

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO MARANHÃO – UEMA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO STRICTO SENSU EM LETRAS
MESTRADO EM TEORIA LITERÁRIA

MÁRCIA MIRANDA CHAGAS VALE

**A TESSITURA DO IMAGINÁRIO NA OBRA JUVENIL KAFKA E A BONECA
VIAJANTE DE JORDI SIERRA I FABRA: uma perspectiva teórica de Wolfgang Iser**

São Luís

2019

MÁRCIA MIRANDA CHAGAS VALE

**A TESSITURA DO IMAGINÁRIO NA OBRA JUVENIL KAFKA E A BONECA
VIAJANTE DE JORDI SIERRA I FABRA: uma perspectiva teórica de Wolfgang Iser**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras da Universidade Estadual do Maranhão – UEMA, como requisito para a obtenção do Título de Mestre em Letras, área de concentração Teoria Literária.

Orientador(a): Profa. Dra. Maria Iranilde Almeida Costa.

São Luís

2019

Vale, Márcia Miranda Chagas.

A tessitura do imaginário na obra juvenil Kafka e a Boneca viajante de Jordi Sierra i Fabra: uma perspectiva teórica de Wolfgang Iser / Márcia Miranda Chagas Vale. – São Luís, 2019.

159 f.

Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Letras, Universidade Estadual do Maranhão, 2019.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Iranilde Almeida Costa.

1. Fictício. 2. Imaginário. 3. Kafka e a boneca viajante – Livro. 4. Ficção literária. 5. Análise literária. I. Título.

CDD 401.41

MÁRCIA MIRANDA CHAGAS VALE

**A TESSITURA DO IMAGINÁRIO NA OBRA JUVENIL KAFKA E A BONECA
VIAJANTE DE JORDI SIERRA I FABRA: uma perspectiva teórica de Wolfgang Iser**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras da Universidade Estadual do Maranhão – UEMA, como requisito para a obtenção do Título de Mestre em Letras, área de concentração Teoria Literária.

Aprovada em: ____/____/____.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Maria Iranilde Almeida Costa (Orientadora)
Universidade Estadual do Maranhão – UEMA

Profa. Dra. Andrea Teresa Martins Lobato
Universidade Estadual do Maranhão – UEMA

Prof. Dr. Diógenes Buenos Aires de Carvalho
Universidade Estadual do Piauí – UESPI

Dedico a Deus e aos meus anjos da guarda, por não me deixarem desistir, reascendendo minha esperança e minha fé quando achei que não poderia conseguir.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por me permitir o dom da vida, o desejo de viver e reavivar-me diante das lutas árduas da sobrevivência.

À minha mãe, pela graça da vida, pelos ensinamentos, por acreditar em mim, pelas aulas de alfabetização, por lutar para nunca faltar o pão de cada dia, a cobertura de um lar, o lanche da escola, por cada pão caseiro feito, por cada bolo e salgados vendidos sob o sol árduo das terras Uruçuenses em favor da minha sobrevivência. Sem você, eu não chegaria até aqui. Sua luta não foi em vão.

Às minhas Ana's, parte de mim, o meu respirar, a minha base. Ensinam-me todos os dias a continuar, a entender o que é ser figura feminina, por me fazerem acreditar que a maternidade não nos submete a padrões, pois o lugar da mulher é onde ela queira estar e seguir. Perdão pela ausência, pelas viagens não cumpridas, pelos dias e horas dedicados à escrita sem poder dar a vocês o colo necessário. Não quero ser a mãe a perfeita, apenas desejo ensinar-lhes a voar, sejam felizes!

A meu pai, pela graça da vida.

A meu esposo, agradeço-lhe pela experiência de vida e os anos compartilhados.

Ao mestrado em Letras da UEMA, pela oportunidade do conhecimento. Tenho certeza, foi uma experiência única.

À minha orientadora, profa. Dra. Maria Iranilde, pelo ser humano que és, por compreender as minhas dificuldades, pelos cortes necessários e que me fizeram crescer nessa caminhada. Obrigada pela liberdade em deixar-me vivenciar o risco desta pesquisa, por não impor o caminho a seguir, ainda assim, aceitou-me como sua orientanda.

À coordenadora do mestrado em Letras, profa. Dra. Andrea, por tantos requerimentos aceitos, obrigada!

À Aline, presença única no mestrado em Letras. Obrigada pelo convite de participar da segunda seleção desse mestrado.

À SEDUC-MA, por me oportunizar o tempo necessário à dedicação desse trabalho.

Às pessoas as quais aprendi a ter afeto especial durante esses dois anos: Laura, Talita, Idinéa e Letícia.

“Para Franz, do besouro que um dia acordou transformado em um menino”.

(SIERRA I FABRA, 2009)

RESUMO

Almeja-se com esta dissertação compreender a atuação do imaginário e seu desenvolvimento para a composição e produção do enredo da obra juvenil *Kafka e a boneca viajante* (2009), de Jordi Sierra i Fabra, bem como intenciona-se dialogar e analisar o discurso ficcional da obra enquanto produto da autorrepresentação humana, tomando-a como uma narrativa que elenca a transgressão de mundo, por ter como ponto de partida a construção de cartas imaginárias escritas pela personagem Franz Kafka, à menina Elsi, com intuito de fazê-la superar a dor da perda de sua boneca Brígida, encena-se uma viagem imaginária em que a imprevisibilidade dos acontecimentos possibilita uma tessitura metaficcional e desfragmentada. Tendo em vista as nuances da narrativa, a pesquisa propõe-se a problematizar o ato de criação da obra partindo do pressuposto de que, Sierra i Fabra, inspirou-se na suposta experiência do escritor Franz Kafka, no ano de 1923, em Berlim, na Alemanha, ao criar cartas para uma menina que havia perdido sua boneca, cartas estas nunca encontradas. Desse modo, a pesquisa alicerça seu interesse em discutir o imaginário como elemento base de edificação do enredo, para isto, assenta-se essa discussão sobre a concepção teórica de Wolfgang Iser (2013), de que os textos de ficção integram-se ao mundo dado a partir da tríplice: real, fictício e imaginário, entendendo que esses elementos aliam-se ao texto como perspectivas de uma antropologia literária. Considerando os objetivos almejados, o trabalho articula-se diante de uma abordagem qualitativa e exploratória que parte de um levantamento bibliográfico: teórico e crítico, tendo como base referencial o livro *O fictício e o imaginário: Perspectivas de uma Antropologia Literária* (ISER, 2013), além dos suportes: *O ato da leitura* (1996; 1999a) e a coletânea do VII colóquio da UERJ: *Teoria da ficção: Indagações à Obra de Wolfgang Iser* (ROCHA, 1999); para mais, dispõe-se das referências de Lima (2006; 2007; 2009), Coleredige (2018), Sartre (1996; 2017), Castoriadis (2000), Eco (2002; 2017), Cassier (2011), Bateson (2000), entre outros, que contribuem com o corpus dessa pesquisa. Nesse intuito, apresentar-se-á *Kafka e a boneca viajante*, uma obra que se abre para encenação de um mundo figurado, em que o fingir possibilita a condução do jogo imaginário, imprevisto, insólito e que traz perspectivas das verdades as quais não se alcançam, a não ser pelo percurso de um texto de ficção literária estabelecido por meio da tessitura do imaginário.

Palavras-chave: Teoria literária. O imaginário. Wolfgang Iser. Kafka e a boneca viajante.

ABSTRACT

This master thesis aims to understand actuation of the imaginary and its development for the composition and production of plot of youthful work *Kafka e a boneca viajante*, by Sierra i Fabra, as well as there is intention of dialoguing and analyzing fictional discourse of this work as product of the human self-representation staging, taking it as a narrative that lists the worlds transgression by having as a starting point the construction of imaginary letters written by the character Franz Kafka, to girl Elsi, in order to make her overcome the loss pain of her doll Brígida, an imaginary journey is staged in which unpredictability of events enables a metafictional and defragmented tessitura. In view of narrative nuances, this research aims to problematize the work creating act on the assumption that Sierra i Fabra was inspired by the supposed experience of the writer Franz Kafka, in the year 1923, in Berlin, Germany, when he creating letters for a girl who had lost her doll but these letters were never found. In this way, the research concerns its interest in discussing the imaginary as a plot building basic element, for this purpose, this discussion is based on the theoretical conception of Wolfgang Iser (2013) who says that the fiction texts are integrated to the given world, from the triple: real, fictitious and imaginary; understanding that these elements align with the text as perspectives of a literary anthropology. By focusing on the desired objectives, this research is articulated with a qualitative and exploratory approach that starts from a bibliographical survey: theoretical and critical, based on the book *O fictício e o imaginário: Perspectivas de uma Antropologia Literária* (ISER, 2013), besides the supports: *O ato da leitura* (1996; 1999a) and the collection of *VII colóquio da UERJ: Teoria da ficção: Indagações à Obra de Wolfgang Iser* (ROCHA, 1999); furthermore, there are references of Lima (2006, 2007; 2009), Coloredige (2018), Sartre (1996; 2017), Castoriadis (2000), Eco (2002; 2017), Cassier (2011), Bateson (2000), among others who contribute to the corpus of this research. In this regard, *Kafka e a boneca viajante* will be presented as a work that opens for the enactment of a figurative world, in which pretending enables conduct of the imaginary game, unforeseen, unusual and that brings perspectives of truths which are not reached, except through the course of a literary fiction text established through imaginary tessitura.

Keywords: Literary theory. The imaginary. Wolfgang Iser. *Kafka e a boneca viajante*.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	O IMAGINÁRIO: discussão contextual e influência na criação da obra Kafka e a boneca viajante	17
2.1	A questão do controle	17
2.2	Da imaginação ao imaginário	30
2.3	O ato de criação de KBV.....	43
3	INDAGAÇÕES ACERCA DA TEORIA ISERIANA A PARTIR DOS PRESSUPOSTOS ANTROPOLÓGICOS: o fictício e o imaginário	51
3.1	Entre método e teoria	51
3.2	A favor de uma antropologia literária.....	60
3.3	O imaginário em interação com o texto de ficção literária.....	70
4	KAFKA E A BONECA VIAJANTE: a análise do enredo sob a condução do imaginário	83
4.1	Preceitos antropológicos no enredo: figuração e apresentação.....	83
4.2	O fingir: um ato necessário ao enredo	89
4.3	As cartas de Brígida e o jogo imaginário	111
5	CONCLUSÃO	153
	REFERÊNCIAS	155

1 INTRODUÇÃO

O ato de ficcionalizar encontra-se interligado ao homem, o que leva a considerar que a construção de uma realidade não se dá por si só, torna-se ingênuo reputá-la como um processo absoluto e inquestionável, portanto, não há uma realidade totalizadora ou um fingir que não se constitua por uma experiência cotidiana, ambas são interações indissociáveis do ser humano. Desse maneira, entende-se que o fictício compõe tanto o mundo real como figurado, mas não se pode deduzir que no texto literário o fictício dispõe-se do mesmo modo de atuação que na experiência real, pois ao tempo que a pragmática exige uma determinada finalidade a se cumprir, em literatura, as disposições humanas intercalam-se diante de uma experiência de evidência à frente de relações paradigmáticas.

A literatura, enquanto espaço contínuo da disposição humana, reivindica seu lugar e no texto de ficção literária esse lugar ganha as condições adequadas para manifestar-se, o fingir mantém-se como componente oposto que deseja alcançar um mundo a ser produzido, mas nem por isso a realidade torna-se ficção, muito menos perde seu caráter factual por ser objeto que impulsiona a construção do texto. Uma pergunta nesse contexto se faz imprescindível: como a realidade se repete sem mudar seu caráter factual ainda que seja negada no espaço do texto, mas necessária à composição do repertório ficcional?

Ora, há de se sustentar o entendimento de que o texto de ficção literária não se mantém pela composição oposicional entre realidade e ficção, sendo o espaço textual um lugar de transgressão em que o fingir acolhe o mundo real, mas não possui a potencialidade de produzi-lo. Assim, outro objeto constitui a capacidade de produção do mundo real: o imaginário, que se une ao texto realizando o que o fictício almeja.

Partindo desse cenário, a pesquisa a ser delineada adentrará sob o percurso de construção do texto de ficção literária, numa relação integradora de mundos, desafiando-se a entender a supressão do processo de oposição entres textos de ficção e não ficção, ao tempo que se analisa a potencialidade do texto ficcional desprendida de categorizações e padrões literários, eximindo-se do lugar comum ou até mesmo de perguntas elementares: Para quê? Sobre o que se trata? Que tipo de literatura se discute? Logo, deve-se entender que o texto de ficção literária pensado através da articulação do imaginário, esquiva-se de definições e incide no espaço de transgressão.

Imbuído do pensamento de que a capacidade transgressora do texto de ficção aliado a uma discussão teórica literária não se limita apenas ao texto proposto por ele mesmo, mas se constitui a partir de dispositivos humanos, é que se tem a urdidura deste trabalho, uma viagem

promovida pelo imaginário no livro juvenil *Kafka e a boneca viajante*¹ do escritor espanhol Jordi Sierra i Fabra (2009). É a partir dele que se articula o objetivo geral da pesquisa: o de compreender a atuação do imaginário em *KBV* e seu desenvolvimento para a composição e produção do enredo; para isto, articular-se-á tal propósito aos objetivos específicos, que intencionam dialogar e analisar o discurso ficcional da obra, enquanto artefato de encenação da autorrepresentação humana e, através de sua análise, almeja-se discutir o poder que o texto de ficção alcança quando o imaginário entra em ação modificando a realidade dada.

Com base na análise de *KBV*, permitir-se-á percorrer a relação entre mundo real e figurado, em que espaços de possibilidades são criados a partir de um fingir que ganha caráter de “como se fosse verdade”. De tal modo, a leitura do texto apresenta um enredo que se abre para um futuro entrópico, uma narrativa metaficcional que elimina a oposição de sua construção, tendo a não linearidade dos acontecimentos como ponto de partida das problematizações que ocorrem no decorrer de seus capítulos por meio de uma linguagem fortemente metaforizada, alcançando assim, um processo de semantização, simulação e encenação.

Nessa perspectiva, um mundo imaginário manifesta-se na obra através de nuances estruturadas e diante de vazios que desestabilizam o texto; incide sobre a mesma, sentimentos de medo, esperança e audácia que a impulsiona e colaboram com a confirmação de que a literatura é um espaço de disposição humana. Tê-la como referência paradigmática, reafirmará a potência criativa que o imaginário pode estabelecer como nova ordem de mundo, desafiando uma leitura instigante, ao passo que, em cada página percorrida, vozes se inter cruzam reclamando sobre suas dores e memórias passadas; discursos desconectados, ora satisfatórios, ora insuficientes, mas dentro de um universo pueril, em que predomina o desejo por um recomeço e pela liberdade de não se limitar ao previsível.

O enredo de *KBV* alinha-se diretamente à transgressão de mundos e dá sustentabilidade à compreensão de que um texto de ficção literária exclui-se da oposição elementar, pois recria supostas cartas redigidas pelo escritor Franz Kafka direcionada a uma menina, a qual se desconhece o nome, assim como o conteúdo que as formataram, sendo apenas recontado por pessoas que conviveram com o mesmo e por críticos, os quais se dedicaram a escrever a sua biografia, além de noticiários da época e até mesmo atuais, que relembram o possível acontecimento. Na tentativa de recriação das supostas cartas, o imaginário intermedia a interação de mundos ao produzir a realização de um mundo irrealizado, o que se tenta recriar ganha uma identidade que se afasta da intenção primeira e revela um novo item a ser delineado

¹ A atribuição à obra *Kafka e a boneca viajante* a partir daqui, dar-se-á através da abreviação *KBV* a fim de propor maior fluidez à leitura.

no texto, um ato de criação transgressor, um paradoxo que reafirma o processo de ação do imaginário e da performance do enredo.

É nesse sentido que a leitura de *KBV* e o envolvimento das personagens Franz Kafka, Elsa e Brígida suscitaram o interesse crítico dessa pesquisa, tendo em vista que as cartas criadas para a composição da narrativa trazem o imaginário como forte elemento que desordena a construção do texto, tornando-se essencial para que se alcance a realização do mundo figurado, em que a ficção da ficção trama a tessitura do enredo diante de uma viagem imaginária, que tem como motivo maior amenizar a dor da perda sofrida pela pequena Elsi: a perda da sua boneca Brígida. Desta inquietação, surge a pergunta problematizadora da pesquisa: Como o imaginário atua no mundo figurado do texto literário de *KBV* influenciando no enredo, na construção das personagens e na produção do imaginário da obra?

O interesse pela temática do imaginário, no desenvolvimento deste trabalho, encontra-se alicerçado à concepção teórica de Iser (2013): o fictício e o imaginário como pressupostos de uma antropologia literária. Considera-se de maneira geral, que a natureza dos textos literários diferencia-se da relação opositiva entre ficção e realidade, uma percepção comumente utilizada em teorias da literatura contemporânea, esta compreensão torna-se obsoleta na visão iseriana, acrescentando à mesma um terceiro integrante: o imaginário, que exclui a relação de oposição a partir da tríplice: real, fictício e imaginário, uma associação que se torna viável quando este é ativado pelos atos de fingir: seleção (autor), combinação (texto) e autoindicação (leitor), ganhando atributo de realidade repetida para que cumpra o percurso necessário à realização do texto ficcional.

O fingir, nesse contexto, torna-se fator determinante da ativação do imaginário que, ao agir na condução do enredo, possibilitará a exploração das cartas da boneca Brígida à frente do jogo imaginário estabelecido no jogo do texto, passando a ser consolidado sob regras de combinações, em que o leitor joga e é jogado por meio de ações cambiantes.

Todavia, outros desdobramentos serão necessários para que sejam alcançados os objetivos almejados, conciliando ao corpus do desenvolvimento do trabalho a necessidade de debater o imaginário como elemento circundado diante de um contexto social e sua influência para o ato de criação de *KBV*, tal como se dá no capítulo intitulado por, “O imaginário: discussão contextual e influência na criação da obra Kafka e a boneca viajante”. E, considerando que não se alcança uma percepção contemporânea do imaginário sem o debate das diversas formas de controle, apresentar-se-á o percurso histórico que envolve o controle do imaginário: ascensão\crise e a necessidade que se teve de mantê-lo distante da dinâmica da relação do poder político e religioso, limitando-o e cerceando a liberdade de criação do eu, em favorecimento de

uma verdade substancialista, aliada ao receio de uma suposta união entre os textos ficcionais e o imaginário.

Em vista dessa conjuntura e da não apreensão do imaginário, a não ser contextualmente, serão utilizadas referências paradigmáticas: períodos literários e obras pontuais como meio de expor sobre a atuação do controle em relação à liberdade de criação, em favor do veto ficcional articulado pelas instituições que almejam a manutenção do controle do imaginário, assim como o alcance da liberdade criativa, ainda que diante de outras formas de controle delineados na modernidade e contemporaneidade.

Nesse mesmo capítulo, também será apresentado o engaste conceitual sofrido pelo imaginário como consequência da tentativa do homem de compreendê-lo, seja enquanto imaginação/fantasia (até período empirista), faculdade humana (início da idade moderna), ou o imaginário como princípio ideacional e social, esses dois últimos conceitos alcançam a compreensão do imaginário na atualidade. Em vista disso, busca-se propor a compreensão de que o imaginário precisou (a) ser conceituado em diversos contextos e em todos eles a necessidade de ativá-lo torna-se o ponto em comum para sua apreensão, o que não se dá de modo divergente no texto de ficção literária, mesmo que por articulações dissemelhantes do mundo real.

Os caminhos referentes ao controle e a conceituação do imaginário, que aqui serão expostos, culminarão na apresentação da obra *KBV*, em que se discutirá os motivos que favoreceram a sua criação, a influência do imaginário para a construção da narrativa e a necessidade de debater o viés teórico diante do qual o imaginário é estabelecido, enquanto base do texto de ficção literária. A composição do enredo e as personagens, o posicionamento da crítica sobre a qualidade da narrativa, a associação inevitável entre o enredo construído por Sierra i Fabra (2009) e a suposta existência das cartas no mundo real, também serão pontos de discussão que darão maior clareza da relação da obra como ato de criação do imaginário.

Espera-se que ao debater sobre o contexto do controle e a conceituação do imaginário, seja simplificada a sua compreensão (o de ser dispositivo do texto ficcional), abrindo um espaço favorável para pleitear o capítulo seguinte, intitulado de “Indagações acerca da teoria iseriana a partir dos pressupostos antropológicos: o fictício e o imaginário”, que terá como foco o aprofundamento da teoria de Iser (2013) quanto ao entendimento do fictício e do imaginário na qualidade de uma antropologia literária. Dessa maneira, para que a pauta possa ser delineada, primeiramente, será tratado sobre a significância e a emergência que há para Iser em discutir entre método e teoria, refletir-se-á como a teoria contemporânea, no âmbito literário, deve favorecer o desafio da instabilidade em teorizar a teoria literária, uma crítica aos

movimentos predominantes na primeira metade do século XX: *New criticism* e *construtivismo*.

Partindo desse contexto, almeja-se expor um sucinto esboço do que motivou a criação da Escola de *Konstanz* (1967) e as divergências existentes no grupo alemão quanto aos estudos da teoria da recepção e a teoria do efeito estético, esta, representada por Iser (2013) diante da defesa de uma interação entre texto e leitor. Segundo o teórico, à frente dessa concepção já havia apontamentos relacionados à ficção como elemento não exclusivo da literatura, o que oportunizará discorrer sobre as características *sui generis* dos estudos teóricos iserianos e a humanização da literatura.

Na sequência, aprofundar-se-á o debate à frente dos pontos centrais que norteiam a antropologia literária e como Iser (2013) considera a ficção uma disposição humana, será analisada a literatura como alto teor de plasticidade, possibilidade e simulação do que o homem não pode alcançar no mundo dado. Por este ângulo, o debate teórico observará o texto literário como produto de encenação, que alcança a apresentação do objeto e gradativamente sua figuração; a diferença da diferença que se distancia da representação primeira, em que a percepção se abre para novos arranjos de uma realização irrealizada dos desejos humanos.

Ainda em referência ao percurso antropológico, dar-se-á ênfase à visão de Iser (2013) quanto à diferenciação da antropologia literária e as demais antropologias, em específico, a antropologia cultural, utilizada como modelo redutivo: teleológico, segundo o entendimento iseriano. Também se esclarecerá a necessidade que as antropologias, exceto a literária, têm de se utilizarem das ficções explicativas, demonstrando a necessidade de se obter respostas possíveis para o percurso evolutivo do homem e suas necessidades, já que não dão conta de produzir respostas exatas.

Essa lacuna confirma o entendimento iseriano, de que as ficções são uma necessidade humana, pois o homem é um ser aberto que nem a experiência concreta consegue defini-lo, o que desencadeia um espaço ideal para que a antropologia literária assuma sua postura de indefinição, usufruindo-se das ficções exploratórias como dissipadoras do texto e viabilizadoras de uma relação paradigmática da experiência humana, em que os elementos do mundo dado são disseminados e realizados no mundo figurado. Portanto, só a literatura pode alcançar as diversas variáveis humanas através de sua própria heurística.

Dada a compreensão sobre antropologia literária e o que a diferencia das demais antropologias, pretende-se abrir espaço para expor o constructo teórico do imaginário em interação com o fictício, tendo a pergunta de Iser como base para articular e expor teoricamente como a ficção, enquanto duplicadora, relaciona-se à tríade: “[...] os textos “ficcionalizados” serão de fato tão ficcionais e os que assim não se dizem serão de fato isentos de ficções?” (ISER,

2013). O foco será expor a atuação do imaginário e a tentativa de Iser (2013) em propor uma neutralização dos conceitos tradicionais dados ao imaginário, observando-o diante de um contexto literário interacionado com o fictício, além de sua cognição como jogo: o jogo imaginário e seus efeitos descritíveis, tanto para o texto quanto para o leitor.

Á frente do percurso a ser estabelecido, alcançar-se-á o capítulo “Kafka e a boneca viajante: a análise do enredo sob a condução do imaginário”; neste capítulo, a análise do texto de *KBV* está diretamente relacionada ao objetivo maior da pesquisa: o de compreender a atuação do imaginário em *KBV* e seus desdobramentos para a composição e produção do enredo. Três pontos, portanto, serão interligados para que se desenvolva a análise: os preceitos antropológicos que constituem o enredo e o fingir como ato necessário que articulará o caminho para que se possa discorrer a atuação do imaginário diante das cartas de Brígida, tanto as que se encontram presentificadas, no conjunto do enredo, como as que se encontram ausente. Através da exposição e discussão dessas cartas, espera-se entender a importância do terceiro elemento (o imaginário) para a construção do texto de ficção literária e a realização da realidade repetida no mundo figurado.

Para que sejam alcançadas as discussões planejadas, tem-se como metodologia a abordagem qualitativa e exploratória que parte de um levantamento bibliográfico teórico e crítico da teoria do fictício e do imaginário de Wolfgang Iser (2013), tendo-a como contribuição necessária para entender a criação de *KBV*, sendo a base referencial teórica o livro *O fictício e o imaginário: Perspectivas de uma Antropologia Literária* (ISER, 2013), além dos suportes: *O ato da leitura* (1996; 1999a) e a coletânea do VII colóquio da UERJ: *Teoria da Ficção: Indagações à Obra de Wolfgang Iser* (ROCHA, 1999). Referenciais que acompanharão todo o percurso de desenvolvimento do trabalho e que serão aprofundados no capítulo teórico e na análise do enredo; conta-se também com o auxílio de artigos científicos, dissertações e teses que discutem sobre os estudos teóricos de Iser.

Os outros desdobramentos que serão articulados decorrerão das seguintes conexões: os estudos teóricos de Lima (2006; 2007; 2009) referentes ao controle do imaginário; já, para compreensão do engaste conceitual do imaginário, contar-se-á com os referenciais: Smith (2000), Locke (1999), Coleridge (2018), Sartre (1996), Castoriadis (2000); para a apresentação da obra ter-se-á o uso das menções documentais de: Diamant (2001) e Sierra i Fabra (2009); a análise será composta por referenciais anteriormente supracitados, além de outros, como Sartre (2008), Eco (2002; 2017), Cassier (2011), Husserl (2011), Bateson (2000), entre outras alusões que, de modo direto e indireto, comporão a organização desta pesquisa e embasarão, portanto, as intenções de realização dos objetivos a serem desenvolvidos de acordo com as propostas aqui

elencadas.

Desse modo, anseia-se que esta pesquisa possa favorecer outras discussões em torno do fictício e do imaginário, em especial na ação do imaginário diante do texto ficcional como dispositivo humano, observando-o na qualidade de elemento integrador e necessário na construção de um enredo. Outrossim, que o conteúdo crítico que será desenvolvido durante este trabalho, incentive a observância dos textos literários não apenas por sua categorização ou tipos de literatura, mas que o desafio da indecibilidade da teoria literária, seja o corpus propulsor para desestabilizar e insurgir distintas ordens de conhecimento que tragam percepções desafiadoras à frente do debate literário contemporâneo, tanto na literatura juvenil, como é caso do estudo que aqui será delineado, como nas demais literaturas.

2 O IMAGINÁRIO: discussão contextual e influência na criação da obra Kafka e a boneca viajante

2.1 A questão do controle

Para além da busca dos preceitos da antiguidade e seus paradoxos sobre o homem, enseja-se discutir a questão do imaginário sob um olhar contemporâneo como conjuntura indispensável ao texto ficcional literário e aqui, em específico, para compreender sua atuação na construção do enredo da obra juvenil *KBV*. Todavia, singularizá-lo à frente dessa atuação não é algo tão simples, já que a discussão que dá acesso ao imaginário, no âmbito do texto literário, não se encontra de acordo com as experiências articuladas diante de uma ótica pragmática da vida real.

Nessa perspectiva, para alcançar o debate da relação do imaginário com o texto de ficção literária, faz-se necessário conhecer o percurso de vigilância, o qual, impuseram-no, bem como o que se encontra relacionado ao processo do controle diante das diversas motivações que fez com que o homem tentasse mantê-lo sob seu domínio; são períodos que coadunam com a limitação do cosmo e a necessidade de novas respostas ao que já não mais satisfazia como justificativa, um controle que de fato, não se tornara concreto, pois em cada tentativa de estabilização, novas insurgências e questionamentos abriam-se em torno da submissão do imaginário. Concomitante a isso, o eu, enquanto elemento desconhecido, passou a ser estabelecido, ao tempo que distintas formas de controle foram sendo exploradas, o que gradativamente ocasionou variadas crises e decerto a ascensão do subjetivismo, um confronto que se torna perceptível a partir de uma revisitação concisa por meio de textos referenciais que possibilitam o entendimento de como o imaginário representava um risco aos poderes estabelecidos na sociedade, ocultá-lo, portanto, foi um meio de retrain o avanço da liberdade de pensamento por meio da escrita.

Conhecer esse percurso histórico esclarecerá os diversos modos como o imaginário tornou-se importante à medida que o homem abriu um espaço de valorização e ênfase para que sua atuação viesse a ser debatida, em circunstâncias gradativas, cada vez mais complexa diante de um círculo de modificação e aprimoramento de sua paradoxal aparência, o que facilitará o debate teórico que logo mais será pautado sobre a interação do fictício e do imaginário diante da perspectiva teórica de Iser (2013).

Nesse contexto, não é propriamente a apresentação de fatores históricos que está em jogo, mas sim a dinâmica das relações de poder dispostas pelos donos da fé e do

conhecimento, que limitaram as produções de textos ficcionais e conseqüentemente o uso de um discurso livre contrário às submissões, pois, já que ambos encontravam-se interligados à construção do imaginário, poderiam também de alguma forma interferir no meio religioso, político e no processo da *imitatio*, o que justifica o motivo pelo qual os homens de poder da época medieval à empirista vislumbravam o imaginário como ato destrutivo, uma guilhotina do mal que se encontrava na contramão das necessidades humanas. Em vista disso, impuseram-no caracteres de inferioridade e desprestígio, um certo desdém por considerá-lo representante do delírio e do engano, fatores tidos como propiciadores do desequilíbrio e da desordem humana, sendo necessário segundo as concepções vigentes aqui descritas, mantê-lo sob controle: uma forma de cerceamento da subjetividade, a qual dever-se-ia conservar em favor das intenções coletivas de não burlarem o princípio da verdade.

Assim sendo, tornou-se imprescindível o controle do discurso frente as produções ficcionais que precisavam cumprir o papel do veto ficcional, já que eram consideradas precursoras de uma liberdade perigosa e que se estivessem aliadas ao pensamento oculto tornavam-se ainda mais subversivas a ponto de conjecturarem que o texto mais seguro seria aquele em que o eu e a comunidade instituía-se como um só. Isto posto, controle e crise coadunam-se ao percurso da tentativa de ocultamento e desvelamento do eu, bem como da ascensão tardia da teorização do romance, uma observação condizente com a abordagem abaixo:

[...] é enquanto forma discursiva diferenciada que a ficção literária lida com o problema do poder. i.e., enquanto seu potencial expressivo conflita ou é passível de entrar em choque com o que lhe permite o discurso no poder, o assim chamado discurso da verdade. [...] desde o início, temos presumido que, nos séculos modernos, o controle do imaginário tem assumido faces diversas; também sabemos que ele não foi bastante para impedir que, no final do século XVIII, na Alemanha, se originasse a reflexão pela qual veio a se formular a idéia de literatura como a modalidade verbal do ficcional [...] como forma de exploração privilegiada do imaginário, a ficção verbalmente configurada surge dentro do combate contra a instância controladora do imaginário, i.e., o discurso da verdade (LIMA, 2007, p. 526-527).

Ao confronto do homem com o imaginário cabem questionamentos dos quais não se tem definições concretas, apenas tentativas de compreendê-lo a partir de sua mobilização diante de fatores externos que ao longo da história almejou controlá-lo e, mesmo sendo obstruído pelas instâncias controladoras, não deixou de produzir a tessitura de sua liberdade, seja através do homem medieval em busca de respostas as quais a cosmologia cristã não mais correspondia a seus anseios, seja por meio do homem renascentista em busca do equilíbrio entre

si mesmo e o universo, ou até mesmo no confronto do homem moderno e sua adaptação ao mundo capitalista, em todos esses momentos, o imaginário produziu as diversas possibilidades do eu indo em contra ponto à verdade institucional.

O controle do imaginário e o tipo de verdade que se instituiu na sociedade tornara-se o meio mais eficaz e coerente do homem se estabelecer em torno de sua legitimidade e dos falsos princípios da moral e da boa conduta. A dissimulação de uma verdade revestiu-se de astúcia sem ser perceptível aos receptores que a tinha como absoluta, pois, à medida que o homem a utilizava para subordinar e enganar sem critérios de culpabilidade, a verdade não passou de um engano que necessitava ser estabelecida como forma de certeza e fidelidade ao mundo real de acordo com os preceitos estabelecidos sobre a mesma.

O imaginário, ademais, julgado como reverso e desfavorável ao comportamento ideal dos homens de bem, tornou-se a representação do delírio pelos donos da verdade institucional, que associado à ficção interna só poderia ser parte das fábulas enganadoras, de certo modo até inocente e sem utilidade alguma às pessoas de mérito; mas é diante de uma visão crítica e contemporânea que se pode ratificar o quanto o imaginário, figurado sob expressões regidas por metáforas e incógnitas, trouxe um determinado incômodo aos donos dessa verdade inversa.

Nesse contexto de negatividade, o invólucro de uma verdade dissimulada envolvera não apenas a ficção, mas as demais artes, como um controle necessário em que se objetivava limitar a ascensão do desconhecido: o imaginário; muito embora o medo da ficção era dentre todos os controles o mais incisivo de ser apreendido, já que a condicionavam como um veneno ao homem, pois nela havia muito mais imaginação que em qualquer outra arte, segundo a concepção do pensamento medieval e principalmente dos quatrocentistas e mais ainda dos contrarreformistas. Vale, portanto, ler o trecho do I capítulo de *A trilogia do controle – O controle do imaginário*, em que Lima (2007, p. 53, grifo do autor) correlaciona as prisões que cerceavam a ficção:

[...] a obra de arte está agora impermeabilizada, imunizada, espiritualizada e a poesia como dirá Bacon, em *The Advancement of learning* (1605), “serve [...] e confere com magnanimidade, a moralidade e deleitação”. Mas para que a tarefa estivesse concluída, era necessário manter uma vigilância especial sobre seu motor, i.e., sobre a ficção. Pedemonte, na *Ecphrasis in Horatti Flacci Artem poeticam* (1546), apresenta a solução pragmática: a ficção se confunde com o falso e o mentiroso e, para sanar seu pecado original, os próprios poetas que a inventaram também oferecerem o justo remédio o “de envolver, sob o invólucro das fábulas, mistérios doutriniais, costumes e um modo de vida”.

A busca pelo controle do imaginário ressoa nas tentativas de domínio do homem

em delimitar o espaço da escrita postulando-a como uma forma neutra e impessoal ao uso da imaginação, uma vez que se dava a ela o lugar onde a verdade substancial deveria predominar dominada sobre os conceitos racionais; um paradoxo profundo e que se pode relacionar ao período da crise medieval, em que os cancioneiros detinham o papel de encantar e enganar com o uso da subjetividade e o historiador detinha a função de expor a verdade dissimulada através do domínio da escrita. Tão logo sucedeu a necessidade de eximir o poder do imaginário, utilizando-se das diversas possibilidades de manipular a subjetividade de acordo com interesses que visavam tornar o homem cada vez mais crível às instâncias subjetivas e não mais na revelação divina interligadas por elementos reais limitados ao cosmo ou ao uso de conhecimentos advindos de credices populares.

