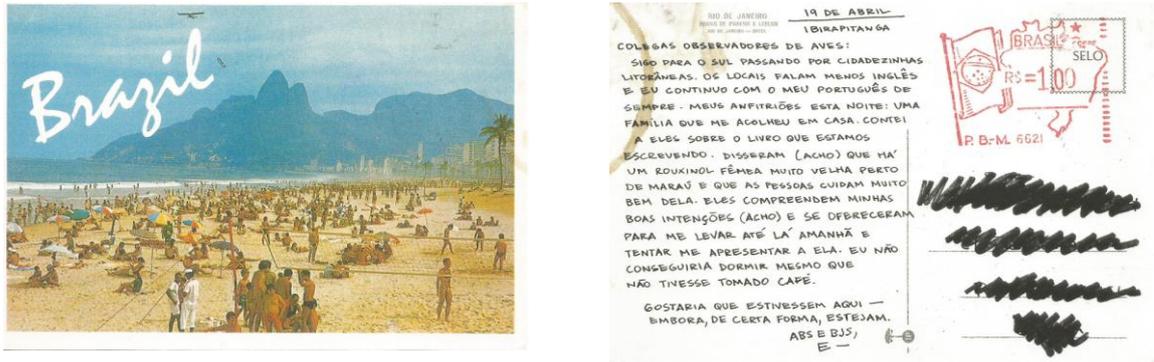


Figura 14: Cartão postal p. 193 (frente e verso)
Fonte: Foto da autora

Outros significantes podem ser colocados aqui para reflexão: S. está no navio tentando encontrar qualquer coisa que lhe seja familiar, e passa a observar o céu estrelado e as constelações (signos). Mas, de repente, percebe que elas estão diferentes e, num piscar de olhos, tornam-se irreconhecíveis (p. 46-47). Henry Cutting (2015) faz um estudo sobre o simbolismo em S. e propõe que as estrelas, que são guias para os marinheiros (significantes), perdem essa função para S., simbolizando talvez sua desorientação no mundo (significado). Cutting ainda observa que o mesmo acontece com relação às constelações (signos), que, de maneira simplificada, simboliza conexão (significante), demonstrando que S. perdeu essa capacidade de se conectar (significado) ao perder sua memória e sua identidade. Ainda a perda das roupas que S. usava, sua única conexão com o passado, poderia representar uma personalidade nua. E ainda o próprio mar, que simboliza a inconstância, a calma e também a tempestividade.

A caneta é outro signo importante a ser considerado. Na trama, ela assume um significado diverso do conhecido e passa a ser também uma arma, quando S. usa para matar um Agente (o primeiro assassinato que comete) (p. 255). Num sentido metafórico, contudo, a caneta pode mesmo representar uma arma, como o

próprio escritor Straka demonstra, utilizando a escrita para combater uma realidade nefasta.

Há ainda outros signos postos nas tramas, como os pássaros, os macacos, o tempo que passa mais lentamente no navio, a valise, as distâncias mutáveis na Cidade de Inverno, a própria caixa preta que carrega o livro, a letra S gótica, o livro *Os contos do arqueiro*, entre outros.

2. ABORDAGEM PSICANALÍTICA

Antes de começar a analisar algumas passagens da obra, a partir da crítica literária psicanalítica, importa dizer que a psicanálise muito se beneficiou da literatura (assim como a literatura se beneficiou da psicanálise) durante os séculos. Entender o que é crítica literária, ao menos de forma simplificada, também nos ajudará a compreender as análises propostas.

Crítica literária é uma atividade reflexiva e intelectual que se propõe a estudar as obras literárias, colaborando na sua interpretação (o texto precisa de intérpretes) de maneira técnica e científica servindo-se de diversas influências, como da linguística, psicanálise, filosofia, antropologia e sociologia.

A crítica literária psicanalítica, segundo Eagleton (2003), pode se voltar para o autor da obra, para o conteúdo, para a construção formal ou para o leitor. A psicanálise de conteúdo seria, de certa forma, limitada, utilizando conceitos centrais e estruturais da teoria psicanalítica. Eagleton refere-se à teoria dos sonhos de Sigmund Freud (1905), e como o sonho, a obra toma certas matérias-primas: linguagem, outros textos literários, maneiras de perceber o mundo, transformando-os em um produto. A crítica psicanalítica literária vai trabalhar o texto como no sonho, observando aparentes evasões, ambivalências e pontos de intensidade na narrativa: palavras que não são ditas, palavras que são reiteradas com excepcional frequência, duplicações e lapsos de linguagem. Revela alguma coisa do subtexto que, como um desejo inconsciente, a obra revela e oculta. Eagleton ainda analisa a relação da teoria literária com a agitação política e ideológica do século XX (guerras, depressões econômicas e revoluções), e como essas relações são sentidas no plano pessoal, constituindo um campo sistemático de conhecimento chamado

psicanálise. O autor recorre às teorias de Sigmund Freud e Jacques Lacan para pontuar em cada uma delas itens que considera importantes na abordagem de um texto literário.

Destacamos *O navio de Teseu* como uma obra que se enquadra no gênero de literatura fantástica, caracterizada, segundo Todorov (2006), por representar o nosso mundo, com suas leis e limites, contendo eventos que não podem ser explicados por essas mesmas leis. Embora o enredo aconteça em nosso universo, este sofre perturbações que não podem ser explicadas respeitando-se a realidade concreta. É marcado pela hesitação do leitor e do personagem diante de eventos inexplicáveis e do mistério que os envolve. O gênero da literatura fantástica coloca em jogo a incerteza, e o pacto ficcional nos convida a acreditar que o evento em questão resulta de uma ilusão dos sentidos. Pode nos fazer acreditar, também, que tal evento inexplicável foi real, e então a realidade é regida por leis que desconhecemos.

Freud produz suas obras em meio ao movimento da literatura fantástica e teria, inclusive, utilizado obras deste gênero para exemplificar algumas de suas teorias, como a do inquietante²⁴. Ambas, psicanálise e literatura fantástica, produzem uma quebra nos limites entre realidade e fantasia, real e imaginário.

Partindo desses conceitos, elegemos algumas passagens que nos levam a interpretações textuais no campo da psicanálise, para compreender o conteúdo e a construção formal do texto.

²⁴ A teoria do inquietante foi um ensaio escrito por Freud em 1919, onde ele faz uma análise psicanalítica no terreno da estética, pelo conto "O Homem de Areia" e também do romance *Os elixires do diabo*, ambos do escritor de E.T.A. Hoffmann. O artigo trata sobre a sensação de estranheza e inquietação, "ao que é terrível, ao que desperta angústia e horror" (FREUD, 2010). Essa sensação foi estudada por Freud e nomeada de *Das Unheimliche*, que foi traduzida em português como *O Inquietante / O Estranho*, em espanhol *Lo Siniestro / Lo ominoso*.

2.1 MEMÓRIA, IDENTIDADE E AS METÁFORAS EM S.

Segundo Martins (2010), o homem grego, do período clássico da filosofia, compreendia a vida vinculada à navegação, de tal modo que cria dela uma metáfora ética para guiar a existência, onde se permite que o homem pense em si como um ser itinerante dentro de um tempo limitado para que a vida percorresse num rumo certo de maneira satisfatória. E nessa metáfora se assenta a compreensão platônica da “pólis como uma grande nau, onde cada indivíduo exerce uma função muito bem delimitada, muito bem desempenhada” (MARTINS, 2010, p. 39). Essa metáfora mostra de maneira muito interessante como cada indivíduo, mesmo não tendo o leme para dirigir a nau da cidade, pode comandar sua nau interior.

Menos de um século depois, num tempo em que o período clássico da filosofia grega já tinha ficado para trás e já não havia tantas liberdades políticas, Epicuro mostra que existia um outro universo a ser conquistado e trabalhado, o universo interior, construindo, assim, o paradoxo da interioridade humana. Sobre a subjetividade de cada homem ser compreendida como uma nau interior, a qual cada homem deve conduzir, fundamenta Martins:

O homem é livre, e é essa a grandeza de sua liberdade, porque apesar da fatalidade das coisas, do mecanismo do universo, a liberdade abre uma brecha para os seus projetos, onde o indivíduo é o inventor do dever-ser: ser capaz de colocar acima da fatalidade das coisas, a dimensão pessoal e a possibilidade da liberdade, como suporte metafísico para o seu projeto de vida, para sua meta, enquanto conduz a sua nau interior por entre as procelas da vida. O indivíduo, assim compreendido, não é um ser passivo diante do universo, não é apenas o reflexo das circunstâncias, não está à mercê das contingências. Ao contrário, esse indivíduo é alguém que, diante das contingências, é capaz de aferrar-se ao leme e bem conduzir a sua nau interior. (MARTINS, 2010, p. 43)

A busca pela identidade, por conhecer quem realmente somos, comparada às navegações, parece ser uma metáfora recorrente na literatura, pois é uma busca que demanda tempo e esforço. Quem já leu *O conto da ilha desconhecida*, de José Saramago, já se deparou com esta metáfora. O conto é sobre um homem que foi pedir ao rei um barco para buscar uma ilha desconhecida. O rei atesta que todas as ilhas já são conhecidas, mapeadas, descobertas, mas o homem insiste e, sob a ameaça de não sair da porta das petições até ganhar o barco, o rei cede e dá a embarcação ao homem. Junto a ele, vai também a mulher da limpeza do castelo, que também quer novas aventuras, uma nova vida. Afinal, para ela, as portas representam o mundo já conhecido e o barco, o mundo a conhecer. No fim do conto, eles dão ao barco o nome de Ilha Desconhecida, nos fazendo compreender que a ilha desconhecida é o barco e também a nossa vida, a vida diferente desta já conhecida, uma nova vida a ser construída, traçada, seguida, um novo caminho.

Saindo do lugar onde estamos, é possível viver novas opções. Isso não acontece quando não saímos do lugar. “[...] é necessário sair da ilha para ver a ilha, que não nos vemos se não saímos de nós” (SARAMAGO, 1997, p. 141). O barco representa essa busca, porque precisamos tomar o controle da embarcação, manter o barco, seus recursos e seus provimentos, em tempo bom ou nas tormentas, já que as consequências serão nossas. Sair da ilha é um processo pessoal de enfrentamento do desconhecido. Essa busca pelo interior, pelo nosso desconhecido, traz sofrimentos e faz do ser um eterno navegante de si mesmo, em busca de sua identidade. Jen faz essa constatação quando, numa parte do livro, S. reflete como tem pensado na sua vida antiga e atual como vidas separadas e, então, ela

comenta: *“Não temos todos que fazer isso? Nos separar de quem éramos para nos tornar quem queremos ser?”* (p. 48)

O personagem S., da trama central, está a todo o momento procurando descobrir quem é, pois está em estado amnésico. Para Freud (2014), o esquecimento é efeito de um bloqueio e a lembrança, quando ocorre, gera no paciente um sentimento de que ele sempre soube, só não pensava sobre o conteúdo. Não sabemos como esse processo amnésico ocorreu, contudo percebemos em outras passagens que fenômenos parecidos acontecem, quando o personagem não tem consciência de como chega a determinados lugares, levando a crer que os bloqueios continuam acontecendo.

De qualquer forma, S. acredita que uma moça que ele encontrou numa taverna sabe quem ele é, e sua busca em grande parte da trama é por essa mulher. Ele também começa a registrar coisas que sabe e coisas que acredita sobre ele, na tentativa do resgate de sua identidade. O próprio nome do livro faz alusão a essa busca. O navio de Teseu teria sido usado para levar Teseu até o Minotauro e virou uma espécie de monumento, objeto reverenciado, sempre mantido em bom estado, substituindo-se as madeiras que iam apodrecendo por novas. Até que um dia um forasteiro pediu para ser levado até o verdadeiro navio de Teseu. Então a dúvida: qual seria o navio autêntico? O do porto ou os pedaços substituídos e guardados no armazém?

Assim também acontece conosco, que mudamos a cada dia, com novas informações, com adaptações constantes. Há memórias do ser, que, mesmo em estado perfeitamente dentro da normalidade, jamais virá à tona, já que existem a lembrança perfeita tem uma variedade graduada. No caso do personagem S., que

não lembra quem era e seguia os seus instintos, quem ele seria? Quem foi um dia e não lembra mais, ou a pessoa que é agora? Assim como as lembranças nunca trarão o passado como ele realmente aconteceu, mas sim um passado reatualizado, a partir de nossas vivências, dessa forma, lembrar desse passado não seria um reencontro, como Marcel Proust mesmo diz, mas um recomeço. Nesse sentido, não é possível reproduzir um acontecimento, ou seja, o passado só existe enquanto memória, e esta é negociada, de forma que garimpamos fatos conforme necessidade do nosso Eu agora.

Inferindo mais algumas relações com a memória proustiana, ele nos explica sobre uma memória que jamais será acessada, reatualizada: “[...] cada dia antigo permanece depositado em nós como existe em uma biblioteca imensa, entre os mais belos livros, um exemplar que sem dúvida jamais alguém irá pedir” (PROUST, 1954, p. 544). Georges Poulet (1989, p. 410) mostra que há em Proust “uma infinidade de graus na perfeição da lembrança” que convivem com muitas lembranças abortadas e com parcelas de passado definitivamente perdidas. A memória, portanto, constrói o real, muito mais do que o resgata, por isso também Proust defende a noção de uma memória construtivista. A memória age “tecendo” fios entre os seres, os lugares, os acontecimentos (tornando alguns mais densos em relação a outros), mais do que os recuperando ou descrevendo como “realmente” aconteceram.

Segundo Michael Pollak (1992), a memória é construída individualmente e socialmente, possuindo uma relação estreita com o sentimento de identidade, a imagem de si para si e para os outros, sendo extremamente importante para o sentimento de continuidade e coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si. As memórias são também negociadas, ou seja, podem se

produzir em referência aos outros, tanto sobre critérios de aceitabilidade e credibilidade, e, assim, não podem ser compreendidas como essências de uma pessoa, muito embora, por muito tempo tenha se empregado o termo personalidade para descrever o que hoje entendemos por identidade.

Identidade, portanto, é uma construção social, e não algo inato, e expressa uma singularidade construída em relação aos outros indivíduos. Temos uma definição literal de identidade como sendo uma combinação única de características e elementos que distingue um indivíduo ou um grupo de outros grupos ou pessoas, é aquilo que singulariza o sujeito em meio à multidão. A flexibilidade inerente a identidade demonstra como o fator social é fundamental ao que se refere à formação identitária de um indivíduo. Desse modo, o sujeito vai se formando em contato e em relação com o mundo que o cerca, de forma que esta identidade não é sólida, mas vai se formando, de acordo com as situações que um indivíduo vive, conforme Zygmunt Bauman (2004) :

Tornamo-nos conscientes de que o “pertencimento” e a “identidade” não têm a solidez de uma rocha, não são garantidos por toda a vida, são bastante negociáveis e revogáveis, e de que as decisões que o próprio indivíduo toma, os caminhos que ele percorre, a maneira como age – e a determinação de se manter firme a tudo isso – são fatores cruciais tanto para o “pertencimento” quanto para a “identidade”. Em outras palavras, “ter uma identidade” não vai ocorrer às pessoas enquanto o “pertencimento” continuar sendo o seu destino, uma condição sem alternativa. Só começarão a ter essa ideia na forma de uma tarefa a ser realizada, e realizada vezes e vezes sem conta, e não de uma só tacada (BAUMAN, 2004, p. 17-18, ênfase no original).

Quando o personagem S. vê um dos detetives de sobretudo marrom, que faz um gesto como se o conhecesse, sente medo de “ser do outro lado” (p. 83),

afinal, de certa forma, já estava fazendo parte dos manifestantes, pelos quais sentiu simpatia desde o começo (p. 78). S. sente medo, porque não sabe a que lado já pertenceu, se ele estivera do outro lado, estava agora construindo uma nova identidade neste novo grupo, ou seja, sua identidade poderia estar sendo negociada nas formas como Pollak descreve, para sua aceitação nesse grupo ao qual sentia afinidade.