Há nessa perspectiva uma gradação relacionada ao uso da subjetividade como amadurecimento da vida diante do declínio da cosmologia cristã enquanto subjetividade de suplemento: referência às decisões judiciais em que o homem julgava de modo coletivo a vontade de Deus revelada através de duelos e que no decorrer do século XV, modificou-se, não sendo mais este tipo de subjetividade capaz de dar ao homem respostas plausíveis em torno do que lhe cercava. Delineia-se uma nova face em que a representação das decisões individuais intercaladas ao uso da escrita e da potência do eu como divulgadora da verdade, não mais demandava a necessidade da busca de vozes coletivas para que determinadas decisões fossem tomadas, o eu alcançara uma proporção autobiográfica, mas postulada de modo objetivo; estes, portanto, são os primeiros passos para a subjetividade assumir seu protagonismo, ainda que através de um eu vazio em que o controle era exposto na poesia medieval (séc. XII) como uma “poesia quase totalmente objetivada”.

(...) A pessoa do autor aparece para confirmar a objetividade do texto; nada além disso. Suas intervenções representam a nossos olhos a projeção textual de uma situação. Normalmente transmitida (por cantor, recitante ou leitor público) da boca para o ouvido, a obra poética medieval possui um enunciador concreto, visualmente perceptível (enquanto ela própria não o é), mas que muda, em princípio, a cada nova audição. Se o autor (talvez idêntico a um dos recitantes sucessivos) fez do eu o sujeito do enunciado, este eu funciona como uma forma virtual, cuja atualização varia de acordo com as circunstâncias: é pouco verossímil que o ouvinte medieval pudesse interpretá-lo em um sentido autobiográfico (ZUMTHOR, 1979, p. 168 *apud* LIMA, 2007, p. 30).

O eu objetivado perfaz o período de transição medieval e, de modo ascendente, a subjetividade representada pelo eu vazio tem sua continuidade na era renascentista, todavia, engana-se quem considera que a razão pregada pelos classicistas em busca de um equilíbrio entre mundo e fé foi uma fusão proporcional, equilibrada, portanto, ideal. Contrária a essa

perspectiva, teóricos contemporâneos consideram esse período como ápice de um certo desequilíbrio entre razão e subjetividade, uma crise velada e silenciosa que cultivou mais ainda a tentativa de controle sobre o imaginário em favor da defesa de que o homem não poderia ser regido por meio da imaginação para não tornar-se tal como um animal, sendo mais adequado apropriar-se do elemento *imitatio* mantendo-se em equilíbrio com as razões as quais lhe eram impostas. Não à toa a escrita tornara-se o lugar propício para que o controle velado pudesse se manifestar, já que não deter esse controle diante do ato comunicativo da escrita, insurgia-se em um risco de desalinhamento às propostas da era renascentista, erguidas em meio a ascensão do protestantismo e questionadas no período da contrarreforma sob controle da igreja, o que propõe uma crise à ordem clássica, na tentativa de ainda manter-se no centro das decisões, como ratifica Loureiro (2017, p. 32) ao dizer que

[...] desse modo, a crise da ordem antiga motiva, inicialmente, o aparecimento da subjetividade, com a falência da lei cósmica demandando a busca de novos pontos de apoio para garantir a estabilidade do que se toma por verdadeiro. Dentre os quais se destaca a invocação do eu em função de testemunha capaz de atestar a realidade do dito ou de oferecer uma razão para a escolha de determinada conduta, abrindo espaço para o progressivo reconhecimento do juízo individual. Mas, bem entendido, a afirmação válida do ponto de vista da falência da ordem antiga, não exclui o ponto de vista inverso, que o aparecimento do indivíduo provocasse, retrospectivamente, o transtorno da ordem clássica. Assim, da perspectiva da nova ordem que se formula, é correto dizer ao mesmo tempo que a instabilidade do eu como instância mediadora demanda, como sua contrapartida, o crescente encarecimento do factual como critério veraz. Donde a consequência imediata da valorização do eu.

Uma crise ocasionada pela inconstância do homem moderno, visto que o imaginário aceito era aquele que estava ligado a harmonia com Deus, pois ao poeta ou cortesão não deveriam estes, caso desejassem aceitação, burlarem a perfeição do Onipotente, um contexto controverso que levava a um percurso não desejado: o caminho do imaginário. Diante disso, como ornar um mundo em favor da fé e ao mesmo tempo articulá-lo aos ideais de retomada dos clássicos pagãos que deviam ser remodelados dado que apenas o “maravilhoso pagão” servia aos preceitos da igreja? Nessa contra argumentação fez morada a crise do controle e, por conseguinte, a ascensão do imaginário, logo, ou o escritor aceitava sua liberdade vigiada ou se desvinculava dela, o equilíbrio não é nesse contexto uma verdade, mas o oposto, uma dissimulação do que se acha ser verdade. Assenta-se, portanto, que

[...] o controle apresenta-se sob duas situações. Em princípio está sempre implícito, pois não há sociedade sem regras, e onde há regras há controle. Mas ele não assume um aspecto visível e marcante se a instituição ou a sociedade que o ativa não está em crise, ou sob uma imanente ameaça. Se o controle será

exercido sobre o romance, tanto se pode dizer que a crise que afetara a Igreja Católica, enquanto matriz dos valores institucionalizados, como atingira o poder configurado nas cidades-Estados [...] *é o próprio Renascimento, enquanto emulava o mundo antigo, o provocador da crise* que se intensificara com a Reforma e a reação católica, a Contrarreforma e o Concílio de Trento. Os sinais remotos da crise com que se abrem os tempos modernos se manifestam como o matiz cívico promovido pelos primeiros humanistas do *Quattrocento* florentino (LIMA, 2009, p. 21, grifo do autor).

Do jogo dissimulatório, ergue-se no Renascimento em meio as tentativas de retomar à antiguidade clássica, uma crise exaustiva em que a tentativa de controle aprofunda-se à medida que os textos visivelmente julgados como transgressores são assimilados como perigo ao homem fiel ou ao poeta cristão, estes deveriam resguardar-se da exclusão e do poder julgativo imposto aos ditos homens contraditórios que faziam o uso de um imaginário perigoso e hostil. Desse modo, o controle à subjetividade e aos mecanismos que ela poderia conferir ao homem subversivo passam a ser intensificados à proporção que as formas de controle vão se tornando cada vez mais agressivas, especificamente no período da contrarreforma.

O esforço mais complexo não está em perceber o controle explícito nos textos escritos nesse período, pois uma coisa é observá-lo superficialmente diante de uma linhagem histórica, outra mais complexa é a tentativa de captar a atuação do imaginário em escritas balizadas que se encontram articuladas diante de parâmetros considerados com um perfil de razoabilidade e boa conduta. E, é justamente nessa falsa percepção que se burla o controle, mesmo sem a intenção do poeta ideal que segue à risca os mandamentos os quais lhe são postulados, nisto encontra-se a própria natureza do imaginário: ser inautêntico e não previsto, pois quanto mais se dificultava o poder da liberdade subjetiva, mais se criava meios para que esta se fizesse parte constitutiva dos textos provenientes desse período.

Nessa conjuntura, é sobre a relação dos cortesãos renascentistas do período contrarreformista, tal como Torquato Tasso em o *Discorsi dell'arte poetica* (1581), que se tende a perceber a ação do poeta em não favorecer o abrandamento do imaginário, mas que ainda assim, na tentativa de ocultá-lo, torna-o evidente. Nele, pode-se perceber nitidamente a tentativa de manter o controle do imaginário diante do desejo de ser considerado um ideólogo da poesia cristã; não havia outra possibilidade de se manter poeta ideal, já que se tinha um formato condizente ao que a igreja postulava diante do que considerava como racionalidade religiosa, uma adaptação aos novos tempos em que se tentava reerguer o catolicismo sem impedimento direto da referenciação aos deuses mitológicos, desde que estes se fizessem presente como vencidos pelo poder da fé cristã e, portanto, domesticados. Não era preocupação de Tasso incorrer no risco de provocar a cartase no leitor: o que demonstra a visão errônea e de

incompreensão que se sustentou na época sobre o que de fato fora a compreensão de cartase para Aristóteles, destarte, a intenção era de tornar perceptível apenas os moldes do que a igreja desejava, o maravilhoso validado pelos olhos de Deus.

É necessariamente à frente do controle mais explícito como o da contrarreforma, que o imaginário liberta-se, mesmo que esteja sobre a relevância da verossimilhança enquanto conceito de uma *imitatio*: ação obediente de deter o universal pelas leis dos sistemas de poder do homem que, segundo Auerbach (2004, p.158, grifo do autor), esta noção de *vraisemblance* “[...] é típica da sociedade cultivada. Combina o racionalismo arrogante que recusa serlogrado pela ilusão imaginativa com o desdém pelo *indocte et stupide vulgaire*, plenamente a vontade em ser enganado”. De tal modo, pelo engano é que o controle sobre o imaginário fazia-se constante, o pagão excluído de uma ordem de salvação necessitava ser revisitado pela moral do homem religioso em que apenas os padrões de uma fé moralista colocaria deuses e a representação de Deus em um só lado, portanto uma falsa sùmula que do paradoxal fizera emergir o mais rígrado controle ficcional que subsidia e limitava o imaginário, contudo, isto não foi o suficiente para assegurá-lo de acordo com os anseios dos detentores do poder.

A escrita utilizada em favor da racionalidade religiosa não barrou a ascensão do imaginário, muito menos a liberdade do ato ficcional, todavia, tal racionalidade era o preço a ser pago pelos poetas cristãos: controlados e limitados de usufruírem do poder da criação estando a serviço da ordenação externa em direção ao veto ficcional. Consequentemente, o maravilhoso só detinha credibilidade se nele estivesse o Deus cristão, nesse sentido, os deuses pagãos embarçam-se com os demônios que estão ao lado do inimigo e, sobre essa visão, Tasso (1587, p. 336-355 *apud* LIMA, 2009, p.70) afirma que “[...] uma mesma ação pode ser, por conseguinte maravilhosa e verossímil: [...] que Deus, seus ministros, demônios e magos – com a permissão daquele – podem fazer coisas superiores às forças da natureza, isto é, maravilhosas”.

Já em Ariosto, que produziu o texto épico *Orlando Furioso* (1516), o controle do imaginário deu-se de modo mais brando mediante a duas situações. A primeira, é de que apesar de utilizar-se da burla como forma de engano que não condiz com o que seja ficcional, esta clássica referenciação da literatura renascentista manteve-se alicerçada sob a estrutura do gênero épico, considerado na época, um gênero consagrado, o que facilitou o uso da burla arquitetado de modo intencional por Ariosto, pois não tinha a finalidade de se submeter aos preceitos da igreja tornando-se um poeta ideal, mas sabia que precisava utilizar-se do auxílio da épica para ocultar suas intenções e não ser banido por isso.

Tratava-se de temas que não dizia nada sobre a verdade substancial, com narrativas

desencontradas e que por fazer o uso da burla a partir do gênero épico, *Orlando Furioso* (1516), deslocava-se da atenção dos padrões tidos como risco e rebeldia, era apenas um texto sem uma grande dignidade por trazer personagens figuradas distantes da essência e aparência humana, um tipo rebaixado de épica. A segunda situação, é que a contrarreforma ainda não se fazia presente, detendo Ariosto de uma certa liberdade para utilizar-se da burla sem medo de refutações, pois “[...] a questão do controle sempre implica uma questão de grau do que se afirma\nega, e não de simples existência do que se relata” (LIMA, 2009, p. 229).

A questão do controle do imaginário está correlacionada diretamente com os modos como se tentou institucionalizar a literatura em uma relação histórica que se direcionou à própria construção do texto, equivalente a um cerceamento que promovera a inscrição de uma via em que o duplo ascende-se pela crítica à sociedade vigente e aos modos hipócritas também vigentes na convivência social, pois “[...] cada vez que o escritor traça um complexo de palavras, é a própria existência da Literatura que está sendo questionada; o que a modernidade dar a ler na pluralidade de suas escritas é o impasse de sua própria História” (BARTHES, 2004, p. 52).

Das barreiras que ainda precisavam ser ultrapassadas encontravam-se os limites que Cervantes, em *Don Quijote de la mancha* (1605), vivenciara diante do ostracismo de sua obra em terras espanholas, tendo como consequência a expansão e aceitação em solos estrangeiros que em sua própria pátria, justamente por conta de um controle exacerbado instituído pela contrarreforma na Espanha do séc. XVII. Não obstante, mesmo diante das limitações, é partir de *Quijote* que se tem o momento inaugural do romance, o que ainda não foi o suficiente para a teorização do mesmo e muito menos a continuidade do gênero, muitas interrupções se sobrepuseram na insistência da manutenção de textos epopeicos e heroicos como via de impedimento para ascensão do romance, haja vista que Cervantes conseguira o que muitos em sua época não conseguiram: driblar a Inquisição.

Desse modo, é que a obra de *Quijote* muito se aproxima da transgressão de *Orlando Furioso* (1516), pois ambos incitavam a crítica e o faziam por meio de uma temática um tanto desconsiderada pelos “donos” de um falso e rígido conhecimento: a loucura, mas com mais limitações e restrições à obra de Cervantes, pois a produção de Ariosto não vivenciara a Santa Inquisição e aquela, assim como as demais produções do período, sofreu com a incisão e perseguição aos que ousassem transgredir a ordem, inclusive a ordem corporal – o corpo visto como armadura, já que “[...] assegurar a impermeabilidade corporal tinha de ser um ato muito mais enfático, visando a defesa do frágil corpo contra a possibilidade da fantasia, da prática do imaginário, calafetando todas as suas entradas para o cotidiano” (LIMA, 2007, p. 253, grifo

do autor).

Em vista disso, houve apenas um caminho a ser seguido por Cervantes, utilizar-se de sua astúcia e de sua compreensão em relação a violência pregada pelos inquisidores e, apesar de nascer da burla, a obra quixotesca se faz como uma obra ficcional com qualidades não apenas burlesca, permitindo as primeiras insurgências de separação do fictício e do ficcional. Vale ressaltar que, não apenas a ironia ou o riso fácil e a loucura, enquanto temática quixotesca, o tornara romance inaugural da era moderna, mas sim a audácia de Cervantes em ir contra a formalização de uma estrutura epopeica permitindo um certo vazio de categorização ao seu texto, que assim como o romance não havia ainda uma face que os caracterizassem, o que justifica a relação deste gênero com a construção textual de *Quijote*, ambos sem definição e que se pressupõem à compreensão Bakhtiniana que diz respeito à larga distância entre o primeiro romance moderno e a discussão do romance como gênero.

O estudo do romance enquanto gênero caracteriza-se por dificuldades particulares. Elas são condicionadas pela singularidade do próprio objeto: o romance é o único gênero por se constituir, e ainda inacabado. As forças criadoras dos gêneros abrem sobre nossos olhos: o nascimento e a formação do gênero romanesco realizam-se sob a plena luz da História. A ossatura do romance enquanto gênero ainda estar longe de ser consolidada, e ainda não podemos prever todas as suas possibilidades plásticas (BAKHTIN, 1993, p. 397).

Independente de uma linhagem histórica, é sobre o inacabado e desfragmentado que se dá a relevância para entender que a relação e a secessão entre o fictício e o ficcional encontra-se presente de dois modos em *Quijote*, pois, ao trazer o cotidiano como forma de representação desconstruída e como temática no espaço do enredo, o fictício ressalta uma verdade normativa e não mais substancial que se abre para uma progressão crítica até aquele momento não vista, por exemplo, em *Orlando furioso*. Foge-se do decoro e da verossimilhança assumindo uma postura crítica no ato de criação da obra, constrói-se a partir desse ato, o nascimento da ficcionalidade em tempos modernos concebido a partir de elementos do mundo dado que tornam dinâmico os acontecimentos sem desfavorecer o leitor, nisto a tentativa de controle do imaginário na obra de Cervantes é burlada e não se torna perceptível, ainda que trazendo prostitutas convivendo com donzelas da alta sociedade e cavaleiros sendo obrigados a pagarem seus impostos e,

[...] tal como sucedera com Ariosto, os primeiros leitores de Cervantes nele só distinguiam a realização do entretenimento. [...] que teria sucedido com Ariosto se os D'Este suspeitassem da falsidade contida em seu louvor? De outra parte, se algum clérigo mais zeloso suspeitasse que, na fogueira dos

livros de Quixote, realizada pela cura e o barbeiro, se ocultava a crítica parodística de um auto-de-fé da Santa Inquisição? A tal ponto Ariosto e Cervantes convenceram seus juízes? A tal ponto Ariosto e Cervantes convenceram seus juízes de que suas obras-mestras não iam além do princípio estrutural da burla (LIMA, 2009, p. 232).

O controle do imaginário até aqui discutido, esteve direcionado à questão do controle refletido pela relação violenta de um cristianismo inverso e autoritário do catolicismo, principalmente na contrarreforma, o que produziu uma determinada limitação e observância à frente dos discursos escritos. Sob a sucinta discussão paradigmática, viu-se como o controle incidiu diretamente no veto ficcional e na tentativa de favorecer o uso da subjetividade em prol dos poderes vinculados à Idade Média e ao Renascimento, daí em diante a relação do homem e do controle são mantidas, porém, cada vez mais implícito.

Nesse sentido, o divinal coadunado aos primeiros princípios intitulados como cristãos distancia-se para um modo progressivamente mecânico, o do lucro e do favorecimento da riqueza capitalista como graça celestial alinhada ao que se denominara por “ética protestante” e ao que Weber (1922 *apud* PIERUCCI, 2003) conceituou ser a era moderna, um desencanto do mundo/*Entzauberung*; muda-se a ordem do controle do imaginário, todavia, mantém-se o desconhecimento e desprezo diante da temática. De um modo geral, o homem dos tempos modernos está diante de um Deus morto como expõe o curto parafraseado da clássica fala de Dostoiévski que, estando Deus morto “tudo é possível”.

A crítica de Dostoiévski faz referência ao novo deus do homem moderno: o capital, o que influencia diretamente a mecanicidade do indivíduo que tenta, diante de diversos modos, alcançar o discurso ficcional, gerando a busca por textos que digam nada menos que a “realidade”, o que de todo modo, aprofunda e consolida o ensejo de o homem considerar que, aquilo que não provém de uma realidade concreta não merece importância efetiva; o que atinge diretamente o texto e, portanto, o controle do imaginário e sua condição na modernidade, expandindo o desfavorecimento e a incompreensão sobre a atuação do mesmo no ato da escrita. Se, enquanto em *Quijote* o controle estava direcionado ao critério da inquisição católica, em Defoe, escritor e jornalista inglês, famoso pelo seu livro *Robinson Crusóé* (1719), por exemplo, voltou-se ao critério do controle calvinista que não obstante, abriu portas para uma figuração romanesca que se imbuíu de uma falsa compreensão ao confundi-la com um processo historiográfico literário em cuja arte era tida como resultado de um cunho político social apenas, com preceitos aliados às ideias calvinistas e apropriações sobre a subjetividade.

Em *Robson Crusóé* (1719), o autor atenta-se pela busca da objetividade, acreditando alcançar nesta narrativa aspectos de uma ficção refutada e que de tanto ser negada,

coube a Defoe inserir a opção de se utilizar uma testemunha ocular para que não se duvidasse do que ali foi contado, a tentativa de manter seus relatos do tipo “autobiográfico espiritual” transformou-os em atos transgressores por fazer uso da introspecção. O controle estabelecido por normas com ideais calvinistas acabou por desenvolver meios para a atuação do imaginário, dando ênfase ao romance, sem ter a devida percepção de que estava transgredindo os próprios limites que lhe foram impostos.

De maneira inversa, em *Moll Flanders* (1722), a escrita em primeira pessoa assenta-se sobre a suposição de que o controle do imaginário não se encontra presente por se perceber explicitamente a liberdade do enredo ao pontuar uma personagem feminina para além de seu tempo, de todo modo, o controle mantém-se ao ser delineado por outros meios que se arranjam indiretamente não transparecendo os mecanismos religiosos que motivaram inicialmente a criação de *Robson Crusoe*. *Moll Flanders*, já é uma obra que se desvincula do pragmatismo advindo dos pressupostos religiosos e históricos por assumir um delineamento transgressor que provém do fictício na ficção literária e, mais uma vez, mesmo não sendo o objetivo de Defoe, o mesmo transgride e rebela-se contra seus princípios éticos e aos regimentos da “graça protestante”.

O controle do imaginário, sem deixar de ser controle, marca um novo território a ser trilhado pelas palavras: o da narrativa [...]. Em consequência os mecanismos de controle nas decisões humanas perdem o seu lastro vertical, isto é, religioso. Não é que tais mecanismos desaparecem senão que se transformam em pesos da consciência individual. Essa transferência é suficiente, para de um lado, abrir espaço para a legitimação do romance e, de outro, para manter a suspeita contra a ficcionalidade. Sucederá então outra coisa: o romance é aceito como gênero que se amolda melhor a modernidade, ao mesmo tempo que seu caráter discursivo próprio, sua ficcionalidade, fica na dependência do acerto aleatório (LIMA, 2009, p. 281- 288).

Do momento em diante que o corpo deixa de ser sacralizado e afetado pelo pecado, segundo as concepções religiosas, uma determinada liberdade concentra-se sobre a individualidade do sujeito, desfragmenta-se a relação de poder centralizado na religião diante do domínio do homem e outra fusão surge: o homem e as tensões de um mundo que se abre em sua própria fragmentação e dilaceração atingindo a perspectiva do controle humano advindo de uma escrita que ascende para a consciência individual. Postula-se o alcance de um debate teórico necessário, em que o texto ficcional literário burla as diversas faces do controle, alcançando as transgressões necessárias para a produção de uma verdade que só o imaginário pode produzir a partir de uma relação em que o mundo real não se faz excluído, mas transfere-se para uma outra ordem do mundo ficcional.

Nessa transição do controle do poder teológico para o controle da consciência individual, Laurence Sterne, escritor inglês, conhecido pelo seu romance: *A Vida e as Opiniões do Cavaleiro Tristram Shandy* (1759), figura um ideal exemplar da desordem das máscaras ao serem conduzidas por um enredo complexo e desfragmentado cujas prisões sentimentais embaralharam e atordoaram o leitor da época. Este romance com perfil de um relato autobiográfico, mas que pouco expõe sobre o próprio Tristram, enquanto homúnculo, encaminha-se em um momento que o imaginário ganha destaque como problemática a ser discutida em pautas filosóficas, um enredo composto por um narrador autoconsciente de sua própria história e que até então só poderia ser vislumbrado em *Quijote*, como possuidor de um narrador centrado em si mesmo. A crítica ao próprio gênero a partir do qual a história é relatada, abre espaço para a subjetividade coletiva em crítica à subjetividade individual e para “[...] a possibilidade de o narrador, ao interferir no relato da ação de uma personagem, *provocar a paródia do todo, isto é, questionar toda a tradição narrativa*” (LIMA, 2009, p.328, grifo do autor).

Em tais perspectivas, os textos da era moderna abriram-se para máscaras vazias, ausentes e que levaram mais adiante à face de um mundo contemporâneo preconcebido na obra *Trsitram Shandy*, em meio a uma busca falaciosa e indeterminada que se expande para a própria ruptura do controle pragmático – religioso e agora predispõe-se no próprio homem.

A story that has difficulty with its own beginnings need not be any the less exemplary, but the clear implication is that its exemplarity will be of a different nature: instead of serving to elucidate a specific social, moral or political purpose, for instance, the story may now concern itself with uncovering the presuppositions underlying a beginning. [...] writing poses the question of how to relate to traditions of writing, and this would seem to entail nothing other than a continual reclassification of that which already exists. Tristram, however, wants writing to consist in rewriting the written (ISER, 2008, p.1)².

O controle que se desassocia da história formalizada, pragmática, dos propósitos sociais e morais é o que concatena *Trsitram Shandy* ao imaginário em tempos modernos. Reescrever-se e reescrever é o que configura o homem moderno e pós-moderno, a não localização desse corpo, a busca constante e que se reencontra em um espaço fictício diante de

² “Uma história que tem dificuldade com seus próprios inícios não precisa ser considerada menos exemplar, mas a clara implicação é que sua exemplaridade terá uma natureza diferente: em vez de servir para elucidar um propósito específico social, moral ou político, por exemplo, a história pode agora preocupar-se em descobrir as pressuposições subjacentes a um começo. [...] A escrita coloca a questão de como se relacionar com as tradições da escrita, e isso parece não implicar nada mais do que uma reclassificação contínua daquilo que já existe. Tristram, no entanto, quer que a escrita consista em reescrever a escrita” (Tradução nossa).

outros ordenamentos que só a relação literária a partir do texto ficcional pode refigurar, apresentar e encenar numa perspectiva antropológica. Antes que se incline de modo mais aprofundado para tal contemporaneidade, precisa-se ratificar que, ao tempo que o poder dos homens tentou submeter as suas determinações sobre a subjetividade utilizando-se do veto ficcional como meio para controlar o que considerava como subversão, outros moldes insurgentes foram encontrados e nada paralisou a necessidade e a busca por si mesmo, nessa perspectiva faz todo sentido a reflexão de que:

[...] os valores socialmente cultivados têm uma atuação muito mais sutil do que se costuma supor. Isto é, tais valores não só se manifestam prestigiando ou hostilizando certas perspectivas sociais, mas pressionando, estas e/ou aquelas sejam automatizadas, isto é, consideradas *naturais*. Quando uma sociedade atinge esse estágio, dispõe de ingredientes necessários para fixar o controle do imaginário (LIMA, 2009, p. 353, grifo do autor).

De tal maneira, o imaginário apesar de sua não apreensão e diante de sua ausência de forma, ainda continua suscitando o desejo do homem em controlá-lo ou defini-lo em formas específicas. Diante disso, as medidas de controle aqui expostas não alcançam todas as discussões em torno dessa tentativa, apenas uma pequena parte dela e de modo breve, pois ainda que distante de uma investida de debate mais esquadrihado, conseguiu-se apreender que este imaginário assentado em moldes de autocontrole e limitação humana não pode ser alcançado plenamente, já que se encontra sobreposto em muitas fontes e áreas.

E, em uma discussão que abraça temáticas literárias, o imaginário só passa a ter um fomento mais apropriado, se é que este tenha apropriação, quando lançado sobre releituras e discussões textuais, pois é através dos elementos textuais associados ao processo histórico de poder e controle, o qual influenciou a estagnação e a evolução da escrita, é que se pode articular o progresso desse controle, a crise e a sobrevida que o imaginário empreende, bem como sua essencialidade para os textos de ficção literária e, portanto, para a teoria literária.

Dada a inutilidade e impossibilidade de tentar acolher todas as formas de controle do imaginário, haja vista que aqui se expôs apenas brevemente o controle religioso, discutir-se-á daqui em diante as diversas conceituações dada ao imaginário, além do engaste que o mesmo sofrera na busca que o homem se propôs fazer para compreendê-lo enquanto *sui generis* e que de modo indireto, soa como mais uma tentativa de controle dando todo sentido ao que Castoriadis (2000, p. 13) expõe, ao afirmar que “[...] o homem ultrapassa continuamente suas definições, porque ele próprio as cria”.

2.2 Da imaginação ao imaginário

As discussões aqui feitas sobre o controle do imaginário ainda não lança mão do percurso do engaste conceitual sofrido pelo mesmo, de todo modo, para denominá-lo de imaginário, há um percurso de muitos debates iniciados de forma mais contundente sob apreciação de uma faculdade humana, apenas a partir do século XVIII. O mundo fictício relacionado ao imaginário, enquanto parte da teoria da ficção iseriana, provém de uma cronologia ainda distante do que será esboçado nesse momento, mas é a partir dessa distância que poder-se-á associar o potencial do imaginário e do fictício no âmbito do texto ficcional literário e, portanto, à futura análise de *KBV* (SIERRA I FABRA, 2009).

Tal cronologia demonstra que a crescente relação do imaginário com o homem suscitou a criação de múltiplas conceituações, bem como a busca incessante de ofuscá-lo e, contraditoriamente, compreendê-lo enquanto habilidade humana. A despeito dessa relação conflituosa, mostra-se necessário expor que a inquietude do homem em tentar conceituar o imaginário e até mesmo apreendê-lo sob um sentido fixo, provocou um certo engaste à sua própria terminologia, uma depreciação que a cada conflito vigente ao invés de estagná-lo, abria-se para uma valorização da vida e da liberdade subjetiva, e

[...] para focalizar tal engaste, gostaríamos de, em primeiro passo, balizar o imaginário, que, apesar de ser dado como experiência evidente, escapa em grande parte à determinação. Ademais, o imaginário apresenta-se como uma criação relativamente nova e ganha importância à medida que cresce o ceticismo com relação ao que seriam fantasia e imaginação (*Imagination, Einbildungskraft*). A presença incontestada de um potencial humano se manifesta diferentemente de outros modos: ora é um transbordar (fantasia), ora um mundo de imagens (imaginação – *Imagination*), ora a capacidade (*Mächtigkeit*) de concretizar o que é ausente mediante um panorama de ideias (*Imagination-Einbildungskraft*) (ISER, 2013).

Faz-se de interesse como próprio Iser (2013) afirma, a apresentação do imaginário diante de seu engaste conceitual, para tanto segue-se uma linhagem histórica que tem como ponto de partida o empirismo e a fase de superação das ciências duras: períodos os quais o imaginário foi compreendido ainda como fantasia e simultaneamente como imaginação, alcançando a era moderna na qualidade de faculdade humana e, posteriormente, compreendido como ato de uma ideia e imaginário social, pois

[...] enquanto sequência histórica, essa linha comprova a importância crescente do imaginário, que muda de poder para ato que aniquila o mundo e, por fim, para uma espécie de *matéria-prima*. Mudam ao mesmo tempo, os horizontes a partir dos quais o imaginário é concebido desde o Romantismo:

idealismo filosófico (faculdade), psicologia fenomenológica (ato) e teoria social (*Gesellschaftstheorie*) (imaginário radical) caracterizam esses estágios dessa sequência (ISER, 2013, p. 255).

O engaste conceitual figura as experiências do imaginário oriundas do mundo dado que trouxeram ao embate teórico flexibilidade e de modo similar a rejeição. Se a ficção literária encontrou embates e limitações à frente das ordens pragmáticas, ao imaginário estendeu-se um vazio extenso e, enquanto elemento de um potencial humano, abriu-se uma fenda sobre perguntas simplórias e não alcançáveis: De onde se origina a fantasia, o pensamento, os sonhos, as ideias? Imaginação ou imaginário? Perguntas aparentemente acessíveis e elementares, mas que paradoxalmente desdobraram discursos inconciliáveis e distantes um do outro e que só pôde ser discutido sob perspectivas divergentes.

A desestabilidade por conta da não possibilidade de normatização do imaginário: historicamente e de modo pragmático, promoveu a alusão da busca por uma verdade que tomou rumos incertos e contraditórios, o que gradativamente alcançou as teorias literárias contemporâneas e abriu-se para novas compreensões na relação do imaginário com o texto literário. Nisto, a verdade substancial que vetara o ato ficcional foi a referência do controle explícito sobre o imaginário por um longo período da humanidade, assim como a ascensão e afirmação do romance, em que esse controle velou-se à frente de uma liberdade que buscava novos meios para se manter nas circunstâncias do texto ficcional e que perdurara em meio à crise do romance diante do fortalecimento das narrativas fragmentadas que se firmaram entre a modernidade e a pós modernidade; portanto, em todo esse contexto a não definição do imaginário provocara divergentes circunstância de controle.

Do ponto de vista do mundo real, dada as condições das tentativas de fundamentação e a dificuldade de explorar o arcabouço do imaginário, este amparou-se como elemento enigmático de diversas faces, estabelecendo-se em torno de conceitos que provocaram segundo Iser (2013), discursos inconciliáveis e inconcebíveis de similaridade, ora como discurso do fundamento, ora como do *ars combinatoria* e tão logo como discurso da faculdade. Tais circunstâncias foram tentativas de estabelecer e definir o que parecia oculto demonstrando a busca do homem por empenhar-se em descobrir o que sempre o inquietou: a força da criação.

Uma inquietude provocadora de desarranjos que, enquanto discurso do fundamento, deteve o imaginário como uma fantasia, limbo desconhecido provocador da fonte de medo e do pânico, o que justifica a necessidade de mantê-lo sobre um controle determinado à frente de fins específicos sempre alocado a elementos externos, uma tentativa de pormenorizá-lo a uma alusão da decadência do homem. No entanto, o esforço de limitá-lo a coisas externas alocando-

o em diferentes fundamentos, demonstra sua eventualidade e seu caráter ambíguo que não permite fixar-se apenas em um elemento e, desse modo,

[...] por mais diversos que sejam os contextos definições, todos visam às determinações procuradas da fantasia a partir da visão dos contextos, no interior do que se concretizam. Por mais que a regressão fundante se diferencie em cada caso, a fantasia tem sempre caráter de evento (*Ereignis*). Ela é contrafactual em relação à imperfeição; modifica o mundo que se insere; vaga na consciência e rompe resistências. Tal caráter de evento evidencia a fantasia como função e não como substância; ela antecede o que é, ainda que seja de se mostrar apenas no que existe (ISER, 2013, p. 241).

A observância da fantasia, como caráter de evento, diz muito sobre a sua indefinição, improvisação e indomabilidade, pois apreendê-la cognitivamente não se faz possível. Seu caráter humanizado passa a ser observado diante de um substancial equívoco provocado pelo próprio discurso fundacional, uma duplicação que irrompe a barreira a qual, limitam-na, enquanto elemento formalizado e constituído; portanto, dar finalidade à fantasia tornou-se o meio mais ideal para controlá-la, visto que a mesma era considerada uma fonte de desorganização que poderia se virar contra o próprio homem caso não estivesse agregada a uma finalidade.

O filósofo Smith, em seu livro *A teoria moral dos sentimentos* (1759), postula a necessidade de definir o desconhecido como sentimentos decaídos e ao defini-lo acaba convertendo o discurso do fundamento em eventos emocionais, considerando que a fantasia surge a partir do momento em que o sujeito coloca-se no lugar do outro por meio do sentimento de simpatia, entendendo assim, a fantasia como a perda da razão: “o último estágio da desgraça humana”. Desse modo,

[...] a simpatia não surge tanto de contemplar a paixão, como da situação que a provoca. Às vezes sentimos por outra pessoa uma paixão da qual ela parece totalmente incapaz; porque, quando nos colocamos em seu lugar, essa paixão que brota em nosso peito se origina da imaginação, embora no dele não se origine da realidade.[...] de todas as calamidades às quais as condições de mortalidade expõe a espécie humana, a perda da razão de longe, parece a mais terrível, mesmo para os que possuem a menor fagulha de humanidade, e contemplam seu último estágio de desgraça humana (SMITH, 2002, p. 9-10).

Dito isto, a perspectiva de Smith (2002) considera a fantasia oriunda de um outro elemento que não se origina da realidade, nesse entendimento a incógnita sobre o nascedouro da fantasia medeia também outros conceitos, como o empirista Hume, no livro *Tratado da Natureza Humana* (1739-1740), que a tem como parte das impressões do homem constituída por uma percepção fraca e lânguida: casualidade das ideias que não refletem coisas. Sob essa

visão, Hume (2009) acreditava que a representação da mente são como impressões que não se referem a um atoracional em que todas as coisas são parecidas e que os sentidos levam o homem ao engano, pois não formulam uma sequência organizacional sendo a ideia, nessa descrição, similar à própria imaginação que tem em sua base a tendência passional, conceituada como paixões, ordem de diversos sentimentos, pois

[...] *é a partir de princípios naturais que essas diversas causas excitam o orgulho e a humildade, e não é por um princípio diferente que cada causa diferente se ajusta a sua paixão [...]* a primeira é a percepção de idéias [...]. Quando a idéia está presente à imaginação qualquer outra ideia unida à primeira por essas relações segue-a naturalmente e penetra com mais facilidade em virtude dessa introdução. A *segunda* propriedade [...] é uma associação parecida de impressões [...] em *terceiro* lugar [...]. Os princípios que favorecem a transição entre as ideias concorrem aqui com os que agem sobre as paixões; e, unindo-se em uma única ação, os dois conferem à mente um único impulso (HUME, 2009, p. 317-318, grifo do autor).

Hume (2009) não diferenciava fantasia de imaginação, apesar de relacioná-la como *ars combinatória* e ainda que empirista como Locke, ambos detinham suas divergências. Para aquele, o *power of the mind* seria o *asylum ignorantiae* na percepção de Locke; para este, a relação entre mente e poder propiciava a ideia vazia, pois mesmo não considerando a fantasia como contribuidora das ideias ativas, a força que a motiva já se correlacionava com atribuições que mais tarde viriam a ser conhecida como imaginação através do próprio empirismo huminiano, que entendera o *completing power* como imaginação. Desse ponto em diante é que a imaginação, enquanto combinação, passa a ter relevância e, segundo Iser (2013, p.242-243), “[...] é inegável, no entanto, que a associação de ideias, em última instância precisa da imaginação para funcionar [...] é pois a imaginação que ocupa o lugar vazio básico da epistemologia empirista”.

Agrega-se, diante da concepção de Hume, não mais um conceito externo à imaginação e fantasia, esta não é mais absorvida apenas como decaimento humano, estabeleceu-se de modo indireto como parte da “força ativa”, fonte de prazer sem explicação notória que substituiu gradativamente o lugar de inferioridade dado à fantasia; já para Locke, embora a imaginação pudesse ser essa fonte de prazer sem explicação notória, mas necessária ao homem, o empirista a tinha como posição de inferioridade, julgando o termo da ideia como indicado para “[...] significar qualquer coisa que consiste no *objeto* do entendimento quando o homem pensa, usei-o para expressar qualquer coisa que pode ser entendida como fantasma, noção, espécie, ou tudo que pode ser empregado pela mente pensante” (LOCKE, 1999, p. 32-33, grifo nosso). Nisto, a imaginação, enquanto produção do que não existia, dava-se anteposta à “*tabula*

rasa” e que, segundo Locke (1999), soava como uma combinação mecânica o que ficou conhecido no empirismo como “percepção passiva”.

Todavia, as incertezas dos sentimentos passaram ser, a partir de Hume (2009), certas não fundamentadas e que foram a abertura necessária para que a imaginação viesse a tornar-se correlacionada como caráter da faculdade de síntese: segundo momento da geração da psicologia de associação que nega a capacidade de intenção da imaginação considerada como parte dos elementos da consciência; nessa concepção só as sensações produzem elementos originais e a imaginação é apenas parte constituinte das ideias que não detém a capacidade de reproduzir as coisas como elas são em sua ordem de origem: imaginação como algo misterioso. Eis que a imaginação, enquanto caráter passivo, ganha caráter de faculdade independente, período associado ao que já foi exposto quanto a relevância do romance, as discussões sobre o controle do imaginário e a ascensão do subjetivismo, os quais notadamente retiram a imaginação da referência de última instância do conhecimento, tendo em vista que,

[...] quando o Classicismo tardio e no início do Romantismo, o sujeito e sua autorrealização se tornaram o horizonte decisivo, a imaginação recebeu definições precisas que pareciam torna-la cognoscível. Com a automodelagem [...] do sujeito, ela ascende à posição principal na hierarquia das faculdades “caindo” quando o sujeito passa a ser questionado. Mesmo a conceitualização da “faculdade” como imaginação evidencia um limite da intervenção conceitual. Nas manifestações mais decisivas de uma faculdade que constantemente se matiza, as determinações dos conceitos se evaporam em metáforas [...] o que conhecemos como percepção e ideia, como sonho e sonho diurno, como fantasma e alucinação, constituem diferentes experiências que evidenciam um imaginário independente daquilo que o estimulou (ISER, 2013, p. 251-252).

E, ao tempo que o sujeito passou a ser o questionamento de si mesmo em sua busca por um eu bifurcado, a própria dinâmica de não diferenciação entre imaginação e fantasia como “mágica da alma”, segundo Hume (2009) e outros do século XVIII, que tinham a imaginação como algo impenetrável, sofre modificações, e a conceitualização de imaginação como *ars combinatoria* produz uma maior complexidade em torno de sua compreensão. À medida que a ambiguidade se aprofunda, a psicologia de combinação já não se torna mais eficiente e com Nicolas Tetens, filósofo alemão, em sua livro *Philosophische Versuche über die menschliche Natur und ihre Entwicklung* (1777) [Experiências filosóficas sobre a natureza humana e sua evolução], a diversidade de combinações passa a ter não apenas um tipo de faculdade, mas três,

[...] uma capacidade de compreensão, mas também uma faculdade de reproduzi-las, uma CAPACIDADE DE RECONCEPÇÃO (Wiedervorstellungskraft) que geralmente denominamos FANTASIA ou imaginação [...] à medida que renova as ideias pictóricas das sensações. A

“FACULDADE POÉTICA” (Dichtungsvermögen), é um “DESENVOLVER, DISSOLVER E REUNIFICAR [...] ENCAIXAR E MESCLAR”’. (TETENS, 1777, p.116 *apud* ISER, 2013, p. 246 - 247).

Em Tetens (1777 *apud* ISER, 2013), a imaginação/fantasia é tida como a que detém a capacidade de produção que vai além de uma concepção mecânica e não mais é vista a partir de outras faculdades, ela própria alcança a capacidade de reconcepção. A necessidade de entender a imaginação em si mesma foi o maior desafio do filósofo, a capacidade de força e complexidade da imaginação foi colocada em questão de forma favorável, em tal concepção as diversas faculdades representam o todo: uma faculdade da alma, um todo que se furta à medida que tenta apreendê-la, mas que ainda não era perceptível para Tetens.

Todavia, não é o aprofundamento dessa concepção que se faz interessante aqui, mas que das diferentes evidências dadas ao imaginário enquanto faculdade – “percepção e ideia, como sonho e sonho diurno, como fantasma e alucinação”, a imaginação ainda que ligada ao termo fantasia é retirada totalmente do foco negativo de uma passividade, ela é ativa e por si só uma faculdade. A partir de uma nova relação da alma com a imaginação que se tem como referência Tetens, foi que o poeta e crítico literário Coleridge (2018) rompeu a estrutura entre imaginação e fantasia, já que em sua visão ambas não detinham a mesma abordagem, esta foi a última tentativa de compreender a imaginação como faculdade.

Em seu livro *Biographia literary*, originalmente publicado em 1817, Coleridge (2018) não apenas conceitua sobre o que seja imaginação, mas também absorve dela reflexões valorosas a fim de articular novos percursos da imaginação para imaginário. Segundo Iser (2013), o poeta e crítico inglês parte da conceituação tradicional da faculdade como imaginação primária, imaginação secundária e fantasia, que é uma tripartição supostamente oriunda de Schlegel (poeta da escola do Romantismo Alemão) e de Tetens como já exposto.

Em Coleridge (2018), as faculdades são carentes de fundamento e só podem ser captadas quando estão em movimento, pois não têm substância: elemento fixo para determiná-lo e só se apresentam em face de um jogo de diferença. Inicialmente sua intenção era compreender as faculdades cada uma com sua fundamentação e com o entendimento de que fantasia e imaginação não se conjugavam sobre as mesmas condições, mas, além disso, compreendeu que se as faculdades necessitavam de um cognitivo que não era existente, havia desse modo, uma carência de fundamento.

The Imagination then I consider either as primary, or secondary. The primary Imagination I hold to be the living power and prime agent of all human perception, and as a repetition in the finite mind of the eternal act of creation in the infinite I AM. The secondary Imagination I consider as an echo of the

former, co-existing with the conscious will, yet still as identical with the primary in the kind of its agency, and differing only in degree, and in the mode of its operation. It dissolves, diffuses, dissipates, in order to recreate [...]. FANCY, on the contrary, has no other counters to play with, but fixities and definites (COLERIDGE, 2018, p. 99-100)³.

Ascende-se a teoria do sujeito desenvolvida a partir da imaginação primária e que se repete como agente da percepção humana: “ato eterno da criação humana infinito Eu sou”, imaginação secundária, que se dissolve e dispersa, vontade consciente que cria novamente o que se encontra na imaginação primária e, por fim, a fantasia, sem rivais e isolada; nela, não há o que burlar, pois é apenas uma memória. Nesse contexto do que seja imaginação para Coleridge (2018), Lima (2009, p.150) diz que “[...] é incontestado o propósito do autor: converter a imaginação em um princípio capaz de romper com a divisão cartesiana”.

Há de se entender que seu grande álibi vai além da dicotomia entre imaginação e fantasia e aloca-se sob a carência de fundamento, predispõe-se da atuação da imaginação o vaivém que estas percorrem diante da ausência cognitiva o que de certo modo, antecipa o que vem a ser discutido em tempos atuais: o imaginário como jogo que não se estabelece de modo independente e que se predispõe de uma relação instável, vacilante (*wavering*), porém, no entendimento de Coleridge (2018), a falta de uma cognição torna-se preenchida através do sujeito, tendo o Eu como princípio e desenvolvimento da imaginação sendo a partir do sujeito que o universo se mobiliza. De certa forma desprende-se do sofismo e passa-se a ir em busca da relação conciliada com o princípio da infinitude de Deus e o finito do homem, a imaginação como privilégio humano e, segundo Lima (2009), o reestabelecimento da relação entre Criador e poeta.

Na concepção coleridgiana, é a partir do sujeito que a imaginação encontra-se em atividade, pois só assim se pode obter a faculdade e que não mais se consegue tê-la a partir de uma matéria fixa, mas a partir de uma dinâmica que auxiliará na reformulação do conceito de *imatatio* enquanto imaginação como potência criadora e, ainda que esteja correlacionada a uma orientação do controle religioso, não deixou de ser a abertura para uma nova relação do homem, que se abriria mais adiante, sob a perspectiva do imaginário e não mais sob a perspectiva da imaginação. De todo modo, essa concepção torna-se obsoleta como bem diz Iser (2013, p.265):

³ “Eu considero a imaginação, então, como primária ou secundária. A imaginação primária que sustento é a força viva e o agente principal de toda percepção humana, e como uma repetição na mente finita do ato eterno da criação no infinito EU SOU. Eu considero a imaginação secundária como um eco da primeira, coexistindo com o desejo consciente, mas ainda como idêntica à primária no tipo de sua agência, e diferindo apenas em grau e no modo de sua operação. Ela dissolve, difunde, dissipa, para recriar [...]. A FANTASIA, pelo contrário, não tem outros peões para jogar, mas fixidez e definições” (Tradução nossa).

[...] pois a imaginação agora manifestada se revela movimento do jogo, que joga com o que o mobilizara. Enquanto a imaginação esteve ligada ao conceito do sujeito, podia ser entendida como faculdade que, como outras parecia pertencer à dotação natural do homem. Porém, a falta de certeza acerca do fundamento das faculdades levou Coleridge à concepção de uma imaginação que se manifesta como *actans* que já não pode ser captada pelas categorias tradicionais [...]. Se a imaginação serve ao sujeito para que este se compreenda como consciência da natureza inconsciente, tal processo parece ser guiado por um mecanismo de controle automático, que introduz o Outro do sujeito em seu processo de autoapreensão. Podemos daí deduzir que a “faculdade” se modificará se os impulsos de sua ativação forem outros. (ISER, 2013, p.265).

E, é justamente na capacidade de surgir outros impulsos que, a partir do século XX, com o livro de Sartre: *O imaginário* (1940), as faculdades da imaginação tornam-se excluídas do debate e abre-se para um novo conceito, uma outra ordem de ativação que contemporaneamente Sartre denominou como imaginário. Entra em cena, segundo Iser (2013), as diversas manifestações múltiplas de um imaginário, a fenomenologia presente nas discussões do início do século passado será a pauta essencial para se discutir o imaginário que não tem mais o sujeito como perspectiva de ativação e sim, a consciência, que nessa perspectiva torna-se possível por conta da ação imaginária.

Segundo Sartre (1996), a consciência estabelece a relação do homem com o mundo, a mesma não se abre para o conhecimento, mas furta-se. Nesse sentido, ela se estabelece a partir da integração entre percepção e ideia, esta não é dada à consciência e precisa ser produzida; age desse modo, a consciência criativa em busca do que precisa alcançar: o objeto idealizado, que não se confunde com a imagem que é perceptiva e fixa, dado que o ato de ideação é produzido por um objeto sem que se faça presente, portanto é uma presença ausência que por não existir concretamente precisa ser idealizado.

Por conseguinte, em uma tentativa de conceituação fenomenológica pode-se dizer que o imaginário é a própria relação de manifestação do objeto através da ideia, uma atividade essencial para que a consciência seja estabelecida e a ação criativa aconteça. Ratifica-se, assim, que a base da teoria sartriana em relação ao imaginário tem

[...] como fim descrever a grande função “irrealizante” da consciência “imaginação” e seu correlativo noemático, o imaginário. Permitindo-nos empregar a palavra “consciência” um pouco diferente daquele que ela recebe de maneira comum. [...] Falaremos, portanto, de consciência da imagem, de consciência perceptiva, etc., inspirando-nos num dos sentimentos alemães da palavra *Bewusstsein* (SARTRE, 1996).

Finalidade a qual não é suficiente e que gera a pergunta problema para Sartre (1996, p. 234): “O que uma consciência deve ser para poder imaginar?”. A consciência nessa

perspectiva não tem a totalidade ou poder para produzir o que deseja, em função disso, à medida que é criativa por almejar o ausente, por outro lado não é capaz de controlar o que alcança a partir de suas intenções. Pode-se conceber que a consciência detém uma limitação sobre o que deseja criar, já, a potência de mobilização da ideia em produzir o ausente enquanto imaginário, pode ir além; nesse aspecto, a percepção do que se produz dado que a ideia é cerceada de um vazio: “*o nada*”, necessita tornar presente o objeto imaginário que não ganha significação no mundo real sem que a consciência represente o ausente, o que justifica Sartre (1996): “[...] falaremos, portanto de consciência da imagem, de consciência perceptiva”, pois,

[...] formar uma ideia implica visar ao que é ausente ou não existente através de um análogo que se alimenta do conhecimento, memória, experiência, informação e desejo. Mesmo que as fontes de cada análogo desempenhem um papel para a ideia, elas não dominam o ato de ideação, que resulta de uma consciência tética, afetando-a ao mesmo tempo [...] a necessidade de criar uma ideia não resulta apenas da provocação do ausente ou não existente: as ideias são sobretudo indispensáveis para os atos de compreensão. Toda compreensão diz Sartre faz-se acompanhar por esquemas simbólicos [...] os esquemas daí resultante funcionam como representantes [...] daí resulta um movimento de jogo de utilidade e rejeição, pelo qual se manifesta um imaginário cativado pela consciência (ISER, 2013, p. 268).

Na manifestação do imaginário ativado pela consciência, compreender algo remete estabelecer uma relação com a atividade do imaginário na qualidade de produtor do objeto idealizado, processo construtivo que o torna mais complexo à proporção que necessita de uma representação e modula o que precisa configurando-se face do que se quer expor: uma imagem perceptível. Esta imagem perceptível que se encontra associada à ideia vazia, produz a analogia que não se remete à memória tal como ela era, mas que se dissipa diante do conhecimento que é renovado e postula a relação consciente que se completa em um jogo imprevisível, ou seja, “[...] o tipo de existência do objeto imaginado na *medida de que é uma imagem* difere em natureza do tipo de existência do objeto apreendido como real” (SARTRE, 1996, p. 235, grifo do autor).

Daí a importância dos esquemas simbólicos para que a estrutura advinda de elementos que serão ultrapassados e auxiliam na formulação do pensamento interliguem-se à ideia ausente que, ao serem internalizados e já modificados de sua forma primeira, adentrem à consciência sobre um estado de inatualidade, como entende Husserl, no acontecimento dos sonhos, em que o objeto sonhado não pode ser de fato ou se tornar um objeto; diante dessa assimilação, Sartre (1996, p.139) diz que, “[...] em consequência, é impossível que a compreensão se opere sobre a imagem uma vez construída. [...] mas pode ser que a consciência

compreensiva adote em certos casos a estrutura imaginante”.

E em referência ao sonho em que a consciência é modificada pela fantasia, Sartre (1996) não diz que sonhar um sonho seja como o ato de idealizar no mundo real, mas que em algum momento a consciência inatural entra em ação no imaginário real, como explicita Iser (2013), “[...] deriva produtos incapazes, por sua vez, de paralisar esse movimento [...]”, que é um movimento oscilante que desliza para dentro da consciência paralisando seu estado de controle a fim de que o objeto imaginário produza e jogue de modo ilimitado com o que foi lhe dado, pois, enquanto ausente, produz uma referência feita com a intenção de “[...] mostrar [...] que o sonho constitui a realização perfeita de um imaginário fechado. Quer dizer um imaginário do qual não podemos sair e sobre o qual é impossível adotar nem o menor ponto de vista exterior” (SARTRE, 1996, p.217).

Por esse ângulo, a consciência de inaturalidade não tem durabilidade extensa, ora ou outra o objeto irreal modifica-se, ao tempo que no sonho, o objeto nem sequer intenciona existir, até porque no imaginário dos sonhos, na visão sartriana, o sonho não se torna um objeto e muito menos o objeto cabe no imaginário fechado: conscientemente irreal. De modo divergente, o imaginário extraído de uma realidade necessita de uma consciência atual e determinante, gerando um tipo de jogo em que o que é irrealizado figura o que não se pode alcançar; deve-se entender, portanto, que a ideia por si só ainda não é um imaginário em ação e que só se torna uma irrealização realizada quando a consciência atual ativa o imaginário como objeto irreal que, ao ser ativado molda - se diante da ação imaginária constituída a partir de elementos oriundos da percepção, naturalmente modificados e descaracterizados, uma vez que “[...] o ato imaginativo é simultaneamente *constitutivo, isolador e aniquilador*” (SARTRE, 1996, p.236, grifo do autor).

Dada a naturalidade com que a consciência aparece, a mesma modifica-se e torna-se dependendo da intencionalidade, consciência de percepção, ideia ou postulação, todavia não se deve deixar enganar, a consciência não é o imaginário, mas este a modifica tornando-a consciência operacional que altera e desestabiliza os acontecimentos, o imaginário em tal operação remete aos jogos que são variáveis e correlacionados ao jogo humano antropológico, o que gera uma relação múltipla e oscilante em que o imaginário translada entre o mundo real e o figurado. Dito isto, a complexidade da relação da consciência ainda não diz de modo mais claro como o imaginário torna-se verdade válida nessa relação, mas já se coloca com profunda divergência ao que se compreendia como faculdade da imaginação, na perspectiva coleridgiana, que “[...] permitiu ao sujeito de Coleridge fazer-se presente para o próprio sujeito através de um *recreative process*” (ISER, 2013, p. 266).

Na visão sartriana, o imaginário não recria o processo tal como recebe, mas nega este processo e, diante do que é negado esvazia-se do sentido real que ao ser remetido à consciência é internalizado, não sobre o controle da consciência, e sim sob o aspecto do que é negado. O fundo da discussão sobre o imaginário enquanto atividade favorável da consciência e da ideia, não tem como primordialidade a ideia em si, entretanto o imaginário não predispõe de uma forma concreta e estabelece-se diante da intenção da consciência em produzir algo que por si só não pode produzir e, é através do Nada, que o imaginário realiza a não realidade e o irrealizado torna-se a tessitura do imaginário.

Esclarece-se, portanto, o complexo encadeamento da consciência com a ideia e com a percepção de acordo ao que Sartre propôs em relação aos estudos do imaginário sob uma perspectiva fenomenológica: o imaginário preenche-se e produz-se através do Nada e só a partir do que ele nega é que se estabelece o imaginário enquanto ato de ideação, que ao se configurar como um nada, desfragmenta o objeto, “[...] cortando-o de toda a realidade e aniquilando-o, *presentificando-o como nada*” (SARTRE, 1996, p. 238, grifo do autor).

E em meio ao crescimento das discussões teóricas sobre o imaginário e sua complexidade de classificação epistemológica, além das diversas tentativas de conceituá-lo e alocá-lo como matéria-prima e que aqui foram esboçados, com exceção dos fundamentos da psicanálise e da antropologia, chega-se à discussão mais recente desenvolvida em torno do imaginário na segunda metade do século XX: a tentativa de relacioná-lo como elemento social de institucionalização da sociedade, na visão teórico crítica de Castoriadis (2000), que denomina o imaginário de imaginário radical e o faz a partir de sua obra pós fenomenológica: *A instituição imaginária da sociedade* (1982), em que o sujeito e a consciência ideacional (tética) dão lugar a um outro elemento ativador do imaginário: a instituição social, e de acordo com sua concepção

[...] isso nada tem haver com o que algumas correntes psicanalíticas apresentam como “imaginário”: o “especular” [...]. Aqueles que falam de “imaginário” compreendendo por isso o “especular”, o “reflexo” ou o “fictício”, apenas repetem, e muito frequentemente, sem o saberem a afirmação que os prendeu para sempre a um subsolo qualquer da famosa caverna: é necessário que (este mundo) seja imagem de alguma coisa. O imaginário de que falo não é a imagem de. É a criação incessante e essencialmente indeterminada (social-histórica e psíquica) de figuras/formas/imagens, a partir das quais somente é possível falar-se de “alguma coisa”. Aquilo que denominamos “realidade” e “racionalidade” são seus produtos (CASTORIADIS, 2000, p. 13).

A crítica de Castoriadis (2000) fundamenta-se em ir contra a determinação de dar

funcionalidade ao imaginário sem justificativas para isso, pois se este tem uma determinada função a qual incumbiram-no, mas se deixa no vácuo as principais necessidades humanas: as necessidades reais, de nada valerá o debate em torno da problematização. Tal posicionamento direciona-se especificamente à funcionalidade dada ao imaginário diante da consciência tética discutida em Sartre (1996), diante de um Eu individualizado: um sujeito feito para o seu próprio sujeito e que faz com que o imaginário transite sobre um contexto da funcionalidade do mundo moderno que se encontra no “subsolo” apreendido por uma imagem, percepção, vazio, sujeito individual, mas que de todo modo, não preenche o eco social.

Castoriadis (2000) agrega, portanto, um outro entendimento para o imaginário à frente de um aspecto generalizado e de uma criação que não se limita, e sim transgride para o sujeito coletivo integrante de uma gênese corporal múltipla conciliada por suas determinações, mas que não se fixa apenas nestas, pois são produzidas à medida que são solicitadas e precisam ser modificadas, já que instituições sociais não nascem por si só e são conduzidas numa produção contínua e indeterminada. A criação de algo não se modula ao fixo, mas pela necessidade de um coletivo e, diante dessa compreensão, há de se questionar: Onde se encontra o imaginário na perspectiva castoriadiana? O que se tem é uma possível correspondência que não dá uma resposta definitiva, mas auxilia a compreensão do entendimento sobre o imaginário social, assentando-se muito mais em uma crítica que, em uma definição:

[...] o que deve fornecer o ponto de partida de nossa pesquisa é a maneira de ser sob a qual se constitui a instituição -a saber, o simbólico. Tudo o que se nos apresenta, no mundo sócio-histórico, está indissociavelmente entrelaçado com o simbólico. Não que se esgote nele [...] as instituições não se reduzem ao simbólico, mas elas só podem existir no simbólico [...] toda visão funcionalista conhece e deve reconhecer o papel do simbolismo na vida social. Mas é só raramente que ela reconhece sua importância (CASTORIADIS, 2000, p. 140-141).

Nisto, o primeiro ponto para compreender a relação do imaginário com o mundo e suas instituições, parte do simbólico, não do simbólico interpretado de modo neutro ou que se encaixe em tudo que queiram interligá-lo, o que Castoriadis (2000) considera como um fundo “realracional” – idealismo racional hegeliano. Segundo o estudioso, não é dessa realidade que se trata as instituições sociais, mas da correlação de um imaginário que se entrecruza com o simbólico e a instituição, pois o isolamento de uma simbologia com o fim em si mesmo dá conta apenas de um papel funcionalista, por isso o simbolismo aliado às instituições são como uma rede simbólica em que se coaduna o funcionalismo e um componente imaginário, tal como “Quando Sófocles falava de leis divinas” ou quando se fala da verdade que ampara a “Lei dada

a Moisés por Deus – *pater absconditus*”, pois estas leis, na percepção de Castoriadis (2000), representam mais verdades que o funcionalismo dos estudos modernos sobre o imaginário, já que suas verdades iam além da “consciência lúcida” da instituição social a qual pertencia, o que ratifica que as sociedades encontraram suas fontes no imaginário social, logo esta correlação diferencia institucionalização social da teoria social tradicional, visto que

[...] existe, certamente uma *função* do imaginário da instituição, embora ainda aqui constatemos que o efeito do imaginário ultrapasse sua função; “não é fator último” (aliás não o procuramos) – mas sem ele, a determinação do simbólico como a do funcional, a especificidade e a unidade do primeiro, a orientação e a finalidade do segundo permanecem incompletas e finalmente incompreensíveis (CASTORIAIDIS, 2000, p. 159).

A relação de significação decorre da relação do simbólico, em que o significante que faz referência a um significado, dá a entender que este não tem um modo de ser específico, dado que os códigos estruturantes não delimitam o limite de significações, pois o “modo de ser é o não ser”, todavia, é por meio do significante que se encontra os limites determináveis do significado, pois

[...] o imaginário não é algo indeterminado, pois isso significaria entendê-lo sob as condições do pensamento da lógica da identidade; ao contrário, é o outro da determinação e assim, sua transformação. O imaginário desenvolve-se como postulação, ruptura e transforma-se em outro (*Anderswerden*), de modo que toda determinação se comprova sempre como fenômeno produzido, e não originário (ISER, 2013, p. 282).

Nessa perspectiva, não podendo alongar o debate diante da compreensão do imaginário social: radical na visão de Castoriadis (2000), já que é uma discussão muito ampla, possa-se, portanto, entender que o não-ser do significado transformado em outro da determinação enquanto produto, está sempre em superação. Se não há uma causa em si para esse imaginário, pode-se verificar sua ação por meio da transformação do outro, que só se faz possível porque o imaginário radical encontra-se em dois limiares.

E, conforme Castoriadis (2000), esses dois limiares são: o sócio-histórico, que representa o coletivo em aberto e o anônimo da sociedade institucionalizada; a psique-soma, que se refere ao que é afetivo, intencional e criativo na sociedade, juntos, compõem o imaginário em ação intercalado à psicogênese que está relacionada ao ato criativo de um sujeito, denominada por *teukein* e *legein*, conjunto de designação e representação. Para Iser (2013, p. 283), “[...] esses dois contextos [...] comprovam a presença do imaginário [...]” e resultam no movimento do jogo, entre o que é imaginado e o que será construído, portanto

[...] no por-vir-a-ser emerge o imaginário radical, como alteridade e “originação”, perpétua de alteridade, que figura e se figura, é figurando e se figurando, criação de “imagens” que são o que são e tais como são como figurações ou presentificações de significações ou de sentido. O imaginário radical é como social-histórico e psiquê-soma [...] denominamos imaginário radical o quê, na psiquê/soma é posição, criação, fazer ser para a psiquê/soma (CASTORIADIS, 2000, p. 414).

À frente do percurso feito sobre as diversas conceituações dadas ao imaginário na qualidade de fantasia, faculdade, ato de uma ideia ou componente social, uma similaridade pôde-se encontrar em tais discussões: a de que o imaginário alcança as diversas nuances do homem em busca de si mesmo, sendo que essa relação só se torna possível por meio de sua ativação, através de elementos que buscam apreendê-lo ao dar-lhe a condicionalidade de uma representação contextual.

Partindo desse entendimento, revalida-se o ponto central em torno da problemática desta pesquisa: se o imaginário é movido por circunstâncias externas, interagindo em suas relações de acordo com as intenções que lhe são destinados diante das exigências pragmáticas da vida real e, se o mesmo cumpre o papel que lhe é imposto, produzindo sua relação com o mundo dado: Como então este imaginário age como potência criativa quando é ativado pelo fictício no texto ficcional literário? ou melhor: Como este imaginário atua no mundo figurado do texto literário de *KBV* (SIERRA I FABRA, 2009) influenciando no enredo, na construção das personagens e na produção da obra? As possíveis relações existem e estas serão discutidas mais adiante, mas não sem que se possa apresentar os motivos pelos quais favoreceram a criação desta obra.

2.3 O ato de criação de *KBV*

O ato de criação de *KBV* (SIERRA I FABRA, 2009) dar-se-á diante das transgressões de mundo que nela coexistem, a gênese da narrativa tem como base a relação entre realidade e ficção e foi inspirada no acontecimento de vida do escritor Franz Kafka e de seu inesperado encontro com uma garota na praça de Steglitz, em Berlim, na Alemanha, no ano de 1923. O autor Sierra i Fabra (2009) diz ter tomado conhecimento do episódio por meio do artigo de Aira (2004)⁴ intitulado de *La muñeca viajera* e do depoimento de Diamant (2011), companheira de Franz Kafka, o que lhe foi suficiente para despertar a atitude de construir a narrativa fazendo questão de compartilhar e inserir no suplemento do livro seus agradecimentos

⁴ O artigo de Aira está disponível em: https://elpais.com/diario/2004/05/08/babelia/1083973160_850215.html.

pela oportunidade que o depoimento de Dora e o artigo de César Aira proporcionaram-lhe:

[...] em primeiro lugar agradeço a César Aira, cujo artigo “La muñeca viajera”, publicado na última página do suplemento “Babelia” do jornal El País de 8 de maio de 2004, me levou a escrever esta história. Em segundo lugar agradeço à anônima menina e ao autor de a Metamorfose por tão singular efeito; A Dora Dymant (ou Diamant, segundo algumas obras), que o contou; e a Klaus Wagenbach, que o transformou em lenda procurando-a sem cessar; assim como a todos que o narram até o presente (SIERRA I FABRA, 2009, p. 127).

A realidade assenta-se como primeiro suporte para o autor, mas tão logo será fragmentada e reordenada; todavia não se pode excluí-la do processo, por isso o interesse de Sierra i Fabra (2009) pelas declarações citadas acima, pois nada comprova a existência do acontecimento por meio de elementos documentais: as cartas endereçadas à menina, a verdade aí instalada, encontra-se apenas na voz de Dora Diamant (2011) e na continuidade daqueles que resolveram compartilhar seu relato:

[...] quando moramos em Berlim, Kafka ia frequentemente passear no parque de Steglitz. Eu o acompanhava algumas vezes. Certo dia, encontramos uma garotinha e que parecia completamente desesperada [...] descobrimos que ela havia perdido sua boneca [...] Kafka logo inventou uma história completamente verossímil: ‘Sua boneca acabou de fazer uma pequena viagem. Eu bem o sei, pois ela me enviou uma carta’. Mas a garotinha olhou para ele com olhar desconfiado: ‘Você tem ela aqui com você?’, perguntou-lhe ela. ‘Não, eu a deixei em casa, mas vou trazê-la para você amanhã’[...] ele trabalhou com a mesma seriedade que caso tivesse de escrever uma verdadeira obra literária. Tinha o mesmo estado de tensão nervosa que o agitava quando se instalava em seu escritório, mesmo que fosse apenas para escrever uma carta ou um cartão postal [...] era preciso a todo custo agradar a garota e evitar-lhe uma decepção maior. A mentira deveria se tornar verdade, graças à verdade da ficção [...] Kafka escrevia cada frase da história com tamanha precisão e humor[...] não deixava nunca de assegurar à criança o seu amor, mas mencionava as complicações da vida [...] Franz temia a conclusão que ele havia de dar a tudo isso [...] devia ser uma conclusão verdadeira, criando uma nova ordem que substituísse a desordem provocada pela perda do brinquedo. Ele esperou durante muito tempo, antes de decidir-se finalmente por casar a boneca [...] Franz havia resolvido o pequeno conflito de uma criança graças à arte, graças ao meio mais eficaz que ele dispunha para reestabelecer um pouco de ordem no mundo (DIAMANT, 2011, p. 14).

Tomando a compreensão de Diamant (2011) ao dizer que “[...] a mentira deveria se tornar verdade, graças à verdade da ficção [...]”, sua fala coaduna-se com a própria gênese de criação de *KBV*. A transgressão do autor em construir o enredo com as personagens: Franz Kafka (carteiro de bonecas), a menina Elsi e a boneca Brígida, evidencia que as cartas nunca expostas e não encontradas, deixarão de ser localizadas no mundo real e colocar-se-ão como um pêndulo, em que o “como se fosse verdade” do enredo será tão válido quanto o próprio

depoimento de Diamant (2011) ou o período histórico tenso ao qual as cartas foram escritas, em uma Alemanha economicamente estarrecida.

Sierra i Fabra (2009), mediante ao contexto que oportunizou a criação de *KBV*, sentiu a necessidade de comunicar aos leitores que as cartas idealizadas por ele, foi de fato, um ato transgressivo:

[...] quanto a mim, permiti-me a transgressão: inventar essas cartas, terminar a história, dar-lhe um final imaginário. Pode ter sido este ou outro qualquer, não acho que seja muito importante. O que aconteceu é tão belo em si mesmo que o resto carece de importância. A única coisa evidente é que aquelas cartas devem ter sido muito melhores e mais lúcidas que as recriadas por mim (SIERRA I FABRA, 2009, p. 12).

As cartas imaginárias que se entrelaçam no enredo, burlam a própria identidade do escritor Franz Kafka quanto a sua extensa bibliografia e a importância que suas obras constituíram como referência no mundo literário, o que leva o autor de *KBV* a compartilhar a origem dessa história considerando ser necessário apresentá-la aos leitores. A necessidade de apresentar e informar sobre quem seja Franz Kafka, mesmo que de modo superficial, enquanto designação do mundo dado, talvez seja menos pela própria relevância kafkaniana que pela recriação das cartas nunca encontradas.

Franz Kafka morreu no sanatório Kierling, perto de Viena, um ano depois desta história, em 3 de junho de 1924, aos 41 anos de idade. Nunca se soube o nome da menina que perdeu a boneca, e as cartas que ele escreveu durante três semanas nunca foram lidas e nem encontradas por ninguém. [...] não se sabe porque ele proporcionou à chorosa menina tão incrível invenção nem porque manteve tão singular história durante três semanas. [...] uma obra de Kafka exclusiva para uma só pessoa, uma menina. E talvez a mais bela e lúcida de suas incursões literárias. Também não se sabe se Kafka e ela continuaram se encontrando no parque (SIERRA I FABRA, 2009, p. 123-124).