Ciampa (1984; 1987) trata da identidade em termos de metamorfose, ou seja, como um processo inescapável de transformações, abandonando ou extinguindo antigas representações. S. busca sua identidade, acreditando que esta tem um valor estático, ou seja, que sua imagem esteja cristalizada em quem ele era até perder a memória. No entanto, para que isso fosse possível, necessário seria, segundo Ciampa, que aquela identidade fosse constantemente rerepresentada ou vista pelo outro como algo “permanente”. A própria história de S. mostra como esse esforço é inútil, pois somos constrangidos a mudar a todo o momento, pelas próprias mudanças que ocorrem nos nossos cenários de vida. Para Ciampa, os papéis que se assume ao longo da vida fazem parte da construção do indivíduo, partindo de uma identidade pressuposta e uma vivida, posta e repostada continuamente, ao passo que vivencia vários papéis, metamorfoseando-se de acordo com as condições históricas e sociais a que esteja submetido:

[...] identidade é identidade de pensar e ser [...]. O conteúdo que surgirá dessa metamorfose deve subordinar-se ao interesse da razão e decorrer da interpretação que façamos do que merece ser vivido. Isso é busca de significado, é invenção de sentido. É autoprodução do homem. É vida. (CIAMPA, 1987, p. 241)

Essa ideia de uma identidade que sofre alterações é colocada na obra em diversos momentos. Quando Stenfalk morre, Pfeifer diz a S. que Corbeau mudou. “Não é quem era até hoje de manhã. Nunca mais será”. E Eric comenta: “**ISSO NÃO É APENAS UM TRUÍSMO? P. EX.: 'NÃO É POSSÍVEL ENTRAR DUAS VEZES NO MESMO RIO?’**” (p. 183). Também numa nota de rodapé, Filomela escreve: “[...] Considere, leitor: se não há nada durável na identidade, não há razão para nenhum de nós valorizar qualquer coisa — não pessoas, não princípios, nada. [...]” (nota de rodapé, p. 205). Num diálogo (escrito), Jen comenta sobre uma conversa com sua colega de quarto e Eric pondera: “**MAS VOCÊ NÃO FOI A ÚNICA QUE MUDOU. TODOS MUDAM. TALVEZ NÃO HOUVESSE COMO VOCÊ DESCOBRIR ESSE PONTO EM COMUM ATÉ AGORA**” (p. 267, ênfase no original). Percebemos, assim, que todos os personagens têm ciência dessa mudança, de que a identidade não é estática, mas está em constante alteração, conforme as situações que acontecem com o indivíduo. E até mesmo a identidade cultural é abordada a partir dessa perspectiva, quando, em nota de rodapé, Filomela escreve: “[...] A identidade cultural, argumentou Straka, não deve ser considerada mais durável que a identidade individual” (p. 348).

A crença de S. na identidade estática se deve à sensação de que todas as pessoas têm de mesmidade, ou seja, cada um de nós está ciente de si como o mesmo de ontem e o mesmo de amanhã.

Desde o nascimento, somos submetidos a papéis sociais que nos são impostos, os quais assumimos (ou não) para estar de acordo com as expectativas da sociedade. No entanto, o homem cria sentido no mundo onde vive, podendo mudar a rota, alterar as expectativas da sociedade, e então deve ser visto como “se

fazendo” e não como “acabado”. Assim, “o humano é vir-a-ser humano – identidade humana é vida!” (CIAMPA, 1987, p. 36)

O personagem S., em determinados momentos, atribui à sua amnésia um estado de graça, pois é imune ao sentimento de perda de alguém, já que não possui ninguém. E, sobre isso, o narrador coloca “ser um eu reescrito a partir de um primeiro esboço perdido”. E Eric comenta: “QUESTÃO FUNDAMENTAL DE ONT: REESCREVER NOS TORNA PESSOAS DIFERENTES? OU APENAS O PRODUTO DE UMA REVISÃO CONTÍNUA?” E, em outro momento confirma seu comentário: “A MEMÓRIA TAMBÉM SE REESCREVE.” (p. 126). Reescrever a si mesmo ou essa revisão contínua dita por Eric é justamente esse “se fazendo”, é nossa identidade se atualizando a todo o momento.

Portanto, quando definimos identidade como construção, percebemos que a memória e seus resgates são importantes como processo construtivo, contudo não definem o ser, já que a construção é um processo que não termina enquanto se vive. Aliás, essa definição do ser seria impossível de qualquer forma, pois necessitaria ainda do olhar do outro. Quase como uma obra a ser interpretada, onde o leitor deve preencher as lacunas, assim também é o processo pelo qual somos vistos e vemos outras pessoas. Essa definição passa pelo que cada um conhece do mundo e das experiências vividas, sendo, em geral, uma visão parcial e imperfeita.

S. é permeado de resgates de memória. Na história que se passa no rodapé, escrita por F. X., encontramos resgates de memória, tanto de obras, quanto de mensagens supostamente trocadas entre a tradutora e o escritor V. M. Straka, como esta:

Términos e começos eram especiais preocupações de Straka. Depois que fiz essa observação, ele debochou. “Começos e términos são preocupação de todo

contador de histórias sério”, escreveu, “seja ele homem ou mulher, prodígio ou ancião, bretão ou turco, zulu ou eslavo”. (p. 12)

Na história que se passa na margem do livro, onde Eric e Jen, por meio de um discurso bem informal, trocam mensagens e passam a se conhecer melhor, há momentos que resgatam fatos importantes de seus passados, nas cartas colocadas dentro do livro (duas cartas de Jen para Eric – p. 101 e p. 377 – e uma carta de Eric para Jen, p. 203). Essas cartas resgatam momentos da infância, confessando fatos marcantes relacionados aos pais.

Em um trecho sublinhado por Eric (“memória defeituosa”) seguido do seguinte comentário dele: “AS MEMÓRIAS NÃO SÃO TODAS ASSIM?”, Jen responde: “*Lembre-me de contar sobre o dia que desapareci*” (figura 15) (p. 43). E então ela manda uma carta para Eric (p. 101) (figura 16) contando que, quando tinha sete anos, desapareceu num piquenique. Na verdade, ela saiu andando pelo bosque e perdeu a noção do tempo. Quando os pais se deram conta do ocorrido, ficaram desesperados e chamaram a polícia. Houve a suspeita de que tivesse sido raptada por um suposto estranho que algumas pessoas alegaram ter visto. Ela estava no bosque e perdeu a noção do tempo. Ao retornar no fim do dia, ficou assustada com a quantidade de sirenes e pessoas envolvidas no caso. Sentiu-se perturbada porque sabia o que realmente tinha acontecido, mas, como o drama familiar foi tão grande, ela mesma começou acreditar que estivera em perigo e essa sensação era sombria e perturbadora.

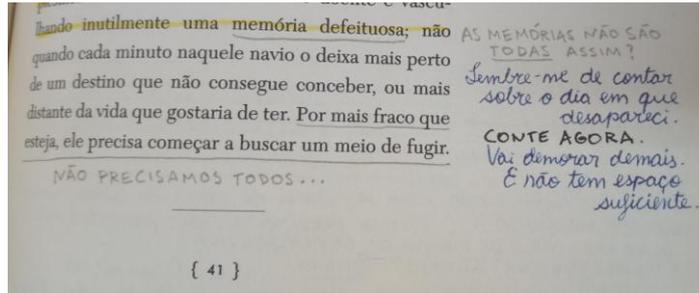


Figura 15 – Memória defeituosa
Fonte: Foto da autora, p. 41

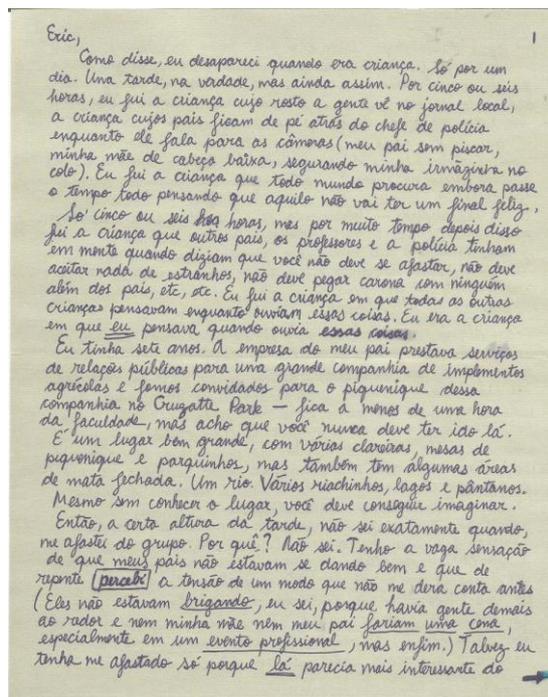


Figura 16: Carta de Jen
Fonte: Foto da autora, p. 41

Mais à frente, Jen confessa que a carta anterior não era verdadeira. Ela tinha, na verdade, dez anos e sumiu por quatro dias e não algumas horas apenas. Tudo aconteceu depois de seu irmão ter morrido ainda bebê. Os pais se retraíram e ela passou a sentir-se furiosa por eles não se importarem com a existência dela. Decidiu ir embora deliberadamente naquele piquenique, querendo que os pais sentissem sua falta. Depois de alguns quilômetros entrou num prédio abandonado, onde encontrou um menino que alegou morar ali às vezes. No dia seguinte, o menino foi embora e não voltou. Quando acabou a comida, ela passou a ter medo

de que a polícia a encontrasse, e também que a polícia não a encontrasse. Resolveu ir até uma delegacia e dizer que estava perdida. Percebeu então que fugiu apenas para magoar os pais e que era uma pessoa horrível e poderosa. “*O que acontece quando você junta essas duas coisas?*” (p. 377, ênfase no original)

Benigno (2016), trazendo um conceito freudiano, elucida sobre esses lapsos na memória, nos quais algumas lembranças podem ser falseadas, não por uma invenção deliberada, mas apresentam elementos falsos, como não terem se passado naquele lugar específico ou a substituição de uma pessoa por outra:

Nossas lembranças infantis nos mostram nossos primeiros anos não como eles foram, mas tal como apareceram nos períodos posteriores em que as lembranças foram despertadas. Nesses períodos de despertar, as lembranças infantis não emergiram, como as pessoas costumam dizer; elas foram *formadas* nessa época. E inúmeros motivos, *sem qualquer preocupação com a precisão histórica*, participaram de sua formação, assim como da seleção das próprias lembranças (p. 304, ênfase nossa) (FREUD, citado em BENIGNO, 2016, p. 58, ênfase no original).

Para Jen, contar toda a verdade para Eric teria sido doloroso e, como ela mesma escreve na carta, nunca tinha sintetizado em palavras o que se passou. Reelaborando o que aconteceu num discurso, ela pôde entender melhor o que estava se passando com ela naquele momento:

E – tão louco quanto – só me dei conta disso há alguns meses. Tive alguns dias difíceis depois daquilo com o Jacob – não estou dizendo que está relacionado, é só uma questão de timing – e me dei conta de que passei a vida inteira aceitando essa versão Jenny-em-perigo de mim mesma, mesmo sabendo que não há nada verdadeiro nela (Exceto o que as outras pessoas fizeram ser verdadeiro, imagino.)

Isso faz sentido? Algum sentido? Reli tudo e acho que faz, mas nunca tentei definir isso em palavras, então não sei dizer. (anexo p. 101 – transcrição – ênfase no original)

E - tão louco quanto - só me dei conta disso há alguns meses. Tive alguns dias difíceis depois daquilo com o Jacob - não estou dizendo que está relacionado, é só uma questão de timing - e me dei conta de que passei a vida inteira aceitando essa versão Jonny - em perigo de mim mesma, mesmo sabendo que não há nada de verdadeiro nela. (Exceto o que as outras pessoas fizeram ser verdadeiro, imagino.)
 Isso faz sentido? Algum sentido? Reli tudo e acho que faz, mas nunca tentei definir isso em palavras, então não sei dizer.

- Jen

Figura 17: Carta de Jen – p. 4
 Fonte: Foto da autora

O leitor (nós) pode se sentir perdido entre o que Jen está contando, não entendendo se são verdades, lapsos ou invenções deliberadas, entrando num jogo no qual pode ficar enredado com essas lembranças confusas de Jen. Esses lapsos narrados por ela podem ser observados em Proust, de *Em busca do tempo perdido*, como a memória involuntária, as reminiscências e os esquecimentos e as repetições, as associações de impressões, afetos e ideias. É uma retomada da memória, portanto, uma memória construída. Para Proust, existe uma memória que opera sob a tutela da consciência — a “memória voluntária, a memória da inteligência” (PROUST, 2006, p. 70), contudo, esta memória voluntária é incomparavelmente inferior, qualitativamente falando, às lembranças fornecidas pela memória involuntária.

É assim com nosso passado. Trabalho perdido procurar evocá-lo, todos os esforços de nossa inteligência permanecem inúteis. Está ele oculto, fora do seu domínio e do seu alcance, nalgum objeto material (na sensação que nos daria esse objeto material) que nós nem suspeitamos. Esse objeto, só do acaso depende que o encontremos antes de morrer, ou que não o encontremos nunca (PROUST, 2006, p. 71).

Já abordamos a questão da profundidade de lembranças de cada pessoa e, segundo Martin Heidegger (1996, p. 136), a lembrança só é possível com base no esquecimento e não o contrário. No decorrer da trama e do envolvimento com Eric, Jen sente que precisa esclarecer o que aconteceu e conta o que possivelmente ela escondeu de si mesma (figura 18):

[...] Mas não é por isso que estou escrevendo. Bem, é e não é. O que estou tentando fazer é dizer que lamento, embora você não saiba o porquê.

[...] Preciso lhe contar mais sobre o dia em que desapareci, ~~o que fiz realmente~~ quem eu era realmente.

Não foram apenas algumas horas. Foram quatro dias.

Eu não tinha 7 anos. Tinha 10.

[...] Por que fiz aquilo? Não sei. Apenas fiz. Fugi de minha família apenas para magoá-los. Fiquei longe para fazê-los sofrer. Fiz aquele menino acreditar que eu era alguém que não era. Disse-lhe coisas que ele queria ouvir, peguei tudo o que ele tinha a oferecer. E, então, eu o trai.

O sol está nascendo agora. Rosa.

Então, contei isso para você. Não sei o que dizer...

Com amor, J (anexo p. 377, transcrição, ênfase no original).

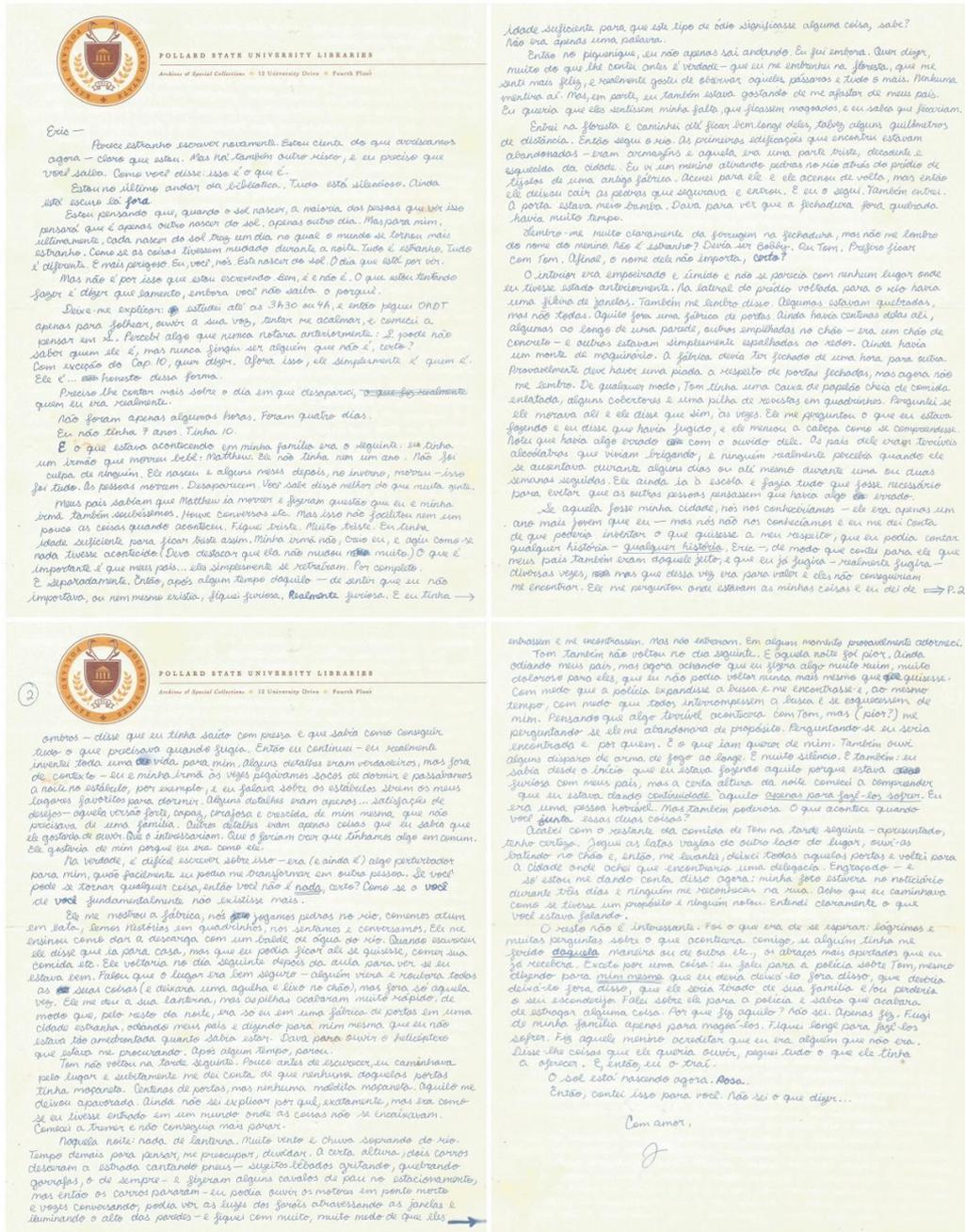


Figura 18 – Carta de Jen para Eric em papel timbrado (anexo p. 377)
Fonte: Foto da autora

A psicanálise lacaniana alerta sobre esse jogo da verdade e como ela mais fortemente se mostra quanto mais tentamos escondê-la (LACAN, 1998).