A obra obteve grande relevância no âmbito da crítica mediante as premiações recebidas, alcançando destaque mundial após sua publicação, o que sequenciou diversas tentativas de comparação entre a obra *KBV* e a relevância do escritor Franz Kafka aliadas à intenção de Sierra i Fabra (2009), em criar uma narrativa a partir do possível acontecimento vivenciado por um dos maiores escritores do século XX. O criador das cartas imaginárias expôs sua surpresa em relação a expectativa criada pelos leitores antes mesmo de apropriarem-se da leitura da obra, o destaque antecipado foi para o título do livro, como expõe o depoimento jornalístico *El escarabajo que despertó en niño escritor*:

[...] al contrario que el protagonista de 'La Metamorfosis', Jordi Sierra i Fabra

dejó de sentirse "un escarabajo" al despertar un día convertido en "niño escritor". El autor es el reciente ganador del Premio Nacional de Literatura Infantil y Juvenil por su obra 'Kafka y la muñeca viajera'. Kafka, un 'plus' para los adultos. 'Kafka y la muñeca viajera' (Siruela), la obra premiada, es un libro "sobre el amor por la literatura", según lo define el autor [...] Sierra admite que la presencia de Kafka en el título de la obra fue "un plus" para que muchos lectores adultos se acercaran a ella, aunque también señala que su nombre "asustó" a algunos de sus habituales lectores jóvenes cuando el libro se publicó en abril de 2006 (HERMOSÍN, 2007)⁵.

Obviamente que o título de *KBV* não foi o real motivo para a relevância da obra, mas a tessitura do enredo e o modo como a relação das personagens ganharam vida, já que se lida com sentimentos e conflitos figurados que se aproximam de conflitos cada vez mais perceptíveis na vida de crianças e jovens. Nessa perspectiva, Colomer (2017) considera o conjunto de obras da atualidade, como as de *KBV*, parte integrante das diferentes tendências da literatura infantojuvenil contemporânea, desenvolvidas a partir de uma relativização de valores próprios das urgências atuais, o que a faz incluir a obra de Sierra i Fabra (2009) com aspectos em que

[...] a impossibilidade de refugiar-se em um discurso moral “forte” criou a consciência social de que é urgente armar sentimental e emotivamente a infância, desprotegida agora de segurança afetiva e de sentimento de pertencimento [...] nesta tendência a presença de sentimentos poucos tratados até agora, como o amor infantil ou os sentimentos negativos (tristeza, depressão, etc), produziram um novo tipo de ruptura de tabus temático na literatura (COLOMER, 2017, p. 199).

A qualidade da obra *KBV* dar-se-á justamente por conseguir lidar com conflitos como os citados por Colomer (2017), não apenas os de tristeza ou medo, mas por urgir sentimentos de esperança e reconciliação enquanto enfrentamento das perdas obtidas e que ao serem conduzidas em uma nova ordem de mundo, figuram-se sobre o “plenum das possibilidades”: os meios pelos quais as problemáticas em torno do enredo podem alcançar a virtualidade de vivências, a partir da abertura de possibilidades que apenas o texto literário consegue estabelecer como acontecimento e realização do irrealizável por meio do imaginário.

Tal modo de composição possibilitou a *KBV*, desde sua publicação na Espanha, no ano de 2006, ter aproximadamente 50 edições publicadas só no território espanhol (WEB

⁵ “Ao contrário do protagonista de 'A Metamorfose', Jordi Sierra i Fabra deixou de sentir-se "um besouro" quando acordou um dia como "escritor infantil". O autor é o recente vencedor do Prêmio Nacional de Literatura Infantil e Juvenil por seu trabalho "Kafka e o boneca viajante". Kafka, um 'plus' para adultos. 'Kafka e a boneca viajante' (Siruela), a obra premiada, é um livro "sobre o amor à literatura", como define o autor [...] Sierra admite que a presença de Kafka no título da obra foi "um plus" para muitos leitores adultos se aproximarem dela, embora ele também ressalte que seu nome "assustou" alguns de seus jovens leitores usuais quando o livro foi publicado em abril de 2006” (Tradução nossa).

OFICIAL JORDI SIERRA I FABRA, c1999-2019), além de edições espalhadas por vários países, o que a tornou uma obra multicultural avaliada como uma grande referência mundial da literatura infantojuvenil. No Brasil, a obra foi traduzida por Rubia Prates Goldoni e, mediante a qualidade de seu trabalho, rendeu-lhe a premiação na categoria de melhor Tradução Jovem pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (Brasil), em 2009, uma elaboração harmoniosa que se deu em consonância com as ilustrações produzidas por Pep Montserrat (professor na escola de arte Massana de Barcelona, ilustrador de vários livros infantis e juvenis). A narrativa foi condecorada em seu país de origem com o *Prêmio Nacional de Literatura do Ministério da Cultura da Espanha* (2007), o que trouxe mais relevância não só à obra em si, mas ao escritor Sierra i Fabra (2009), considerado na atualidade um dos principais representantes mundiais da literatura infantil e juvenil.

[...] los miembros del jurado han decidido premiar Kafka y la muñeca viajera de Jordi Sierra i Fabra con el Premio Nacional de Literatura Infantil y Juvenil por ser un libro con una sencilla narración que toca todas las fibras emocionales posibles. Para Fernando Marías, miembro del jurado, “su mayor virtud es la sencillez, le da una gran potencia con la que atraviesa el corazón del lector. Tanto para niños como para mayores, mantiene una ingenuidad sólida que se pega a la mirada de cualquier lector” (FALLO DEL PREMIO NACIONAL DE LIJ, 2007 *apud* WEB OFICIAL JORDI SIERRA I FABRA, c1999-2019)⁶.

Sobre as qualidades observadas pela crítica, em torno do livro *KBV*, e a já referida motivação que fez com que Sierra i Fabra (2009) tenha centralizado o enredo na construção de cartas imaginárias, é que a partir daqui, afastar-se-á dos elementos do mundo real expostos anteriormente, para assim, compreender a estrutura e composição textual da narrativa.

Em *KBV*, conta-se com a liberdade de usufruir de diversos recursos para delinear o desenvolvimento do enredo, entre eles o modo como a estrutura do texto encontra-se subdividida. A apresentação do sumário, por exemplo, já antecipa e predispõe no leitor a perspectiva de que estará vivenciando um percurso imaginário, mesmo que ainda não esteja ciente do discurso desenvolvido nos capítulos, os títulos trazem metáforas que serão compreendidas à medida que a leitura do texto é percorrida e são descritos na seguinte ordem: Primeiro sonho: a boneca perdida - a, b, c, d, e; Segunda fantasia: as cartas de Brígida – f, g, h, i, j, k; Terceira ilusão: o longo percurso da boneca viajante – l, m, n, o, p; Quarto sorriso: o

⁶ “[...] os membros do júri decidiram premiar Kafka e o boneca viajante de Jordi Sierra i Fabra com o Prêmio Nacional de Literatura Infantil e Juvenil por ser um livro com uma narração simples que toca todas as fibras emocionais possíveis. Para Fernando Marías, membro do júri, “sua maior virtude é a simplicidade, que lhe dá um grande poder que atravessa o coração do leitor. Tanto para crianças como para adultos, mantém uma ingenuidade sólida que apreende os olhos de qualquer leitor” (Tradução nossa).

presente – q, r, s, t, u, v, w, x, y, z.

Além das personagens centrais, Franz Kafka, Elsi e Brígida, outras auxiliam de modo indireto no desenrolar do enredo: Dora Diamant – personagem que motiva Franz Kafka a não desistir de cumprir o desafio de ajudar Elsi a superar a perda da boneca; Hermann – personagem que tem uma filha da mesma idade de Elsi e que auxilia o carteiro de bonecas quando este a pede para tocar uma das bonecas de sua filha, pois jamais poderia escrever como se fosse uma, se não tivesse obtido um contato prévio com o objeto base para que as cartas pudessem ser desenvolvidas, tocá-la apenas uma vez e ouvir a senhora dizer-lhe sobre a importância que aquela boneca tinha para sua filha, foi o suficiente para iniciar a performance de uma boneca imaginária; e a personagem Bertha – mãe de Elsi, que diante de sua sensibilidade maternal encontrou-se com Franz Kafka para agradecer-lhe tamanho feito por construir cartas encantadoras direcionadas à sua filha, dito isto, ora ou outra tais personagens poderão ser citadas como recurso de desenvolvimento da análise.

Os acontecimentos no desenrolar do enredo, em sua grande maioria, são imprevisíveis, os primeiros diálogos são interceptados por discursos que oscilam entre a voz do narrador, enquanto conhecedor dos pensamentos do escritor, e a brevidade das falas iniciais articuladas pelas personagens. De todo modo, a voz do narrador lança mão de um discurso metafórico que revela um jogo de linguagem inicialmente de fácil compreensão, mas que tão logo oscila diante de uma linguagem reflexiva, paradoxal e bifurcada por um repertório ora pueril, ora estimulador de problemáticas e que traz os primeiros sinais de que o enredo recorre aos preceitos antropológicos literários.

À medida que o enredo proporciona uma intimidade gradativa entre as personagens, Elsi revela o motivo de suas lágrimas: a perda da boneca; desse ponto em diante, decorrem situações não esperadas e imprevisíveis, impulsionando vazios que devem ser assimilados pelo leitor e levam a ações necessárias de serem feitas por parte de Franz Kafka. A personagem decide aproveitar-se de sua situação de escritor e resolve envolver-se em uma aventura imaginária, a de dar vida a uma boneca e dizer à menina que, na verdade, ele sabia do paradeiro de sua amiga, afinal ele era um carteiro de bonecas e tinha uma carta a entregar-lhe, já que Brígida resolvera encontrar a sua liberdade e viajar por vários países. Em cada carta escrita uma aventura, um segredo a ser desvendado, uma boneca falante e um mundo imaginário a ser explorado, à Elsi resta-lhe imaginar de onde viria a primeira carta escrita por sua boneca, ou melhor, escrita por Franz Kafka.

A necessidade da escrita das cartas promove modificações em toda a estrutura do enredo, a encenação das personagens ganha maior significação e a decisão de Franz Kafka abre-

se para desafios que mudam o que seja elementar no enredo, já que a brevidade das conversas auxiliadas por um narrador onisciente passa a dividir o espaço de domínio dos acontecimentos com uma personagem que detém a devida consciência de sua atuação ao buscar meios para que a escrita flua e passe, portanto, a produzir um mundo desconhecido. Postura que encaminha o texto para o processo metaficcional, a ficção da ficção ergue-se e Franz Kafka toma para si o processo de produção que traz-lhe a necessidade de ir em busca da história ideal que tornará o fingimento da produção das cartas “como se fosse a própria verdade”, pois Elsi deve e precisa acreditar e, ao seu mais novo amigo, cabe-lhe o desafio de produzir a história mais verídica e contundente possível que o jogo ficcional oportunizar e determinar.

O fingir tornar-se uma necessidade para que o enredo ganhe seu desenvolvimento, a tomada de consciência de Franz Kafka demonstra a liberdade que o texto tem em produzir suas insurgências sem transfigurar o seu próprio espaço, assim, em torno de três semanas e dezoito cartas, Brígida acolhe uma variável de mundos e sobre um curto espaço de tempo conhece vários países, um tempo não calculado ou medido pela boneca viajante, sequer pela menina Elsi. Tão logo as expectativas iniciais são cumpridas por se apresentar a primeira carta da boneca, o jogo de aberturas e incisões começam a lidar com a presença de elementos ausentes, as cartas escritas não seguem uma sequência linear dos acontecimentos e a dinâmica do texto leva o leitor a momentos imprevisíveis, pois ao tempo que o narrador não deixa de antecipar os pensamentos das personagens e até mesmo descrever excessivamente os detalhes de algumas situações, momentos desconexos acabam por alcançar o enredo.

A linearidade ausenta-se do enredo e de modo irregular as medidas tomadas por Franz Kafka tornam-se condutoras de um processo em aberto, pois além de bifurca-se e vivenciar o que ele mesmo não é, outras faces são presentificadas, o de uma personagem com aspectos perturbadores e oscilantes, que ora identifica-se como um angustiante escritor que nunca vivenciou uma situação de escrever para uma menina, ora reverte-se por um fluxo de pensamento que o faz adentrar em tempos não esperados: a memorização de sua vida. Desse modo, as cartas como motivo maior da produção de *KBV* são esquivadas e, como consequência, relatos misturam-se às vozes do narrador e da menina Elsi, trazendo questionamentos aparentemente sem correspondência, mas que ratificam que no desenvolvimento do enredo não há espaço para situações fáceis de serem ordenadas ou com finalidades previsíveis e já determinadas, pelo contrário, as estratégias de desordenamento colocam o leitor em situações de irrealização para vivenciar o não esperado, bem como estimulam o sentimento de frustração por cada carta não lida, são ausências que não limitam os acontecimentos, mas multiplicam as chances de discussão do agir do imaginário.

A ausência das cartas produzem um paradoxo em que a escrita passa a ser perspectivizada por outros percursos: o papel do leitor, que se articula não apenas como espectador, mas como aquele que preenche as viagens não descritas e que busca em todo o percurso da narrativa as dezoito cartas idealizadas por Franz Kafka, o jogo oscilante logo encontra meios para que Brígida reassuma seu espaço na narrativa e tão logo o alcance, a sua ausência torna-se presença e as cartas até então ausente, passam a ser delineadas. As localizações por onde a boneca percorre ganham novas significações e o enredo parece encontrar seu estado de estabilidade, já que as constantes oscilações que desestabilizam a maior parte dos acontecimentos, agora estabilizam-se e, à boneca falante é dado o poder de voz, discernimento, altruísmo e liberdade à frente de um discurso auxiliado por significantes geradores de significações, enquanto referências que acionam o simbólico.

Produz-se, desse modo, a relação de um mundo modificado, um simulacro que leva ao fim inacabado, como bem denomina o narrador de *KBV*: encaminha-se para uma “história insólita” que promove laços que alicerçam o homem à sua constante busca por si mesmo, sendo Brígida a apresentação da liberdade, a realização do irrealizável. Nisto, é o imaginário diante das determinações do fictício, a constituição basilar para que se possa analisar o percurso da boneca viajante, correlacionando-a a partir da teoria de Iser (2013), que será discutida no capítulo seguinte, com a ressalva de que sem o entendimento dos caminhos estabelecidos pelo homem na tentativa do controle do imaginário, assim como dos conceitos que ao longo da história foram impostos ao mesmo, não se poderia alcançar as discussões contemporâneas da ficção literária que daqui em diante serão delineadas.

3 INDAGAÇÕES ACERCA DA TEORIA ISERIANA A PARTIR DOS PRESSUPOSTOS ANTROPOLÓGICOS: o fictício e o imaginário

3.1 Entre método e teoria

A discussão sobre o imaginário tem um ponto em comum, o entendimento de que o mesmo não se autoativa, sendo necessário um outro elemento para que possa ser balizado, pois em qualquer perspectiva, o imaginário, ao ser mobilizado, torna-se uma potência criativa e necessária ao mundo real e figurado; outrossim, é a compreensão de que o controle exercido em torno do imaginário não é permanente, já que este detém a capacidade de mobilização e produção de sua própria verdade. A capacidade de não apreensão do imaginário gera uma busca por outros meios e tentativas de alcançá-lo, até porque é da própria naturalidade do homem manter-se cerceado do que não lhe é prontificado, inquietando-se em busca das possibilidades, as quais não são concretas.

Essa inquietude amplia-se quando se discute a teoria da ficção tendo como base a visão de Iser (2013) e, em específico, quando se trata sobre um de seus últimos embates teóricos: o fictício e o imaginário como perspectiva de uma antropologia literária. Nesse viés, o imaginário é colocado como elemento construtor de uma realidade repetida, mas que não se esgota em si mesmo e promove a realização dos acontecimentos no texto de ficção literária, para tanto, a discussão da interação entre fictício e imaginário na perspectiva de Iser (2013), não se dá sem uma longa demora, visto que o arcabouço teórico de suas pesquisas não se acolhe em uma única abordagem.

A abrangência e a própria complexidade teórica das temáticas iserianas e o restrito material de seus estudos traduzido para a língua portuguesa, não o faz dentro do plano acadêmico das universidades brasileiras, um teórico difundido e popular, pois o corpus de sua teoria é amplo e não se limita apenas a um direcionamento específico, o mesmo é incabível em um único conceito, já que a emergência, os vazios, a desfragmentação dos textos contemporâneos, bem como a associação antropológica de uma ficcionalidade literária exigem uma discussão profunda e paradoxal, o que não vem a negar a alta qualidade e a importância dos estudos de Iser (1996, 1999, 2013) para a teoria literária na contemporaneidade.

Em tal conjectura, para os especialistas e seguidores da concepção iseriana, no Brasil, o seu modo de pensar o ficcional abre um leque de possibilidades para um debate atual e poucas vezes alicerçado no campo teórico literário, por isso a hermenêutica exaustiva e a hermética são totalmente banidas e criticadas pelo teórico, apoiando-se no pressuposto de que,

a partir do momento que o texto foi considerado como objeto de análise científica passou-lhe a “[...] chamar a atenção a rapidez com que um método é primeiro aclamado e logo a seguir descartado” (ISER, 2013). Considera-se desse modo, o que Carvalho (2013, p. 2-3) expõe:

[...] o trabalho teórico de Iser, é sem dúvida, de extrema qualidade técnica, porém não consegue ser facilmente analisado pelos leitores mais experimentados. Dentre as razões para a pouca receptividade, em nosso país, da obra iseriana inclui-se a tradicional resistência do sistema intelectual brasileiro diante da atividade teórica em sentido lato. No entanto, se a escassez de produção teórica é um dado quase incontestável no aparato investigativo nacional [...] o fato de não possuir interlocução contínua, profícua e manifestante beligerante em nosso país não pode servir de desculpa para que a obra de Iser permaneça infensa à crítica universitária.

Nessa compreensão os estudos de Iser são favorecidos pela condicionalidade do mesmo, considerar-se um “teórico leitor” e não apenas um teórico que parte da premissa da magnitude e superioridade de conceituações alicerçadas sob uma episteme totalitária e fechada. Na verdade, através da leitura de textos modernos, como os de Henry Fielding, James Joyce, Samuel Beckett e Laurence Sterne, é que Iser retira e reitera suas indagações e constrói uma observância paradigmática de que a ficção resiste a qualquer tipo de aprisionamento (tal como já se discutiu sobre o controle do imaginário e a determinação do homem em tentar manter o veto do texto ficcional), pensamento este que influencia diretamente na relevância de seu trabalho na relação texto \ leitor e, mais adiante, na interação: autor, texto e leitor.

A visão iseriana acerca da ficcionalidade literária não se molda e não detém sua importância numa interpretação fixa do texto ou da literatura utilizada como meio ambíguo que a limita e a sobrepõe. Iser (2013) é pertinente em seu entendimento de que “a literatura tem seu substrato” que se atualiza e reformula o “já formulado” a partir de sua própria heurística, o que exclui de seu percurso teórico qualquer tipo de discussão excessivamente definida e limitada, pois o particular da teoria iseriana encontra-se na peculiar dificuldade de teorizar a teoria literária, esse raciocínio enseja-se com a crítica de Rocha (1999, p. 14-15):

[...] a história literária, sobretudo, mas também a teoria literária poucas vezes esteve à altura da dificuldade intrínseca ao caráter instável da interação entre o fictício e o imaginário que constitui a literatura. Pelo contrário, tal história e tal teoria têm articulado diferentes métodos de controle dessa instabilidade através do estabelecimento de determinações [...] numa trajetória muito particular, Iser tem elaborado uma reflexão que, a exemplo do objeto investigado, se modifica, incorpora novos conceitos, retoma preocupações, aprofundando seu alcance e redefinindo suas prioridades [...] podemos afinal, compreender o que, com o necessário rigor analítico, Wolfgang Iser tem mostrado: a possibilidade de elaborar uma *reflexão literária* sobre a literatura que nada tenha a ver com esforços pseudoliterários, cada vez mais comuns

no cenário contemporâneo [...] afinal, não é verdade que ainda não tivemos propriamente um passado, mas somente instâncias de controle daquela indecibilidade? Nesse sentido, não fomos sequer capazes de organizar o presente, pois mesmo os estudos culturais, ao reduzirem a potência da ficcionalidade a um monótono teatro de identidades, reproduzem fielmente o modelo da história e da teoria literária que acreditam contestar.

Parte-se desse pressuposto de que o próprio da teoria literária é ser desafiado pelo caráter de indecibilidade dos elementos ficcionais, porém o excesso de métodos estabelecidos até a primeira metade do século XX, não traz à tona o atributo de indecisão, e sim de controle, numa perspectiva em que o texto tornara-se o modelo perfeito para uma análise literária sem dispor das circunstâncias externas que propiciam a sua formação. A condicionalidade da literatura como um fim em si mesmo, em que a teoria alcança aspectos limitadores não condiz com o desafio teórico de Iser (2013): o de impossibilitar a ocorrência de um caráter rígido à teoria literária, mas desafiá-la sobre as indeterminações da interação do fictício e do imaginário no texto de ficção.

Diante disso, ratifica-se o que Rocha (1999) questiona ao dizer que a teoria literária não alcançara sob os moldes do controle a sua maturidade, muito menos sob o esforço dos estudos culturais que, “[...] ao reduzirem a potência da ficcionalidade a um monótono teatro de identidades [...]”, não atingiu se quer um passado organizado e tampouco um presente bem articulado de sua compreensão, posto que a teoria disposta sobre uma vigência limitada não encontra espaço para modificação, muito menos para se desprender de um alinhamento formal e determinado. Contra esta concepção, “[...] a indecibilidade própria à ficcionalidade desautoriza tanto a história literária quanto a teoria literária – em suas acepções usuais” (ROCHA, 1999, p. 14).

Em tal entendimento não se inclui uma crítica ao corte epistêmico anterior ao século XX, e sim aos fenômenos ocorridos entre *new criticism* até o construtivismo, que para Iser (2013) deliberaram uma hermenêutica excessiva ao trazerem uma diversidade de interpretação geradora de diferentes métodos e modelos, uma tentativa de salvar a literatura de uma filologia clássica, condicionanda apenas ao método interpretativo: literariedade/poeticidade, prova documental biográfica e literatura como representação social; tendência esta que a possibilitou estar mais próxima de outras vertentes da sociedade que, na época, passaram a desempenhar uma crescente importância para o processo civilizatório, em consequência disso a literatura esvaziou-se de sua própria naturalidade: a de ser elemento da plasticidade humana, uma necessidade intrínseca ao homem. Entende-se, portanto, que

A literatura necessita de interpretação, pois o que verbaliza não existe fora

dela e só é acessível por ela. [...] o texto literário produziu, assim, um sistema elaborado de interpretações hermenêuticas; elas se diferenciam entre si seja porque se apropriam do texto, seja porque o aplicam no presente ou o articulam com este; há também outras que decidem o sentido do texto antes de sua determinação ou evidenciam seu potencial estético em sua indeterminabilidade. Tal diferenciação das hermenêuticas como meio pode ser outra coisa do que objeto da interpretação textual; isso especialmente a partir da constatação de que a discussão sobre os métodos mostra certos sintomas de cansaço, na medida que, de um lado, se argumenta em favor do pluralismo e, de outro, se questiona o próprio profissionalismo de toda a crítica literária. Ambas as tendências indicam que a sucessão dos métodos privilegiados se acelerou vertiginosamente (ISER, 2013).

Diante disso, Iser (2013) questiona se a literatura como meio ainda poderia ter outra face que não, a de servir apenas como interpretação textual ou referência de esclarecimento sociológico, se ainda poderia adquirir alguma importância e relevância paradigmática cultural na sociedade contemporânea. Partindo dessa indagação é que Iser introduz uma nova maneira de pensar a teoria literária, a partir da segunda metade do século XX, em busca de uma heurística que possui caráter completamente divergente do método de uma hermenêutica exaustiva, a qual desenvolve e estimula a criação de ferramentas interpretativas em que o sentido do texto logo é decifrado e analisado a partir de variadas estruturas: para cada texto uma determinada interpretação, cabendo ao analista a responsabilidade de propor uma determinada compreensão para todo e qualquer texto lido.

Por uma concepção divergente do método, a teoria necessita de uma heurística, ou melhor, da conjuntura de diversos pressupostos heurísticos para que se possa compreender e perceber as condições de modo mais generalizado de como decorre o ato interpretativo. Esse tipo de articulação não se restringe a uma organização de esquemas, e sim ao mapeamento da realidade: o “futuro entrópico” do texto, a imprevisibilidade dos acontecimentos e entropias que o desestabilizam.

Em contraposto à deliberação de interpretações quase que mecânica e de um profissionalismo em torno das estruturas delineadas para os textos literários, do incômodo ao pluralismo e profissionalismo de toda a crítica literária vigente em sua época, surge o primeiro passo da teoria de Iser (1996, 1999), que não se relaciona diretamente com os estudos da antropologia, mas se dá a partir da criação da teoria do efeito estético com o ensaio de 1970, intitulado de *Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa* (A estrutura apelativa do texto. Indeterminação como condição do efeito da prosa literária), que mais adiante, em 1976, foi intitulado por: *Der Akt des Lesens - Theorie Ästhetischer Wirkung* (O ato da leitura - Teoria do efeito estético).

Todavia, o início de uma nova concepção da teoria da literatura não se iniciou diretamente com Iser (1996,1999), mas se deu com Hans Robert Jauss, a partir da formação do grupo da escola de Konstanz, no final da década de 60, na Alemanha, com textos sobre a estética da recepção inaugurado a partir do ensaio *Was ist und zu welchem Ende studiert man Literaturgeschichte?* (O que é e com que fim se estuda história da literatura?), de 1969. Levando a posteriori o nome de *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft* (A história da literatura como provocação à teoria da literatura).

Muitos não diferenciam estética da recepção do efeito estético e, apesar de ambos teóricos pertencerem ao mesmo grupo, há distinções, o que vale ressaltar o que foi dito anteriormente: a teoria iseriana não detém um estado fixo de debate em suas abordagens, justamente porque há uma continuidade de seus estudos, um amplia o outro, à proporção que sua teoria vai se relativizando e dinamizando, o que corresponde à própria referenciação de seu primeiro ensaio quanto à indeterminabilidade e à sua busca por uma teoria que abrangesse a prospecção de uma indisponibilidade substancial à produção teórica contemporânea.

A indisponibilidade que mencionei, transforma qualquer teoria em ferramentas para exploração e, como tal, toda teoria tende a ser altamente abstrata. Isto porque uma teoria almeja a apreender o universo completo de nossas atividades pragmáticas [...] não acredito que já estejamos vivendo numa sociedade pós-ideológica; logo, as pessoas se confrontam em termos de suas respectivas ideologias, as quais são vistas como equivalentes à verdade [...] considerando esta situação, prefiro conceber minha teoria como um constructo que busca evitar crenças concretas, assim como postulações absolutas que preencham todas as lacunas (ISER, 1999e, p. 49).

A dinamicidade da teoria iseriana e a necessidade de um constructo a se descobrir, explorar, abstrair sem necessidade do concreto, não o faz desentendido de que a realidade torna-se essencial para que se possibilite uma perspectiva teórica, até porque Iser (1999) compreende que uma teoria se dá enquanto teoria, no momento em que esta aspira a concretude da vivência humana pragmática como uma compensação daquilo que foge ao conhecimento do homem. Tal compreensão, já integrava as primeiras indagações do teórico quanto ao fictício como pressuposto antropológico, manifestado em seu primeiro ensaio *A estrutura apelativa do texto* (1970) e que seria aprofundado em *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie* (O Fictício e o Imaginário Perspectiva de uma Antropologia Literária), de 1991, por isso

[...] o cunho singularmente reflexivo de toda a obra de Wolfgang Iser se manifesta desde o primeiro texto seu que se tornou conhecido [...] se o livro de 1991 introduz uma perspectiva antropológico-filosófica é por expandir a

preocupação com o fictício além do quadro com as obras literárias. Ao assim fazer, visa tanto a assinalar que a ficcionalidade poética responde a uma demanda mais ampla como ter condições de melhor especificar sua particularidade [...] o traço que permitirá que a posterior abordagem antropológica não imponha uma absoluta descontinuidade com suas obras precedentes pode ser resumido em uma afirmação: *a ficção não é exclusividade da literatura*". Ela é demonstrada já nas primeiras páginas. Como "se descreve o status de um texto literário?", pergunta-se o autor na abertura # 1 (LIMA, 2006, p. 279).

Dito isto, conduzir a compreensão sobre a teoria iseriana dar-se-á pela visão que este tem sob constructos (indeterminabilidade/indisponibilidade) e de que a amplitude de seus estudos não se desfragmentam ao longo do percurso, pois ao lidar com o elemento texto e leitor em interação, as lacunas, o emergencialismo, os vazios e a forte presença fenomenológica nos seus primeiros debates da teoria do efeito estético, não deixavam de insinuar para uma busca mais ampla do fictício no texto ficcional; a partir daí, o panorama antropológico pode ser abalizado, segundo o próprio teórico, como um "desdobramento do *reader – response criticism*". Lima (2006) reflete, portanto, sobre o ponto base dos estudos da antropologia literária de Iser (2013), de que a ficção não é exclusiva do texto ficcional, porém o modo como o fictício age no texto literário exerce articulações e detém uma organização divergente do modo como ocorre no mundo real.

Sem que se possa aprofundar sobre os objetivos da teoria do efeito estético, compreender as sucintas diferenças entre Jauss e Iser, coadunará o entendimento dos motivos que levaram ambos a caminhos divergentes, apesar de pertencerem ao mesmo grupo da escola de Konstanz. De todo modo, esses teóricos circundaram-se de uma mesma intenção inicial para o questionamento das teorias até então vigentes: uma reação à circunstância histórica necessária às mudanças que a literatura emergia tendo o leitor como base da discussão. Iser em sua palestra no VII Colóquio UERJ, no ano de 1996, inicia a abertura da conferência expondo esses motivos, bem como a diferença das duas vertentes:

[...] a estética da recepção comporta uma distinção básica entre um estudo da recepção propriamente dita e uma análise do chamado efeito ou impacto que o texto pode provocar. Estas duas perspectivas correspondem a aspectos diferentes de um mesmo problema. [...] a perspectiva recepcional visa portanto a identificar claramente as condições históricas que moldaram a atitude do receptor, num dado período da história [...] assim, o objetivo primordial desse tipo de estudo consiste na reconstrução das condições históricas responsáveis pelas reações que a literatura tomada em sentido amplo, podia provocar (ISER, 1999h, p. 20).

Da distinção citada por Iser (1999), entende-se que o programa da Escola de

Konstanz foi bastante produtivo e, a partir do que foi proposto por Jauss, ganha relevância o leitor e o modo como este lida com o texto de acordo com as condicionalidades históricas do leitor real, desse modo, “[...] os métodos da hermenêutica, da sociologia e da história se revelam instrumentos privilegiados para tal empresa” (ISER, 1999h, p. 20). Há, portanto, uma distância entre o que se intencionou produzir antes e depois do grupo de teóricos alemães, pois a estética clássica foi trocada pela desconstrução, ambas circunstâncias permitiram a Iser introduzir uma perspectiva divergente no tocante a como lidar com o leitor e o texto diante de uma relação dialética e interacional, como o mesmo ratifica:

[...] entretanto, o que tinha apenas uma relevância secundária na perspectiva da recepção adquire importância crucial no tocante ao efeito estético e às reações potenciais que este efeito é capaz de suscitar nos leitores [...] tem sido utilizado o termo “efeito estético” porque, ainda que se trate de um fenômeno desencadeado pelo texto, a imaginação do leitor é acionada, para dar vida ao texto que apresenta, reagir aos estímulos recebidos [...] e ambas as vertentes conjugadas correspondem à realização plena do *reader-response criticism*. [...] a obra literária não deve ser considerada um registro documental [...] uma teoria do efeito estético se funda no texto, ao passo que uma estética da recepção é derivada de uma história dos juízos de leitores reais. Esta é *grosso modo* a distinção que se deve ter em vista (ISER, 1999h, p. 20-21).

Se no entendimento de Iser (1999h, p. 20), já havia a compreensão de uma relação dialógica/interacional entre texto e leitor, em que a “[...] imaginação do leitor é acionada para dar vida ao texto [...]”, pode-se também refletir que se interpõe nessa relação uma contínua experiência entre texto e mundo predisposta desde a teoria do efeito estético, utilizando-a como requisito para explorar as formas de negociações dispostas através do texto e do leitor, o que o torna de certa forma, um crítico indireto da estética da recepção. Todavia, a dualidade de pertencer à mesma escola de Jauss, propiciou-lhe vários impasses vindos de estudiosos que o questionavam em qual limiar sua teoria se encontrava: hermenêutica ou heurística, e em seu debate no VII Colóquio UERJ, dispõe-se a refletir as críticas recebidas aprofundando-se em uma discussão calorosa sobre o que para ele representava teoria e método:

[...] uma teoria lida com a experiência literária com a finalidade de apreender essa experiência, ao passo que o método interpretativo aplica instrumentos hermenêuticos visando à análise de textos [...] se um constructo é pensado como um conjunto de instrumentos, então pode servir como método de interpretação. Já se ele é criado para processar uma experiência artística e, ao mesmo tempo, para revelar algo sobre o caráter da arte e de nós mesmos, nesse caso, o constructo aproxima-se da natureza da teoria. A negligência dessa diferença ajuda a compreender a atual insatisfação com a teoria, pois hoje a teoria é cada vez mais confundida com métodos interpretativos. Desse modo, as teorias são trocadas quando não oferecem resultados concretos; mas tal vaivém é simplesmente um aborrecimento (ISER, 1999f, p. 224).

Em tal reflexão, Iser pauta de modo contundente o que entende por teoria e método e como observa os métodos que se apresentam como teoria, mas que em sua concepção, não o são. O teórico abre-se para a defesa de que o que se constrói em torno da busca e da revelação do homem consigo mesmo pode ser considerado teoria e, de certo modo, consegue colocar em questão de que lado encontra as suas problematizações: à frente de pressupostos heurísticos que não apenas mapeiam as disposições no espaço interno do texto, mas que buscam as condicionalidades em que o constructo dos acontecimentos no texto estejam interligados às disposições humanas. Tem-se uma resposta às críticas que lhe foram vertentes à época do colóquio, o que sinaliza a sua contínua persistência em compreender a atuação do texto de um modo amplo e generalizado sem interpretações fechadas, já que o texto literário sem o leitor não detém diversidade e assimetria, como confirma Rocha (2010, p. 488), ao dizer que é essa “[...] assimetria [...] que demanda a reflexão sobre o papel do leitor reflexão sobre a maneira pela qual o leitor procede diante do texto, sobre os limites do sentido do texto e sobre fatores que interferem na atribuição e na produção desse sentido”.

Para Iser (1996) há um impulso humano que conjectura o texto ficcional e se há impasse humano é porque reside no texto pressupostos antropológicos da necessidade do homem de ficcionalizar. Esta alusão já se encontrava abordada em *O ato da leitura* no capítulo intitulado *A constituição de situações de textos ficcionais*, ao situar o texto ficcional em duas condicionalidades, em primeiro, sobre o carácter autorreflexivo do discurso ficcional enquanto organização de símbolos em referência à representação da fala, dado que

[...] o carácter *auto-reflexivo* do discurso ficcional oferece [...] as condições de apreensão para a representação, que assim se torna capaz de produzir um objeto imaginário. Esse objeto é imaginário a partir do que não é dado, mas pode ser produzido através da organização dos símbolos textuais na imaginação do receptor (ISER, 1996, p. 120, grifo nosso).