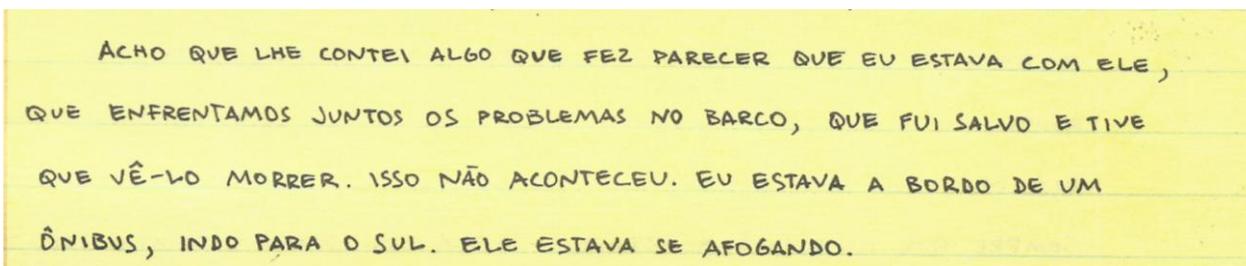
Entendemos que Jen não estava mal-intencionada, mas acreditava numa história inventada por ela para mascarar o que tinha feito, que, a saber, evidenciava uma

característica da qual ela não se orgulhava, nem se perdoava. Ela não considerava relevante, o fato de ser uma criança, imatura, com medos e ansiedades. Somente se lembrava do que fez, e criou uma história que poderia ser contada sem que ela parecesse uma pessoa má.

Na carta de Eric para Jen (p. 203), ele descreve um importante fato de sua vida adolescente e as consequências que tiveram, inclusive, na sua vida adulta. Aos 16 anos, passou a ter insônia e, mesmo tendo visitado vários profissionais, o problema não acabava: insônia, pânico, depressão, culpa e também raiva. Eric percebeu, nesta época, que tinha que dizer aos pais que não compartilhava das mesmas convicções religiosas deles. Ele confessa a Jen seu verdadeiro nome (Nicodemus – Eric é como ele decidiu ser chamado). Nesta época, o pai de Eric pede ao tio Zeke (irmão mais novo de seu pai e a quem este era como um tutor), que tinha um barco e também trabalhava com barcos de pessoas ricas, para levá-lo numa viagem, como uma experiência formadora de caráter e para tirar Eric de casa por algumas semanas. A viagem estava boa, mas ver o tio embriagado todas as noites mostrou a Eric que a vida adulta não traria a felicidade que ele esperava. Eric teve um ataque de pânico e exigiu que o tio o levasse de volta ao continente. Mesmo contrariado, o tio o levou. Ao contrário do que Eric já tinha mencionado a Jen, ele não estava com o tio quando este se afogou, e sim indo num ônibus em direção à casa, enquanto o barco afundava com o tio Zeke. Chegando em casa, os pais o culparam e advertiram que não lhe perdoariam pelo ocorrido. Mais tarde, pediram desculpas, mas Eric ficou com a mágoa e, quando pôde, saiu de casa. Ele ainda via a família, mas a relação era desconfortável.

Percebemos nessa carta que houve também um falseamento de memória, quando, num trecho, Eric informa (figura 19):

[...]. ACHO QUE LHE CONTEI ALGO QUE FEZ PARECER QUE EU ESTAVA COM ELE, QUE ENFRENTAMOS JUNTOS OS PROBLEMAS NO BARCO, QUE FUI SALVO E TIVE QUE VÊ-LO MORRER. ISSO NÃO ACONTECEU. EU ESTAVA A BORDO DE UM ÔNIBUS, INDO PARA O SUL. ELE ESTAVA SE AFOGANDO [...]. (anexo p. 203)



ACHO QUE LHE CONTEI ALGO QUE FEZ PARECER QUE EU ESTAVA COM ELE, QUE ENFRENTAMOS JUNTOS OS PROBLEMAS NO BARCO, QUE FUI SALVO E TIVE QUE VÊ-LO MORRER. ISSO NÃO ACONTECEU. EU ESTAVA A BORDO DE UM ÔNIBUS, INDO PARA O SUL. ELE ESTAVA SE AFOGANDO.

Figura 19: Carta de Eric para Jen p. 4, anexo p. 203
Fonte: Foto da autora

Nesta época de sua vida, Eric decide mudar seu nome. “NÃO LEGALMENTE - SÓ COMECEI A DIZER QUE ME CHAMAVA ERIC.” E, de novo, um barco e a identidade. No barco, o tio Zeke gostava de ficar sozinho, era onde se sentia bem. Talvez não tão bem, como Eric depois percebeu. E seus pais atribuíram aos dias no barco uma mudança que poderia transformá-lo. E transformou. Mas não como eles queriam. Ver o tio morrer sem que ele pudesse fazer nada e ainda ter sido acusado pela família, causaram nele impressões que o tornaram uma pessoa muito desconfiada. Podemos perceber isso na história da margem, que demonstra que levou meses para que Eric conseguisse se encontrar pessoalmente com Jen. A falta de apoio familiar fez com que se entregasse aos estudos, numa vida solitária, parecendo ser isso o que lhe restou da experiência traumática e ao que se seguiu.

Se pensarmos no nome como uma questão primária de identidade, ou seja, aquilo que nos distingue de outras pessoas, percebemos em S. outra multiplicidade,

a de personagens, muitos já citados, que carregam esse dilema, até mesmo a própria embarcação e sua tripulação que não possui nome. Redemoinho (nome atribuído por S. a esse tripulante, já que ele também não tinha nome) responde para S. quando é questionado: “Apagaram os deles. Nomes são problemas”. Então Jen escreve: *“Eu bem sei, as pessoas não param de me chamar de ‘Jenny’. Até meus supostos amigos que deveriam entender por que eu quero mudar”* (p. 32). S. foi assim chamado, mas não sabe por que e, quando está indo para o Território, Anca o chama de Taraqachi. S. desconhece o que isso significa, mas entende que ela o está nomeando assim, porém rejeita o nome dizendo que “O que importa é o que você faz, não como é chamado” (p. 334). Já abordamos aqui F. X. Caldeira, cujo nome era Filomela. Ela também muda de nome, para se proteger de uma possível conspiração, após simular sua morte com um obituário falso (p. 255, anexo), e toma para si uma nova identidade.

Percebemos, assim, como todo o enredo das histórias em espiral é assinalado pela questão da identidade, pela reflexão em torno das suas simbologias e do que ela pode significar para cada um.

2.2 TERAPIA NARRATIVA

Outro aspecto importante que observamos na obra S. é o movimento contínuo em relação à escrita. Ao mesmo tempo em que a obra trata sobre o mistério em torno de um escritor, ou de um grupo de escritores que também se designa S, Eric e Jen também são escritores de mensagens um para outro, a princípio, em relação ao trabalho de pesquisa, depois, e cada vez mais, em relação à intimidade que estão construindo. Eles chegam a escreverem cartas que vão

sendo anexadas ao livro, as quais descortinam importantes páginas de suas vidas. S. e os tripulantes do navio também escrevem de forma muito obsessiva. Podemos dizer, então, que, embora esses quatro personagens tenham identidades incertas, todos cultivam a mesma paixão pela escrita, sendo esta prática um dos temas centrais do livro.

Anteriormente, na história da humanidade, a escrita já foi considerada um elemento fundamental para a constituição do sujeito. Foucault (2004) relata que os homens gregos da antiguidade andavam com uma espécie de caderno individual (*hypomnémata*) no qual tudo era anotado (anotações de livros lidos, testemunhos, fragmentos da vida) e deviam estar sempre à mão, para uso cotidiano. Escrever era uma forma de digerir o que se vivia. Do contrário, essas experiências ficariam aprisionadas na agitação da mente.

Segundo Ludoana Paiva e Emerson Rasesa (2012), muitos estudos têm sido feitos em relação à escrita expressiva e às cartas terapêuticas no campo da psicologia, mostrando a ligação entre a expressão emocional escrita acerca de experiências diversas que comprovam uma melhoria na saúde física e psicológica de pacientes. Esse tipo de comunicação tem sido estudado há muitas décadas, desde Freud, que escrevia cartas para seus pacientes, e de forma mais sistematizada, desde a década de 1940, com Landsman, Messiger e Farber. Para os autores Paiva e Rasesa (2012, p. 197), “em uma perspectiva narrativa, a ideia de que as pessoas, no intuito de darem sentido à sua existência e legitimar ações, organizam suas histórias em um fluxo contínuo e sequencial, fundamenta o uso das cartas terapêuticas”.

James Pennebaker (1997) é outro estudioso que, desde o início dos anos 1980, tem se dedicado a este campo de pesquisa e tem vários trabalhos acerca da escrita e sua relação com a saúde física e mental. Para o autor, os indivíduos que confrontam suas experiências e memórias traumáticas através da escrita, adaptam-se melhor a acontecimentos estressantes, já que a escrita integra aspectos cognitivos e emocionais, oferecendo uma oportunidade para a autorreflexão e organização das perspectivas sobre os eventos traumáticos, promovendo estratégias adaptativas. Contudo, o autor alerta que em alguns pacientes, a escrita pode promover uma ruminação de pensamentos prejudicial, e neste caso deve ser modificada ou suspensa.

Ainda segundo Pennebaker (1997), o que acontece é que a expressão emocional escrita permite uma tradução da experiência traumática, numa estrutura linguística que facilita sua assimilação e compreensão. Já abordamos no item anterior as cartas entre Eric e Jen, onde eles relatavam suas memórias, mostrando um pouco de como surgiram suas inseguranças, problemas de identidade e relações com a família. E, agora, identificamos essa prática das cartas como sendo também uma espécie de terapia. Isso fica claro quando Jen manda uma segunda carta para retificar algumas lembranças que ela acredita que colocou de maneira não verdadeira para Eric. Possivelmente, o ato de escrever possibilitou a Jen uma reorganização daquele evento traumático, permitindo a ela construir e compartilhar a história da maneira que ela acredita ser a mais próxima do que vivenciou.

Maria Figueiras e Dália Marcelino (2008) argumentam que perante situações adversas sentimos necessidade de expressar nossos sentimentos como forma de validá-los. Considerando que nem toda expressão emocional se faz por via oral, a

escrita torna-se uma boa ferramenta para o compartilhamento de experiências emocionais, através de cartas, por exemplo, servindo à necessidade de procura de significado e de novas perspectivas sobre um determinado evento:

A partilha social das emoções pode contribuir para a construção de uma memória sobre a experiência, promove o processamento mental com o objectivo de encontrar um significado para o evento. Esta partilha tem o poder de actualizar e reforçar as relações sociais. Quanto mais intensa é a emoção, maior é a partilha (FIGUEIRAS; MARCELINO, 2008, p. 331).

Jen nos conta, por meio da escrita dos comentários, como escrever se torna importante para ela, um ritual reconfortante, tanto que, mesmo quando Eric não lê suas notas, ela ainda assim escreve:

Enquanto você está viajando, eu vou brincar um pouco com os códigos que ainda não descobrimos. Por que eu escrevi isso? Você não vai poder responder tão cedo. Acho que cheguei ao ponto em que fazer isso é reconfortante, mesmo que só esteja falando comigo mesma. Será que devo me preocupar? Bem, sim, Jen. Você provavelmente deve. (p. 167)

Jen também incentiva Eric a não ficar raciocinando muito sobre as impressões, deixando seu interior vir à tona na escrita, expressando-se livremente, pois dessa forma será transparente. Vemos isso num diálogo sobre seus pais e sobre religião e crença, no qual Eric se justifica com Jen: “SÓ PARA VOCÊ SABER: ESCREVI ISSO NO AUTOMÁTICO... SEQUER PAREI PARA TER CERTEZA DE QUE ACHO QUE ISSO É VERDADE.” Jen: *“Você costuma fazer isso?”* Eric: “SIM, EU SOU MUITO ESCRUPULOSO EM RELAÇÃO A ESSE TIPO DE COISA.” Jen: *“Bem, pare com isso. Apenas escreva.”* (p. 147).

Notamos que Jen escreve mais com a emoção e Eric com a razão, embora o contato com Jen esteja colaborando no processo de fluidez de emoções de Eric,

demonstrado inclusive em alguns comentários, como o que Eric fez antes de ter dado a justificativa anterior: “ACREDITAR EM ALGO NÃO MUDA QUEM VOCÊ É. NEM REJEITAR ALGO EM QUE UM DIA ACREDITOU” (p. 147).

Filomela também escrevia. Escreveu em torno de 30 romances, mas não os publicou, porque, para ela, escrever era o suficiente (anotação de Eric para Jen, p. 285). Isso nos mostra que o importante era registrar suas histórias, elaborar suas narrativas, simplesmente escrever mesmo que ninguém lesse.

Eric defende que V.M.S. usava o livro para se expressar para Filomela, e Jen não concorda. Ela acredita que ele deveria ter coragem de falar com ela. Dessa forma, Jen também está passando uma mensagem para Eric, que, embora escrever fosse importante, não basta em uma relação:

[...] Escrever era o que ele adorava fazer, era como ele se definia — talvez o único modo como ele se conhecia — mas também é bastante conveniente. Fazer isso no livro evita ter que fazer pessoalmente. Você arrisca menos. Você se expõe menos. É sobre não ser corajoso o bastante para amar alguém. Estar com alguém amando (p. 390).

No capítulo nove de *O navio de Teseu*, S. e Sola estão de volta ao navio. Ele desce ao bailéu, único lugar no navio onde era possível se expressar, sente vontade de voltar a escrever, como fazia anteriormente, na antiga tradição, onde os marinheiros que não podiam se expressar, por terem suas bocas costuradas, escreviam à exaustão por horas contadas, até que trocassem de turno com os outros que tinham ficado no convés. S. começa a escrever vários fragmentos de histórias, suas e de outras pessoas, ritual que ele inicia desde que entra no navio pela primeira vez, escrevendo nas anteparas, assoalho, paredes do navio, agora

também no bailéu, juntamente aos demais tripulantes. Quando ele está na Cidade de Inverno, escreve nos jornais que se tornaram uma pilha até o teto, e agora, estando novamente no navio, volta a escrever compulsivamente, mostrando que a escrita o faz suportar melhor a realidade que pouco compreende e se torna também reconfortante na medida que pode se expressar.

Neste capítulo, percebemos que a escrita clareia as ideias de S., fazendo com que ele saiba exatamente o que deve fazer quando chegar ao *château* de Vévoda. Isso demonstra como a escrita é uma forma de terapia narrativa e colabora com os personagens na organização de identidade, desejos, anseios, medos e memórias, reorganizando-os e transformando-os ao mesmo tempo.

2.3 SOLIDÃO

A solidão, a escrita e a filosofia guardam estreita relação na vida de quem se dedica às construções da imaginação. Gaston Bachelard dedica vários estudos à solidão, remetendo a este sentimento uma importância significativa para todas as pessoas que se dedicam a filosofia e às artes. Para Bachelard (1994), “a solidão é o revelador fundamental do valor metafísico de toda sensibilidade humana” (p. 198). A solidão teria a propriedade de nos desvincular dos ritmos ocasionais:

Ao nos colocar diante de nós mesmos, a solidão nos leva a falar conosco, a viver assim uma meditação ondulante que repercute por toda parte suas próprias contradições e que procura incessantemente uma síntese dialética íntima. Quando o filósofo está só é que melhor se contradiz (BACHELARD, 1994, p. 199).

Filomela alude a essa característica do escritor Straka, em uma nota de rodapé: “Muitos escritores e editores famosos brincavam que Straka ‘tem que viver em uma caverna em algum lugar’, debochando de sua necessidade de solidão e

privacidade” (p. 166, ênfase no original). A solidão é abordada em vários momentos na obra *S.*, talvez, inclusive, pela prática constante da escrita pelos personagens.

Para além da solidão a que se entregou Eric após o episódio da morte do tio Zeke, e ainda com base na teoria psicanalítica, destacamos um trecho em que Jen chama a atenção para sua solidão: “*Sintonize esta noite para mais reflexões solitárias de Jennifer Heyward. Quería que você estivesse aqui...*” (p. 169).

Segundo definição do Dicionário Larousse, do latim *solitudo*, solidão é o estado de quem está só. Ausência de relações sociais; isolamento. Lugar despovoado e não frequentado pelas pessoas; ermo (LAROUSSE, 1994).

Outras mensagens mostram que Jen sente a falta de Eric, a quem só conhece pelas anotações nas margens do livro. Sente também a falta de amigos e, ainda, o trabalho que está fazendo com Eric, envolvendo conspiração, está afetando seus sentimentos, num misto de solidão, medo e até paranoia:

Meus amigos agora estão me ignorando ativamente. Eu me dei conta de que não ligo NEM UM POUCO. (p. 17)

Continuo me perguntando por que você não está tão assustado quanto eu. (p. 55)

O antigo celeiro queimou enquanto eu estava em casa. Eu acompanhei da minha janela.

NÃO TEM NADA A VER CONOSCO.

Você não tem como saber disso. (p. 90)

VAMOS NOS ENCONTRAR ANTES DE EU PARTIR.

Por que agora?

NÃO SEI, DEVE TER A VER COM PARTIR.

Então por que não fizemos isso antes de Paris?

NÃO SEI. TALVEZ EU ESTIVESSE COM A IDEIA DE QUE AQUILO ERA MEU TRABALHO E EU TINHA QUE FAZER. EM ALGUM MOMENTO - E ACABEI DE ME DAR CONTA DISSO - COMEÇOU A PARECER QUE É NOSSO PROJETO. PARECE MAIS IMPORTANTE ESTARMOS JUNTOS - REALMENTE JUNTOS.

Era importante antes. E doeu quando você faltou. (p. 142 ênfase no original)

Colega de quarto acabou de me fazer chá. Eu devo parecer realmente doente se ela está me ajudando. (p. 162 ênfase no original)

*Por que (você poderia perguntar) eu estava vendo filmes em vez de estudar/escrever?
Porque estou ferrada. E não consigo acreditar que ainda haja tanto trabalho a fazer.
Além do mais, me sinto mais segura lá.* (p. 214)

Juro que há pessoas na biblioteca me observando. Fingindo ler | estudar | pesquisar | copiar, etc., mas me lançando olhares. Aposto que estão ligadas ao cara de terno. E sim, eu sei como isso soa paranóico... (p.230)

Ferraz argumenta sobre o conceito freudiano de angústia infantil em relação ao silêncio e à escuridão, já que Freud não teria dedicado um estudo exclusivo sobre a solidão, mas àquele sentimento que, de certa forma, nos remete a ela. Para Freud,

[...] a *ausência da pessoa amada* é vista, como geradora dessas angústias, juntamente com o *medo de estar só* e o *medo de estranhos*. O desamparo como condição fundadora do ser humano, lugar em que a solidão adquire um novo significado, e ainda que a mais antiga angústia – a “angústia primeva” do nascimento, ocorre por ocasião de uma separação da mãe (FREUD, citado em FERRAZ, 2006, p. 10, ênfase nossa).

Os sentimentos de desamparo e solidão podem estar também relacionados à relação parental insatisfatória que acontece tanto com Jen como com Eric, que trataremos a seguir.

2.4 RELAÇÃO PARENTAL

A narrativa dos jovens Eric e Jen é permeada por uma crítica quanto a autoridade e ao controle dos pais, e uma possível falta de amor, que também encontramos na história do personagem S., quando Edvar mostra preocupação com o que o Pai (em maiúsculo no original) pensaria se visse que bebeu (p. 438). Nesse momento, Jen comenta que *“Parece que todos se preocupam com seus pais”* (p. 438), numa analogia tanto a Eric quanto a ela própria. Sobre essa relação de autoridade/autoritarismo dos pais, Baumrind articula:

Em suas pesquisas encontrou que os pais fortemente autoritários tendem a demonstrar mais o controle que o carinho por seus filhos. Estes estabelecem normas absolutas de comportamento, as quais não podem ser questionadas nem negociadas pelas crianças. Esse tipo de pais se decide por uma disciplina rígida e exige uma obediência imediata. Utilizam modos mais agressivos na resolução de conflitos e exibem menos comportamentos carinhosos e afetivos na interação com seus filhos. (BAUMRIND, citada em SCRIPTORI, 2007, p. 171)

Enquanto entendemos que autoridade serve para impor limites, necessidade essencial para o convívio em sociedade, autoritarismo é um abuso desse poder, sem que o outro possa se contrapor, e que está presente em muitos estilos parentais. Podemos entender estilo parental como os diferentes padrões de como os pais administram os aspectos de poder e de apoio emocional na relação com os filhos (DARLING; STEINBERG, 1993). Esses padrões podem ter um impacto significativo

nos diversos aspectos psicossociais do desenvolvimento de adolescentes e jovens, inclusive no seu desenvolvimento vocacional.

Logo no início da conversa entre Jen e Eric, no prefácio de *O navio de Teseu* (p. vi), Jen pergunta se Eric gostaria de estar fazendo outra coisa e acrescenta que se formará em breve e não tem ideia do que fará depois. Adiante, ela diz que seu pai lhe arranhou um emprego na área de marketing em Nova York (p. 6), e embora não queira o emprego, aceitá-lo parece um plano melhor que nenhum plano. Essa discussão permanece e então Jen escreve: *“Preciso descobrir quem eu sou — não posso fazer isso em casa. Algumas vezes acho que vale aceitar aquele emprego idiota simplesmente para ter uma desculpa para ir até NY. (É um modo de conseguir viver lá.)”* (p. 116). Esse trecho traz muito do que já discutimos até aqui.

A busca da identidade de Jen, e a necessidade dela de sair do seu lugar (zona de conforto), para que essa busca seja efetiva, remete-nos à frase também já citada, que precisamos “sair da ilha para ver a ilha”. E permeando toda essa discussão, a falta de perspectiva profissional dela e a busca por uma vocação. Em outra passagem, ela deixa isso ainda evidente: *“Estive pensando: será que eu realmente estou me formando por mim mesma? Ou é pelos meus pais?”* (p. 44). A influência dos pais em traçar um rumo na vida de Jen acarreta mais angústia e incerteza do que ajuda. Sem perguntar a Jen o que ela quer, a ajuda é, na verdade, um autoritarismo travestido, fazendo com que a relação parental seja ainda mais prejudicada.

O relacionamento parental é de tal forma importante na formação do caráter e das memórias que carregaremos pela vida afora que os personagens da trama estão em diversas passagens relacionando os acontecimentos “atuais” com o

passado. Anteriormente, na carta de Jen, já citada (p. 377), ela mostra que sentia raiva dos pais, pois, devido ao trauma que passaram pela perda do filho mais novo, esqueceram-se das outras duas filhas. A irmã de Jen, por ser mais nova, aparentemente não percebeu. Mas Jen se ressentiu e ainda mostra problemas na relação parental, tal qual Eric descreve na carta, também citada (p. 203), relatando como seus problemas com os pais começaram e criaram ressentimentos com a família. Jen comenta que os pais dela, comparados aos de Eric, seriam “Deus”, ao que ele responde:

ELES NÃO SÃO PESSOAS TERRÍVEIS. SIMPLEMENTE NÃO PODIAM SER QUEM EU PRECISAVA QUE FOSSEM. E NENHUM DE NÓS É CAPAZ DE PERDOAR TANTO QUANTO PROVAVELMENTE PRECISAMOS. (E SIM, ESSA É UMA DESCOBERTA GENÉRICA DA TERAPIA, MAS AINDA ASSIM...) (p. 147).

Eric compreende que talvez as atitudes dos pais não tenham sido intencionais ou propositadamente maldosas, mas lhe causaram problemas que agora ele tenta corrigir com a terapia.

Scriptori (2007) aborda a questão da educação a partir do autoritarismo, mostrando que crianças assim “educadas” podem se tornarem sujeitos que obedecem e se submetem aos outros, tacanhos no sentido moral e intelectual, e que constituirão uma sociedade subserviente aos que, de alguma maneira, exerçam seu poder sobre ela. Imbasciati (1998, p. 187) mostra a importância do “jogo relacional” do afeto na primeira infância como verdadeira memória a consubstanciar-se na psique:

A compreensão dos afetos passa por um jogo relacional [...]. A estrutura afetiva é de fato uma memória. Os psicanalistas não conseguem reconstruir a estrutura afetiva do paciente reconstruindo os eventos externos do seu passado remoto, nem isso de nada serviria se pudéssemos fazê-lo; em vez disso, eles ajudam a reconstruir o sentido da sua história interior em função das progressivas vivências do seu desenvolvimento (IMBASCATI, citado em SILVA, 2012, p. 212).

Percebemos como a estrutura afetiva e as memórias da infância tornam-se de tal forma importantes na construção da identidade, tendo influência na forma como os jovens Eric e Jen se relacionam afetivamente, com suas famílias, amigos com o isolamento e a solidão e, inclusive, com sua vocação profissional.

2.5 SONHOS

Os sonhos têm sido objeto de estudo de vários teóricos da psicanálise nos últimos séculos, por refletirem nossa emoção e nossa personalidade. Há várias vertentes discordantes dentro da psicologia e da psicanálise sobre a interpretação de sonhos, e não será nosso objeto de estudo esta ou aquela teoria, por não ser o foco principal deste trabalho. Somente demonstraremos como algumas passagens de S. valorizam os sonhos dos personagens e o que poderiam demonstrar esses sonhos, partindo da crítica psicanalítica dentro da literatura.

Começamos afirmando que o próprio livro é fragmentado de tal forma que tudo parece um sonho: as coisas começam sem que a gente entenda direito; há várias aventuras e personagens que chegam não se sabe muito bem de onde; a maneira como toda a trama é encaminhada, desfocando a atenção do leitor a todo momento, remetendo a impressão fragmentária de um sonho. Jean-Yves Tadié (1992) afirma que realmente existe uma afinidade entre arte e sonho, justamente porque a obra faz sonhar. A comunicação não se processa de subconsciente para

subconsciente, mas ocorre em uma região do primitivo, do inconsciente coletivo que se exprime nos símbolos e mitos e permanece na região do consciente, que a psicanálise tende a negligenciar. Para Freud (2008), o sonho se configura como uma alucinação do desejo, que, para atender ao propósito de manutenção do sono, não se manifesta diretamente, sendo submetido a uma censura. Já o pesadelo seria a realização direta do desejo, burlando a instância da censura e causando grande angústia à pessoa. Há várias referências a sonhos no decorrer da narrativa, como veremos a seguir.

Numa nota, F. X. coloca: “Straka estava familiarizado com as histórias dos lugares, mencionou em uma carta a mim que com frequência tinha sonhos que se passavam em vários estratos arqueológicos simultaneamente” (p. 10). Em outra nota de F. X. vemos:

Em uma carta de 1942 com selo de Basileia, Straka descreveu um sonho que tivera pouco antes, no qual ocorria um fenômeno similar. Já não estou de posse da carta, mas posso citar de cor as partes relevantes. Ele perguntou: “E se as constelações não se mantivessem mais? Isso não levaria a pessoa a investigar cuidadosamente a totalidade do que o cerca? Isso não seria aterrorizante?” (p. 47).

Na trama de Jen e Eric, ela conta a ele um sonho que teve durante a noite, mostrando como as preocupações diárias podem ser de tal forma impressionantes, causando sonhos reais:

Ontem à noite sonhei que havia alguém no meu apartamento repassando todas as minhas anotações sobre Straka. Dava para ouvir o papel sendo folheado. Pareceu super-real — quando entrei na sala de estar pela manhã meio que esperava ver que havia sido revirada.

EU TENHO TIDO ESSES SONHOS HÁ ANOS. (p. 170).

Para Jung (2016), o sonho representa simbolicamente a situação do inconsciente atual da pessoa, ou seja, a interpretação traz conteúdos da vida do sonhador e o sentido, portanto, é dele. Neste caso, demonstra o medo que Jen tem sentido quando vê estranhos e acredita que todos estão a observando e perseguindo. Essa preocupação também a acompanha durante o sono, enquanto sonha.

Encontramos também a descrição de um sonho do personagem S., cheio de subjetividade, que demonstra os sentimentos contraditórios do personagem:

À noite ele sonha com Sola. Os sonhos são meros fragmentos, retalhos de narrativas, e surgem em diferentes tons e texturas emocionais. Ele está nadando em um lago na montanha, e ela espera por ele na margem distante. Estão a uma grande altitude: a flora consiste unicamente de vegetação retorcida, e a lua, gorda e dourada, toma um oitavo do céu noturno. Ele dá braçadas e pernadas na água retinta, mas não chega mais perto dela. Sola acena, grita algo que poderia ser seu nome, e ele dá braçadas mais fortes, pernadas mais decididas, mas não se aproxima – pode até ser levado pela corrente –, e é quando sente pequenas incisões rompendo a pele da barriga, das coxas, dos pés e das pernas enquanto sanguessugas se alimentam dele, e o medo que o assalta não têm nada a ver com perder sangue ou se dar conta de ter se tornado presa de outra criatura, mas com o medo de como parecerá a ela quando sair da água, e considera se talvez não é melhor se afogar...

E isto: ela espera por ele na passagem para o bailéu. S. não sabe dizer se ela o impede de entrar ou chama para descer com ela; está de pé, totalmente imóvel, e seu rosto, iluminado por trás, é ilegível. Por nenhuma razão que compreenda, ele abre a boca e grita. É um grito de angústia? De frustração? De medo? Por mais estranho que pareça, não sabe dizer. Qualquer que seja sua fonte ou objetivo, isso o surpreende no sonho e o acorda na rede, que balança violentamente... (p. 274, 275).

Assim como neste sonho descrito, os sonhos do personagem S. carregam um misto de acontecimentos vivenciados, expectativas, sentimentos e emoções que transitam nas lembranças de todos os personagens:

Os sonhos são formados por um conteúdo manifesto (lembranças recentes) e um conteúdo latente (lembranças infantis, material recalcado). Freud fala das possibilidades que a "língua" dos sonhos oferece para a representação ou representabilidade (Darstellung, Darstellbarkeit). Para ele, os sonhos, como eram relatados pelos pacientes, eram desprovidos de significação. No entanto, por meio de um trabalho de interpretação, de reorganização das cadeias associativas produzidas pelos pacientes, era possível constituir um sentido. O inconsciente se revelou a Freud através da fala de suas pacientes histéricas, e, a partir daí, ele tentou transmiti-lo com palavras. O privilégio que dará à interpretação dos sonhos é correlativo à própria descoberta de que o inconsciente tem uma estrutura que lhe é própria. (SÁ, 2013, p. 2, ênfase no original)

S. descreve ainda outras perturbações nos seus sonhos, os quais Jen também comenta ter (p. 320), o terror noturno, que se caracteriza por um estado hipnagógico²⁵ vivenciando pesadelos vívidos, fazendo com que a pessoa se debata bastante, fale, grite, chore, e por vezes, tenha episódios de sonambulismo. Ocorre com mais frequência em crianças e no início do sono. Como já citado, Freud adverte que o pesadelo é uma suspensão das censuras quando o inconsciente permite a realização dos desejos do indivíduo, causando muita angústia. O terror noturno, embora na maioria das vezes não seja lembrado conscientemente, é um transtorno que causa essa angústia visível por quem presencia.

²⁵ O termo hipnagogia vem das palavras gregas para "sono" e "guia", sugerindo a transição entre estar acordado e dormindo. Encontramos no dicionário a seguinte definição: estado hipnagógico — estado que se situa no período de adormecimento, entre a vigília e o sono (as imagens correspondentes são nítidas e vivas, sugerindo a realidade). Hipnagógico. In: *Dicionário infopédia da Língua Portuguesa [on-line]*. Porto: Porto Editora, 2003-2019. Disponível na Internet: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/hipnagógico>. Acesso em 12 de nov. de 2019.