E, em segundo, sobre como a capacidade do texto ficcional modula os sistemas recebidos advindos da realidade e que se tornam sistemas virtuais reformulados a partir de uma seletividade, o que soa como a realidade em pêndulo que trata da relação triádica: real, fictício e imaginário. Nessa perspectiva, o mundo real diante da visão teórica iseriana não mais se limita sob o discurso do saber tácito de oposição real x ficcional, a interação entre texto e leitor e até mesmo sua preferência pela leitura dos romances modernos, modulou no teórico uma percepção à frente de seu tempo colocando a discussão teórica como o lugar incerto, porém propício para ser desafiado diante das estratégias do texto:

[...] o texto ficcional interfere com sua estrutura [...] vive das estruturas

previamente existentes de apropriação do mundo. Com os sistemas ele compartilha, contudo, o traço de ser também um sistema construtivo de sentido. Isso significa que em sua construção se mostram as seleções necessárias para a estabilização do sentido, que podem ser comprovadas pelo repertório escolhido [...] como ele se refere apenas aos sistemas de seu ambiente, as operações do texto constitutivas do sentido sempre neles interferem. Tais interferências não têm o caráter de cópia [...] o texto se refere àquilo que nos sistemas de sentido dominantes é virtualizado, negado e daí excluído [...] nesse sentido, o texto não é mais entendido como cópia ou desvio de uma realidade fixada por dogmas, mas sim como uma relação de interação pela qual pode-se captar sua função elementar no contexto da realidade (ISER, 1996, p. 134-137).

O texto ficcional, portanto, não tem caráter de cópia e supera o conceito invertido de mimeses: *cópia/imitatio* agregando-se ao poder da performance, tal como na visão de Adorno e Gombrich, em suas reflexões sobre arte geral ou arte como performance, cuja ausência de forma revela-se como jogo podendo ser correlacionada à figuração fantasmática de Husserl: presentificação. Iser (1996) vale-se dessas relações para pensar a ficção distante das limitações que lhe foram impostas, bem como vale-se da própria mudança conceitual do imaginário que influenciou na afirmação da ficção como integração de mundo entendendo-a diante de sua capacidade de determinação: de não ser mero elemento de oposição, mas de promover a possibilidade de uma realidade repetida do mundo dado em uma ininterrupta condicionalidade de autorrealização do homem.

Sobre o caráter do texto ficcional como autorrealização do homem é que se poderá conhecer mais profundamente o que seja antropologia literária e sua correlação com o texto de ficção, que transgride a realidade do mundo dado e promove-a em outros aspectos: a de uma realidade repetida, inautêntica e refigurada por meio da ação imaginária. Nisto, justifica-se a atitude de se ter debatido as possibilidades de diferenciação entre método e teoria, não indo diretamente às discussões da teoria do fictício e do imaginário, pois, através da compreensão de Iser, de que a teoria reivindica elementos condicionado à contradição, modificação e indeterminabilidade, é que se identificou como se deram as primeiras especulações quanto ao surgimento da teoria do efeito estético e a necessidade de seus desdobramentos como enfrentamento às tradições, assim como aos diversos tipos de métodos disfarçados de teoria e que não questionavam o porquê e o quê a teoria literária precisava mobilizar para de fato ser teoria e não apenas método.

Sob tal reflexão, a transgressão iseriana de propor aos estudos da ficcionalidade literária um debate intrínseco à relação do homem e da literatura, esvazia-se de qualquer relação com o previsível. Nesse contexto, as discussões teóricas de Iser não se afinam apenas em um

tipo de debate, e por isso a necessidade de compreender o que imbricou as problematizações para que a teoria do fictício e do imaginário à frente da perspectiva de uma antropologia literária, fosse a continuidade do que não se conseguiu alcançar através da teoria do efeito estético, facilitando assim, as discussões que se dará em torno do entendimento de que a antropologia literária tem seu próprio capricho: o de atender apenas a intenção heurística facilitadora de desdobramentos teóricos imprevisíveis e não-determinados.

3.2 A favor de uma antropologia literária

A compreensão iseriana, sobre o aspecto teórico, imbuí-se da necessidade de conhecer o que se faz desconhecido, problematizando e tornando o elemento gerador de tensões em uma questão teórica que se direciona a uma experiência literária ainda não vivenciada, e tão logo esta torne-se evidência, passa a ser articulada no texto produzindo acontecimentos não previsíveis. Ir em busca do que ainda não se tem no contexto teórico foi o que propôs Iser ao relacionar a construção do texto de ficção literária a elementos provenientes de uma disposição antropológica: o fictício e o imaginário, ambos detentores de um potencial que não se origina dele mesmo, mas da capacidade do homem de ficcionalizar.

Aproveitar-se do desligamento da ficção como campo pertencente a arte, dá a Iser o livre arbítrio de pensar o ato de ficcionalizar despreendido de qualquer categorização já postulada à ficção, assim como de pensar a literatura desinteressado de qualquer finalidade a se cumprir. Partindo desse pressuposto, o teórico entende que a literatura mediada pelo texto de ficção ganha liberdade e autonomia para ser correlacionada como estatuto humano, o que vale ratificar a importância de uma heurística própria ao constructo teórico oriundo de uma antropologia pressuposta a partir do viés literário.

Ora, como a literatura existe, tudo indica que a pragmática não é tudo [...] a literatura também tem um substrato: um substrato de alta plasticidade, que desconhece qualquer tipo de constantes e se manifesta na reformulação do já formulado [...] se a literatura permite pois formar a plasticidade humana sua existência assinala uma tendência para objetivação; essa tendência, no entanto, não pode assumir nenhuma figura definitiva: a superação de limites é a condição de sua manifestação. Se a literatura converte essa plasticidade em forma, o desdobramento desta se torna o espelho do homem, que sempre tenta superar a si mesmo. Por esse motivo ela é aquele meio que não só pretende algo, como também mostra que tudo que é determinado ilusório, inscrevendo um desmentido até nos produtos de sua objetivação. Só assim seu caráter protético se atualiza. Talvez seja essa a verdade da literatura. Só assim ela resiste a uma consciência que a desmascara (ISER, 2013, p.26-27).

Pensar a literatura a partir de uma relação paradigmática negando a pragmática do mundo real sem excluí-la, condiz com a sinalização de Iser (2013) ao tratar do caráter de autorreflexão da capacidade do discurso ficcional e da potencialidade do texto de ficção ao interagir com a realidade que, como dito, já se dispunha de um perfil antropológico da literatura que ganha profundidade teórica à medida que se compreende que a alternância de mundo dar-se-á em intermédio com a figuração do que transita no espaço do texto diante da virtualidade dos acontecimentos, presentificada como uma não presença do objeto ao ser apresentado.

Inscrever-se como desmentido é o que articula a ficção, mas não aquilo que se apropria de uma mentira e que por isso ressoa como elemento menor. A literatura, ou melhor, o texto ficcional, manifesta-se sob a condicionalidade de desdobramentos e à proporção que os mundos se relacionam, o homem ali está, enquanto reflexo do que não pode ser: realização e irrealização, dualidade esta que alimenta a literatura diante da metáfora do jogo, em que a ficção possui sua construção alicerçada diante de uma tessitura do imaginário. O artigo *O conceito de ficção: O diálogo de Saer com Iser*, ratifica essa relação:

[...] a “Antropologia Literária” não se aloca dentro da ciência antropológica, já que a Literatura reclama um tratamento próprio, dada a especificidade da articulação de seus componentes. Por isso, a Antropologia serve como possibilidade de enxergar o homem na relação autor-texto-leitor. O texto literário, na sua tríade constitutiva, trabalha o homem: a intencionalidade na relação com o mundo gera um texto que, no contato com o “leitor-homem” produz um imaginário, como efeito dessa relação (MOTA, 2011, p. 8).

A plasticidade humana, nessa circunstância, ressoa no modo como se apresentam os acontecimentos no texto, por isso a ficção literária reclama seu próprio lugar e, enquanto antropologia literária, trata-se de elementos que estão e fazem parte das circunstâncias do homem e, se assim o é, há uma articulação que lhe é própria para produzir ficções literárias. Nesse sentido, a referenciação do que se encena não se apropria do que se tem como objeto prontificado para promover o discurso ficcional, ao contrário, a negação de mundo e a invalidade desse objeto abre vazios que proporcionam uma presentificação do que não se tem: o homem torna-se uma figuração não tangível, pois o que se constrói no espaço interno do texto são como desdobramentos que se tornam o espelho dele mesmo, portanto “[...] a figuração não é a imagem de um objeto imitado tampouco inventado; baseia-se em elementos dados, em relação aos quais, entretanto, algo acontece durante o jogo” (ISER, 2013, p. 400).

Entender o processo do que se encena diante do texto ficcional e suas relações antropológicas é distanciar-se gradativamente da representação, pois representar ainda se

encontra como uma analogia de perceber: perceber o objeto próximo de uma realidade primeira, mas na proporção que o objeto discursivo adentra ao texto e aprofunda-se sobre o ir e vir das necessidades que surgem tal como num jogo, desvia-se cada vez mais do que se tinha enquanto forma e agrega-se a uma modificação de ordem performática: mudança e ausência de forma dos elementos do mundo real. O que inicialmente limita-se apenas a ser representado através do que parece estar em uma ordem de seguimento no espaço do texto, duplica-se e bifurca-se a partir do que já se encontra modificado, encenando o não previsível e apresentando o que não se tem, por isso Iser (2013) diz que a condicionalidade do *se*, converte essa plasticidade numa forma ausente e o seu desdobramento torna-se o espelho do homem sempre tentando superar a si mesmo.

O texto de ficção literária, por conseguinte, é o espaço da continuidade do que o homem não alcança, permitindo ver-se como espelho de si mesmo, até porque o leitor tem a consciência de que o que é abordado no texto nada mais é que uma não verdade e que contraditoriamente passa a ser uma verdade estabelecida pelo *se*, pois o que se objetiva é uma dissimulação explícita em que “subverte-se padrões” do estatuto humano enquanto indivíduo cultural, portanto superar a si mesmo é a não limitação prevista no texto ficcional que parte de uma objetivação. Objetivar, nesse contexto, é pretender assumir pressupostos humanos que são articulados no texto que desmascaradamente trazem, segundo Iser (2013), a aparição de algo que tem em sua natureza a intangibilidade, a tendência de alcançar o que não se tem, mas que não se limita, o que resume desse modo o que seja plasticidade humana: o texto de ficção literária encena a inabilidade humana e circunda-se de elementos ilusórios, tal como no sonho, e os coloca como produtos de realidades virtuais, mas de maneira objetivada e que nunca são idênticas ao que se almejou.

Nesse sentido, a objetivação apenas permite reconduzir os elementos do mundo real, mas não detém o controle sobre o imaginário, que também adentra no texto como elemento antropológico agindo sobre as manifestações cambiantes presentes no texto e que nada tem a ver com o que as motivou, já que a organização do mundo figurado tem seu próprio modo de articular-se. Convém dizer que não se é capaz de vivenciar a experiência de evidência da vida no espaço externo ao texto, bem como não se faz possível preencher o vazio do mundo ficcional sem que haja uma realidade predisposta a ser modificada para que a produção de fingimento dos acontecimentos ocorra de maneira explícita e necessária para os atos de fingir, não à toa Iser (2013) considera que “[...] talvez seja essa a verdade da literatura. Só assim ela resiste a uma consciência que a desmascara”. Ressalta-se desse modo, o entendimento de que:

[...] como a vida empírica não pode ser completada, inexistente um limite definitivo do que seja possível. Mas, ao que parece, procuramos um acesso a essa infinitude de possibilidades, abertas pela encenação. [...] pois a encenação se refere ao estado de coisas que nunca podem adquirir presença plena [...] a encenação, portanto, não pode ser uma categoria cognitiva, mas um modo antropológico [...] certamente não entenderíamos a necessidade de encenação, caso a considerássemos em primeiro lugar como um processo de complementação. Porém, ter a vida mais uma vez na literatura não constitui compensação ou complementação [...] não ser acessível a si mesmo significa *algo diferente* à própria vida empírica, que se subtrai ao conhecimento e à experiência. Os caleidoscópios do inacessível e as repetições da vida devem seu impulso ao que é e ao que não deve ser superado pela encenação, pois esta não almeja complementação ou compensação. Ao contrário, por efeito da encenação, surgem os simulacros do inacessível que o modelam em mudanças de *Gestalt*, da mesma maneira que “fantasiam” com imagens, o que se oculta (ISER, 2013, p. 404, grifo do autor).

Mediar o processo de humanização é o desafio da encenação no texto de ficção, na perspectiva iseriana, pois o que se articula interpõe relações culturais que, diante da vida empírica, furta-se ao conhecimento e à experiência. Produzir o indisponível exclui a cognitividade do constructo que se viabiliza à medida que se produz algo diferente do contexto pragmático, em que as possibilidades emergem e a diferença da diferença é ampliada.

Complementar ou compensar são ações que contrapõem o ato de encenar, não se almeja imitar a vida tal como ela é, esta possibilidade inexistente à frente de uma antropologia literária, em que a relação paradoxal de possibilidade manifesta-se sobre formas não previstas que indisponibilizam mais ainda a presentificação, condutora do espaço performático do texto em busca da esfera da incompletude humana. Nessa condução o caráter da plasticidade encontra-se na relação cambiante de jogo, pois é este caráter que aproxima e provoca a performance no texto, ao tempo que não se exclui a realidade, mas mantém-na como componente de interação e o que se configura desta interação propõe o estético do texto.

Nessa concepção, o caráter estético do texto é visto como caráter de jogo. A citação adiante retirada do artigo *A ficção literária como antropologia especulativa*, discute sobre a relação antropológica de acordo com a visão de Iser (2013), ao considerar que,

[...] é no caráter de jogo que tal plasticidade se materializaria na experiência perceptiva do homem, segundo Iser, por meio da tensão entre o ficcional e o imaginário que se mantêm na alternância entre o ir e vir do jogo livre do ficcional, na sua transgressão não excludente da referência da realidade, e do jogo instrumental do universo da imaginação, cuja meta é realizar o irrealizável projetado. Esse é o jogo configurador do estético que se estrutura nesse vai e vem inconcluso e renovável a cada repetição, deixando como marca de seu construto uma espécie de intervalo vazio (OLIVEIRA, 2010, p.200).

Se como jogo no ir e vir dos acontecimentos articula-se o caráter estético do texto, é porque de fato não há apreensão concreta da pragmática da vida, muito menos a chance de uma experiência real sobrepor-se ao texto de ficção. Realizar o irrealizável e depender de um processo totalmente cognitivo em que há liberdade para transgredir os elementos do mundo dado, assim como ocorre com o fictício e o imaginário que articulam a busca de uma relação antropológica no texto ficcional, só se faz possível porque a vida se repete sem ser idêntica a ela mesma; dito isto, experiências virtuais constroem-se no texto e articulam-se à experiência real, justificando assim, a metáfora do jogo.

A não plenitude permite, desse modo, que a diferenciação a ser encenada abra possibilidades para ver aquilo que se ambiciona ser ou como as “coisas pretendem ser”, nisto assenta-se a metáfora utilizada em relação aos “caleidoscópios do inacessível”, que são diversos e levam à repetitividade da vida por meio de uma *Gestalt*, uma pulsão necessária que urge do impulso do que é, mas que não deve ser superado pela encenação, pois “[...] a encenação se refere a um estado de coisas que nunca podem adquirir presença plena” (ISER, 2013, p.404), sendo validadas através da memória cultural que não insurgem no risco de se tornarem obsoletas. E, na relação de diferenciação, o que se faz presente entra em constante modificação no texto não mais representando seus “sistemas referências” tais como eles são, por conseguinte a movimentação do texto de não mais representar e sim apresentar, sugere uma relação indecisa que se dá como movimento do jogo, movimento cambiante: a maneira como se dá o jogo textual apresenta o que não se tem, denominado por figuração – fantasma que surge da eliminação da diferença, ratificando que as possibilidades do homem no texto de ficção só podem encontrar-se como meio de uma encenação.

Deve-se considerar que a encenação é um meio que a apresentação, enquanto fantasma, encontra para se estabelecer no jogo cambiante do texto, gerada da tentativa de provocar e insurgir a necessidade da experiência de evidência da vida por não alcançar a cognição efetiva da vida empírica, o que não apenas estabelece o modo de enfrentar a própria essência humana, como de contrapor significativamente o que homem pode representar numa relação proporcionalmente distante do mundo dado, pois o texto aberto ao jogo semântico passa a semantizar o objeto figurado e, se o que se figura é um fantasma, a semântica perde sua validade, pois o que se tenta objetificar não está. Para eliminar mais ainda a diferenciação entre mundos, o texto necessita de duplicar-se nele mesmo, negando-se, nesse abstracionismo a potencialidade do que se encena recepta no leitor por meio do ato de ideação – consciência do leitor, “[...] por isso a tarefa da recepção, é a descoberta de um objeto que é não perceptível, mesmo se o costume considera que ele o é” (ISER, 2013, p. 401), portanto

[...] o que habilita a encenação para tal apresentação é a separação, nela inscrita, entre forma e objeto que aparece. Como esta insuperabilidade está sempre presente, à diferença do símbolo, a encenação impede que o inacessível seja ocupado. Ela empresta forma ao inacessível, preservando ao mesmo tempo seu estatuto, à medida que se evidencia como simulacro. Daí resulta, de um lado, sua fascinação, à medida que mostra mundos impenetráveis e, de outro, sua potência, à medida que torna presente estado de coisas não passíveis de objetivização, de tal forma que parecem ser percepções para consciência. O que nunca pode se tornar presente, o que se furta ao conhecimento e à experiência, apenas pode entrar na consciência através da apresentação; pois a consciência não tem nenhum bloqueio contra a percepção e muito menos contra o que é imaginável. [...] (ISER, 2013, p. 406-407).

Dito isto, reiterar o processo de negatividade no texto torna-se essencial, pois a partir do que se nega alcança-se o fio condutor do processo que integra o distanciamento da representação à medida que o texto é articulado, já que em razão desta negatividade emerge a negação da negação do ato representativo, que gradativamente abre lacunas que efetivam a performance e a apresentação como meio para o surgimento da encenação, portanto, base da relação que tão logo será discutida: real, fictício e imaginário, levando ao debate o entendimento de que as “[...] negações conferem ao texto ficcional uma densidade característica, por meio de omissões e cancelamentos, revelando traços não-explicitados [...] a essa ‘duplicação’ do texto chamarei negatividade” (ISER, 1999a, p.31).

O paradoxo da inacessibilidade e do não-explicitado nutre a encenação diante da ação gradual do processo de diferença, pois ao tempo que deve manter a forma aparente do objeto a ser articulado, não se alcança a real aparência, por isso o que se entende por simulação gera a ação de simulacros que se aproxima das percepções, mas que não são o objeto como tal. De todo modo, a recepção consciente do leitor assimila o jogo, nisto, vale reiterar o que Iser (2013, p. 407) afirma, de que “[...] apenas algo que foi encenado como apresentação tem a possibilidade [...] na literatura, de penetrar na consciência, para estar além das pragmáticas da vida, *in mente* [...]”, assim, a consciência humana é livre para aceitar o que se percebe e se imagina.

Tal duplicação da negatividade e que Iser (2013) considera como traço que circunda o texto ficcional enquanto pressuposto de uma antropologia literária, também revela seu constante incômodo em discutir “por que os seres humanos precisam de ficção?”, uma pergunta problematizadora e que enlaça seu percurso teórico em tentar compreender as instabilidades geradas no texto e tão logo como os elementos do mundo dado dispõem-se nessa interação, desse modo, o que Iser (2013) considera como “O valor antropológico da literatura”, talvez seja o retorno mais próximo de suas contestadas e paradoxais perguntas em torno do elemento

ficcional, já que nenhuma definição ao longo de suas teorizações colocam em finalização esse questionamento.

Outra proximidade que o estimula a abrir um espaço teórico amplo em busca de uma heurística bem articulada em seus estudos, é a percepção de que teorizar a teoria literária seja um de seus maiores desafios, em razão disso, inconteste é o arcabouço de sustentabilidade que Iser tem como base em seus estudos sobre a antropologia literária: o homem. Este arcabouço é o mais complexo, por se tratar de um elemento transgressor que precisa ser abstraído para que a encenação ocorra, ainda que não se possa alcançá-lo, portanto a sua teoria prescinde de rótulos, nela, o início e o fim não se correspondem, como bem diz a crítica de Riquelme sobre a teoria iseriana:

[...] a obra iseriana não se encaixa em nenhum gênero, é *sui generis*. Podemos chamá-la de teoria, mas rótulos não levam a lugar algum. Sua obra se vale de tantas teorias sobre tantos fenômenos (seguindo as pistas fornecidas por essas mesmas teorias de modo a orientá-las para novas direções), que não pode ser qualificada de “teoria” meramente, sem maiores precisões. Podemos chamá-la de *teoria literária*, expressão cujo sentido tem uma história [...], mas também expressão que sugere um futuro que a “teoria” está ajudando a criar. Não estou insinuando que *O fictício e o imaginário* permanecerá único em seu gênero. Um tal isolamento persistirá só até que se escreva outra obra semelhante[...]. O fictício e o imaginário contribui para nossa compreensão da criatividade por apresenta-la como uma das formas que os homens possuem de compreender a si mesmos, num processo mediante o qual talvez venham saber o que são, ou mediante o qual mapeiam e expandem os limites de sua própria finitude (RIQUELME, 1999, p. 212).

Considerar a obra de Iser como *sui generis*, ratifica que sua teoria é ampla e de uma forte presença heurística: contestar, negar, reformular, por isso não se isentar de observar a literatura como corpus humano, permite-o compreender a amplificação de variados métodos antropológicos surgido em torno do século XX, mas que segundo o teórico, a literatura não poderia servir-se dos padrões estabelecidos nessas disciplinas da pesquisa antropológica, muito menos dos procedimentos de orientação que as cercam: pesquisa evolutiva ou teleológica, uma crítica à subtração da literatura como espaço de referência submersa em outros meios que degradam o seu potencial. Para o teórico,

[...] a ficcionalidade constitui o dispositivo antropológico [...] seu caráter de duplicação produz a condição exática. Para que esta se torne representável, a ficcionalidade há de desnudar-se como aparência, porque só na aparência o que se exclui reciprocamente pode ganhar copresença [...] as implicações antropológicas da ficcionalidade literária até hoje receberam pouca atenção [...] se as ficções são relevantes para a antropologia cultural, cabe perguntar em que medida esta relevância se evidencia pela fórmula estrutural que deduzimos da ficcionalidade literária enquanto coexistência do que se exclui

reciprocamente [...] é uma dualidade insuperável [...] reflete, portanto, um padrão antropológico básico (ISER, 2013, p. 116-117).

A inutilidade dada ao corpus antropológico literário permitiu que Iser recorresse a algumas referências de estudos antropológicos para refutá-los e ratificar que em literatura o carácter de plasticidade humana só pode coexistir a partir dela; o homem duplo e totalizador utiliza-se do espaço especular e inautêntico do texto para transgredir o limite não limitado quando se recorre aos textos de ficção literária. Defesa esta que instiga questionamentos parecidos, tal como quando o teórico busca compreender se a literatura pode estabelecer-se por meios que não apenas dão luz à sociologia ou à interpretação textual e, no tocante à antropologia, inquieta-o entender como a mesma se evidenciará diante da potencialidade do texto de ficção literária, em que ponto, portanto, baliza-se a antropologia literária, pois

O que caracteriza os estudos antropológicos e sua produção diversificada é o esforço de focalizar os fenômenos da arte mesmo quando a etinologia está no centro de interesse. A arte parece ser indispensável porque oferece uma autointerpretação do homem. Assim entendendo a dimensão antropológica da literatura, precisamos abandonar, desde o começo, as determinações axiomáticas do homem conforme pressupostas pelas diferentes vertentes da antropologia: ser carente, suporte de papéis ou iniciador de tabus. Contudo, mesmo a heurística da cena original ou a mudança como essência do homem parecem parâmetros insuficientes quando aplicados à literatura; explicam por certo funções, mas não esclarecem por que a literatura é necessária enquanto objetivação de plasticidade humana (ISER, 2013, p. 28-29).

Ainda que o carácter de uma determinada visão antropológica assente-se na etinologia, estudar as diferenças sociais e culturais contra qualquer hegemonia e supremacia cultural a partir da arte, torna-se a base desses estudos, o que explicita que a arte não se limita, mas circunscreve a busca da autointerpretação humana. Desse modo, não se deve deixar de observar que a diversidade dos estudos antropológicos nada mais são que incentivos em saber o que há em torno das relações humanísticas, desde a clássica antropologia etnográfica, além de outros métodos e teorias sob a ordem das diversas antropologias; todavia o que Iser se propõe a defender é que tais estudos tornam-se insuficientes quando se trata da antropologia literária, já que a mesma não pode ter como fundo uma outra disciplina para consolidá-la, tal como ocorre com a antropologia estrutural de Claude Lévi-Strauss, que se baseia na linguística estrutural, ou muito menos limitar-se a axiomas de “diferentes vertentes da antropologia”.

Portanto, mesmo diante de uma diversidade de programa dos estudos antropológicos, a crítica de Iser instaura-se na possível rotulação que o conhecimento antropológico repete constantemente em suas investigações: a relação com a cultura e com as

artes; nesta implicação a ficção instaura-se nas discussões por meio da ordem da antropologia filosófica, social, cultural e histórica, que de maneira particular implantam o entendimento de que a cultura é basilar para o desenvolvimento humano: ler e entender esse entrelace é um ato ficcional que se articulam por meios divergentes e que se propõem a explicar o que se compreende sobre a relação humanística. Iser não nega esse caráter basilar da humanidade, até porque,

[...] todas as hipóteses explicativas são portanto, unânimes em conceber a cultura como ápice do desenvolvimento da humanidade. Além disso, há uma abordagem comum a essas abordagens divergentes. Consideram a cultura uma resposta a desafios e essa resposta uma revolução daquilo que os homens são. Essa dupla face da cultura enquanto produto e exteriorização de manifestações humanas repercute nos próprios homens, pois são moldados por aquilo que eles exteriorizam, isto é, são “artefatos culturais” [...] O que permanece digno de nota nas várias teorias propostas por antropólogos é o fato de que todas terminam por discutir o papel da arte na organização da cultura, os elementos artísticos. Tem-se às vezes, a impressão de que a primazia atribuída às artes expõe uma teleologia escondida. Até nos casos em que não figuram como epítome da cultura, os elementos artísticos constituem importantes traços contemporâneos ao início observável da humanidade, capazes de propiciar o indispensável “apoio” ao esforço de responder satisfatoriamente aos desafios (ISER, 1999d, p.149).

O homem por alguma razão sempre estará ligado às suas simbologias e às representações que o compõem, observá-lo pelo aspecto cultural tem suas razões e se Iser se propõe a expor e “discutir o papel da arte na organização da cultura” como uma atribuição de ação teológica nos estudos antropológicos, é porque no encontro da cultura com a arte tem-se uma figuração mais próxima da evolução do homem, já que a exteriorização deste por meio da arte possibilita obter respostas plausíveis para sua evolução. Como bem argumenta o teórico ao dizer que a “mão humana” é um exemplo da representação que desde cedo foi ornada por artefatos e que, segundo Leroi-Gourhan (*apud* ISER, 1999d), as tendências técnicas de representação foram essenciais para entender a evolução do homem enquanto cultura, e:

[...] independente de se considerar a arte em geral o apogeu da cultura [...] não há como negar que arte constitui um componente inevitável da cultura [...] a literatura como característica indiscutível daquela necessariamente adquire uma dimensão antropológica própria [...] explorar tal dimensão envolve problemas metodológicos [...] até mesmo porque a antropologia literária ganha destaque quando vista como parte de um conjunto de questões antropológicas mais gerais (ISER, 1999d, p. 150).

Sob essa perspectiva, a compreensão de uma antropologia literária requer contrapor os métodos utilizados pelas variadas antropologias, pois a literatura diante de seus artefatos não

produz ficção em prol de justificativas. Se as respostas definitivas são necessárias para as demais antropologias, para a literária não o é, e este é o dilema metodológico das antropologias para Iser, pois se de um lado a antropologia etnográfica documenta e traz a concepção da representação através de “ferramentas técnicas”, como justifica Leroi-Gourhan (*apud* ISER, 1999d), de outro lado, precisa justificar o que mostra como presença, daí urgem as ficções explicativas, pois se o “poder das mãos” explicam a evolução do homem relacionando-o ao campo concreto da demonstração, esta representação já não se faz suficiente no âmbito literário, visto que é necessário formular conceitos gerais para confirmar o que visivelmente não tem poder de expressão.

O próprio corpus da pesquisa antropológica não adquire voz, pois é um corpus morto, portanto será a descrição de interpretações que falará pelo concreto e nisto amplia-se as diversas interpretações, já que segundo Iser (1999d), “[...] o status metodológico da antropologia consiste, todavia, num problema de fato insolúvel [...]”, pois não tem definições exatas, por isso que a dependência de uma ficção explicativa encontra-se na grande maioria dos tipos de antropologia e muito mais veemente naquelas que não têm corpos concretos: filosófica, gerativa, histórica, social, entendendo que a antropologia cultural adentra como corpus teleológico: causa final das demais antropologias. Portanto, o próprio do homem furta-se de uma cognição e o que se fecha para a certeza promove o “lugar especular” do “plenum das possibilidades”, termo utilizado pelo filósofo e sociólogo alemão, Helmuth Plessner, que defende em sua teoria da antropologia social que o homem é o outro de seu papel, duplica-se em torno de si mesmo, pois não se pode ter a si mesmo e assim, torna-se produto de seus próprios desejos.

Se o corpus interpretativo da antropologia cultural torna-se vazio e indeterminado como o próprio homem é, dela então emergem vazios constitutivos, entropias, hiatos de informação, quando ler cultura é o passo que a antropologia precisa para deter um roteiro da ação humana solidificada em um vazio, alimentada por uma recorrência: “*recursive looping*”, “*feedback*” do homem com seu ambiente, justifica-se aí o poder que a ficção explicativa tem para a compreensão dessa relação de um homem em aberto, bem como de uma antropologia que não se completa e apoia-se em definições ficcionais que se sustentam em explicações, que segundo Iser (1999d), são explicações forjadas, mas que na visão de alguns antropólogos as ficções ainda que inventadas, não são inverídicas.

De todo modo, essas antropologias diferem-se da antropologia literária, pois esta não busca uma infinda caminhada para explicar o homem, nisto, é na literatura que se tem o espaço necessário para que a ausência do corpus transcendental se faça uma constante

necessária dos desejos humanos, ainda que o homem tenha dependido das ficções explicativas para se autorrepresentarem, como defende a antropologia gerativa de Eric Gans, mas o abrandamento desses conflitos não imobilizou a problemática.

[...] nesse sentido a literatura propicia uma compensação quase indispensável para a falta da posição transcendental, que ao ser postulada, possa existir fora da cultura humana [...] o pré-requisito necessário a essa fruição é o caráter paradoxal do desejo, pois permite aos homens estar, a um só tempo, consigo mesmos e fora de si mesmos. Desse modo, a literatura faz duas coisas simultaneamente: tanto supera a inelutável diferença [...] quanto preserva essa diferença (ISER, 1999d, p. 163-164).

A ficção literária adentra ao texto como dissipadora e com intenção explorativa, as tentativas de produzir ficções, tal como se fosse um próprio ato da literatura, não produz os efeitos almejados para o texto literário, por isso a ficção literária postula-se como divergente das ficções utilizadas nas diversas antropologias. O que Iser quer expor é justamente a necessidade de utilizar-se da inutilidade da própria literatura para compreendê-la diante de sua capacidade transgressora e, já que a ficção explicativa dá conta do caos humano que está a sua frente, as ficções literárias, segundo o teórico, acabam por decompor o que pertence ao mundo dado ultrapassando os limites designados de modo imprevisível e variável. Portanto,

1-Não se pode deduzir a heurística doutras disciplinas e depois impô-la à literatura. 2. Apesar de seu caráter de constructo, a heurística deveria apoiar-se em disposições humanas que são ao mesmo tempo constitutivas da literatura. Isso é válido tanto para ficção quanto para o imaginário. Ambos os fenômenos existem como experiência de evidência – seja porque superamos o que somos através de mentiras e simulações, seja porque vivemos nossas fantasias durante os sonhos diurno, nos sonhos e nas alucinações s e noturnos (ISER, 2013, p. 29-30).

Negocia-se, desse modo, as possibilidades em um jogo textual para produção de um mundo não prontificado através do “como se fosse verdade”. Por tanto, Iser considera que a teoria do fictício e do imaginário como perspectiva antropológica, tem duas premissas essenciais: a de ter sua própria heurística e sustentar-se a partir de disposições humanas, sendo estas a base dos estudos da antropologia literária iseriana e que de agora em diante serão discutidas.

3.3 O imaginário em interação com o texto de ficção literária

A recorrência dos estudos de Iser entre literatura, sentido, interpretação e cultura resultam de sua constante dinâmica em teorizar as problematizações ocasionadas por uma linha contínua de correspondência teórica, ainda que os caminhos pareçam divergentes, estes nascem

da indisponibilidade surgida de uma vertente anterior. E dos estudos do efeito estético aos estudos antropológicos com a obra *Das Fiktive und das Imaginäre Perspektiven literarischer Anthropologie* (O fictício e o Imaginário Perspectivas de uma Antropologia Literária), de 1991, tem-se em torno de uma década, até que Iser consolidasse o novo campo teórico de sua pesquisa entre literatura e cultura com *Prospecting: From Reader Response to Literary Anthropology* (Prospecção: da resposta do leitor à antropologia literária), de 1989; este livro deu início à tentativa de compreender de modo mais aprofundado o que ocorre para que o leitor dê continuidade à leitura de um texto de ficção literária, embora sabendo que se trata de um fingimento.

Tendo em vista que Iser dispôs seus primeiros estudos heurísticos à relação do texto com o leitor e que uma nova problemática urge quando a teoria do efeito estético, como já dito, não pôde dar conta das perguntas que surgiram em torno do próprio ato da leitura, por não ser mais suficiente apenas compreender o que acontece com o leitor quando o mesmo se deixa invadir pelos acontecimentos de um texto, mas que ao processá-lo ocorrem outras motivações que o mantém engajado no processo do fingimento, é que nasce uma nova proposta a ser encaminhada. Como justifica o teórico no capítulo introdutório de *O fictício e o imaginário* em sua palestra conferenciada no VII Colóquio UERJ, “[...] tal ‘fingimento’ nos leva como leitores a certos atos e parecemos apreciar tal atividade. E se gostamos de viver uma experiência nesse reino ilusório isso revela algo sobre nós” (ISER, 1999h).

Nesse sentido, o leitor se autointerpreta no momento em que a leitura é processada, para tanto o interpretar-se a si mesmo só se dá por conta da encenação enquanto apresentação fantasmática, sendo conveniente afirmar que as disposições do fingir tanto constituem o homem quanto a literatura; assume-se, desse modo, a natureza da ficcionalidade dos textos literários, que diante do saber tácito encontram-se interligados como elementos opostos: real x ficcional. Todavia, esta oposição não condiz com a proposta teórica iseriana, pois o mesmo argumenta que o que parece crível e exato, segundo a sociologia do conhecimento, nada mais é que uma perspectiva obsoleta quando se trata de uma teoria da antropologia literária.