Outros sonhos ainda são descritos e é possível perceber que, de forma subjetiva, ilustram o que S. tem passado — a tempestade que destruiu seu barco, o assassinato com a caneta, o líquido escuro e mortal que conheceu como arma, os sussurros que ouve, a tripulante feminina de boca costurada —, trazendo para seu consciente as inquietudes e situações estressantes que estão ocorrendo desde que tomou consciência de sua amnésia:

O sonho daquela noite: uma coluna estreita de um líquido escuro em um copo alto; uma tromba-d'água azul escura despencando do céu; um volteio de cobertura de frutas escuras em uma massa quente saída do forno; um dedo comprido e feminino pousado nos lábios. Uma avalanche de sussurros que aquele dedo não consegue calar (p. 151).

Ele ocasionalmente sonha com um pássaro preto de costas na neve, lutando. Seu peito foi perfurado por uma bala. O que escorre do ferimento não é o sangue do pássaro, mas o pigmento de sua plumagem; penetra na neve, se espalhando em um oval negro. A carcaça empalidece à medida que é drenada, cada vez mais clara, e a neve, sequiosa, até mesmo gananciosa, aceita toda cor que ele está dando, até que finalmente é apenas uma casca branca em forma de corvo em uma fria área negra. Um pássaro de espaço negativo. Mas S. sabe que é apenas um sonho. A ele resta sanidade suficiente para afirmar isso (p. 382).

Desta forma, os sonhos vão trazendo lembranças a S. ou informações de seu inconsciente, que, sem uma análise correta, ou outras informações (que o personagem não possui, já que está amnésico), não colaboram para sua busca de identidade, ao menos da forma que ele gostaria. Por outro lado, vemos no sonho de Straka, descrito por F. X., uma questão de desestabilidade e inconstância, mostrando o horror que nos causaria a desordem do que nos cerca, que é o que acontece com o personagem S.. O sonho de Jen é a ilustração do que ela e Eric têm vivido, ou pensam estar vivendo. Ao se dedicarem a pesquisar a vida de um autor

misterioso, eles acreditam entrar em um mundo de conspirações, que os perturba na vida real, sem que saibamos ao certo se as perseguições realmente acontecem ou se são fruto de suas imaginações.

2.6 A TEORIA DO DUPLO

Segundo Lacan (1998), a noção de duplo diz respeito ao se ver a si mesmo como um estranho fora do seu Eu, como uma imagem real, correspondendo isso à noção psicanalítica de injunção, ou seja, quando a fronteira entre o que sou e as formas pelas quais me represento são diluídas.

Percebemos, em muitos momentos da história que nos é apresentada de Straka, que ele projeta o seu *alter ego* no personagem S., pois esse personagem, que não sabe quem é, compartilha da mesma indignação do autor pela indústria armamentista e pela exploração dos trabalhadores, além da paixão por escrever. Em um determinado momento, S. utiliza uma caneta como arma, de forma literal, assim como Straka, metaforicamente, usa a caneta para denunciar os abusos que testemunha.

Jen endossa essa crença de que Straka projeta em S. seus sentimentos. Ela sublinha uma parte do livro e comenta: “*Para mim, isso totalmente parece Straka falando de si mesmo — escrevendo para alguém (de forma romântica)*”. E Eric responde: “CUIDADO AO LIGAR TUDO EM UM LIVRO À PERSONALIDADE DO AUTOR. ÀS VEZES É APENAS FICÇÃO”. (p. 17) (figura 20). Mais adiante novamente ela sublinha uma frase e comenta: “*Arrependimento — talvez insinuando arrependimento do próprio Straka.*” E Eric novamente alerta para sua interpretação: “DE NOVO: VOCÊ PRECISA TOMAR CUIDADO. NEM TUDO QUE UM ESCRITOR ESCREVE É SOBRE O ESCRITOR” (p. 35) (figura 21). Filomela também compartilha dessa crença e escreve em uma nota de rodapé:

[...] Isso é, a meus olhos, o momento em que S. está mais claramente funcionando como um *alter ego* para o escritor, que lutou muito com as tensões intrínsecas entre arte e comércio, entre pureza de intenções e pragmatismo (ou, mais adiante, cinismo) [...] (p. 367).

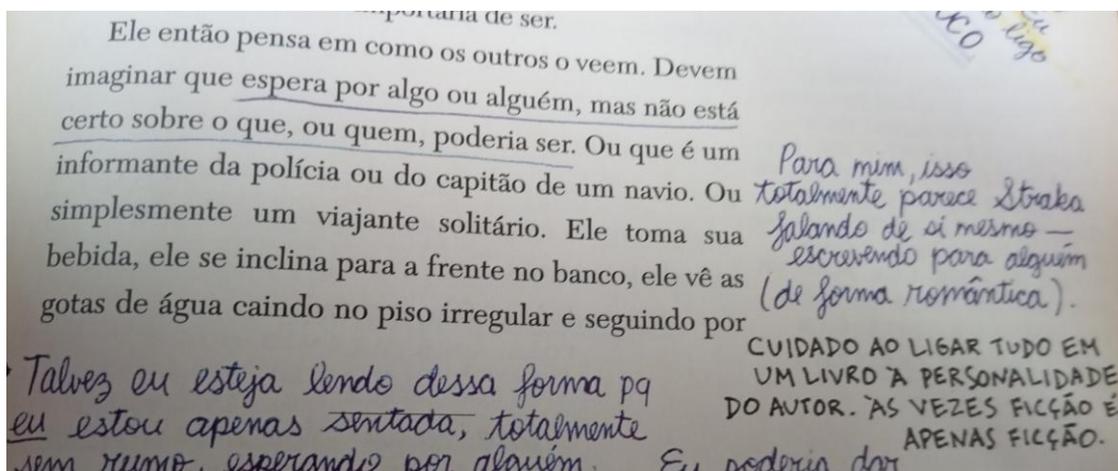


Figura 20 – Straka falando de si mesmo, p. 17
Fonte: Foto da autora

Poderíamos pensar também em uma possível projeção de Jen em Eric, sendo Eric o duplo de Jen. No artigo de Benjamin Hill (2015), disponível no *site The Keys to "S."*, o autor propõe que Jen sofreria de transtorno dissociativo de identidade. Esse transtorno é caracterizado pelas personalidades múltiplas ou *alter egos* que se alternam, e seria desencadeado como uma maneira de lidar com abusos ou tensões continuadas no ambiente doméstico.

Jen relata que os problemas que vivia em casa, depois que sua mãe perdeu o bebê, além de seus pais terem negligenciado seu afeto, culminaram na sua fuga de casa por alguns dias. Esse fato teria sido o pico das experiências traumáticas vividas por ela. Hill defende esse argumento, pontuando algumas ações de Jen que são condizentes com os sintomas desse transtorno, como comportamento imprudente (falar com estranhos, invadir a casa do professor), paranoia (quando ela

acha que está sendo vigiada e perseguida), confusão com a identidade (rejeição de seu nome).

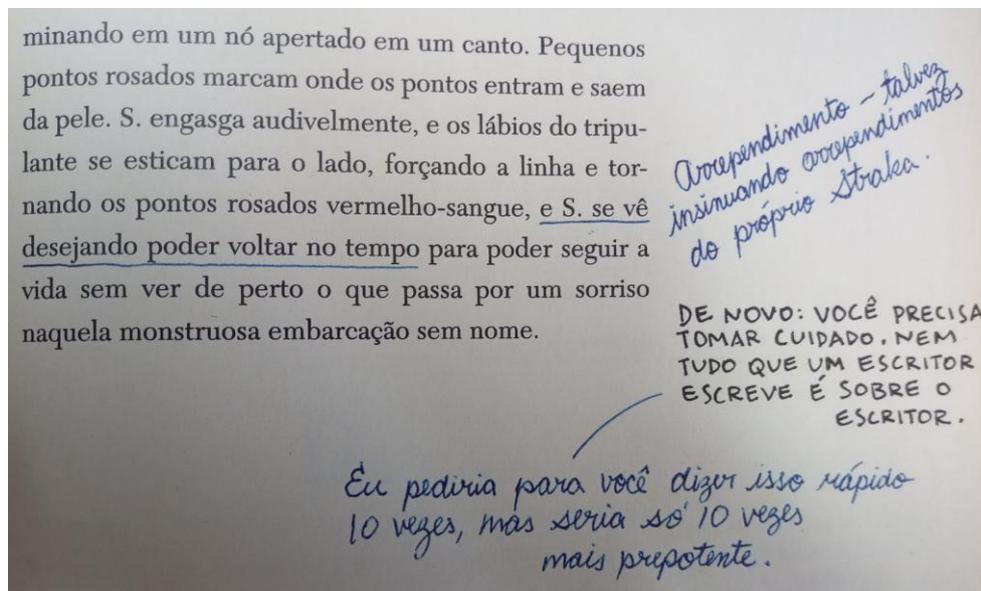


Figura 21: Arrependimento p. 35
Fonte: Foto da autora

Ainda há o fato de não se encontrarem, mesmo depois de várias tentativas, mostrando que o mais provável é que Eric exista somente na imaginação de Jen. E mesmo depois, quando se encontram, como duas pessoas separadas (no teatro e depois vivendo juntos em Praga), Hill diz que pode sinalizar a piora no estado do transtorno, onde o *alter ego* já se tornou tão real, que a pessoa começa a dialogar com o *alter* como alguém realmente muito próximo.

Hill sinaliza que o fato de Eric e Jen continuarem a se comunicar pelas margens, mesmo quando estão morando juntos, demonstra um comportamento anormal. Reforçam essa teoria: Eric não ter aparecido no anuário (p. 43); não haver registro de Eric na faculdade que frequenta; Eric andar pelo *campus* sem nunca ser visto. Jen chega a questionar a existência de Eric: "*É melhor que você seja real. Estou*

começando a ficar assustada aqui, e se você não for quem eu acho que é, eu vou **SURTAR**" (p. 191, ênfase no original).

Outro acontecimento que chamaria a atenção seria o número de vezes por dia que um passa o livro para o outro pela biblioteca sem que se vejam. Em uma passagem, Eric lista as notas de Jen: "VOCÊ ESCREVEU 112 NOTAS HOJE. MÉDIA DE 28 POR VEZ" (p. 16). Isso sugere que o livro foi trocado quatro vezes num mesmo dia. Pensando em termos de logística, considerando que nenhum deles mora no *campus*, e que Eric passa por túneis até chegar à biblioteca, a tarefa seria quase impossível.

Há ainda o fato de repetirem várias vezes temas que remetem ao assunto de doença mental: "*fortes emoções = doença mental*" (p. vii); "EXCENTRICIDADE # MALUQUICE" (p. x); "EU NÃO DIGO 'MALUCO'" (p. 53); "*paranóico*" (p. 230); "**DEPRIMIDO, SURTANDO**" (p. 368) (figura 22).

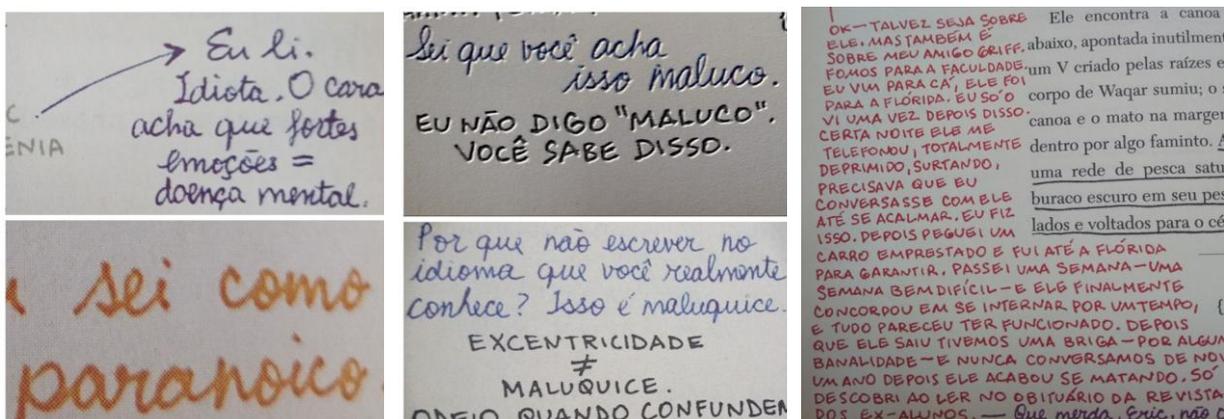


Figura 22: Expressões que remetem ao tema da loucura
Fonte: Foto da autora

S. também demonstra o mesmo padrão estranho de projeção do seu Eu. Primeiramente, a projeção é perceptível no marinheiro que o sequestra. Quando

está na taverna, é violentamente pego e, entre a consciência e inconsciência, ele vê um homem que reconhece como a si mesmo:

[...] E então, quando a última brasa de sua consciência se extingue no canto escuro daquele bar escuro, naquela noite escura da cidade escura, ele vislumbra o rosto do homem maior e fica chocado com sua familiaridade; lembra um rosto que sua mente pinta como sendo o seu, mas com cicatrizes descendo do centro da testa e se separando brutalmente logo acima da sobrancelha – um delta de rio de tecido cicatrizado (p. 24).

S. também faz essa projeção em Sola e nos leva a refletir sobre sua existência. Ele se comunica com Sola pelos textos que escreve, sem que ela esteja presente:

Sola nunca aparece em suas páginas embora ele sinta sua presença nas margens. Ela o conclama a ir mais fundo, ver com mais precisão, continuar a perguntar por quê mesmo quando o porquê parece evidente. Mas nunca entra no próprio texto. Não é o meu lugar, ele a imagina dizendo. Meu lugar é fora dele (p. 310).

Em outra passagem, Sola lê os pensamentos de S.:

A valise pesa muito em seus ombros. Contém suprimentos, sim, mas o exame do conteúdo foi, no melhor dos casos, apressado. Que homem descuidado ele se tornou?

— Você poderia dizer descuidado — fala Sola, surpreendendo-o uma vez que ele não expressou o pensamento em voz alta. — Também poderia dizer confiante (p. 417).

Em duas outras passagens, S. se vê em outra pessoa, junto com Sola, como uma projeção do seu *alter ego*:

Finalmente, pouco antes de o rio se dividir ao redor de um baixio pedregoso, rodopiando e espumando com uma ferocidade que S. não recorda da viagem rio acima (mas é claro que não recorda; ele deve ter imaginado as correntes calmas e

preguiçosas assim como imaginou o bebê), as duas pessoas que estão na canoa e se viram para olhar em sua direção.

Na popa — ele pode jurar, e jura, e sempre vai jurar — está Sola, navegando habilmente pelas corredeiras.

Na proa está ele mesmo. Mais jovem, talvez, braços musculosos e bronzeado, ombros altos e retos, mas ele sabe: aquele homem sou eu.

Quem é ele para os dois? Um louco? Um miserável? Uma aparição? (p. 370)

Olhando pela balaustrada ele verá algo que não vê em muito, muito tempo: outro navio. Não um navio fantasma, não: é um navio com bandeiras tremulando e marinheiros trabalhando no convés; velas esticadas e zumbindo ao vento, uma esteira de ondas gloriosa atrás, e o que parece ser duas pessoas de pé no tombadilho, partilhando o timão. Ele não consegue ver seus rostos pela luneta, na verdade não consegue ver muita coisa, mas fecha a luneta e diz a Sola que o navio é um dos deles, e quanto às identidades das duas pessoas ao timão, bem, os dois deixarão a imaginação criar suas feições (p. 456)

Por fim, quando estão a caminho do *château* e discutindo sobre a confiança que um deposita no outro, Sola deixa ainda mais evidente esta possibilidade dela ser uma projeção de S., um produto de sua imaginação, quando diz: “— Escute — diz ela. — Nós somos *nós*, e temos sido *nós* por muito, muito tempo. E, nesse sentido, eu *sou* você” (p. 419, ênfase no original).

Como S. não reconhece a si mesmo na sua imagem, cria uma imagem idealizada de um outro que gostaria de ser. Esse encontro repentino com a própria imagem remete à noção de duplo como um estranho que o observa. Ele é o objeto de um outro. Ele se vê como um estranho que vem de fora, não como uma imagem no espelho, mas como imagem real. Esse fenômeno de despersonalização corresponde à noção psicanalítica de injunção (Lacan, 1998), isto é, quando se dilui a fronteira entre o que se é e as formas pelas quais se sente representado.

Dessa forma, S. vai projetando seu Eu em personagens que cruzam seu caminho ou que, de certa forma, reconhece como parte de seu passado e, portanto, como uma parte sua tão real que sua identidade se funde com a outra, de forma que pensamentos, imaginações e reflexos sejam intercambiados constantemente.