Sob essa perspectiva, Iser propõe um questionamento favorável à quebra da dicotomia clássica entre realidade e não realidade: “[...] será que os textos ficcionados serão de fato tão ficcionais e os que assim não se dizem serão de fato isentos de ficções?” (ISER, 2013). As respostas exatas são indisponíveis nesse caso, já que não se detém a legitimidade de um texto não ficcional isento de um fingimento e muito menos a realidade torna-se excluída de um texto de ficção, pelo contrário, o mundo real se faz presente porque a todo momento dispõe-se de uma interação para que o texto seja dinamizado; Lima (2006, p. 282) diz que a interrogação

de Iser “[...] põe em cena a maneira dominante de pensar-se o problema. Contra ela, o autor substitui a dicotomia “realidade/ficção” pela tríade “real-fictício-imaginário”.

Dito isto, Iser compreende que não cabe mais discutir o texto de ficção literária a partir da oposição elementar da diferenciação usual entre texto de ficção e não ficção, ao tempo que entende que há algo que propõe a desfragmentação de mundos concebendo um terceiro elemento para a construção do mundo figurado: o imaginário; portanto, o duplo da ficção passa a ser perceptado a partir da tríade: real, fictício e imaginário, o que o teórico considera como tríade do texto de ficção literária. Gera-se à frente desse cenário um problema metodológico na visão de Iser, pois não se pode definir ambos dispositivos e muito menos dizer que são componentes pertencentes apenas ao texto de ficção literária ou apenas elementos do mundo real, já que ante a natureza ontológica, o fictício e o imaginário não se dispõem como conhecimento, podendo ser apreendido apenas de modo interacional e sob um contexto operacional: o fictício como fingimento mantém-se pela relação de duplicidade e por não deter um fim em si mesmo, abre-se para “ a preparação de um imaginário”, portanto

[...] nesta certeza irrefletida, recalca-se também o problema que atormentava a teoria do conhecimento do início da idade moderna: como pode existir algo que, embora existente, não possui caráter de realidade? O problema não encontrou solução mesmo quando houve uma troca de atributos [...] temos daí uma justificativa heurística para substituir a relação opositiva usual pela tríade do real, fictício e o imaginário, para, a partir daí, trazer à luz o fictício do texto ficcional (ISER, 2013, p. 32).

A proposta iseriana desvincula-se dos tempos modernos quando se dissipa da certeza elementar da oposição, o que coexiste como realidade tem bastante alcance no mundo representado, tem tamanho alcance que a mesma se repete constantemente sem que se esgote como referência de um mundo dado, justamente porque o fingir determina a repetição dessa realidade sem que com isso a realidade passe a ser uma ficção ou o fictício torne-se uma realidade, pois ambos não mudam suas funções ou indeterminam-se para tornarem-se a face do outro, o que equivale dizer que a ação de tornar-se uma realidade repetida não é uma operação do fictício, mas sim do imaginário.

Imbuídos dessa relação paradoxal, a repetição para Iser torna-se o modo como o fictício se relaciona com o mundo dado, mas que não se esgota nessa referência simplesmente porque o texto ficcional faz alusão à realidade, pois o fictício, enquanto transgressor, encontra-se apto tanto para receber o mundo dado como para perceptar o mundo que almeja alcançar através do que determina ao imaginário por meio dos atos de fingir. Em tais circunstâncias, o produto do mundo dado não alcança o mundo ficcional se não por meio de suas determinações

e, na medida que a realidade modificada alcança o texto pela capacidade de ação do imaginário, duas funções básicas urgem desses componentes do texto de ficção literária: o fictício mantém-se com caráter de irrealização e o imaginário realiza o que não pode ter realização adquirindo uma aparência de realidade, por conseguinte,

[...] se o fingir não pode ser deduzido da realidade repetida, nele emerge um imaginário que se relaciona com a realidade retomada pelo texto. Assim, o ato de fingir ganha sua marca própria, que é de provar a repetição da realidade no texto, atribuindo, por meio desta repetição, uma configuração ao imaginário, pela qual a realidade repetida se transforma em signo e o imaginário em efeito (*Vorstellbarkeit*) do que é assim referido. Decorre daí a relação triádica do real, fictício e imaginário apresenta uma propriedade fundamental do texto ficcional [...] quando a realidade repetida se transforma em signo, ocorre forçosamente uma transgressão de sua determinação. O ato de fingir é portanto, um ato de transgressão. Nisto se expressa sua aliança com o imaginário (ISER, 2013, p.32-33).

O imaginário, portanto, alia-se ao fictício como componente básico do processo interacional, o texto de ficção não coexiste se não através desses elementos. Diante dessa interação, o fictício não alcança a realidade, mas preserva seu fingimento determinando a repetição em favorecimento do texto, em vista disso, o imaginário mesmo diante de seu caráter fugidio encontra-se apto a jogar o jogo ao qual é imposto, uma vez que o modo de operação do fingir determina e dá forma ao seu corpus ausente delineado por seu caráter disforme que mobiliza o texto, ainda que não possua a capacidade de se autoativar, ocorrendo, desse modo, o estabelecimento da tríade.

Pode-se perguntar, diante desse forte abstracionismo, sobre quem de fato propicia o alcance dos elementos extratextuais no texto de ficção para que a interação aconteça e, mais diretamente: Por que o fictício à frente de sua demanda de ser um elemento de fingimento não é capaz de produzir o efeito que o mesmo idealiza e projeta como determinação no texto? Como o imaginário ganha face de uma verdade e alcança um determinado equilíbrio para cumprir as determinações que lhe são repassadas?

A resposta é que os atos de fingir descortinam um horizonte de possibilidades para o que é, permanecendo, nesse sentido, ligados a realidades. Mas realidades são concretas, e possibilidades permanecem abstrata, pois resultaram de uma travessia de fronteiras, não podendo ser modeladas por aquilo que excederam. O horizonte de possibilidades prefigurado pela transgressão de fronteiras inevitavelmente modifica as realidades que foram ultrapassadas. No entanto, como observou Husserl, a fantasia tem como característica principal a modificação “[...] a fantasia é modificação radical em todos os sentidos e não pode conter nada além da modificação” (ISER, 1999c, p.70).

Considerando a resposta de Iser, o fictício almeja o que não tem e nem pode possuir. Os elementos do mundo dado atravessam as fronteiras de mundo e as possibilidades gradativamente ganham a composição do texto, uma abertura que não se preenche de qualquer jeito, pois o imaginário possui a capacidade de não se definir e uma vez que o conjunto de atos possibilitam-lhe o contato com a realidade, passa-se, portanto, a compreender que este processo não se dá de modo inconsciente como nos sonhos.

A determinação dos atos sabe o que deseja e almeja alcançar, nessa articulação, o imaginário, tal como a designação dada à fantasia em Husserl: arbitrariedade, modifica os objetos dados e assim o potencial criativo do imaginário é liberado, conduzido por um ato de consciência: “consciência da inutilidade”, em que a realidade modificada e repetida perde sua autenticidade e a negatividade entra em cena para nulidade da realidade. Nesse contexto, o que é modificado também perde sua categoria de não verdade passando a coexistir como uma verdade do imaginário, o difuso ganha aspecto determinado e aí pode-se dizer que ocorrera o processo de “uma realização imaginária”.

Para que o imaginário ganhe neutralidade deve-se observá-lo de outro modo, livre de injunções e agressões conceituais. Ao correlacioná-lo como uma realização do irrealizável, no texto de ficção, finda-se pelo menos na teoria iseriana, a relação de oposição e ganha o imaginário a condição de ser essencial para que o texto literário estabeleça-se de dinamicidade e irrealidades realizáveis, desse modo, cria-se um outro meio de pensar a condução do imaginário, distante do tradicionalismo conceitual, por isso

[...] o termo “imaginário” é aqui introduzido como uma designação comparativamente neutra e, daí, distinta das ideias tradicionais sobre ele. Renunciou-se por isso a conceitos como faculdade imaginativa, imaginação, fantasia, que trazem consigo uma ampla carga de tradição, sendo com frequência justificados como faculdades humanas bem determinadas e claramente distintas doutras. [...] Como não, se trata de, face ao texto literário, determinar o imaginário como uma faculdade humana, mas de circunscrever maneiras como ele se manifesta e opera, com a escolha desta designação aponta-se antes para um programa do que para uma determinação. Trata-se de descobrir como o imaginário funciona, para que, a partir dos efeitos descritíveis, abram-se vias para o imaginário – proposta que no presente ensaio, é trabalhada pela conexão entre fictício e imaginário (ISER, 2013, p. 54).

Observando como Iser compreende a relação do imaginário e compartilha da ideia de que o mesmo se manifesta de divergentes maneiras ao colocar-se diante do desafio de entender o seu funcionamento quando ativado pelos atos, também torna-se um desafio descrever sua operação “destituído de intencionalidade”, pois não há algo que ontologicamente

diga o que o imaginário é, a não ser que este se manifeste como jogo. Todavia, o jogo não o define, apenas demonstra-o diante de uma determinada operação que, ao ser estabelecido, pode ser modulado e colocado em equilíbrio por meio do jogo cambiante, bem como sob o controle dos atos de fingir, já que sua própria natureza de insubmissão pode habitar o texto de seres fantásticos.

Portanto, na observância de Iser (2013, p. 313), “[...] o imaginário, sem os atos intencionais do fingir, não possui forma e nem eficácia, o fictício pode controlá-lo a tal ponto que a modificação por ele motivada se torna objeto exclusivo”. Lima (2009) corrobora com este pensamento quando diz que a automatização do controle tem disponível elementos que se utilizam de uma determinada naturalidade para prover uma automatização de situações, que só se faz possível porque outras formas de controle já foram estabelecidas sobre o imaginário (ver seção 2.2).

Diante da concepção iseriana, é pelos atos de fingir que se pode conceber a determinação para que o imaginário atue no texto, apenas pelos atos pode-se estimular sua ativação e, enquanto disposição humana, o imaginário só pode estar correlacionado ao que também se dispõe como humano; em vista disso, o que promove a sua ação de indisponibilidade e ao mesmo tempo promove sua determinação, dispõe-se de uma interação básica da movimentação do jogo que urge para um fechamento em aberto do texto. Nisto, da diferença entre mundos tem-se o que a teoria iseriana denomina como adiferenciação funcional dos atos: seleção, combinação e autoindicação, são estes que “[...] se distinguem entre si pela natureza da duplicação que efetuam e que oferecem diferentes áreas para o jogo (*play*)” (ISER, 1999b, p. 68, grifo do autor).

Inclui-se no debate sobre o imaginário tanto a interação dos atos enquanto duplicação do fingir, bem como a estrutura do jogo que possibilita a interação entre texto e leitor; o imaginário relacionado como jogo consiste, segundo Iser (1999a), numa tentativa de apreender as diversas possibilidades e variáveis com as quais se pode jogar o jogo, que urge das emergências e possibilidades que o texto vivencia a partir das determinações dos atos disponibilizadas ao imaginário. Para o teórico, a movimentação do imaginário, tal como jogo, diz muito sobre sua indefinição, pois ao tempo que as intenções dos atos de fingir almejam e visam algo que ainda irá acontecer, o que esses atos mobilizam nunca coincide com suas determinações, já que o ato transgressivo não detém o controle sobre o que impulsiona a movimentação do jogo; nessa perspectiva, o imaginário não pode alcançar uma forma específica ou idêntica ao que as instâncias ativadoras sinalizam em favor da movimentação do texto, assim sendo,

[...] como o jogo surge de uma ativação do imaginário orientado por finalidades, ele se torna ao mesmo tempo o lugar onde transcorre as interações mais diferentes do imaginário com suas instâncias mobilizadoras. Desse modo, o jogo se mostra, de um lado, como produto de uma ativação realizada e, de outro, como condição de produtividade resultante da interação que ele efetua. Em consequência dizer que o imaginário se manifesta como jogo é uma fala do discurso sobre o imaginário em que se inscreve a reserva de o imaginário como “todo” ou como aquilo que é e nunca pode ser percebido, muito menos determinado. A designação do imaginário como jogo é uma afirmação cognitiva que, não obstante, não se entende como fundamento ontológico do imaginário [...] o jogo [...] é um aspecto proeminente do imaginário manifesto, que pode se desenvolver em uma diversidade de funções e não se encaixa em nenhuma delas (ISER, 2013, p. 296).

O imaginário manifesto torna-se a figuração da irregularidade e não padronização, situá-lo como jogo é apenas uma referenciação metafórica para que se consiga apreendê-lo cognitivamente, pois concretamente não se pode obtê-lo, seja diante da experiência pragmática ou paradigmática, o jogo manifesto apenas ratifica a parcialidade do imaginário, o ser e a essência do mesmo são inapreensíveis e captados apenas contextualmente, o que justifica correlacioná-lo como metáfora do jogo, já que detém em si, o caráter de indefinição. Na perspectiva teórica de Iser, a tentativa de compreender o imaginário como mobilização, reforça o seu caráter de indeterminabilidade que se articula em manifestações diversas como “faculdade, ato ou imaginário radical”, produzindo ações oscilantes que deslizam para uma consciência idealizante e interferência social, ações estas que decorrem da relação do jogo em situações pragmáticas: o imaginário manifestado sob a referenciação do mundo real com uma determinada finalidade para cada situação a qual esteja interligado.

Por conseguinte, o imaginário como interação do fictício, no texto ficcional, não opera em busca de um determinado fim ou resultado, distanciando-se do jogo utilizado como pragmática que são direcionados para obtenção de resultados já delimitados, predomina nesse contexto a conceituação generalizada dos jogos como “filosofia do jogo”: o jogo é tal como tal. O imaginário diante da metáfora do jogo tem caráter transitório e, apesar de sua variabilidade, mantém-se diante de regras que visam apenas a finalização da movimentação operacional, em que para cada jogo alcança-se o almejado, o que justifica dizer que sobre a relação paradigmática do jogo imaginário com o texto de ficção, espera-se por movimentações divergentes das que ocorrem com os jogos como prática de um resultado, assim sendo, a base para a realização dos acontecimentos do texto enquanto jogo, dar-se-á através da estrutura da ficcionalidade literária/duplicidade de mundos.

As determinações dos atos de fingir tornam-se essenciais para que a diversidade da variedade de jogos ocorram numa proporção maior que os jogos utilizados em uma ordem

pragmática, justamente porque o fingir apenas almeja as metas e estas metas ainda não são a ação do jogo, portanto o jogo que ganha corpus de um jogo imaginário só entra em cena quando mobilizado pelas instâncias ativadoras, para cada tipo de instância uma nova movimentação que se duplica, o que quer dizer que, sob a ordem do jogo do texto há uma liberdade para que os objetos já transgredidos sejam ressignificados diante de uma presentificação fantasmagórica. Aqui, a fusão da interação do fictício e do imaginário não se faz suficiente, apenas o jogo como jogo textual pode preencher a carência dessa interação, em que o fictício é o meio mais viável para que o imaginário possa desdobrar-se no jogo do texto, por isso

[...] se a ativação do imaginário se desenvolve como jogo, os paradigmas discutidos mostram como a instância ativadora dispõe da modelagem (*Ausgestaltung*) do movimento básico do jogo do vaivém. Uma vez que o modo como se realiza o jogo depende da instância ativadora, as possibilidades do caráter transitório podem ser desenvolvidas mais livremente quando as finalidades pragmáticas são menos importantes. Nesse sentido, o fictício, enquanto mobilização do imaginário no texto literário, induz uma espera por outra constelação do jogo. Pois o texto literário não se orienta, de modo algum, em função de cumprimento de finalidades [...]. Por isso, o imaginário ativado como jogo, ganha mais variações quando a instância mobilizadora, com o propósito de realizar metas dadas, não utiliza desde o princípio o movimento transitório do jogo. O fictício que desenvolve o imaginário em suas possibilidades de jogo se distingue, assim, de qualquer filosofia do jogo que objetive o movimento transitório dos símbolos. Em consequência, o fictício não pode ser concebido como definição do jogo, mas como instância específica, fazendo como que o imaginário seja acessível para além de seu uso pragmático (ISER, 2013, p. 298).

Exclui-se da movimentação do jogo e da ação do imaginário qualquer relação pragmática, assim se transcorre o movimento livre para que o jogo se manifeste, diante disso é por meio dos elementos transgredidos que o imaginário através da diferença da duplicidade do fingir busca alcançar o mundo real, figurando-o através da apresentação do objeto que não é mais o que parece ser, reiterando a experiência do mundo real através da realidade repetida. Nisto se dá a importância do jogo, pois possibilita a movimentação do imaginário, desse modo os tipos de jogos do mundo real são adaptados para interagir no jogo do texto adaptados e revestidos por outras nuances, uma heurística apropriada ao texto literário.

Se o fingir é uma disposição humana indispensável à atuação no mundo extratextual, os jogos também são e tem sua raiz nos diversos tipos de jogos criados pelos homens ao longo de sua existência que designam o mundo dado. A visão iseriana correlaciona imaginário e jogo como uma fruição estética, pois é através do movimento do jogo que o fictício e o imaginário encontram sua manifestação ideal, bem como é no espaço materializado desse jogo que o imaginário alcança sua liberdade mobilizando-se entre mundo real e figurado,

evidenciando-se de maneira preponderante em relação ao fictício, como se confirma adiante:

[...] o fictício e o imaginário produzem seu próprio lugar de predicação, pois carecem de fundamento, assim como o jogo pelo qual se concretizam. No jogo, ganham uma “contextualidade” recíproca, pois o que não tem fundamento só pode se concretizar por meio da contextualidade. Não poderíamos falar adequadamente do fictício e o imaginário sem recorrer ao jogo, pois sua carência de fundamento deve ser sempre superada por uma determinação transcendental que implica uma predeterminação quanto à natureza do fictício e imaginário [...]. Apesar de o fictício oferecer uma orientação cognitiva para o imaginário, ele libera com isso o imaginário e também a indomabilidade. Se tal indomabilidade não existisse, não poderia haver um jogo que se realiza como a mudança do que está no jogo (ISER, 2013, p. 369).

Resulta da manifestação de interação entre fictício e imaginário, a contraposição do jogo do texto denominada por Iser de jogo livre e instrumental, são designações articuladas para aludir sobre a intencionalidade implícita da ficcionalização que, ao determinar-se a partir do que é transgredido e não detendo posse do que almeja, acaba por reforçar a diferenciação instalada a qual não pode ser excluída do movimento do jogo. Nesse sentido, tem-se a movimentação do jogo impulsionado através da operacionalização do fictício e do imaginário, onde o que é transgredido abre para vazios e lacunas gerando movimentações figuradas pelo jogo livre e instrumental.

O jogo livre evidencia o que foi transgredido e impulsiona o jogo a continuar sem que se finalize o texto e muito menos sem transcender o espaço do mesmo, enquanto o instrumental faz referência à imaginabilidade que realiza a irrealização do que foi transgredido tentando alcançar sua meta a partir do mundo decomposto. Ambos os jogos geram o vaivém que, ora abre o texto como jogo em aberto, ora se fecha para alcançar o fim, situações que não se consolidam e retomam sempre ao ponto de origem.

A interação de fictício e imaginário só se transforma em jogo se o jogo livre e instrumental se desdobram em um inter-relação, ou, em suma, se um joga contra o outro e com ele [...] *O jogo é, por conseguinte, a coexistência do fictício e do imaginário.* A decomposição do que é transgredido revela a incontrolável tendência do jogo livre de desprender-se daquilo que é, ainda que esse movimento permaneça religado a mundos de referência que possibilitam que o jogo livre se concretize. Desse modo, torna-se irrefreável a tendência do jogo instrumental de usar mundos decompostos como condição para imaginar possíveis motivos de sua transgressão. Assim, o fictício e o imaginário se fundem em algo comum, cada um deles incapaz de preencher qualquer função, ainda que juntos ponham em movimento a dinâmica do jogo que os habilita a se tornarem eficazes. Esse tornar-se eficaz implica cumprir o que é inerente a uma inter-relação que desafia a conceitualização, uma vez que não dispõe de um quadro último de referência (ISER, 2013, p. 311-312, grifo nosso).

É sob o processo de interação do fictício e do imaginário que o fingir decompõe-se em uma contraposição (*Gegenwendigkeit*), estendendo-se aos conflitos do texto: vazios, lacunas, duplicações e negação que resultam numa relação cambiante do jogo livre x instrumental, alcançando o processo de encenação em que o imaginário assume-se como duplo que detém de uma liberdade para transitar entre os dois mundos, preenchendo os vazios de uma consciência idealizante: o fingir. Outrossim, é que do resultado de interação surge um jogo infinito por conta das possibilidades que se pode gerar, mas que não se mantém, já que segundo Iser, o texto em que se joga é limitado.

A intenção teórica de Iser relacionada à investigação do fictício e do imaginário como caráter antropológico literário, postula-se em um contexto amplo: o imaginário é discutido através de concepções filosóficas e sociológicas que se integram e ajudam a entender a ficção literária como espelho do homem, dialogando em alguns pontos com a teoria do efeito estético, já que ambos têm o texto e o leitor como referência. Dado essa postura dos estudos teóricos de Iser, seu posicionamento de fala também era livre para expor o quanto suas teorias necessitavam do emergencialismo histórico e que, em torno delas, havia um complexo abstracionismo e desafio: o de teorizar a teoria literária, inclusive compreendendo que seus estudos em nada se fechava. Tendo em vista essa compreensão, Schøllhammer (1999, p. 119-120, grifo nosso) comenta sobre o cunho amplo que alcançam as discussões teóricas de Iser ao dizer que:

[...] a perspectiva analítica da obra de Iser visa a uma recepção que vai além dos desenvolvimentos interpretativos que se circunscrevem à obra a arte singular [...] a teoria iseriana vai obviamente além das premissas de um modelo comunicacional e até pragmático da teoria literária. Em lugar de restringir-se a resultados interpretativos específicos, a análise de textos ficcionais se torna parte integrante de um processo dinâmico que começa com o texto, passa pelas estruturas integrantes, volta-se para a interação com realidades extratextuais e, por fim, permite ao leitor uma percepção de sua própria aquisição de experiência [...] a meta final da teoria iseriana parece ser a descrição do processo de recepção mediante o qual a ficção, o imaginário e o jogo se *auto-evidenciam* como objetos da experiência.

Continuando a reflexão de Schøllhammer (1999), o mesmo coloca pontos importantes em torno da teoria iseriana, tais como: o universo ficcional indeterminado, a perspectiva de interpretação, o jogo interpretativo e a autoevidência do imaginário. Da mesma maneira, não deixa de expor sobre a concepção de Iser quanto a paradigmática da infinitude do jogo e, em resposta ao colega, Iser diz ter captado uma crítica negativa no entendimento do mesmo em relação à compreensão sobre a infinitude do jogo e, sem demora tão logo o responde:

[...] o que denominei “jogo da teoria”, pode, em última análise, ser apenas uma metáfora que visa a apreender o dinamismo inerente ao texto literário. Experimentamos esse dinamismo, embora não saibamos defini-lo. Noutras palavras, o jogo funciona como instrumento de descrição que permite uma abordagem cognitiva de operações observáveis e, através das quais, o texto desenvolve o seu dinamismo. Mantive-me afastado de descrições teóricas [...] como sua longa tradição desde Aristóteles [...] talvez a teoria literária não seja senão uma forma de linguagem elaborada, contudo, para produzir parâmetros cognitivos que nos permitam saber do que estamos falando ao tratarmos de literatura. Sem tais parâmetros como evitar o caos? Daí, o caráter paradigmático da teoria literária: evitá-lo. Estou pronto para concordar que meu discurso sobre o imaginário também necessita ser historicizado. Eis a razão pela qual os muitos discursos definiram a “imaginação” se revelam históricos: esses discursos traduziram a potencialidade humana em termos cognitivos que eram relevantes para suas respectivas situações. Tais observações tornam-se sempre históricas, já que tendem a congelar [...] no entanto, esse congelamento, é necessário para entender, comunicar, julgar ou determinar o que a “imaginação” parece ser. O preço que devemos pagar é que tais conceptualizações se tornam históricas quando uma nova situação coloca exigências que estimula o surgimento de conceitos diferentes (ISER, 1999g, p. 132-133).

O que o teórico expõe, diz muito sobre o que aqui tem se discutido em torno de sua concepção teórica, em específico, sobre o fictício e o imaginário enquanto perspectiva de uma antropologia literária, bem como a tentativa de compreender a atuação do imaginário como um constructo de uma “verdade imaginária”. Desse modo, as relações do ir e vir que circundam as variáveis dos estudos iserianos, também articularam a necessidade de, ora ou outra, trazer o enfrentamento de embates que se encontram em torno do campo teórico, mas que não estão diretamente ligados à perspectiva de uma antropologia literária; uma reafirmação feita por Iser, ao dizer que de tão amplo, não cabe apenas o cognome de teoria da literatura e sim, teoria literária, o que de modo natural e não menos complexo, as exposições aqui articuladas trouxeram para a ponta desse embate: a discussão histórica e a relevância que a imaginação/imaginário deteve e detém no processo de evolução da escrita, subjetividade e na relação do homem consigo mesmo à frente de seu papel de indisponibilidade.

Dada essa breve reflexão, duas situações bases ainda devem ser expostas e que mais adiante serão articuladas de modo paradigmático na análise de *KBV*, estas reflexões não veem sem uma pergunta, a primeira, diz respeito aos atos de fingir sobre a importância desse elemento para o texto de ficção como dispositivo antropológico: Como os atos são dispostos ao longo do texto de ficção para que o imaginário atue, sabendo que cada um tem sua função específica? Iser propõe uma reposta sintética:

[...] os atos do fingir, que aparecem no texto ficcional, apresentam um traço geral dominante: serem atos de transgressão. Na *seleção*, são transgredidos os

sistemas contextuais do texto, mas também o é a iminência do próprio texto, por incluir em seu repertório, por incluir em seu repertório a transgressão dos sistemas contextuais selecionados. Na *combinação* ocorre uma transgressão dos espaços semânticos intratextualmente constituídos, o que vale tanto para a ruptura de limites do significado lexical quanto para a constituição do acontecimento central à narração, o qual se manifesta na transgressão de limites dos heróis dos romances. No *como se*, a ficção se desnuda como tal e assim transgride o mundo representado no texto, a partir da combinação e da seleção. Ele põe entre parêntese esse mundo e assim se evidencia que não se pode proferir nenhuma afirmação verdadeira acerca do mundo aí posto (ISER, 2013, p. 50, grifo nosso).

A segunda, diz respeito à diferenciação da ficcionalidade que resulta da interação entre o fictício e o imaginário em que ocorre o jogo de contraposição: infundável e paradoxalmente limitado, compreendido como dispositivo humano que no texto tem sua atuação particularizada, cabendo, portanto, o seguinte questionamento: Como o jogo do texto que se movimenta através do jogo livre e instrumental verbalizando o discurso ficcional passa a ser caracterizado e identificado como desdobramento da interpenetração do fictício e do imaginário a partir dos jogos do texto?

Iser, baseado na relação mapa e território de Gregory Bateson, antropólogo e semiólogo inglês, defensor da teoria dos sistemas, autor do livro *Ecologia da mente* (1972) e, baseado em Roger Callois, estudioso e crítico francês, que produziu diversas obras envolvendo temáticas como jogos e tipos de jogos concepção de jogos, adaptou os tipos de jogos de Callois às discussões do texto literário e, de modo paradigmático, acolheu-os como ação cambiante do imaginário. Iser assim dispõe a estrutura dos jogos do texto

[...] para caracterizar os jogos (games) identificáveis no texto, recorro à terminologia introduzida pelo filósofo francês Roger Callois, como os ajustes necessários para adequá-la a esse propósito específico. Refiro-me portanto aos quatro tipos de jogo: *agón*, jogo de conflitos; *alea*, jogo baseado na sorte e no imprevisível, *mimicry*, jogo de imitação; e, por fim, *ilinx*, fundamentalmente um jogo de carnavalização que resulta numa subversão contínua. Após essa breve caracterização dos quatro tipos de jogo, vejamos como eles de fato estruturam a interação, ou, ao menos, como nos permitem conceituar tal interação (ISER, 1999, p. 110-111, grifo meu).

E por meio do jogo textual, da capacidade que o fingir tem em duplicar, propor e determinar para que o imaginário se autoative e alcance seu potencial criativo, tornando-se fantasmagoricamente presente mediante a paradigmática do texto de ficção literária, bem como pelas discussões teóricas aqui traçadas mediadas por indagações e problemáticas que encaminham-se para a compreensão da autointerpretação do homem, é que de agora em diante adentrar-se-á no universo de *KBV* (SIERRA I FABRA, 2009), em busca de uma viagem nada

provável e de como o imaginário atua no enredo e o conduz por meio de uma interação que, a partir da criação de cartas idealizadas, promove um jogo tão verdadeiro quanto a própria verdade superficial e insólita do mundo real.

4 KAFKA E A BONECA VIAJANTE: a análise do enredo sob a condução do imaginário

4.1 Preceitos antropológicos no enredo: figuração e apresentação

A tessitura da narrativa *KBV* possibilita e desperta a tentativa de compreender os múltiplos caminhos que a entrelaça ao mundo ficcional, bem como os meios pelos quais desconstrói-se os elementos da realidade e produz-se pelas determinações do fingir a verdade do imaginário. Á luz destas imbricações, o texto ganha corpus e dinamicidade através das personagens que estão em volta de um enredo fortemente conduzido pela atuação do fictício e do imaginário o que, conseqüentemente, viabiliza ao leitor a percepção de que o arcabouço temático gerado no processo de construção da narrativa não lhe é estranho, mas encontra-se numa relação dialógica entre sua vivência de mundo e a vivência dessas personagens.

Dito isto, não causa estranheza perceber-se nas ações das personagens Franz Kafka, Elsi e Brígida, pois os sentimentos impulsionados, no transcorrer da narrativa, são similares aos sentimentos que movem o homem na tentativa de preencher os vazios ocasionados diante daquilo que não consegue realizar ou dar continuidade. Nesse sentido, o enredo de *KBV* verbaliza o papel da literatura: o de transgredir as limitações do mundo dado, encenando o que não pode ter completude fora do campo textual.

Incitadas pela virtualidade do texto, as personagens adentram em um espaço de indeterminações que alimentam as contraposições e provocam tensões que coabitam a narrativa. Tensões que dialogam com a incompletude humana, tornando-as inautênticas, à proporção que os eventos mobilizadores do enredo estabelecem uma desconfiguração da realidade, o que ocasiona uma pluralidade de acontecimentos advindos de conflitos irregulares que, ora atenuam-se, ora ampliam-se por meio da suspensão do mundo real.

Em *KBV*, a suspensão do mundo real estabelece conexão com o que se elege de “figuração fantasmática”, modos de apresentar, encenar a ausência, dando presença às experimentações não possíveis de serem vivenciadas à face da realidade, pois ao tempo que a narrativa ganha fluxo e o leitor compartilha do momento vivenciado pelas personagens, o processo de encenação implanta-se de sentido e as edificações do “como se fosse verdade” revelam um estado de fingimento necessário para que se cumpra o pacto ficcional, ocorrendo assim, a atuação fantasmagórica como fundo da ação imaginária.

No percurso da narrativa, os objetos referenciais isentam-se de justificativas, isso porque os desafios em que as personagens são imersas estão associados à compreensão de que as ficções literárias exploratórias não necessitam de explicação, pois detêm em sua essência a

característica de promover a desordem dos sistemas pragmáticos sociais e culturais que geram a problematização do enredo por intermédio das intenções do fingir, burlando os limites da referencialidade e suscitando o emergentismo recorrente na produção e encandeamento dos acontecimentos.

O que se contrapõe ao mundo dado e gera o emergentismo, no espaço de desenvolvimento da narrativa, ocasiona as tensões vivenciadas pelas personagens por meio de cisões e combinações advindas das disposições humanas que têm caráter de ordem antropológica e encontram-se articuladas ao enredo através da interação do fictício e do imaginário. Essa interação não pertence apenas aos elementos de ordem literária, mas a elementos de ordem humana que convivem na literatura como um substrato de alta plasticidade, funcionando como espelho da figuração humana que dá significação à encenação de *KBV*, propiciando analisá-la sob a ótica teórica iseriana em que

[...] a insuperável distância entre ser e possuir a si mesmo é uma das descobertas da literatura [...] a literatura não elimina a relação entre o disponível e o indisponível, mas se transforma em lugar no qual esta relação pode ser encenada [...] a encenação permite o paradoxo, de outro modo impossível de experimentar a própria inabilidade humana [...] em literatura a encenação torna concebível a extraordinária plasticidade humana [...] se a plasticidade da natureza humana permite, mediante a multiplicidade de seus padrões culturais, uma formação ilimitada e contínua do ser humano, a literatura se transforma no panorama do que é possível, pois não é restringida pelas limitações nem pelas considerações que determinam as organizações institucionalizadas (ISER, 2013, p. 402).

A encenação das personagens designa esse lugar comum no enredo, a exemplo de Elsi, que traz consigo o apego por sua boneca, figurando através da interação de mundos um desejo habitual à realidade de muitas crianças que se encontram em idade próxima à da personagem. Desse modo, não soa contraditório que o leitor juvenil de *KBV* identifique-se com Elsi, seja porque tem em sua memória o seu brinquedo preferido, seja por sensibilizar-se com a dor da perda, mas essa expectativa elementar, desestrutura-se e ressignifica o lugar comum a partir dos panoramas de possibilidade que anulam qualquer tipo de organização institucional dentro do texto, o que faz com que a narrativa torne-se palco de representatividade, desestabilização e transgressão de um mundo prontificado.

Por intermédio dos panoramas de possibilidade citado por Iser (2013), configura-se o caminhar de Elsi, que vivencia seus primeiros conflitos carregando consigo sentimentos de medo e desespero por conta da perda de sua boneca, são, portanto, desarranjos sentimentais que concebem um reordenamento dos acontecimentos. Duplica-se a figuração de Brígida, tornando-

a presença ausência que ganha voz e perspicácia no enredo ao transgredir os limites de referencialidade e, sob esse viés, o que é reordenado encena elementos comuns que perdem sua designação original, ao tempo que a “figuração fantasmática” da boneca elimina qualquer tipo de indisponibilidade.

As diversas possibilidades e articulações do enredo levam à quebra de expectativa ao promover a modificação da realidade de Elsi através da encenação da boneca Brígida e representatividade da personagem Franz Kafka, descrita pelo narrador onisciente como um ser revestido de sensibilidade que absorvia a vida de forma simples e singular, já que a personagem tem uma atuação bastante divergente do que habitualmente se encontra na composição de diversas personagens que circundam os espaços narrativos de textos literários e que têm como essência a busca da compreensão dos anseios do mundo infantil.

Isso se dá justamente por Franz Kafka figurar e simbolizar uma personagem contemporânea que contrapõe os heróis clássicos das histórias juvenis ao integralizar o perfil de uma personagem distante dos heróis fantásticos de gênese perfeita. É diante do olhar observador dessa personagem, que se apresenta o ato de criação da boneca Brígida, decorrente de um inesperado encontro em que o espaço ficcional do notório Parque de Steglitz, torna-se cerne de uma significativa viagem imaginária registrada tanto pelas descrições do narrador, como por meio dos discursos das personagens que auxiliam no desdobramento da narrativa:

[...] os passeios pelo parque de Steglitz eram um bálsamo. E, as manhãs tão doces... [...] e Franz Kafka [...] viajando com os olhos, atraindo energias com a alma, perseguindo sorrisos por entre as árvores [...] sua mente voava livre de costas para o tempo [...] rompido apenas pelas brincadeiras das crianças [...] o choro da menina, alto, convulso, repentino, fez Franz Kafka parar [...] olhou para um lado e para o outro. Ninguém notava a menina [...] não sabia o que fazer. As crianças eram um completo mistério [...], um conjunto de risadas e lágrimas alternadas, nervos e energias [...] não por acaso, ele não tinha filhos. Mas todo aquele sentimento... (SIERRA I FABRA, 2009, p. 13-15).