Dorst também poderia ter usado o duplo de S. em Eric, já que podemos notar muitas ligações entre eles: ambos são “invisíveis” (as pessoas passam por eles e não os veem); parte das experiências de vida de Eric são apagadas com o tempo, assim como a memória de S. está apagada; Eric assume outra identidade usando o cartão de identificação de Chadwick para entrar na biblioteca da universidade, enquanto S. assume muitas identidades vestindo roupas de terceiros, incluindo a de marinheiros e as roupas que lhe foram dadas por um dos operários da indústria de Vévoda e, depois, a identidade de um assassino. S. somente se encontra com Sola ao final da história, assim como Eric e Jen.

2.7 QUESTÕES DE GÊNERO

Psicanálise e feminismo surgiram na mesma época e vivem, desde então, uma relação, ao mesmo tempo, conflituosa e inseparável. Levantar as questões de gênero, sobretudo feministas, dentro de uma abordagem psicanalítica, é, antes de tudo, demonstrar como esse campo do saber também é uma instituição patriarcal. Contudo, devemos considerar que muitos estudos acerca dessa temática foram decorrentes da psicanálise freudiana e lacaniana, destacando-se Simone de Beauvoir (freudiana), Luce Irigaray, Hélène Cixous, Julia Kristeva e Monique Wittig (lacanianas).

Dessa forma, conforme como Mitchell (1985) e Campbell (2004), podemos dizer que o feminismo politizou a psicanálise, na medida que contribuiu com esta ciência, fornecendo explicações mais adequadas das noções de “falo” e de registro simbólico, por exemplo, além de trazer uma visão política da construção sócio-histórica das identidades sexuais que em muito interessaria ao lacanismo. Já a colaboração da psicanálise para o avanço do feminismo é um tanto quanto questionável, especialmente quando consideramos que esta é falocêntrica e colabora com o patriarcado, especialmente por assumir em seus pressupostos a existência da diferença sexual (segundo Braidotti, citado por Brennam, 1997).

Em defesa da psicanálise, podemos dizer que ela ajuda a entender, a partir de como se fundou todo o domínio monopolizado pelo homem, nas esferas culturais, sociais, sistema de linguagem, esferas públicas e privadas (IRIGARAY, 1997).

O debate entre psicanálise e feminismo se inicia, então, com o encontro de Freud com as mulheres histéricas, no final do século 19, e o debate das feministas com a teoria de Lacan, especialmente Irigaray, nos anos 1970.

Freud (1974) inicia seus estudos em pacientes histéricas, que até então eram atendidas em hospitais psiquiátricos como degeneradas. A mulher histérica era descrita como perigosa e sedutora, devido à suposta combinação de uma fraqueza moral com uma sexualidade excessiva. Foi preciso que Freud ouvisse essas mulheres para constatar que seu padecimento, longe de designar uma degenerescência, revelava antes o sofrimento íntimo do século 19.

Atribui-se o surgimento da psicanálise no célebre encontro entre Freud e Anna O., pois ela teria recusado a hipnose e proposto a cura pela palavra. Em seu livro *Estudos sobre a histeria*, Freud revela o primeiro esboço de uma teoria

psicanalítica sobre o inconsciente. O que vemos aí é um inconformismo com as amarras das obrigações familiares e a monotonia da vida entre quatro paredes. Freud, contudo, elabora a tese sobre o Complexo de Édipo, da qual duas teses sobre a sexualidade feminina irão predominar. A primeira diz respeito à teoria sobre a inveja do pênis e a segunda refere-se à potencialidade narcísica das mulheres, que sustentará a noção de mulher fálica com uma sexualidade exacerbada. A partir dessas premissas, Freud (1997) faz uma de suas afirmações mais polêmicas: a de que as mulheres se “opõem à civilização”, e que a civilização deve ser um assunto de homens:

Além do mais, as mulheres logo se opõem à civilização e demonstram sua influência retardante e coibidora [...] As mulheres representam os interesses da família e da vida sexual. O trabalho de civilização tornou-se cada vez mais um assunto masculino, confrontando os homens com tarefas cada vez mais difíceis e compelindo-os a executarem sublimações instintivas de que as mulheres são pouco capazes (FREUD, 1997, p. 58-59)

Na psicanálise, a histérica foi tida como um sujeito que pretende ser o homem, identificando-se ao falo ou à impossibilidade de uma experiência de gozo não fálico. Mas o feminino aponta precisamente para este ser não idêntico a si, este que a histeria tenderia a falicamente anular. Tal descrição toma como referência central o falo, que, se igualado ao masculino, pode levar à crítica de que a visão psicanalítica da histeria é masculinamente falocêntrica. Contudo, histeria não é sinônimo de feminilidade, mas sim seu apagamento. Lacan se propõe, então, em corrigir esse erro, ao separar a posição da mulher da histeria, vendo a mulher a partir de outro olhar, além da formatação fantasiosa masculina a ela imposta:

O que abordo esse ano é muito precisamente aquilo que a teoria, a articulação teórica de Freud, e muito precisamente o que em Freud é deixado de lado expressamente, de uma maneira confessada, o *was will das Weib?*, o que quer a mulher? que a teoria de Freud, como tal, expressamente confessa ignorar. Freud afirma que só há libido masculina. O que dizer disso, senão que um campo que, de todo modo, não é sem importância (se acha assim ignorado)? (LACAN, 2010, p. 170)

Showalter (1994) aponta que a crítica psicanalítica se focalizou no falo ausente, na inveja do pênis, no complexo de castração e na fase edipiana como coordenadas freudianas para definir a relação das mulheres com a língua, as fantasias e a cultura. Já a lacaniana estendeu a castração a uma metáfora completa da desvantagem lingüística e literária feminina, teorizando que a aquisição da linguagem e o ingresso na sua ordem simbólica ocorrem na fase edipiana, na qual a criança aceita sua identidade sexual.

Destacamos, então, duas abordagens da psicanálise sobre o feminismo: a) a corrente freudiana com as teorias sobre a inveja do pênis, a falta do falo, narcisismo da mulher e necessidade de ser amada; b) a psicanálise lacaniana que diz respeito à diferença entre os sexos, reforçada, sobretudo, pela linguagem. Para Lacan (1985, p. 99), falta na linguagem um significante que lhe represente. Destaco um raciocínio de Lacan nesse sentido, quando expressa que o apagamento das diferenças leva ao conceito de igualdade e que o caminho correto a percorrer seria o das possibilidades singulares:

Eu gostaria de sublinhar nesse discurso algo que constitui seu limite. É que ele comporta um protesto que se constata que consolida o discurso do mestre/senhor, complementando-o, e não apenas pela mais-valia, porém incitando — sinto que isto vai provocar umas reações fortes — a mulher a existir como igual. Igual a quê? Ninguém sabe. Também podemos muito bem dizer que homem = zero, já que ele

precisa da existência de algo que o negue para existir como todos [...] As pessoas se confundem, precipitam-se na negação da diferença sexual. Finge-se apagá-la mediante o uso do sinal de igual, homem = mulher. (LACAN, 2012, p. 115)

Contudo, o que o feminismo busca não é a igualdade de seres biologicamente diferentes, mas igualdade de tratamento e direitos. É imprescindível que a diferença biológica que existe entre homem e mulher não continuem a ser uma prisão feminina, já que historicamente a maternidade se constitui(a) num aparato de controle social. Decorre desse fato biológico os cuidados maternos, que a marginalizam no mercado de trabalho, impõem-lhe uma rotina de clausura doméstica que é reforçada pela ideia de experiência fundamental para a mulher. Discussões sobre o aborto estão aí para corroborar essa ideia.

Com origens no século XIX, existe, atualmente, uma diversidade muito grande de posições feministas ideológicas, assim como pareceres epistemológicos, que podem ser considerados saudáveis, na medida que uma opinião pode complementar outra e desenvolver o senso crítico.

Acerca dessa diversidade de conceitos e ideologias sobre a crítica literária feminista, e a importância do contexto onde ela se encontra, sintetiza Anselmo Peres Alós, estudioso do feminismo:

Uma das primeiras coisas a se destacar sobre a crítica literária feminista é que ela não configura um corpo homogêneo de conceitos e estratégias de leitura, mas sim um amplo conjunto de variadas proposições temáticas, ideológicas e metodológicas a serem aplicadas ao estudo da Literatura. Outra questão importante, que não se pode perder de vista, é que um dos postulados básicos das diferentes vertentes da crítica literária feminista é a impossibilidade de se pensar o texto literário desvinculado do seu contexto de leitura e produção, bem como do contexto onde se realiza a sua leitura. A crítica literária feminista se faz interdisciplinar por definição,

uma vez que ela não admite a leitura do texto em um modo desvinculado de sua exterioridade e de sua historicidade (ALÓS, 2017, p. 20).

Segundo Greicy Pinto Bellin (2011), a crítica de gênero iniciou-se com uma releitura (leitura de resistência) de obras canônicas, escrita na sua totalidade por homens, onde as mulheres não tinham qualquer influência no desenrolar das narrativas. Nota-se também a ideologia dominante nessas obras onde as características masculinas são geralmente positivas em oposição às femininas (megeras, sedutoras, imorais, indefesas, impotentes).

Zolin (2004) apresenta quatro enfoques da crítica de gênero atual: a) biológico – enquanto a tradição patriarcal atribui ao corpo da mulher seu papel social, as feministas celebram os atributos biológicos femininos como superiores: o corpo como textualidade e fonte de imaginação; b) linguístico ou textual – analisa o uso da linguagem pelos diferentes sexos, contestando o controle masculino da linguagem, propondo a adoção de uma linguagem feminina revolucionária; c) psicanalítico – questiona a linguagem adquirida pelas meninas como condizentes com o pólo masculino da cultura. Debruça-se sobre as especificidades da escrita feminina em relação a problemática da identidade da mulher e do sentimento de inferioridade em relação aos escritores homens; d) político-cultural – este enfoque tem uma tendência marxista, quando a análise parte da relação entre gênero e classe social; estabelece noções de experiência e produção literária da mulher; analisa a literatura feminina no contexto histórico cultural em que está inserida.

Ilustrando ainda a diversidade de estudos da crítica literária de gênero, podemos citar a crítica feminista anglo-americana Elaine Showalter, uma das pesquisadoras deste assunto, se dedica a revisão de conceitos básicos dos estudos

literários, formulados pela tradição feminina. Em seu *artigo A crítica feminista no território selvagem*, Showalter (1994) aborda as seguintes questões: pluralismo da crítica feminista, mostrando as potencialidades teóricas desses estudos; o estudo da mulher como escritora, assim como a psicodinâmica da criatividade feminina, chamando esse discurso crítico especializado de ginocrítica; a relação entre a escrita da mulher e sua biologia (crítica orgânica ou biológica); a relação entre a escrita da mulher e a linguagem utilizada por elas, considerando esse debate o mais excitante dentro da ginocrítica; a relação entre a escrita da mulher e a psique da mulher, incorporando as noções do biológico e linguístico da diferença do gênero; a relação entre a escrita da mulher e a sua cultura, considerando esta teoria mais completa e satisfatória por incorporar ideias a respeito do corpo, da linguagem, da psique, interpretando essas variáveis dentro do contexto social em que ocorrem.

Além das ideias de Showalter, a crítica feminista anglo-americana ainda se preocupa com as seguintes questões:

- 1) noções de gênero, classe e raça, discutidas em confronto com a noção de essencialidade da mulher;
- 2) noção de experiência, que enfoca as práticas culturais da mulher relacionadas com sua produção literária, a fim de recuperar uma “identidade feminina” e rejeitar a repetição dos pressupostos da crítica literária tradicional;
- 3) noções de representação literária, de autoria e de leitor/leitora;
- 4) noção do cânone literário e crítico, discutindo a legitimidade do que é, ou não, considerado literário e denunciando a ideologia patriarcal que o permeia e determina sua constituição;
- 5) discute, por fim, a problematização do projeto crítico feminista, no que tange às possibilidades de intervenções nas relações sociais (QUEIROZ citada em Zolin, 2004, p. 229-231).

Partindo para a teoria feminina francesa, Zolin (2004) inclui Hélène Cixous e Julia Kristeva como as principais representantes do assunto. Cixous parte de argumentos pós-estruturalistas e da teoria psicanalítica de Jacques Lacan para falar das oposições duais e hierarquizadas, onde o superior está sempre ligado ao homem e o inferior à mulher. Estuda a escrita feminina (*écriture féminine*) como possibilidade de subverter essa oposição repressora e possibilita ao homem também produzir essa *écriture féminine*. Kristeva segue na trilha psicanalítica lacaniana e estuda as questões referentes à sexualidade, identidade, escrita e linguagens femininas, mas, ao contrário de Cixous, nega uma escrita específica da mulher.

Neste ponto, será útil conceituar o que é gênero, termo surgido na década de 1980 e mais amplamente utilizado a partir da década de 1990. Para Scott,

[...] o termo “gênero” torna-se uma forma de indicar construções culturais — a criação inteiramente social de idéias sobre os papéis adequados aos homens e as mulheres. Trata-se de uma forma de se referir às origens exclusivamente sociais das identidades subjetivas de homens e de mulheres. Gênero é, segundo esta definição, uma categoria social imposta sobre um corpo sexuado. Ou seja, o termo surge como uma alternativa ao binômio homem e mulher que traçam diferenças de características femininas ou masculinas como inerentes ao sexo biológico e não uma construção social (SCOTT, 1995, p. 75).

Butler (1998) propõe uma versão não essencialista de gênero constituído por um sujeito que se apropria dele. Assim, as identidades femininas e masculinas são produtos performativos que se realizam em um contexto cultural, afirmando que o próprio corpo é uma construção cultural, na medida em que os discursos sobre o corpo, a sexualidade e o gênero definem o que é considerado corpo, os seus limites e o seu significado, sendo o gênero múltiplo, e não somente binário. O gênero,

portanto, não é uma categoria ontológica, mas se constrói, sendo assim, uma performance.

Assim como toda obra de ficção, *S.* foi escrito para ser interpretado além do sentido enunciado, estando repleto de signos e significados para tocar o “leitor-modelo” (ECO, 2018). O ano escolhido para a edição do livro fictício, *O navio de Teseu*, é 1949, que coincide com o ano de lançamento da obra de Simone de Beauvoir, *O segundo sexo*, fundamental para a segunda onda do feminismo, onde analisa o desenvolvimento psicológico da mulher e as condições sociais e históricas que a tornariam alienada e submissa ao homem. Essa nova onda ocorre logo após a Segunda Guerra Mundial, quando houve uma mobilização para que a mulher se retirasse do mercado de trabalho e sua imagem voltasse a ser associada à criação de filhos e cuidados domésticos.

Segundo Bellin (2011), grande parte da produção e da recepção de obras literárias se organiza em torno de certas configurações de gênero, que organiza o enredo e a construção dos personagens.

É muito importante entender que ler uma obra a partir da crítica literária de gênero é a oportunidade de demonstrar como o caráter discriminatório em torno do gênero foi sendo culturalmente construído e perpetuado (inclusive na literatura). Dessa forma, se desenvolve um senso crítico capaz, principalmente, de transformar a percepção do leitor e de modificar essa consciência masculinizada (ou machista), implantada na sociedade como um todo. Para Zolin (2004), ler uma obra a partir da crítica feminista é desconstruir o caráter discriminatório das ideologias de gênero, rompendo os discursos onde a mulher ocupa um lugar secundário em relação ao homem, “marcado pela marginalidade, pela submissão e pela resignação” (p. 218),

sendo essa tradição responsável, de certa forma, por perpetuar o papel da mulher nessas condições, conforme vemos:

Ao serem perpetuados, os papéis femininos tornam-se repressivos; a necessidade de representá-los, que se impõe no âmbito da relação entre homem e mulher, caracterizada pela dominância de homens e subordinação de mulheres, é o que Millet chama de “política sexual”. Essa política de força, segundo a teórica, afeta a literatura na medida em que os valores literários têm sido moldados pelo homem. Ela pondera que, nas narrativas de autoria masculina, as convenções dão forma às aventuras e moldam as conquistas românticas segundo um direcionamento masculino. Além disso, são construídas como se seus leitores fossem sempre homens, ou de modo a controlar a leitora para que ela leia, inconscientemente, como um homem (ZOLIN, 2004, p. 226).

Sandra Azeredo (1994) manifesta como é importante prestar atenção em como a questão do gênero pode influenciar politicamente nas relações de opressão ou igualdade na sociedade:

Minha intenção ao tentar estabelecer uma conversa entre essas diversas formas de fazer teoria é explicitar minha aposta na idéia de que complexificar a categoria gênero — historicizá-la e politizá-la —, prestando atenção em nossa análise a outras relações de opressão, pode nos abrir caminhos sequer imaginados ainda de uma sociedade mais igualitária. Para tanto, é preciso considerar gênero tanto como uma categoria de análise quanto como uma das formas que relações de opressão assumem numa sociedade capitalista, racista e colonialista. (AZEREDO, 1994, p. 206)

S. é constituído basicamente por três casais principais: V. M. Straka e Filomela (quando não se sabia ainda o nome de F. X. C., Eric e Jen só cogitaram nomes masculinos para o tradutor, depois descobrindo que “F” era de Filomela) (p. vii), S. e Sola; Eric e Jen. Nas três tramas, as mulheres são importantes, mas não são as personagens principais da história.

Parece haver em S., propositadamente, várias nuances nas tramas (no texto impresso e nos anexos *on-line*) para levar o leitor a refletir a questão do gênero. No prefácio ficcional feito por F. X. C., há uma especulação sobre a verdadeira identidade de Straka e uma menção de que ele poderia ser uma mulher, Amarante Durand, no que F. X. C. refuta dizendo que todas as evidências indicam que era homem (p. ix). Jen escreve: “FXC = machista? O grande escritor precisa ser homem?” (p. ix). Desta forma, a personagem Jen se mostra incomodada com este pensamento da figura feminina que nunca é capaz de produzir as grandes obras (nem em 1949 — ano da obra ficcional — nem atualmente).

Esta personagem secundária, Amarante Durand, que é uma das possíveis pessoas atrás da identidade do escritor V. M. Straka, ou ainda, uma possível relação amorosa dele, é descrita no blog Eötvös Wheel, que faz parte do cânone original de S., como “arqueóloga, sufragista e romancista francesa”²⁶, tendo ajudado a galvanizar o movimento *Mujeres Libres* da Espanha e – literalmente – pegou em armas contra os fascistas na Guerra Civil Espanhola. Este anexo registra que Durand tinha pouca consideração por Hemingway, escritor conhecido por seu caráter misógino (FIRESTONE, citado em MAZZENO, 2015). Vemos, então, a mulher ativista, feminista da segunda onda, lutando pelos direitos das mulheres, retratada em um anexo *on-line* do livro.

Sola, personagem que esconde sua identidade, é apresentada com vários nomes (Samar, Szalome e Sola) e representa vários papéis. Embora seja um tanto enigmática, sua representação está ligada a alguma forma de resistência e ela é

²⁶ Disponível em: <<http://www.eotvoswheel.com/files/straka-candidates.html>>. Acesso em 10 out. 2019.

fundamental no desfecho da história, demonstrando ser uma mulher forte, inteligente e atuante. Contudo, na história de *O navio de Teseu* e também na história marginal de Eric e Jen, ela inúmeras vezes é mencionada como sendo uma musa: S. está seguindo os passos de uma mulher (que acredita ser Sola). “[...] Ele só precisa localizar novamente o som de seus sapatos” (p. 101). Eric comenta: “*ELA ESTÁ PERTO, MAS EVASIVA. (SOLA COMO MUSA DO ESCRITOR? CF. CAP 9)*” (p. 101).

S. faz uma invocação a Sola, em forma de poema, ao que Eric anota: “Invocação da musa se torna flagelo do eu” (p. 328).

[...] É impressionante: por tanto tempo ele tentou, sem conseguir, invocá-la quando esteve naquele quarto, e agora ali está ela, a musa como seu eu físico (p. 412).

[...] E ali estão eles: artista e musa, assassino e cúmplice, dois corpos chegados à meia-idade e além e – principalmente -, dois indivíduos engolindo suas incertezas, se erguendo e encarando um ao outro em roupas de baixo que precisam muito ser lavadas (p. 423).

O conceito de musa colabora com a ideia de que a mulher, ainda que destacada profissionalmente na sociedade (professora, ativista, cientista, política, atleta, etc.), deve possuir o papel de enfeite, de objeto, como se a função da mulher fosse o de embelezamento dentro de padrões de beleza que podem ser altamente frustrantes e excludentes. A palavra ainda traz como significado aquela que é capaz de inspirar uma produção artística e/ou intelectual, colocando-a como meramente uma auxiliar de produção de conhecimento ou arte, já que não é capaz de produzi-los. “[...] A Musa não cria nada por si mesma; é uma Sibila ajuizada que documente se fêz (sic) serva de um senhor” (BEAUVOIR, 1970, p. 226). Quando se menciona musa, temos a sensação de que esse conceito é um elogio, mas, ao contrário,

mostra que a mulher está sendo valorizada somente por sua aparência e sua “feminilidade”, reafirmando que sua capacidade é desacreditada, e que o papel que a mulher ocupa ainda é o que a sociedade patriarcal quer que ela ocupe. Basta ver que a mídia mostra a mulher bem-sucedida como aquela que, além de ter destaque na profissão, ainda é mãe, esposa, dona de casa e sempre bem arrumada, vinculando sua capacidade à sua aparência. Vale destacar que essa imagem fetichizada da mulher também foi objeto de estudo de Freud em *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (1905), *A divisão do Ego nos processos de defesa* e *Esboço de psicanálise*. A historiadora Joan Scott em *Os usos e abusos do gênero* também transcorreu sobre a fantasia ligada ao gênero.

Corbeau, outra personagem feminina de S., também forte, envolvida nas lutas trabalhistas, faz um comentário que é seguido de uma nota de rodapé, onde Filomela escreve: “Essas palavras na verdade são de Hemingway, citadas na carta que ele enviou a Straka. [...] Poderia se pensar se o Sr. Hemingway, caso se dignasse a ler este livro, se ofenderia por Straka ter atribuído suas palavras a uma personagem feminina” (p. 117). Jen faz o seguinte comentário sobre essa nota: “*Adoro isso. Por tudo que ouvi, Hemingway era um completo cretino misógino*” (p. 117). Uma biografia de Hemingway, escrita por Mary Deaborn discorre justamente sobre a hipermasculinidade e maneira abusiva com que Hemingway tratava suas esposas, fato público e notório (PAULA, 2017, s.p.). Isso dá peso ao comentário nada favorável tanto de Filomela quanto de Jen, a essa postura machista de um dos mais célebres autores norte-americano do século XX.

Jen demonstra novamente seu incômodo com essa cultura predominantemente machista no mundo, quando, num trecho sublinhado no livro

que menciona tripulantes femininos, ela escreve: *“Você acha que Ulsa dá mais duro (e luta mais) p q sua área é tão masculina? Se ela é implacável talvez seja por achar que tem que ser”* (p. 215, ênfase no original). Qualquer semelhança com a vida real não é mera coincidência. O mercado de trabalho continua sendo cruel com as mulheres. Em matéria na revista *Veja*, de Thaís Augusto, uma pesquisa demonstra que as mulheres ocupam apenas 15% dos cargos de liderança no mundo (no Brasil, este número é de apenas 7,7%). Segundo artigo no blog do Fundo Monetário Internacional (Gráfico da semana), encontramos a seguinte informação:

A disparidade salarial é mais acentuada na Coréia do Sul, onde a diferença entre os salários de homens e mulheres chega a 37 pontos percentuais. Nos Estados Unidos e no Canadá essa diferença é de cerca de 18 pontos percentuais. Luxemburgo situa-se no ponto mais baixo da escala, com uma disparidade de apenas 3 pontos percentuais. Os países do G-7, que enfatizaram a necessidade de eliminar a desigualdade entre os gêneros e estão empenhados em fazê-lo, registram uma diferença salarial média de cerca de 16 pontos percentuais.

A desigualdade de gênero está diretamente ligada à desigualdade de renda, que por sua vez pode ameaçar a sustentabilidade do crescimento de um país. A desigualdade de renda aumenta quando as mulheres ganham menos do que os homens, e a menor taxa de participação feminina na força de trabalho resulta em desigualdade nos salários, nas pensões e na poupança. Eliminar essas diferenças entre os gêneros pode contribuir para uma distribuição global de renda mais igualitária (FUNDO MONETÁRIO INTERNACIONAL, 2018, s.p.).

Para salientar ainda mais a perspectiva da obra sobre a participação da mulher na sociedade, em outro dos encartes *on-line*, a transmissão 2 da Rádio Straka²⁷, trata da greve Pão e Rosas, importante movimento trabalhista iniciado pelas operárias de uma fábrica têxtil de Massachusetts, em janeiro de 1912, que, ao

²⁷ Disponível em: <<https://www.nts.live/shows/radio-straka>>

reivindicarem a diminuição da carga horária de trabalho de 56 para 54 horas semanais, tiveram descontado de seus salários 12 centavos (equivalente a três pães). O movimento teve uma grande repercussão durante mais de dois meses e os empresários acabaram cedendo, sendo, portanto, uma das primeiras vitórias do movimento trabalhista nos EUA realizado por mulheres.

Destacamos, ainda, a questão da escrita feminina em S. Filomela também escrevia. Escreveu em torno de 30 romances, mas não os publicou, porque, para ela, escrever era o suficiente (anotação de Eric para Jen, p. 285). Percebemos aqui uma característica importante, tanto histórica quanto sociológica, ligada à escrita das mulheres. Por muito tempo houve um silenciamento das vozes femininas fomentado pela sociedade patriarcal. A elas era concedido o direito de não poderem escrever, sendo esta prática reservada ao sexo masculino. À maioria das mulheres, nem mesmo era permitido aprender a escrever, mas mesmo as que sabiam não escreviam, afinal, sobre o que escreveriam? Eram consideradas inaptas às atividades mentais que exigiam conexões com o mundo da ação.

Uma maneira de resistência eram seus textos domésticos ou secretos (livros de receitas, álbuns de fotografias, poemas, diários), sendo esses alguns exemplos de formas pelas quais as mulheres encontraram de dar voz ao silêncio que as caracterizava. Essas práticas permitiram às mulheres formas de ser e de existir e, sobretudo, de resistir a essa política de silenciamento em que viveram durante muitos séculos. Em S., Filomela é tradutora, mas também escritora. Contudo, mesmo seu trabalho de tradução não leva seu nome de mulher. É reduzido a uma sigla. Seus livros jamais foram publicados. Bastava escrever. Assim também era com Jen, que escreveu mesmo quando sabia que Eric não leria suas anotações. Jen

também incentivou Eric a escrever sem raciocinar muito, apenas escrever. Isso estabelece um traço de imprimir subjetividade ao papel, se expressar mesmo sem que ninguém leia, exprimir a sensibilidade, uma característica bem feminina.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho procuramos explorar as diversas possibilidades de interpretação de uma obra literária. Exploramos dois eixos principais: a obra *S.* em todas as suas singularidades, como o seu suporte impresso e o diálogo que faz com o mundo digital, as diversas narrativas existentes, a Estética da Recepção e o conceito de obra aberta como pressupostos para interpretação, abrangendo os conceitos de autor, leitor, leitura, jogo textual, signos, significados, significantes e como os próprios leitores ficcionalizados presente nos paratextos se apropriaram da estética da recepção para interpretar *O navio de Teseu* e influenciar na interpretação dos leitores (nós) sobre a obra. Seguimos, então, para uma análise a partir de uma abordagem psicanalítica, explorando os temas de memória, identidade, terapia narrativa, solidão, relação parental, sonhos, teoria do duplo e as questões de gênero, demonstrando, ainda que de forma breve, como esses temas são possíveis caminhos de interpretação dessa obra.

Iniciamos com uma exposição de como a obra *S.* é composta, com um suporte diferenciado, no qual, dentro de uma caixa preta com a letra *S.* em formato gótico, encontramos outra obra intitulada *O navio de Teseu*, que conta com outro autor, V. M. Straka. Dentro do livro encontramos vários encartes que complementam a história que é escrita nas margens do livro, por dois estudantes/pesquisadores. Vale salientar que a concepção da ideia da obra é de J. J. Abrams, envolvido em grandes produções cinematográficas como produtor e diretor, e também de séries televisivas mundialmente conhecidas. Conhecendo um pouco sobre suas produções e esse caráter midiático de Abrams, entendemos melhor esse efeito diferenciado de como o livro foi produzido, muito além de um simples suporte impresso. Abordamos,

de forma breve, a questão estética do livro como parte da interpretação que a produção nos sugere. Para uma compreensão mais apurada das interpretações, fizemos uma breve resenha das narrativas em *S*. Exploramos ainda as metáforas do navio de Teseu e também do labirinto, demonstrando o diálogo que essas têm com *S*., além dos diversos espirais mencionados e sugeridos na obra.

Como esse trabalho buscou fazer um apanhado sobre algumas possíveis interpretações da obra, um dos conceitos mais importantes a serem considerados dentro da teoria literária é o da estética da recepção, dando ao leitor um universo de possibilidades para que ele descubra todas as interconexões possíveis (ECO, 2018, p. 45). A estética da recepção nos oferece a possibilidade de preencher as várias lacunas, fazer questionamentos e, partindo de um acervo de conhecimentos, inferir significados diversos para a compreensão da obra. Jouve acrescenta que

[...] é precisamente o caráter diferido da comunicação literária que, de certa forma, faz a riqueza dos textos. Recebido fora de seu contexto de origem, o livro se abre para uma pluralidade de interpretações: cada leitor novo traz consigo sua experiência, sua cultura e os valores de sua época (Jouve, 2002, p. 24).

Valemo-nos de Eco, Barthes, Bakhtin, Foucault, Jauss e Iser para tecer considerações acerca de autor, leitor e leitura. Genette, com sua abordagem sobre paratextualidade (ou transtextualidade), possibilitou-nos ver como os leitores ficcionalizados usaram os paratextos para fazerem sua própria interpretação de *O navio de Teseu*. A noção de obra aberta de Eco demonstrou como *S*. carrega as características ditas pelo teórico para que a obra se enquadre nessa categoria.

Ainda no primeiro capítulo, exploramos as possibilidades de jogo textual nas narrativas de *S*., com a ajuda das teorias de Iser e Caillois, e vendo como essas

teorias dialogam com Huizinga (1999) e a análise transacional de Berne (1974). Baseamo-nos em Saussure, Barthes, Bakhtin, entre outros teóricos, para demonstrar os vários símbolos/signos e seus (possíveis) significados e significantes que permeiam as narrativas de *S.* e também encontrados nas diferentes mídias que carrega.

Dentro de uma abordagem psicanalítica, valemo-nos dos conhecimentos oferecidos (principalmente) por Lacan e Freud, para considerar vários temas que, de forma espiralada, são representados nas narrativas. Abordamos uma das questões essenciais de *S.*, a identidade e a memória, remetendo-nos a Proust, Pollak, Bauman e Ciampa, refletindo, sobretudo, sobre a identidade como sendo uma construção, e, portanto, nunca se encontrar completamente formada. A memória é também uma atualização do que vivemos, baseada no nosso presente, e nunca uma volta real ao passado. É uma memória negociada.

Dentro desta abordagem, tratamos também da escrita como uma forma de terapia, demonstrando como o movimento em relação à escrita é intenso em *S.* e como os personagens se valem dessa prática para exprimir sua subjetividade e busca da identidade. Partimos de Foucault, e as escritas de si, evocando as *hypomnémata* e as cartas e Pennebaker e a relação da escrita com a saúde física e mental, relacionando com diversas passagens da obra nas quais percebemos a importância da escrita para os personagens.

A seguir tratamos da solidão, da relação com os pais e dos sonhos como pontos importantes dentro de *S.* e também de *O navio de Teseu*, tecendo algumas conceituações a partir de Freud, Baumrind, Imbasciati, Jung, entre outros.

Observamos, ainda, segundo essa abordagem psicanalítica, diversas vezes em que os personagens projetaram o seu Eu. Conhecemos isso como a teoria do duplo, de Freud. Essa abordagem foi utilizada para mostrar como Straka se projeta em S., e este em Sola. S. se vê como um outro em algumas passagens, como no marinheiro que o seqüestrou. Argumentamos que Eric poderia ser também uma projeção de Jen, demonstrando, a partir de um ensaio de Benjamin Hill, várias passagens na trama dos estudantes, que sinalizam para essa possibilidade.

Ainda neste segundo capítulo, discorreremos sobre as questões de gênero, estudo que nasceu quase junto com a psicanálise, e teve como principais representantes, estudiosas de Freud e Lacan, destacando-se Simone de Beauvoir (freudiana), Luce Irigaray, Hélène Cixous, Julia Kristeva e Monique Wittig (lacanianas).