O trajeto percorrido por Franz Kafka coaduna-se de modo divergente e insólito a partir do momento que em um de seus passeios rotineiros pelo parque, surpreende-se não mais pelas “manhãs tão doces” ou por sua forma particular de ver o mundo com uma mente “que voava livre de costas para o tempo”, mas pelo momento que o fez paralisar ao ver uma pequena menina chorando diante de uma profunda dor à margem de qualquer definição ou solução imediata, o que lhe trouxe medo e insegurança ao tentar saber o porquê do drama pelo qual ela estava passando. Sentimentos como esses que parecem ser significantes e enfáticos apenas na vida adulta, alcançam na narrativa a seguinte reflexão: de que a criança em sua verdade e ingenuidade abarca diversos sentimentos que exige de si e dos que a amam, fidelidade e

proximidade.

Reflexão levada a sério por Franz Kafka, já que se encontra perdido por não compreender o conflito do mundo de Elsi, uma desordem de sentimentos transferida para o leitor juvenil que compartilha de conflitos parecidos com o da garota, o que ocorre de modo sucessivo e inter-relacionado entre o mundo real e o figurado, ao tempo que a leitura é dinamizada e o texto ganha significação. Essa mesma intimidade pode não se revelar de forma tão direta ao leitor adulto, o que não torna a narrativa menos relevante para esse leitor, pois ao compartilhar do mundo de *KBV*, projeta-se diante de sentimentos esquecidos e lembrados durante o ato da leitura, sensibilizando-se não apenas pela trajetória das personagens, mas também por perceber-se sob um tempo ausente e possível de ser revivido através da tessitura do enredo.

O olhar do leitor pode ser convocado através do narrador, que percebe a pouca notabilidade dada ao universo de Elsi e, conseqüentemente, ao mundo infantil, levando-o a descrever sobre a sensibilidade de Franz Kafka em ser o único no entorno do parque ao se dar conta da complexidade do momento vivenciado pela menina, mesmo sem saber os motivos que a fazia chorar de modo “alto, convulso, repentino”. Nesse sentido, cria-se na narrativa pontos de relevância entre a dor como experiência designativa e a dor como experiência referencial, que não se dá de modo indiferente aos sentimentos de fragilidade e indefinição do mundo de Elsi, muito menos à realidade do leitor, que compartilha dessa experiência como tentativa de descobrir os próximos passos da narrativa:

[...] ela chorava em pé, desconsolada, tão angustiada que parecia trazer no rosto toda a dor e aflição do mundo [...] que fazia uma menina tão pequena ali sozinha? Tinha se perdido? [...] mas como a menina iria se acalmar se um estranho falasse com ela, pegasse na sua mão [...] não seria pior? Não, pior seria ir embora irresponsavelmente, e abandoná-la no meio do parque [...] nunca tinha visto e nem ouvido alguém chorar daquele jeito (SIERRA I FABRA, 2009, p. 15-16).

A inquietude de Franz Kafka, em não saber o “que fazia uma menina tão pequena” desacompanhada sob total desconsolo, leva-o a tomar a iniciativa de vencer o medo do desconhecido e dialogar com Elsi. Na narrativa, aproximar-se da menina representa o momento em que as possibilidades ganham relevância ao interagirem com o jogo textual que desafia e permeia a “acoplagem estrutural” do enredo, uma irrealização do fictício e de suas determinações ocasionadas pelos atos de fingir que possibilitam a liberdade criadora do imaginário no espaço do texto, movendo as personagens em busca de seus objetivos, assim como faz Franz Kafka à procura da confiança de Elsi:

– Olá. A menina parou de gritar, mas não de chorar. Levantou a cabeça e deu com ele. Tomada pelo desespero, nem tinha visto aquele homem se aproximar. Seus olhos eram dois lagos transbordantes [...] fez dois ou três sonoros beicinhos antes de responder: – Olá. – O que aconteceu? Ela não o olhou com medo. Pura inocência. Quando a vida floresce, tudo são janelas e portas abertas. Em seus olhos, o que havia, sim, era dor, sofrimento, tristeza e uma emoção contida [...] – Você se perdeu? [...] – Eu não [...] – Alguém machucou você? [...] ela negou com a cabeça. [...] quer dizer que você não se perdeu? [...] eu não, já disse- suspirou a pequena. – Quem então? – Minha boneca. [...] – Sua boneca? – repetiu estupidamente. – É. [...] por que a dor infantil é tão poderosa? (SIERRA I FABRA, 2009, p. 17-20).

O desespero de Elsi encontra-se refletido no vazio de suas respostas pontuais, nas perguntas angustiantes de Franz Kafka e nas descrições feitas pelo narrador através do uso de metáforas que contribuem com o uso de uma linguagem pacificadora, dócil e ao mesmo tempo problematizadora. A articulação desses diversos modos de apresentação da linguagem resultam em discursos que integram o enredo e que são base para a composição do texto, o que não quer dizer que a narrativa consiga alcançar a realização plena dos acontecimentos, visto que a diversidade desses discursos, no espaço do texto, motivam o surgimento de entropias que desestabilizam e fazem com que os conflitos das personagens sejam uma continuidade dos conflitos humanos, mas com o diferencial de que sob as perspectivas de um texto literário nada se limita e o imprevisível parece ser a possibilidade mais próxima que se tem em relação ao que se deseja alcançar à frente de uma abordagem ficcional.

Os acontecimentos imprevisíveis de *KBV* situam o leitor diante de uma desordem de sentimentos, influenciando-o a participar dos aspectos referenciais que propõem a desenvoltura do texto através de elementos que evidenciam uma infância suspensa e irrealizável no mundo real. Tais evidências representam experiências vivenciadas na infância ficcional de Elsi e que são trazidas à vida adulta da personagem Franz Kafka como lembranças e simulacros a serem encenados no texto; nesse sentido, os elementos referenciados não são mais conhecidos pela mesma ordem do mundo dado, pois o que se apresenta, ganha outro sentido e uma nova incidência de disponibilidade passa a inserir-se no enredo.

O que se insere no enredo, figura o desejo em dar continuidade ao que parece vazio, permitindo que tanto Franz Kafka como Elsi, construam um futuro em aberto a partir das emergências que surgem na narrativa. Nessa conjuntura, o que se quer encenar, não está produzido e não se faz acolhido no plano textual, uma nova ordem ontológica se apresenta e os desejos advindos das disposições humanas referenciam-se na tessitura do texto por meio de lembranças e memórias das personagens que são afetadas por sentimentos de amargura que não chegam ao texto de modo efetuado ou pronto, mas que são exercidos, construídos e

circunscritos sob limites do mundo ficcional, transgredindo qualquer relação de uma apresentação idêntica com o que se dá no mundo dado.

Logo, nada se define diante dos discursos das personagens ou das considerações do narrador, mas se constrói à medida em que o enredo revela as imprevisibilidades dos acontecimentos sinalizando que a perda sofrida por Elsi deve ser superada e, no entendimento de Franz Kafka, “[...] boneca ou não, irmão ou não, eram as lágrimas mais sinceras e dolorosas que já tinha visto [...]”, por isso algo deveria ser feito para acalmar as “[...] lágrimas de uma angústia suprema e de uma tristeza insondável [...]” experimentada pela menina, já que

[...] lembrar de sua boneca tornou-a a mergulhá-la na mais profunda amargura. Franz Kafka tentou evitar que ela desse aquele passo atrás. [...] boneca ou não, irmão ou não, eram as lágrimas mais sinceras e dolorosas que já tinha visto. Lágrimas de uma angústia suprema e de uma tristeza insondável. O que podia fazer agora? [...] estava preso no invisível círculo [...] a situação era real. A relação de uma menina com sua boneca é a das mais fortes do universo. Uma força descomunal movida por uma tremenda energia. E então, de repente, Franz Kafka se acalmou. A solução era tão simples... Pelo menos para sua mente de escritor. – Espere um pouco, que bobagem a minha! Qual o nome de sua boneca? – Brígida. – Brígida? Claro! – soltou uma risada das mais convincentes. – É ela, lógico! Desculpe, não me lembrava de nome! Às vezes sou tão avoado! Com tanto trabalho. A menina arregalou os olhos. – Sua boneca não se perdeu – disse Franz Kafka alegremente. – Ela foi viajar! (SIERRA I FABRA, 2009, p. 20-21).

O mapeamento do futuro no enredo, como visto no fragmento acima, explicita-se em meio aos questionamentos, descobertas e soluções: “[...] o que podia fazer agora? [...] a situação era real [...] a solução era tão simples [...] – Brígida? Claro! Sua boneca não se perdeu [...] ela foi viajar” (SIERRA I FABRA, 2009, p. 20-21). Isso decorre do elo de confiança que surge a partir do primeiro diálogo entre Elsi e Franz Kafka, desse momento em diante, as incertezas ganham pulso e as descrições inscritas pelo narrador possibilitam que o leitor tenha acesso aos anseios das personagens que portam de uma liberdade influenciadora e que lhes permitem dar continuidade às versões do mundo ficcional.

Uma integração de mundos que dá ênfase ao imaginário a partir do elemento surpresa que se instala na composição do enredo: a viagem da boneca Brígida, ponto em que a narrativa se intercala em constantes transgressões que se agregam ao que Iser (1999a) denomina por “mapeamento fantástico”: futuro do enredo construído diante dos vazios e improvisos ocasionados pelas múltiplas possibilidades que podem ser geradas através da articulação de um texto ficcional, pois

[...] não se pode transgredir o futuro, mas apenas mapeá-lo fantásticamente, com base no que foi transgredido. Portanto, as possibilidades não são imagens

opostas a realidade existentes; delineando em vez disso, um limbo. [...] uma linha divisória que permite imaginar como lidar com a indefinição de limites, com a abertura (*open-endedness*). De um lado, a literatura manifesta um desejo transgressor que não recua diante de nenhum tipo de conflito [...]. O impulso transgressor apenas atesta como os homens precisam domar a contingência de um meio ambiente desafiador. [...] a literatura tem um aspecto não só tranquilizador, mas também protetor, no sentido de que os seres humanos podem conscientizar-se da plenitude igualmente imprevisível que são capazes de extrair de si mesmos (ISER, 1999a, p. 77, grifo do autor).

Nessa descrição, encontram-se as personagens de *KBV*, as indefinições tornam-se necessárias para que ocorra a movimentação do enredo por meio do impulso transgressor que articula os aspectos deslizantes no texto e fazem-nas imergirem em um mundo de possibilidades que transmuta da relação da dor para relação de esperança. O ilimitado, na narrativa, revela-se através da capacidade que o homem tem de extrair a si mesmo diante do efeito desafiador e tranquilizador, que nada mais é que o momento em que o leitor encontra-se interligado ao enredo a ponto de não se sentir indiferente às personagens por vê-las como espelho de si mesmo: uma realização irrealizada perante o mundo dado.

Da irrealização advinda da perda da boneca, a qual ocasiona frustração e solidão em Elsi, somada ao futuro entrópico do enredo, tem-se o processo de modificação da narrativa que possibilita o surgimento de acontecimentos relevantes no espaço do texto ao dar ênfase à liberdade criativa representada pela ação do imaginário, um mapeamento fantástico em que as personagens são movidas pela esperança e que leva o leitor a uma viagem imaginária, enquanto produto dos desejos humanos. Em consequência disso, o fingir torna-se o elo necessário para que se compreenda que a esperança no espaço da construção da narrativa “era mais necessária que a realidade”, uma encenação do irrealizável que burla as limitações humanas e permite que as personagens ganhem aspectos de uma quase realidade. É nesse âmbito, portanto, que se segue na tentativa de analisar como o fingir possibilita a atuação do imaginário em *KBV*.

4.2 O fingir: um ato necessário ao enredo

Franz Kafka sustentou aquele olhar com sua melhor cara de jogador imaginário, coisa que nunca tinha sido. A chave de tudo, além da inocência da menina, estava na sua convicção, na sua segurança, na forma como contaria aquele absurdo que acabava de nascer em sua cabeça. – Viajar?... – balbuciou ela. – Isso mesmo! – cada segundo que ganhava era um tempo precioso para construir a história em sua mente. – Para onde? [...] – Seu nome é...? – fingiu distração. – Elsi. Elsi, claro! Lógico que era sua boneca, porque a carta é para você! – Que carta? – A que ela escreveu explicando por que foi embora tão de repente [...] não sabia se ela estava acreditando. Ignorava se seu tom era

adequado[...] jovial e despreocupado. Aqueles segundos eram decisivos. A menina podia tomá-lo por louco. Mas também podia aferra-se à esperança. E a esperança era mais necessária que a realidade (SIERRA I FABRA, 2009, p. 23 - 24).

É com a “cara de jogador imaginário” que a personagem Franz Kafka tomou para si um grande desafio, o de fingir tão verdadeiramente que a sua possível realidade não lhe fosse impedimento para a criação de Brígida, pois como reflete o narrador: “A chave de tudo, além da inocência da menina, estava na sua convicção, na sua segurança, na forma como contaria aquele absurdo que acabava de nascer em sua cabeça”, o que provoca algumas indagações em torno do ato de criação da narrativa: Em que ponto o fingir propícia a tessitura do imaginário no enredo de *KBV*? Como a determinação do fingir por meio do fictício penetra o espaço da narrativa sob a continuidade de pressupostos oriundos da realidade? E quais meios Franz Kafka articula para alcançar a confiança de Elsi?

Inquietações que fazem parte do jogo literário e que são delineadas à medida que se dialoga com os acontecimentos da narrativa, ora notórias, ora ocultas e dissimuladas, não há composição prescrita, a não ser um campo em aberto, nunca definido, exato, apenas suposto. A inocência da garota Elsi, bem como a sua busca por respostas para saber o paradeiro da boneca e as causas que motivam o seu mais novo protetor e amigo ir adiante com o fingimento, são caminhos que auxiliam a tentativa de se compreender as suposições que surgem no enredo e que se encontram vinculadas a dimensões e perspectivas de uma antropologia literária.

Sob esse entendimento, a narrativa alcança sua complexidade por meio da colisão entre os dois mundos, mas a contraposição não é suficiente para se obter a produção de um texto ficcional, tendo em vista que se faz necessário a bifurcação do mundo representado que precisa alcançar uma relação de desintegração e integração acentuada com os elementos que compõem a narrativa. O que se bifurca abre cisões que alimentam o sentido do texto, assim como propiciam a sua significação numa recorrência em que o leitor se torna parte essencial do processo para que a efetivação do enredo ganhe relevância e os atos cumpram as determinações necessárias com o intuito de que o fingir não perda sua essência: a de se opor à realidade.

Compreende-se, desse modo, que o fingir fora do texto literário tem face de mentira, já, na literatura, tem o propósito de retomar a realidade oportunizando abertura para a ação do imaginário. Não há igualdade entre o fictício e o imaginário, ambos têm funções divergentes que são necessárias para que os elementos vindos de um ambiente externo se façam repetidos pelo imaginário ao percorrer o mundo real, tornando-os objeto renovado e desfragmentado dos preceitos de ordem primária, pois,

[...] como o fingir se relaciona com o estabelecimento de um objetivo [...], devem ser mantidas representações de fins [...], que constituem então a condição para que o imaginário seja transladado para uma determinada configuração, que se diferencia dos fantasmas, projeções e sonhos diurnos, pelos quais o imaginário penetra diretamente de nossa experiência. Portanto, também aqui se verifica uma transgressão de limites, que conduz do difuso ao determinado (ISER, 2013, p. 33).

O enredo de *KBV* conduz-se pela tríade real, fictício e imaginário, sendo articulado pelas determinações dos atos de fingir que desmembram a partitura do mundo dado e possibilitam a inserção das personagens em conflitos decorrentes da abertura textual, uma interação necessária para que a realidade repetida atue sob o que é referenciado na obra. Transgressões essas que favorecem uma jornada ficcional e dão acesso ao desconhecido, alicerçando os elementos necessários para que a narrativa aconteça.

A linha tênue entre mundo dado e representado condiciona esses elementos que antecipam o processo interno do texto, o que justifica dizer que qualquer personagem, antes de ganhar forma e dar vida a um enredo, necessita do autor que se oculta diante da riqueza da obra e predispõe-se a criar o que ainda se realizará no texto ficcional. E, segundo Iser (2013, p. 35), “[...] como produto de um autor, cada texto literário é uma forma determinada de acesso ao mundo [...] como esta forma não está dada de antemão pelo mundo a que o autor se refere, para que se imponha é preciso que seja nela inserida”.

A posição do fictício no texto ficcional literário faz-se pela diferenciação funcional dos atos em que o fingir possibilita a relação triádica no texto, pois apenas a oposição entre mundos não é suficiente para a produção de uma configuração do imaginário no texto ficcional. Mostrar-se divergente da realidade, sem excluí-la, transgredindo os limites e produzindo a irrealização do real, revela que “[...] o fictício é compreendido como um ato intencional [...] dificilmente determinável, de ser. Pois, tomado como o não-real [...] serve sempre como conceito antagônico [...] que antes esconde do que revela” (ISER, 2013, p. 53).

Nessas condicionalidades, a seleção, como um dos atos de fingir, permite que se conheça as escolhas de Sierra i Fabra (2009), que traz elementos do campo extratextual inserindo-os no enredo e propiciando o início do percurso da narrativa. Em razão disso, os elementos selecionados pelo autor demonstram o cuidado com a escolha do que vem a ser o repertório que gerará as nuances do texto, pois é diante do que o mesmo designa que se promove a inserção do jogo imaginário e a construção de um mundo possível para que as personagens ganhem vida e significação em torno do espaço ficcional.

Elabora-se, a partir da seleção do autor, um potencial criador que adentra no enredo e suscita a intencionalidade do texto ressoando seu efeito sobre o leitor que compartilha de um

universo de possibilidades em que o imaginário não se configura como produto fantasioso apenas, mas como produto do homem. Uma reflexão condizente com o entendimento de que:

[...] em cada função criativa sedimentam-se certas possibilidades; ao se discriminarem, concretizam-se [...] uma realidade configurada exclui outras realidades [...] é nesse sentido, mas só e unicamente nesse, que, *no formar, todo construir é um destruir* [...] o potencial criador elabora-se nos múltiplos níveis do ser sensível-cultural-consciente do homem, e se faz presente nos múltiplos caminhos em que o homem procura captar e configurar as realidades da vida [...] a produtividade do homem, em vez de esgotar, liberando-se, se amplia (OSTROWER, 2001, p-26-27, grifo do autor).

Tomando a compreensão de Ostrower (2013), o potencial criador do autor encontra-se conectado ao mundo dado e suas escolhas são o início para uma futura criação ficcional literária. Criação que, na percepção de Iser (2013), não se desliga da realidade e no mundo representado ganha sua própria conduta e independência, já que

[...] o escritor é um ser humano condicionado pelo espaço e o tempo que, todavia, em algum momento decide se entregar ao labor de escolher, entre os elementos que lhe acorrem à mente, aqueles que constituirão uma narrativa e os articula de maneira que lhe parece conveniente. O empenho em criar não lhe confere consciência plena de suas decisões e medidas, tampouco lhe faculta controle absoluto sobre o resultado alcançado (BASTOS, 2013, p. 10).

Os elementos escolhidos por Sierra i Fabra (2009) vão de encontro às suas idealizações e dialogam com o universo infantil, muito embora a escolha feita não lhe dê o domínio do texto, pois do momento em que os elementos composicionais migram para o mundo figurado, há de se compreender que o próprio texto adquire sua intencionalidade e ganha dinamicidade; exclui-se o que é designado ao mundo dado efetuando a transgressão de limites, o ausente faz-se presente e o reposicionamento do objeto, que surge da não imposição de regras, compõe a narrativa que se atualiza a partir do objeto transicional. Nesse sentido, o ato de seleção promove a travessia de fronteiras por intermédio do contexto de referência do autor de *KBV* e as personagens ganham traços no momento em que as escolhas são feitas e logo que a determinação do ato de seleção vislumbra seu objetivo, abre-se uma predisposição que almeja a decomposição do objeto e a desvinculação de sua designação primeira, passa agregar uma nova composição.

Sucessivo a isto, os objetos perspectivizados, na narrativa, são dispostos através de diálogos edificados entre as personagens em que as descrições feitas pelo narrador estão atentas para a possibilidade de reordenamento dos campos de referência, os quais se fracionam por meio dos elementos atualizados e inativos. Dessa maneira, as possibilidades surgem e o

reordenamento acontece de acordo com a demanda do enredo, tal como o acontecimento ocorrido na Berlim ficcional de Franz Kafka e Elsi.

Pelo menos ali, no parque Steglitz, em plena Berlim. E em 1923 [...] – Venham vamos sentar [...] – Eu me canso muito, sabe? Tinha quarenta anos, portanto era um velho para a menina. [...] como não seria um velho precoce alguém que já estava afastado do mundo e aposentado havia um ano devido à tuberculose? Sentaram-se no banco, e de imediato ele sentiu um grande alívio ao comprovar que conseguia deter as lágrimas de sua companheira [...] – Por que a Brígida foi viajar sem mim? [...] – Há quanto tempo ela era a sua boneca? – Ela sempre foi minha boneca. – A vida inteira? – É. Então foi por isso. – Por quê? – Você tem irmãos ou irmãs mais velhos? – Tenho. – Algum se casou? – Não. – Ah, puxa. – Mas minha prima Uti sim. – E ela não deixou a casa do pais? – Deixou. – Então, Brígida fez a mesma coisa. Ela está na idade em que as bonecas precisam se emancipar [...] quero dizer, que para todo mundo chega a hora de deixar a casa dos pais, para viajar, conhecer a vida, o mundo, talvez um futuro maravilhoso (SIERRA I FABRA, 2009, p. 23-25).

O diálogo entre Franz Kafka e Elsi, intercalado pela descrição do narrador, ganha nova ordem de acontecimentos, pois o que compõe a cena são elementos retirados de referências extratextuais que adentram na narrativa promovendo uma perspectiva em relação aos campos sistemáticos que auxiliam na construção do enredo. A referência utilizada pelo autor pode transferir para o leitor a sensação de que não há nada de inovador nessas falas e que a proximidade com o mundo dado em momentos como este, soa como tipificados e sem dinâmica de inovação.

Contrária a esta correlação, os elementos tidos por comuns ganham um novo percurso no texto, agregando possibilidades que dão continuidade à narrativa em favorecimento dos objetos idealizados e figurados no enredo de forma livre a partir das transgressões de mundo. O sentido da palavra casamento, por exemplo, utilizado como uma metáfora que figura entre os motivos pelos quais Brígida deixou sua morada ao vislumbrar a expectativa de encontrar o caminho pretendido que poderia trazer-lhe felicidade, não tem como foco enfatizar o termo casamento sob sua significação extratextual; ausenta-se, portanto, o sentido real da palavra em decorrência de uma intencionalidade determinante em que a irrealização do acontecimento faz-se explícita ao retirar os termos de suas ordens habituais.

Pode-se considerar que os elementos referenciais utilizados no enredo como figuração à infância, tornam-se eixo de diversas tensões percorridas na narrativa por obter a anulação do sentido primário, isolando o objeto de uma designação correlativa e até mesmo imitativa. Dito isto, a escolha não aleatória do autor encaminha-se para o texto e o trajeto percorrido pelas personagens desconectam-se das possibilidades do mundo dado, o que posiciona o ato de seleção como o primeiro passo para que se chegue a uma verdade do

imaginário.

A tentativa de referenciar e dar forma à boneca Brígida precisa ser alcançada por Franz Kafka e a essa antecipação está a idealização do autor, pois a boneca antes de tornar-se elemento figurado no texto tem sua significação no mundo dado e no decorrer do processo de transgressão é que assume conduta de irrealização. Como resultado dessa antecipação, as qualidades dadas à boneca e que serão analisadas no trecho abaixo, já se caracteriza como possibilidade e reestruturação, um contraposto ao elemento designado do qual foi originado implicando-lhe qualidades que não estão mais sob o domínio de quem o possibilitou a adentrar no enredo de *KBV*.

A senhora Hermann tinha uma filha da idade de Elsi. Franz parou no andar dela antes de subir até seu apartamento e bateu à porta [...] seus olhos de mulher cansada não demonstraram simpatia, e sim curiosidade [...] no prédio, sabia-se que o estranho senhor Kafka não trabalhava, estava doente [...] – Bom dia, senhora Hermann – olhou o relógio e mudou o cumprimento. – Ou boa tarde [...] – Sua filha está em casa? – Não [...] – Desculpe o incômodo e o absurdo [...] mas... a senhora teria alguma boneca de filha? [...] uma boneca? [...] para observá-la, só isso. [...] tinha um só olho, uma perna estava solta; o cabelo que saia de uma infinidade de pontos da cabeça [...] primeiro a observou muito fixo: seu ar eternamente sorridente, o narizinho minúsculo e os lindos lábios rosados. Depois estudou com mais atenção: as mãos, os pés, sua forma, o corpo (SIERRA I FABRA, 2009, p. 37-39).

Os elementos aí transgredidos pelos atos de fingir obtêm caráter de visibilidade e têm como intenção alcançar objetivos que não são idênticos aos da realidade. A boneca criada por Franz Kafka, a partir do que ele visualiza na boneca pertencente à filha da senhora Hermann, já figura um conceito generalizado dos atos que se intercalam na narrativa de *KBV* e estabelecem caráter de mutualidade em todos os aspectos inseridos no texto, tal como se observa na titulação dos capítulos denominados por Primeiro sonho: a boneca perdida; Segunda fantasia: as cartas de Brígida; Terceira ilusão: o longo percurso da boneca viajante; Quarto sorriso: o presente. Neles, a transgressão de mundo já faz parte da irrealização do real sob os acontecimentos da narrativa e, consecutivamente, todos os elementos a serem transcorridos no enredo representarão a encenação de um mundo figurado e não mais real.

Da seleção feita pelo autor, torna-se perceptível que o rompimento de fronteiras é uma constância na narrativa, até mesmo o modo como se apresenta os títulos distancia-se do previsível e, a partir dessa caracterização, tão logo o leitor capta que adentrará em um universo imaginário ainda desconhecido. A contraposição, portanto, assume a direção do enredo, a intencionalidade textual descarta o caráter designativo e disponibiliza-se a cisão de mundos, como consequência, o que é dado foi ultrapassado e não mais deterá o mesmo efeito.

Dos vários elementos reordenados, constrói-se a correspondência necessária para que as distinções funcionais dos atos promovam outras determinações, o que justifica dizer que os atos possuem traços similares e objetivos análogos que resultam no alinhamento das transgressões ao buscar os mesmos cumprimentos e determinações efetivadas de divergentes maneiras. A exemplo, tem-se o ato de seleção, que transgride os campos de referência do mundo dado no enredo e promove sua correlação com o ato de combinação ao intencionar e possibilitar a riqueza intratextual da narrativa, já que se utiliza de múltiplas linguagens e esquemas das personagens como apontamento intencional.

Nesse contexto, o ato de combinação determina o rompimento das barreiras do que é previsível a partir das relações intratextuais que assumem no âmbito do texto feições transgressoras, pois o plano lexical aponta para a intenção de criar relacionamentos que se aprofundam à medida que se lida com as duplas significações. E, em favor do relacionamento textual que se origina dos atos de combinação, ocorre uma frequência de instabilidade em que o que se perspectiviza desdobra-se em vazios semânticos que não mais se redirecionam ao significado anterior, ocasionando uma conexão inexistente nos esquemas idealizados.

Sob a correlação dos atos de fingir, as personagens de *KBV* adentram em tais instabilidades não havendo limitação para atuação das mesmas no espaço do texto, como consequência, reinventam-se e integram-se no plano de relacionamento do ato de combinação pela falsa aparência de que são controladas por normas fixas, mas que contrapõem o limitado e burlam barreiras não esperadas. De todo modo, isso ainda não revela o jogo imaginário, apenas a possibilidade do fingimento que ocorre no plano ficcional com a intenção de contrapor e irrealizar.

Dito isto, o espaço do texto cria suas próprias regras através das combinações lexicais, semânticas (combinações verbais) e de atuação das personagens. Os atos de combinação determinam no transcorrer da narrativa as possibilidades que há na produção do enredo que se direcionam à contraposição entre mundos através da diversificação de linguagens e das relações estabelecidas surgidas dos espectros semânticos que não mais designam, mas figuram elementos que permitem outros aspectos e significações ambíguas, análogas e instáveis, o que contraditoriamente provoca as irrealizações compostas nos discursos da narrativa, tal como se observa no fragmento abaixo:

[...] Franz Kafka sentiu o formigamento nas mãos, o nascimento das asas de Ícaro que o levavam até aqueles mundos possíveis apenas em sua mente inquieta e inquietante, quando se debruçava sobre o papel empunhando a caneta e entrelaçava as histórias mais extraordinárias já concebidas. Era escritor. Mas nunca havia escrito uma carta de uma boneca viajante para a

menina que fora sua dona até o momento da separação [...] pensava em Brígida, em Elsi, no primeiro lugar em que teria desembarcado, na forma como escreveria para sua dona (SIERRA I FABRA, 2009, p. 32-33).

As alusões feitas pelo narrador à personagem Franz Kafka rompem as fronteiras lexicais ao adentrarem na superfície interna do texto, pois propiciam um espaço em aberto, adequado para as diversas manifestações entre termos e sentidos ainda não formulados que se encontram à espera da ação imaginária, a qual cumprirá as decisões dos atos de fingir: alcançar combinações até então impensadas; nisto, as contraposições intercalam-se e revelam a irrealidade dos acontecimentos gerados pela intencionalidade do texto, que somados aos vazios trazidos pela inquietude da personagem, tornam-se múltiplos a tal ponto de não terem sentido algum fora do contexto intratextual. Não se apresenta, portanto, algo premeditado no fragmento acima, pois o que se encena é nada mais que a ausência de significação em que a determinação do fingir contorna o que é ausente a partir do que se tem como diferença.

Em “[...] Franz Kafka sentiu o formigamento nas mãos, o nascimento das asas de Ícaro que o levavam até aqueles mundos possíveis [...]”, tem-se um confronto entre os mundos: dado e representado. A frase encontra-se sobrecarregada de situações próprias do mundo ficcional, advindas do alto grau de determinação promovido pelo fingir em suas relações que geram instabilidade e, contraditoriamente, equilíbrio; modificando os valores semânticos a partir do processo de ruptura interna decorrente das possibilidades geradas pelo ato de combinação enquanto ausência do mudo dado.

As ações das personagens figuram diferentes maneiras de transgressões de limites, pois ao tempo em que os atos de combinação oportunizam relacionamentos resultantes de uma integração semântica que transpõem a limitação do léxico, também possibilitam a ultrapassagem de fronteiras pelos sujeitos que protagonizam a narrativa. Nisto, os campos que se relacionam abrem espaços para que as personagens possam ultrapassar a composição interna do texto sem transcendê-lo; similar ao que se apresenta na conduta de Franz Kafka, a qual se analisará mais adiante:

[...] com seus pensamentos. Os vazios. – Vamos, pense – murmurou para si mesmo [...] as palavras de Elsi revoavam como borboletas de ferro em sua mente [...] por que não havia bonecas viajantes na vida real? A infância é um tempo de acreditar em bonecas. É na infância que existe finais felizes. Mas são muito mais necessários na maturidade os carteiros capazes de receber cartas que só um louco é capaz de escrever. [...] – Você vai voltar ao manuscrito abandonado? – ouviu a voz de Dora pairando em algum lugar da casa. “Os poetas fazem castelos no ar, os loucos moram neles, e alguém, na vida real, cobra o aluguel.” Às vezes se lembrava de frases que não sabia de onde saíam (SIERRA I FABRA, 2009, p. 113-114).

A comunicabilidade ocasionada pela relação de combinação promove várias intercorrências, a começar pelo narrador que expõe os pensamentos da personagem Franz Kafka que se encontra angustiada por não saber como dará um final feliz às cartas de Brígida feitas para Elsi, gerando no espaço interno do texto conflitos em que o léxico perde a estabilidade adequando-se a inquietações advindas do fluxo de pensamento das personagens, como se vê em: “[...] com seus pensamentos. Os vazios. – Vamos, pense- murmurou para si mesmo” (SIERRA I FABRA, 2009, p. 113). O que é transgredido aumenta gradativamente as alteridades presentes nos discursos do enredo e mesmo que não sejam alcançadas em sua totalidade pelos atos de combinação, de algum modo as barreiras ultrapassadas passam a usufruírem de uma linguagem metafórica (explícita ou implícita) que sempre delimitam as transgressões de fronteiras, a exemplo de “[...] as palavras de Elsi revoavam como borboletas de ferro em sua mente [...]”, ou em “[...] a infância é um tempo de acreditar em bonecas. É na infância que existe finais felizes. Mas são muito mais necessários na maturidade os carteiros capazes de receber cartas que só um louco é capaz de escrever” (SIERRA I FABRA, 2009, p. 113-114).

Partindo desse ponto, o pensamento de Franz Kafka, ora exposto por ele mesmo, ora revelado pela voz do narrador, integra à narrativa uma linguagem dupla que surge dos vários elementos que constituem um significado verbal a ser rompido, daí em diante o sentido da palavra em camadas divergentes e mais aprofundadas que as já realizadas pelo ato de seleção, produzem a contraposição de não referenciação da expressão “borboletas de ferro”, bem como das demais metáforas que tornam coesas o discurso do fragmento em análise, que no contexto intratextual não têm especulação com o mundo dado, mas que se fazem propícia ao momento vivenciado pelas personagens de modo figurativo tornando-se objeto d’outra coisa, que não o real.

A frase “[...] revoavam como borboletas de ferro [...]” coaduna a determinação dos atos para que se possa concretizar uma ação imaginária, assim como ocorre em “[...] por que não havia bonecas viajantes na vida real?” (SIERRA I FABRA, 2009, p. 114). Em tal pergunta exclui-se qualquer tentativa de categorizar o pensamento da personagem e assume-se no espaço do texto uma figuração que ganhará significação ao combinar-se com o que já se encontra perspectivizado. Portanto,

[...] como tal linguagem não mais designa, abre-se então, por intermédio de sua figuração, a possibilidade de se representar aquilo a que se refere. Neste caso, a própria língua se despotencializa em um análogo [...] surge então, na referência da linguagem figurativa, uma ambiguidade peculiar [...] ao mesmo tempo análogo da representabilidade e como signo da intraduzibilidade verbal daquilo que aponta [...] a qualidade apreensível do fictício no relacionamento.

Como produto de um ato de fingir, o relacionamento é a configuração concreta de um imaginário (ISER, 2013, p. 41).

O que é perspectivizado produz a fragmentação dos termos do que ainda é irrealizante, as transgressões de mundo abrem vazios diante do léxico que oportunizam a duplicação do significado e desbloqueiam barreiras desconhecendo o que seja previsibilidade, isto faz com que as personagens sintam-se livres, ainda que estejam sob uma acoplagem estrutural, favorecendo-as quanto à articulação de suas falas no espaço interno do texto. Múltiplas intercorrências decorrem dessa articulação, entre elas a desestabilidade que há no encontro de vozes do trecho aqui analisado, além da presença de citações que fazem alusão a outros textos como se pode observar a seguir: “– Você vai voltar ao manuscrito abandonado? - ouviu a voz de Dora pairando em algum lugar da casa”; “[...] ‘os poetas fazem castelos no ar, os loucos moram neles, e alguém, na vida real, cobra o aluguel’” (SIERRA I FABRA, 2009, p. 114).