Entre as abordagens que não foram citadas, podemos dizer que existem várias intertextualidades (Traven, Poe, Shakespeare, filmes conhecidos, óperas e até interpretações bíblicas); metalinguagem, na qual existe um autor que também é personagem; metatextualidade, quando o texto de S. remete a outros textos dos personagens Jen e Eric, alusão a outros mitos além de Teseu, como Hermes que na sua essência também dialoga com a obra, pois, como Eco nos conta, a civilização grega, fascinada pela questão da identidade, constrói no mito de Hermes o ser em metamorfose contínua, a negação do princípio de identidade:

[...] e as cadeias causais enrolam-se sobre si mesmas em espirais: o 'depois' precede o 'antes', o deus não conhece limites espaciais e pode, em diferentes formas, estar em diferentes lugares ao mesmo tempo. (ECO, 2018 p. 34, ênfase no original)

Observamos também a crítica sobre regimes trabalhista opressores, além de uma crítica sobre a questão armamentista, em especial às armas químicas. Afinal, considerando Eliseo Verón (1971), nenhum discurso está isento de uma leitura ideológica. Neste sentido, o pressuposto bakhtiniano da natureza social da linguagem “O signo se torna a arena onde se desenvolve a luta de classes” (BAKHTIN, 2009, p. 47) e que também é a expressão que organiza a atividade mental, e esta é dada pelas condições reais de enunciação, que é social e histórica. Bakhtin nos comunica que no processo de construção

A ideia do autor não deve ter na obra uma função todo-aclaradora do mundo representado, mas deve inserir-se nesse mundo como imagem do homem, como um posicionamento entre outros posicionamentos, como palavra entre outras palavras. Esse posicionamento ideal (a palavra verdadeira) e sua possibilidade devem estar ao alcance dos olhos mas não devem colorir a obra como tom ideológico pessoal do autor. (BAKHTIN, 2013, p. 83)

Encerramos este estudo apresentando uma forma de compreensão de como S. pode ser comparado a um rizoma, alicerçado em algumas das inúmeras possibilidades de interpretação, uma ramificação com base em algumas narrativas que abrem várias possibilidades de leitura do livro, como demonstrado, além de inúmeras outras possibilidades de interpretação a serem encontradas por outros leitores.

REFERÊNCIAS

ABRAMS, J. J.; DORST, D. S. Rio de Janeiro: Intrínseca; Santa Mônica (Califórnia): Bad Robot; New York: Melcher Media, 2015.

ALÓS, A. P.; ANDRETA B. L., Crítica literária feminista: revisitando as origens. *Fragmentum*. Santa Maria: Editora Programa de Pós-Graduação em Letras, n. 49, 15 Jan./Jun. 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/fragmentum/article/download/26594/pdf>. Acesso em: 06 jun. 2019.

AUGUSTO, T. Mulheres ocupam apenas 15% dos cargos de liderança no mundo. *Veja*, 8 out. 2017. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/economia/mulheres-ocupam-15-dos-cargos-de-lideranca-no-mundo>. Acesso em: 06 jun. 2019.

AZEREDO, S. Teorizando sobre gênero e relações raciais. *Estudos Feministas*. Número especial, out. 1994.

AZEVEDO, L. I. S., de J.J. Abrams e Doug Dorst | O navio de Teseu, de V.M. Straka – Resenha. 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KpEEkbdIjog>. Acesso em: 25 mai. 2019.

BACHELARD, G. *O direito de sonhar*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.

BAKHTIN, M. M.; VOLOCHÍNOV, V. N. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico da linguagem*. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 13. ed. São Paulo: Hucitec, 2009.

_____. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

BARTHES, R. *O rumor da língua*. Lisboa, Portugal: Edições 70, 1984.

_____. Análise textual de um conto de Edgar Allan Poe. In: _____. *A aventura semiológica*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BAUMAN, Z. *Identidade: Entrevista a Benedetto Vecchi*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004, p. 17-18.

BENIGNO, L. F. *Sobre o eu em psicanálise: a tecedura de uma ficção*. 105f. Dissertação (Mestrado em Psicologia Clínica) – Instituto de Psicologia da Universidade de Brasília, Brasília, 2016. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/21636/1/2016_LucianadeFariaBenigno.pdf>.

Acesso em: 23 maio 2019.

BELLIN, G. P. A crítica literária feminista e os estudos de gênero: um passeio pelo território selvagem. *Revista FronteiraZ*. São Paulo, n. 7 dez. 2011.

BELLIN, G. P.; ALCARAZ, R. C. M. O que é identidade de gênero? *Scripta Uniandrade*, Curitiba, v. 17, n. 1 (2019), p. 234-243. Disponível em: <<https://uniandrade.br/revistauniandrade/index.php/ScriptaUniandrade/article/view/1504>>.

Acesso em: 01 out. 2019.

BERNE, E. *Os Jogos da Vida e a análise transacional nas relações entre as pessoas*. Rio de Janeiro: Artenova, 1974.

BRENNAN, T. [Org.] *Para além do falo: uma crítica a Lacan do ponto de vista da mulher*. Rio de Janeiro: Record / Rosa dos tempos. 1997.

BUTLER, J. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CAILLOIS, R. *Os jogos e os homens: a máscara e a vertigem*. Tradução de José Garcez Palha. Lisboa: Cotovia, 1990.

CAMPBELL, K. *Jacques Lacan and feminist epistemology*. Londres/Nova York: Routledge. 1994.

CIAMPA, A.C. Identidade. In: W. Codo & S. T. M Lane (Orgs.). *Psicologia social: o homem em movimento*, p. 58-75, São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. *A estória do Severino e a história da Severina*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

COLLINI, S. Introdução: Interpretação Terminável e Interminável. In: ECO, Umberto. *Interpretação e Superinterpretação*. Trad. MF. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2018, p. 1-25.

CUTTING, H. You love, then you lose, then you die. 2015. Disponível em <<http://sites.middlebury.edu/keystos/papers-and-projects/>>. Acesso em 01 out. 2019.

DARLING, N.; STEINBERG, L. Parenting style as context: An integrative model. *Psychological Bulletin*, 1993, p. 113; 487-496.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia*. v. I. São Paulo, 2004.

DERRIDA, J. *O animal que logo sou*. Trad. Fábio Landa. São Paulo: UNESP, 2002.

ECO, U. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. *Semiótica e filosofia da linguagem*. Trad. Mariarosaria Fabris e José Luíz Fiorin. São Paulo: Ática, 1991a.

_____. *Obra aberta*. Trad. Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 1991b.

_____. *Interpretação e Superinterpretação*. Trad. MF. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2018.

EAGLETON, T. A psicanálise. In: _____. *Teoria da literatura: uma introdução*. 5.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 209-266.

FERRAZ, K. A solidão do sujeito contemporâneo: um olhar clínico. Trabalho de Graduação (Psicologia) – Universidade Luterana do Brasil, Gravataí, 2006. Disponível em: <<http://newpsi.bvs-psi.org.br/tcc/15.pdf>>. Acesso em: 24 mai. 2019.

FIGUEIRAS, M. J.; MARCELINO, D. Escrita terapêutica em contexto de saúde: Uma breve revisão. *Análise Psicológica*, Lisboa, vol. 2, ano XXVI, 2008, p. 327-334.

FIGUEIREDO, L.C. *Escutar, recordar, dizer*. Encontros Heideggerianos com a clínica psicanalítica. São Paulo: Educ/Escuta, 1994.

FOUCAULT, M. *O que é um autor?* Lisboa: Passagens. 1992.

_____. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 2004.

FREUD, S. *Estudos sobre a histeria (Edição Standard Brasileira das Obras Completas e de Sigmund Freud, Vol. 2)*. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

_____. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud v. XXI*. Rio de Janeiro, Imago: 1996.

_____. *O mal-estar na civilização*. Trad. José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1997. p. 58-59.

_____. *Notas a “Projeto de uma Psicologia” — as origens utilitaristas da Psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago, 2003.

_____. *Edições Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud vol. 4*, Rio de Janeiro: Imago, 2008.

_____. O inquietante. In: _____. *História de uma neurose infantil (O homem dos lobos): além do princípio do prazer e outros textos*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 328-376.

_____. Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos. In: *O inconsciente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

FUNDO MONETÁRIO INTERNACIONAL. Gráfico da semana: O mundo ainda busca a igualdade salarial. 6 ago. 2018. Disponível em: <<https://www.imf.org/pt/News/Articles/2018/08/06/blog-chart-of-the-week-equal-pay-remains-a-global-issue>>. Acesso em: 06 jun. 2019.

GENETTE, G. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Trad. L. Guimarães; M. A. R. Coutinho. Belo Horizonte: Faculdade de Letras/UFMG, 2006.

GIBSON, W. Authors, speakers, readers and mock readers. In: TOMPKINS, J. P. (Ed.). *Reader-response criticism: from formalism to post-structuralism*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1980. p. 1-6.

GOBIRA, P. Um estudo preliminar sobre o livro jogo digital como um gênero. In: XIII Simpósio Brasileiro de Jogos e Entretenimento Digital, 2014, Porto Alegre. *Anais do XIII Simpósio Brasileiro de Jogos e Entretenimento Digital*. Porto Alegre: SBGAMES, 2014. v. 1. p. 1-15.

GUIRAUD, P. *A semântica*. 3.ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 1980.

GUMBRECHT, H. U. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto. Ed. PUC-RJ, 2010.

HAYLES, N. K. Como lemos nós: close, hiper, máquina. *Revista de Estudos Literários*, v. 2, 2012, Coimbra, Portugal.

HEIDEGGER, M. *Ser e tempo* (Parte I). Petrópolis: Vozes, 1996.

HERÁCLITO. *Fragmentos (Sobre a natureza)*. São Paulo: Abril Cultural, 1996 (adaptado).

HILL, B. H. *An Alternative Reading of Jen and Eric*. 2015. Disponível em <<http://sites.middlebury.edu/keystos/papers-and-projects/>>. Acesso em 01 out. 2019.

HJELMSLEV, L. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

HUIZINGA, J. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. Perspectiva: São Paulo, 1999.

IRIGARAY, L. O gesto na Psicanálise. In T. Brennan (Org.). *Para além do falo: uma crítica a Lacan do ponto de vista da mulher*. Rio de Janeiro: Record / Rosa dos tempos. 1997. p. 171-186.

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

_____. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Trad. Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: UERJ, 1996b.

_____. *Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. Org. João Cesar de Castro Rocha. Trad. Bluma Waddington Vilar e João Cesar de Castro Rocha. Rio de Janeiro: UERJ, 1999.

JAUSS, H. R. *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard, 1975.

_____. *A literatura e o leitor - textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

_____. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.

- JOUVE, V. *A leitura*. São Paulo: Editora UNESP, 2002.
- JUNG, C. G. *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Harper Collins Brasil, 2016.
- KOCH, I. V. *O texto e a construção dos sentidos*. São Paulo: Contexto, 1998.
- LACAN, J. O Seminário, Livro 20. Mais, Ainda. 1972. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1985.
- _____. *Escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- _____. *Encore*. Versão Escola da letra freudiana. Rio de Janeiro, 2010.
- _____. *O Seminário, Livro 19: ...ou pior*. 1971. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2012.
- LAROUSSE CULTURAL. *Dicionário de língua portuguesa*. São Paulo: Nova Cultural, 1992.
- LEMGRUBER, M.; FERREIRA, G. Metáforas fundamentais da tecnologia educacional. *Educ. foco*. Juiz de Fora, vol. 23, jan./abr. 2018, p. 15-38.
- LOCKE, J. *Ensaio sobre o entendimento humano*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1999.
- MAINGUENEAU, D. *O contexto da obra literária*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- _____. *Discurso literário*. Trad. Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2006.
- MARTINS, J. S. Interioridade humana e vida ética. *Theoria - Revista Eletrônica de Filosofia*. Ed. 05. 2010. Disponível em:
<http://www.theoria.com.br/edicao0510/Interioridade_humana_e_vida_etica.pdf>. Acesso em: 30 ago. 2019
- MAZZENO, L.W. *The critics and Hemingway, 1924-2014: shaping na American literary icon*. Camden House: New York, 2015.
- MITCHELL, J.; ROSE, J. *Feminie Sexuality: Jacques Lacan and the école freudienne*. Nova York/Londres: Norton and Pantheon Books. 1985.
- MORIN, E. *Cultura de massas no século XX: neurose*. Rio de Janeiro. Forense Universitária, 1997.

O GLOBO. Romance de J.J. Abrams e Doug Dorst chega ao Brasil. Disponível em <<https://oglobo.globo.com/cultura/livros/romance-de-jj-abrams-doug-dorst-chega-ao-brasil-18443194>>. Acesso em: 26 dez. 2019.

PAIVA, L. P. C.; RASERA, E. F. O uso das cartas terapêuticas na prática clínica. *Psic. Clin.*, Rio de Janeiro, vol. 24, n.1, 2012, p. 193-207.

PAULA, A. Biografia lançada nos EUA mostra novas facetas de Ernest Hemingway. *Correio Braziliense*. Brasília. 07 nov. 2017. Disponível em: <https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2017/11/07/interna_diversao_arte,639009/biografia-lancada-nos-eua-mostra-novas-facetras-de-ernest-hemingway.shtml>. Acesso em: 20 maio 2019.

PENNEBAKER, J. W. *Opening up: The healing power of expressing emotions*. 2. ed. New York: Guilford Press, 1997.

PICARD, M. *Lire le temps*. Paris, Minuit, 1989 (Critique).

POLLAK, M. Memória e identidade social. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212.

POULET, G. *Etudes sur le temps humain*. Editions du Rocher, Paris, v. 1, 1989.

PROUST, M. *A la recherche du temps perdu — La fugitive*. T. III. Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1954.

PROUST, M. No caminho de Swann. In.: *Em busca do tempo perdido*. v. 1. Trad. Mário Quintana. São Paulo: Globo, 2006.

QUEIROZ, V. *Crítica literária e estratégia de gênero*. Niterói, EDUFF, 1997.

SÁ, P. N. Tradução e interpretação de sonhos. *Revista Escrita*. n. 17. Gávea, 2013. Disponível em: < <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/22354/22354.PDF>>. Acesso em: 09 mai. 2019.

SANTAELLA, L.; NÖTH, W. *Imagem, cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 2014.

SAUSSURE, F. *Curso de lingüística geral*. Trad. Antônio Chelani, José Paulo Paes e Izidoro Bilkstein. São Paulo: Cultrix, 2006.

SCOTT, J. W. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação & Realidade*. Porto Alegre, vol. 20, nº 2, jul./dez. 1995, p. 71-99.

SCRIPTORI, C.C. Entre o autoritarismo e a autoridade: o papel dos pais pela via do diálogo. *Nuances: estudos sobre Educação*, v. 14, n. 15, Presidente Prudente, ano XIII, jan./dez. 2007, p. 169-183.

SEIDEL, V.F.; SILVA, C. U. C. Signo e seus conceitos: De Saussure a Bakhtin/Volochínov. *Revista Tabuleiro de Letras*, v. 11, n. 02, Salvador, dezembro de 2017, p. 179-192.

SHIPMAN, B. Thoughts on “S”. *Birds of Negative Space*. Disponível em <https://whoisstraka.wordpress.com/2015/02/15/birds-of-negative-space/>. Acesso em 30 dez. 2019.

SHOWALTER, E. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (org). *Tendências e Impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 23-57.

SILVA, H. F. da. A família e o afeto: o dever fundamental dos pais em dar afeto aos filhos como mecanismo de proteção ao desenvolvimento da personalidade e concretização da dignidade humana. *Nomos*, v. 32.2, Ceará, jul./dez., 2012, p. 205-226.

SODRÉ, M. *Best-Seller: a literatura de mercado*. Rio de Janeiro: Ática, 1988.

SOUZA, L. B.; MENTI, M. M. A recepção da obra S.: um mar, um navio e diversos caminhos. *Revista Língua e Literatura*, v. 19, n. 34, jul./dez. 2017.

TADIÉ, J.Y. *A crítica literária no século XX*. São Paulo: Bertrand Brasil, 1992.

TEIXEIRA, L. F. B. A reconfiguração da literatura (ficção) no contexto dos novos mídias (ficção, e-textos, hipertexto e videojogos: «máquinas literárias»?). *Revista de estudos literários*. Literatura no século XXI. v. 2, 2012, p. 241-276. Disponível em <https://impactum-journals.uc.pt/rel/article/view/1920>. Acesso em: 26 dez. 2019.

TODOROV, T. *As estruturas narrativas*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

SARAMAGO, J. O conto da ilha desconhecida. *Veja*. São Paulo, 24.dez.1997. Seção Especial, p.136-43.

VERÓN, E. *El proceso ideológico*. Editorial Tiempo Contemporaneo, Buenos Aires. 1971, p. 261.

VIDAL, W. N.; VIDAL, M. R. R. *Botânica organográfica: quadros sinóticos ilustrados de fanerógamos*. Viçosa: Universidade Federal de Viçosa, 1990.

ZOLIN, L. O.; BONNICI, T. (Orgs). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 2. ed. Maringá: UEM, 2004.