O narrador reconhece essas intercorrências ao dizer que “Às vezes se lembrava de frases que não sabia de onde saíam”. Transcorre dessa proposição a natureza duplicadora dos atos, o de seleção, em que a personagem faz o uso de expressões decorrentes do processo de intertextualidade sobreposta a uma organização textual; o de combinação, em que através da acoplagem estrutural do texto as personagens encontram-se dispostas para agirem no espaço ao qual lhe é ofertado, o que não impede de usarem sua liberdade de atuação e pensamento. Entende-se, portanto, que o espaço virtual do texto sempre se sobrepõe ao esquema predefinido, mesmo que cerceado por ele, por isso a ousadia de Franz Kafka em dizer que os poetas fazem castelo no ar, assim como a ousadia do narrador em descrever as dispersões dessa personagem como uma causa sem justificativa, ratifica-se assim, que é no espaço do texto que a linguagem ganha ênfase e combinação mediante as determinações dos atos de fingir.

No espaço virtual do texto de *KBV* ocorre outros acontecimentos advindos da contraposição de mundos, os quais permitem a ocorrência de diversas associações entre as personagens, a relação temporal é um desses acontecimentos, utilizada como estratégia de aproximação que possibilita a conjuntura de acontecimentos atuais e inatuais: o tempo presente que já se encontra perspectivizado no enredo e o tempo futuro como busca do novo que ainda se realizará, semeando improvisos, um “futuro em aberto”. A representação do tempo nada mais é que a ausência presença do objeto que se distancia do que poderia ser uma visualização do elemento real, uma apresentação: figuração fantasmática, que não são mais que vazios diante da determinação provocados pelo ato de combinação, como se vê adiante:

[...] por muitos dias, e algumas semanas, ele a viu de longe no parque de Steglitz, sempre com Dora, brincando, sem a perder de vista, tão feliz como naqueles momentos em que as cartas de Brígida os uniram. Às vezes seus olhos se encontravam. Às vezes ela lhe acenava com mão. Às vezes se sentia cúmplice de um grande segredo. Às vezes ele procurava no fundo de seus sonhos todas aquelas esperanças de que necessitava para se manter em pé. E Dora, sua própria Dora, de carne de osso, lhe fazia ver que as estrelas lá do céu continuavam lá no alto, vivas para todos. Depois chegou o outono, e o inverno. E ele não a viu mais. Seu último inverno. Franz Kafka disse a Dora, já perto do Natal: – Brígida está no Polo Norte. – Como você sabe? – perguntou ela. – Porque me escreveu uma carta desejando-nos um feliz 1924 – respondeu ele. – Disse que este ano a neve vai ser verde e as nuvens muito vermelhas (SIERRA I FABRA, 2009, p.121-122).

A figuração fantasmática consequência da determinação do ato de combinação, irrealiza o que se dispõe como visualizado pela personagem Franz Kafka, o tempo utilizado como proposta de uma presentificação torna-se tentativa de renovação de esperança, como no trecho: “– Brígida está no Polo Norte. – Como você sabe? – perguntou ela. – Porque me escreveu uma carta desejando-nos um feliz 1924 – respondeu ele. – Disse que este ano a neve vai ser verde e as nuvens muito vermelhas” (SIERRA I FABRA, 2009, p.121-122). O que foi dito não se encontra visualizado, apenas perspectivizado, gerando instabilidade e um simulacro de satisfação por estabelecer uma ação futura e incerta; processo similar ocorre no seguinte trecho: “[...] às vezes ele procurava no fundo de seus sonhos todas aquelas esperanças de que necessitava para se manter em pé [...] e Dora, sua própria Dora, de carne de osso, lhe fazia ver que as estrelas lá do céu continuavam lá no alto, vivas para todos” (SIERRA I FABRA, 2009, p.121-122). Até aqui, não há evidência de concretização dos acontecimentos, pois são apenas suposições e até mesmo nuances que se revelam enfáticas e que se encontram à espera do jogo para atuação do imaginário.

O fragmento em análise permite que se dialogue com o pensamento de Sartre (2008) quanto ao entendimento de Husserl em seus estudos fenomenológicos a respeito da presentificação. O tempo utilizado como lembrança torna-se uma via para que se discuta as determinações dos atos a serem perspectivizados em concordância com a ação da personagem Franz Kafka, que rememora o já vivenciado com a menina Elsi, ocasionando a partir de sua fala uma breve confusão temporal, pois ao observá-la em um tempo presente, lembra-se de vivências do passado, o que suscita o espaço ideal para o imaginário torná-la uma presença efetiva. Sobre isso,

[...] em suas *Lições sobre a consciência interna do tempo*, Husserl distingue cuidadosamente da *retenção*, que é uma maneira não posicional de conservar o passado como passado para consciência, a *rememoração*, que consiste em

fazer reaparecer as coisas do passado com suas qualidades. Trata-se, nesse segundo caso, de uma *presentificação* (*Vergegenwärtigung*) e esta implica a reiteração, embora numa consciência modificada de todos os atos perceptivos originais. Por exemplo, se percebi um teatro iluminado, posso indiferentemente reproduzir em minha lembrança o teatro iluminado ou percepção do teatro iluminado (“Havia naquela noite, festa no teatro...” [...] “Ao passar, naquela noite, vi as janelas iluminadas...”). Nesse último caso, posso *refletir na lembrança*: é que, para Husserl, a reprodução do teatro iluminado implica a percepção do teatro iluminado. Vê-se que a imagem-lembrança não é outra coisa, aqui, senão uma perspectiva modificada, isto é, afetada de um coeficiente de passado (SARTRE, 2017, p. 129, grifos do autor).

A correlação entre o fragmento de *KBV* e o pensamento de Sartre (2017) ratifica a determinação dos atos de fingir na narrativa, uma vez que a transgressão feita a partir da relação temporal sob a perspectiva da ausência, demonstra que o enredo está constantemente em travessia com o mundo dado e representado permitindo que a irrealidade, por efeito do fictício, seja reordenada no texto e interacionada diante da percepção do leitor. Afere-se, portanto, que o fingir não é uma acolhida oculta, mas exibicionista e necessária para que a tríade real, fictício e imaginário esteja constantemente em diálogo, o que só terá sentido se o receptor receber esse fingir como uma simulação necessária, pois somente a partir dessa simulação é que ocorrerá a atuação do imaginário e as determinações dos atos serão cumpridas em sua totalidade: seleção, combinação e autoindicação.

No enredo, a complexidade gerada pelo processo interacional da tríade e pela gradação dos atos vai de encontro à diferenciação de autoindicação, que cumpre a efetivação do pacto autoral: autor, obra e leitor, em que o fictício, no texto ficcional, revela que a realidade colocada em pêndulo não se faz excluída do processo, mas transfigurada numa face ausente e contrariamente necessária ao caráter exibível de dissimulação do texto ficcional. O fictício prossegue no mundo representado na intenção de se manter como uma (in) verdade enquanto contraposição de um caráter determinado e preparação para o imaginário, o que traz para análise da narrativa uma explícita relação do fingir no processo de criação e desenvolvimento dos acontecimentos.

O leitor compactua com o fingir que há instituído em *KBV*, dando a entender que o confronto entre mundos no enredo não exclui o mundo real, mas que não se dispõe desta realidade tal como numa vivência de campo extratextual, incidindo a percepção de que os campos referenciais coexistem sob revestimentos dissimulatórios. Nesse aspecto, compactuar com a construção de um mundo próprio e possível de acontecer apenas no espaço da narrativa, faz-se necessário para que se perceba o discurso encenado e a edificação de um mundo específico, haja vista que o que é desnudado pelo leitor não se delinea apenas no texto, pois o

que torna claro o sinal de ficção na narrativa é o fato da não literalidade, talvez seja esse o motivo pelo qual habita o “como se fosse verdade”: característica maior do desnudamento ficcional.

Em se tratando do leitor de *KBV* que se encontra em fase fluente e crítica de seu nível de leitura, há de se pensar no efeito que a narrativa intercala sobre ele, diante disso, para que o ato de combinação estabeleça suas determinações e a condicionalidade da narrativa seja a consequência que venha dar forma ao imaginário, torna-se imprescindível idealizar o que ainda não foi formulado. A concretização das ações das personagens, bem como da narrativa enquanto obra literária, só terá efetivação se os estímulos advindos do texto com a intencionalidade de provocar o leitor, decorra do processo e construção de uma leitura dinâmica em que o sentido não se encontre apenas no texto, mas no receptor.

O desnudamento ficcional soa como resultado ulterior ao processo de construção de um leitor implícito e que se encontra estruturado no texto. Idealiza-se na narrativa de *KBV* um leitor que se identifique com a aventura de Brígida, em que o mundo de imaginação e sonhos sejam condizentes com o seu, já que pela concepção de um leitor implícito, “[...] todo texto literário oferece determinados papéis a seus possíveis receptores [...] o texto enquanto tal, não apresenta mera cópia do mundo dado, mas constitui um mundo material do que lhe é dado” (ISER, 1996, p. 73).

A dor da perda sofrida pela menina Elsi, por exemplo, propicia a determinação desses papéis por parte do leitor que se dá na transição do leitor implícito para o real, sendo este capaz de compreender o que se configura no texto, organizando e compartilhando as experiências de mundo que lhe são reveladas à medida que o entendimento do enredo faz-se em consonância, ou até mesmo se confunde com suas próprias realizações e frustrações. Ratifica-se diante desse ponto de vista, que a compreensão do mundo representado sonda perspectivas tanto fenomenológicas como antropológicas, facilitando a clareza de que a organização estrutural de uma narrativa só se faz possível quando se pressupõe um leitor oculto, oriundo da própria criação de um texto literário.

Desse modo, conjectura-se um leitor oculto em *KBV*, que antevê e organiza o espaço interno da narrativa para que seus possíveis receptores atualizem o sentido do enredo e construam uma consciência efetiva do desenrolar do texto, o que se dá através da inserção de diálogos em que o narrador não está explícito e a diversidade de voz prevalece delineando o perfil crítico dos futuros leitores que, de algum modo, encontram-se associado ao perfil das personagens.

É justamente nesse sentido, que se pode dizer que o ato de criação de *KBV* interage com o leitor, pois se constrói um enredo enfático e condizente com o mundo das personagens,

como é o caso do mundo de Elsi, e isto se torna possível porque é diante da acolhida do leitor implícito que se perspectiviza o leitor real com similaridade à menina fictícia, uma personagem contemporânea delineada a partir de sua postura questionadora, altruísta e determinada, um tanto madura ou às vezes ingênua, ela representa o que muitas crianças e jovens no mundo real desejam ser e até mesmo vivenciarem, uma aventura que possa levá-los em algum lugar onde se alcance o mundo das possibilidades.

Não que haja uma criação perfeccionista e alienada em torno da menina, nela, há fragilidade e várias incertezas que são justamente o que a faz tentar compreender o processo de perda da boneca, uma atitude que não se encontra sob a dependência de um mundo impossível, incapaz de ser relacionado com o mundo dado, pelo contrário, sua atitude tem muito a ver com atitudes reais que necessitam de respostas em que “A criança exige dos adultos representações claras e inteligíveis [...] desde que partam honesta e espontaneamente do coração” (BENJAMIN, 2012). Elsi figura esse lado humano e pueril que busca a superação da perda, uma continuidade em aberto do mundo real interacionado com o mundo representado que, de todo modo, tem uma parcela de similaridade com o leitor real.

Logo, compreende-se que as justificativas oferecidas à menina em relação a perda da boneca não recaem em um realismo fantástico, mas se entrelaçam a um discurso que se encontra correlacionado sob circunstâncias humanísticas e comuns ao mundo dado. Nisto, os elementos selecionados a partir de um campo designado, desfragmentam-se no decorrer da narrativa sob a determinação dos atos de seleção e combinação ao colocar entre parênteses a realidade sobreposta à sombra do “signo do fingimento”, revelando, portanto, o processo de aparência de um mundo não existente, mas possível através da autoindicação, numa relação que, de modo direto e indireto, necessita do papel do leitor para que o texto torne-se dinâmico e alcance significação.

O fragmento adiante figura essa relação sob o “signo de fingimento” através do qual se constrói o enredo de *KBV*:

– “Elsi, você deve saber que viver é seguir sempre em frente, aproveitar cada momento, cada oportunidade, cada necessidade. Você também vai fazer a mesma coisa daqui a alguns anos. As pessoas e as bonecas são feitas de sentimentos e emoções que é preciso ir usando aos poucos. São nossa energia vital. Depois desses anos ao seu lado sou a boneca mais feliz que existe, cheia de energia. [...] Você cuidou de mim, me ensinou muitas coisas, me amou e me fez ser uma boneca. Agora que me preparo para iniciar uma nova vida, a partida foi triste por deixá-la, mas bonita porque graças a você sou livre para fazer isso.” – Ela não vai voltar- interrompeu Elsi. [...] receio que não, porque ela parece estar muito contente... – É – aceitou convencida (SIERRA I FABRA, 2009, p. 49).

No fragmento acima, a realidade torna-se remissiva, pois a fala de Brígida utiliza-se de elementos que fazem parte de conflitos humanos, todavia, quem debate sobre esses conflitos é uma boneca que tem sentimentos, desejos, sonhos e preocupações. A sua expressão confunde-se com a de uma pessoa real, mas ela é apenas uma criação, e é justamente esta a intenção do fingir, permanecer sob o caráter de inverdade enquanto máscara dissimulatória que permite com que o texto se mantenha sob os traços da ficcionalidade.

O mundo representado já perspectivizado na voz de Brígida, duplica-se, trazendo alusões advindas do mundo designado, identificando que o mundo figurado não coexiste fora do espaço do texto, mas que encena algo que não é ele mesmo, esse efeito de contraposição trazido pela transgressão de limites possibilita o “como se fosse verdade”. Não se alcança a realidade e muito menos o mundo do texto alcança a si mesmo, pois não tem existência própria a não ser quando o leitor real detém a devida consciência de que o que se experimenta na leitura é algo irrealizável e que o mundo ali formulado precisa ser compartilhado sem que se confunda com uma vivência concreta.

É de fato necessário que se acredite numa boneca falante que aconselha, que fala sobre a vida e entende as problemáticas do mundo tão bem quanto um ser habitante do mundo dado, para isto o pacto autoral deve prevalecer a fim de que o texto não ganhe transcendência, pois o que é e o que existe no texto só tem valia nele mesmo. Eco revela a importância do fingir e da construção de um mundo ficcional pertencente apenas ao texto, assim como a importância do pacto autoral para que a narrativa detenha de uma liberdade que se faz necessária à travessia de mundos. Servindo, portanto, de analogia à representatividade da boneca Brígida em *KBV*.

[...] quando entramos no bosque da ficção, temos de assinar um acordo ficcional com o autor e estar dispostos a aceitar, por exemplo, que lobo fala; mas, quando o lobo come Chapeuzinho Vermelho, pensamos que ela morreu (e essa convicção é vital para o extraordinário prazer que experimenta com sua ressurreição). Imaginamos o lobo peludo com orelhas pontudas [...], e achamos muito natural que Chapeuzinho Vermelho se comporte como uma menina [...] por quê? Porque isso é o que acontece no mundo de nossa experiência, um mundo que daqui para a frente passamos a chamar, sem muitos compromissos ontológicos, de mundo real (ECO, 2017, p. 83).

O modo como a boneca Brígida envolve-se em seu ato discursivo, diz muito sobre os sinais da ficção no texto literário, sua vivacidade alcança o receptor ao provocar-lhe reações pelo modo como se encena e sobre o que se quer transmitir. A irrealização de Brígida não se torna pauta de discussão no âmbito do texto, muito menos tal discussão terá alguma valia para o leitor juvenil que se dispõe a compartilhar e aceitar do momento em que a boneca revela seus sentimentos para Elsi, pois ao entrelaçar-se no jogo como uma brincadeira de faz de conta,

revela o que qualquer leitor aceita acreditar para que a realização do mundo ficcional se faça possível: de que há um fingimento que precisa se tornar verdade e, sem este não se pode dar vida ao mundo imaginário de Brígida.

Para o leitor de *KBV* é nítido que a boneca representa algo que ela mesma não é, mesmo ciente de sua não presentificação, o leitor coloca-se disponível para vivenciar o mundo irrealizável de Brígida, dialogando consigo mesmo e com o discurso desenvolvido entre as personagens que se dá numa ordem de acontecimentos em que a irrealização delinea-se diante de uma Gestalt, a qual elimina as tensões ocorridas no processo de leitura e possibilita ao leitor alcançar o sentido de referenciação do objeto idealizado. Daí em diante, Brígida passa a ter sua existência e através dos sentidos dissipados no texto, a determinação dos atos pela autocominação se estabelece propiciando uma consciência ideativa dos eventos decorridos no enredo. O que justifica dizer que,

[...] por isso, nestes processos, procuramos constantemente arranjar dados, de maneira que os distribuimos de modo a possibilitar a eliminação da tensão existente e, assim, alcancemos a *Gestalt* fechada, a determinação pretendida. Se o fictício traça limites no texto ficcional para em seguida rompê-los, a fim de assegurar a necessária concretude ao imaginário, com a qual ele se torna eficaz, é assim que se produz nos receptores a necessidade de controlar as experiências de acontecimentos do imaginário [...] se a semantização e os atos de doação de sentido resultantes derivam da tensão que se apossa do receptor do texto ficcional, em virtude do caráter de acontecimento do imaginário, então o sentido do texto é apenas a pragmatização do imaginário e não algo inscrito no próprio texto ou que lhe pertence como sua razão final (ISER, 2013, p. 48-49).

Semantizar no enredo de *KBV* é trazer o leitor para uma vivência de sentido pertinente ao que se produziu em torno da leitura efetivada. A boneca, por exemplo, deixa de ser produto de um leitor idealizado e ganha sua significação pelo que o receptor dinamiza no ato em que a leitura é efetivada, portanto a realização do imaginário para a efetiva condução da boneca viajante não se encontra limitada ao texto. Este imaginário encontra-se em construção à medida que o leitor traduz o que lhe é colocado enquanto “papel do leitor” e na proporção que ocorre a transição do mundo real através do fictício.

O leitor assume o papel que lhe é dado vivenciando uma experiência virtual por meio da doação de sentido que promove a realização das personagens, irrealizando-se enquanto receptor e absorvendo o mundo referenciado, não à toa Brígida enfatiza: “[...] Elsi, você deve saber que viver é seguir sempre frente, aproveitar cada momento, cada oportunidade, cada necessidade. Você também vai fazer a mesma coisa daqui alguns anos” (SIERRA I FABRA, 2009, p. 49). O discurso da boneca representa a liberdade que a mesma tem como personagem

ao se utilizar de elementos transgredidos para compor o enredo, mas esse discurso só é possível de sentido porque o leitor detém a compreensão dos acontecimentos que se encontram dispostos nas cartas; assim, o fictício, segundo Iser (2013), se estabelece como tradutor do imaginário na configuração de sua concretização e a semantização passa a traduzir os acontecimentos experimentados através da compreensão do que é produzido. Portanto, o discurso de Brígida ganha caráter autorreflexivo, já que o

[...] discurso ficcional oferece, por isso, as condições de apreensão para a representação, que assim se torna capaz de produzir um objeto imaginário. Esse objeto é imaginário à medida que não é dado, mas pode ser reproduzido através da organização de símbolos textuais na imaginação do receptor (ISER, 1996, p. 120).

Através da voz de Brígida ocorre a interação entre o texto e o leitor, acreditar nessa relação de possibilidade provoca o desnudamento e gera uma potencialidade necessária para o cumprimento das determinações dos atos de fingir, sob esse efeito a significação e o sentido do texto não dependem diretamente de um objeto real, mas da performance do objeto idealizado por parte do leitor, o que revela a importância dos discursos ficcionais em alcançar a representação fantasmática dando presença à ausência do contexto externo. Nesse sentido, enfatiza-se o “como se fosse verdade”, uma inclusão paradigmática que se distancia das experiências pragmáticas e que não retoma o sentido do mundo dado, mas que já tendo transgredido os dois mundos, cabe ao leitor a ação consciente de que a existência de um mundo figurado só terá efeito se houver comunicabilidade adequada para captar os sinais da ficção.

Todavia, acreditar no discurso de uma boneca é um ato locutório e voltado aos preceitos paradigmáticos que envolvem os textos ficcionais, esse ato deve tornar-se perceptível para que o sujeito preencha o contraposto das situações vividas por Brígida e Elsi diante dos vazios gerados pelo discurso articulado através do fingir. Dada a ação dos discursos ficcionais a ordem empírica é invertida, a língua torna-se o meio mais viável para que ocorra a comunicabilidade adequada entre o leitor e as personagens envolvidas, e assim o receptor possa idealizar o objeto imaginário. Cassier, em seu livro *A filosofia das formas simbólicas*, compartilha a importância que o valor do discurso ficcional tem para a compreensão de uma obra ao dizer que:

[...] o homem pensa e compreende o mundo não apenas por meio da língua; contudo, já o modo intuitivo como ele vê o mundo e como ele vive nessa intuição está precisamente condicionado pela língua. Sua apreensão de uma realidade "objetiva", o modo como ele se confronta com essa realidade e dá forma, separa e articula seus elementos particulares, enfim tudo isso já constitui uma obra que não pode ser realizada ou concluída sem a cooperação

e sem a "energia" viva da língua (CASSIER, 2001, p. 350).

O acesso ao mundo de Brígida e Elsi ratifica a reflexão acima, de fato é pela semantização organizada na fala da boneca que se tem a articulação dos objetos presentificados e ausentes, a dinamicidade da língua projeta-se ao que não se formula pelo mundo dado e capta os elementos propícios ao discurso da boneca. A compreensão do leitor surge da transferência de experiência assimilada entre a vivacidade da língua e o processo de tradução perceptíveis não apenas pelo que se constrói no ato locutório, mas sim pelo que se apresenta enquanto indivíduo detentor de um carácter antropológico, o que permite com que o leitor recorra ao mundo representado e dado tornando efetivos os reflexos do desnudamento ficcional.

Diante da autorreflexão possibilitada pelo discurso ficcional literário, a narrativa de *KBV* aquebranta a validade dos elementos vindos do termo “Era uma vez”, que já não é mais referência para a construção de um texto direcionado ao receptor fluente e crítico. A inutilização do termo demonstra a nova ordem de lidar com as problemáticas numa linguagem em que os processos semânticos se tornam gradativamente complexos, uma vez que os vazios determinados no texto são dados por meio da duplicação de mundo.

Institui-se em *KBV* a idealização de um leitor real que já seja capaz de correlacionar e diferenciar o que seja produto de um mundo ficcional ou produto de uma realidade. Dessa forma, o mundo referenciado ganha nova versão e o enredo condiciona o perfil do leitor implícito propício a entender os vazios de Elsi, o que permite as condições necessárias para que o receptor insira-se na construção do texto e a obra de fato possa existir sob uma perspectiva estética, bem como sob uma ordem antropológica e interacional da atuação do fictício diante das determinações dos atos de fingir. As vozes do narrador, das personagens Franz Kafka, Elsi e Brígida demonstram essa condicionalidade.

[...] sentia-se vazio. Com a mente vazia, a cabeça e as sensações ricochetando dentro dela como bolas de borracha. Com a alma vazia, como uma videira seca e retorcida que já não tivesse nenhuma uva sequer nem uma gota de vinho [...] o que estava faltando? Não a ele, mas à história. Por que sua voz interior lhe gritava que parasse um segundo para pensar? Por que seu instinto perturbava sua razão, avisando-o, como sempre costumava fazer, com o alarme de seu sexto sentido? [...] – Você deu vida a uma insólita fantasia, querido. – Não, a única coisa que eu fiz foi recuperar um ser humano. Seria a coisa mais triste Elsi crescer magoada por ter perdido sua boneca. [...] – Se ela vir a você, se falar com você, vai se lembrar de Brígida. O que você precisa é... não digo esquecê-lo, mas deixá-la aí, em sua memória, o mais tranquila possível, enquanto a vida continua. – Você é autêntica intérprete da personalidade infantil (SIERRA I FABRA, 2009, p. 112-113).

Sentir-se vazio com a mente vazia, sensações que se desviam “ricochetando” como

bolas de borracha, traz o entendimento de que o fragmento anterior encena um momento em que a personagem Franz Kafka tem a devida consciência de que criou, como diz Dora, “uma insólita fantasia”. As descrições feitas pelo narrador, considerando o estado de insegurança e medo de Franz Kafka, demonstram que os elementos figurados estão interacionados aos atos de seleção e combinação estabelecendo conexões para que se possa imaginar um novo mundo estruturado no espaço interno do texto, conseqüentemente a isto, o leitor absorve o mundo figurado por meio do “como se fosse verdade”, portanto ocorre um processo de semantização que intercorre entre os diversos discursos que se intercalam.

Essa absorção não desconhece o papel do leitor, a figuração dos elementos utilizados como referenciação ganham ambigüidade e ao mesmo tempo duplicidade de mundo necessária para que o leitor interaja com o discurso utilizado. O narrador ao descrever “[...] a cabeça e as sensações ricochetando dentro dela como bolas de borracha. Com a alma vazia, como uma videira seca e retorcida [...]”, remete a um aspecto de totalidade que se propõe e adequa o espaço do texto para que ocorra a repetição da realidade sem que se esgote nesse espaço, pois o que se designa é um mundo em pêndulo que não deixa de ter analogia com o real, mas que não se faz idêntico a este, pois

[...] o sinal da ficção não designa nem mais a ficção como tal [...]. Desse modo, os gêneros literários se apresentam como regulamentação efetivas de longo prazo, que permitem uma multiplicidade de variações históricas nas condições contratuais entre autor e leitor. [...]. A ficção preocupada com a explicação, na dissimulação de seu estatuto próprio, se oferece como aparência da realidade [...] pois só assim pode funcionar como a condição transcendental de constituição da realidade. [...] Por conseguinte esse mundo é posto entre parênteses, para que se entenda que o mundo representado não é o mundo dado, mas que deve apenas ser entendido como se o fosse (ISER, 2013, p.42-43).

A aparência da realidade é o que propicia a vivacidade das personagens, o leitor adentra em um mundo de suposição e aceita-o para então fingir uma verdade que não se revela com tal, nessa situação não pode haver ingenuidade por parte do leitor real, caso contrário, não haverá pacto autoral. O autor ao projetar o leitor ideal o faz pelo processo de não presença, a criação não é um âmbito vazio do autor, mas ao tempo em que o leitor assume consciência do que se produz no texto, o efeito sobre este anula-se, e concretiza-se uma interação que proporciona o que parece ser, mas não o é.

A determinação dos atos ao transgredir o mundo dado viabiliza uma relação de referenciação e contraposição na esfera interna do texto resultando na interação com o leitor, contudo essas determinações não produzem ainda o imaginário, mas consente a sua

configuração. Entendimento este que se direciona ao posicionamento abaixo:

[...] o sentido do texto vai sendo então paulatinamente constituído por meio de uma experiência que o leitor tem da sua própria imaginação, uma experiência desencadeada pela relação que se processa na leitura entre a ficção e os esforços interpretativos que ele realiza. Desse modo, a leitura de ficção possibilita um *auto-reconhecimento* não só da densidade subjetiva do leitor individual, mas também da modelagem histórica e cultural específica do seu imaginário e, por fim [...] numa perspectiva antropológica mais ampla (SCHØLLHAMMER, 1999, p. 118, grifo nosso).

Ainda em relação ao último fragmento da análise de *KBV*, a voz da personagem Dora ao dizer que Brígida tratava-se de uma fantasia, uma irrealidade: “[...] – Você deu vida a uma insólita fantasia, querido [...]”, leva Franz Kafka a um estado de irritabilidade e paradoxalmente a um ato consciente de que não se tratava apenas de uma fantasia o que ele estava vivenciando, uma certeza que ao ser transferida para o leitor pode gerar uma falsa impressão de que em algum momento os discursos impostos possuem algo que os façam idênticos à realidade, o que de fato não é, mas precisa parecer. Nesse aspecto, há uma postura metaficcional, uma intencionalidade do texto como estratégia de não limitar a personagem dando-lhe representatividade e livre atuação: “[...] não, a única coisa que eu fiz foi recuperar um ser humano. Seria a coisa mais triste Elsi crescer magoada por ter perdido sua boneca”.

A fala de Franz Kafka pode levar o leitor a possíveis erros gerados pela intimidade e afinidade que este acaba detendo com a personagem no decorrer da narrativa, uma falácia que pode coexistir quando não se compartilha os sinais de ficção, o “como se fosse verdade” deve prevalecer para que a determinação dos atos cumpra sua finalidade. Não compartilhar os sinais de ficção gera um movimento contrário ao pacto autoral, pois, segundo Iser (2013, p. 43), se um texto ficcional “[...] se dá a conhecer como tal, através de sinais do contrato vigente entre autor e leitor, mudará a atitude em relação ao que texto apresenta. Quando isso não acontece, surgem erros do leitor, que a literatura várias vezes tematizou”.

O pacto autoral é resultado das possibilidades de interação e imprevisibilidade ocasionadas pelas determinações dos atos de seleção e combinação, os quais colaboram para que o leitor detenha a percepção de que o fingir encontra-se de acordo com a intencionalidade do texto. As relações transgressoras abrem, portanto, espaços para a atuação do imaginário possibilitando sua ação perante a transição de mundos, fato este que não decorrerá se a relação autor e leitor não forem de cumplicidade e aceitação da irrealidade presente na narrativa sob a visão de uma suposta verdade produzida para a efetivação do texto.

Idealizar o mundo imaginário de *KBV* talvez não seja tão complexo para o leitor

juvenil que constantemente transgride os limites da realidade, vivenciando a ação do imaginário de modo difuso à frente de experiências que lhe são arbitrárias e que se encontram em conexão com o que escapa à concretização. Imaginar/idealizar são ações bastante conhecidas do homem e experimentadas de modo intenso no universo juvenil, nisto se dá a proximidade do leitor com a obra: o fingir e o imaginário estão sempre à sua porta e, apesar de nada ser idêntico ao mundo representado, nada também se faz de modo isolado, sem comparação ou simbolização, pois o mundo ficcional abrange complexidades próprias com meios diferenciados de se apresentarem, reconhecer essa complexidade é reiterar que

[...] a ficção literária tanto nega que esteja sob controle “mágico” quanto que se imponha como realidade. O “objeto transicional” é um espaço entre uma “terceira margem” que permite relacionar-se o externo com o interno. Mas o “objeto transicional” impõe-se a toda criança, ao passo que o adulto precisa estudar para reconhecer as propriedades ficcionais (LIMA, 2006, p. 289).

O imaginário é essa “terceira margem”, o fictício no texto ficcional literário não muda sua face de irrealidade, mantém-se como opositor que propõe a determinação de transgredir às designações e ser a resistência. Todavia, essa “terceira margem” que justamente fragmenta a relação de oposição e conduz os elementos a partir da relação triádica, não ganha visualização se o leitor não conceber a ação para que o desnudamento aconteça, o ato de autocominação estimula a performance do mundo dado reconduzindo os acontecimentos a esse mundo, para assim, atualizar suas irrealizações.

O imaginário, enquanto “terceira margem”, é uma via utilizada pelo leitor de *KBV*, que parte de suas próprias experiências para significar os acontecimentos no ato da leitura, um acesso que, segundo Lima (2006), é imposto a toda criança e aqui, acrescenta-se também o leitor jovem, pois o objeto transicional é imposto de modo intensivo para ambos e de algum modo o que se encontra no texto é compreendido por esse leitor de uma maneira intimista; já para o adulto, faz-se necessário estudar para entender os elementos ficcionais do texto, visto que o mundo imaginário através do objeto transicional não lhe é dado, tal como no mundo de uma criança ou jovem. Estudar o ficcional é, portanto, uma possibilidade que alcança o leitor adulto enquanto apreciador da leitura, em virtude de que tal possibilidade encontra-se apta para auxiliá-lo na composição da análise de um enredo; desse modo, tem-se um espaço para se “reconhecer as propriedades ficcionais” por meio da redescoberta desse objeto que não se encontra dado, mas precisa ser construído.

A ação imaginária não parte apenas do leitor, mas contempla a ação das personagens quando estas detêm a consciência de seus atos no espaço do enredo. Visualizar a

personagem Franz Kafka, por exemplo, reconstruindo sua imagem, tornando-se um carteiro de bonecas é um acontecimento que fixa na mente do leitor, a personagem assume sua irrealidade por transgredir a si mesmo ao se dissipar para uma outra margem, a complexidade do enredo alcança, nesse tipo acontecimento, a “terceira margem” vinda da personagem, pois duplica as próprias irrealizações e desconstrói o que já estava perspectivizado. Portanto, na narrativa, Franz Kafka não é apenas o idealizador das cartas, biparte-se entre ele mesmo e um carteiro de bonecas criado pela não limitação do espaço das personagens, é a ficção dentro da ficção, atualizando-se diante do que o fictício determina para o imaginário.

Franz Kafka detém ciência e autoconhecimento de seu papel, o texto lhe dá essa liberdade ao bipartir-se entre ele mesmo e a personagem a qual cria: um carteiro de bonecas, autocriticando seu próprio ato de criar uma boneca imaginária, considerando-o como um ato insólito e até mesmo ridículo:

[...] pela primeira vez, Franz Kafka sentiu-se um pouco ridículo. Se alguém o visse, ou soubesse daquela história insólita [...] mas o mundo girava impassível ao redor deles [...] tirou a carta do bolso do casaco e mostrou a ela. – Está vendo? Apontou o endereço. – “Senhor carteiro de bonecas, esta carta é para Elsi.” A menina a segurou nas mãos como se a acalentrasse. Depois, virou-a e olhou o remetente. – “Brígida. West. Londres” – disse Franz Kafka. Não faltava nem mesmo o detalhe do selo [...] um autêntico selo britânico. – Brígida está em Londres? – Isso mesmo, na capital da Inglaterra. – Fica muito longe? – Bastante, do outro lado do canal da Mancha. – O que ela está fazendo lá? – Não sei. Posso abrir? – Claro. É sua (SIERRA I FABRA, 2009, p. 46).

Já para Elsi, nada lhe é insólito. Ela de fato, precisa acreditar que Brígida não tinha se perdido, se voltaria ou não para seus braços, não era no momento algo que lhe perturbava, mas diante da dor da partida entender o que estava acontecendo poderia salvá-la e resgatá-la da opressão vivenciada, por isso

[...] ela abriu zelosamente o envelope, como se temesse rasgar o conteúdo se o fizesse com muita força. Usou dois dedos de cada mão, o polegar e o indicador, para separar a aba e tirar a folha de papel escrita à mão com letra suficiente clara para que ela pudesse ler (SIERRA I FABRA, 2009, p. 46).

Em ambas situações, as personagens assumem posturas que determinam um fingimento necessário para solidificação do enredo que possui sua própria heurística conduzida por elementos que não necessitam de uma justificativa, mas que juntos produzem uma “história insólita” da qual nascem as cartas de Brígida. E sob os selos fixados em cada postagem, cria-se um mundo no texto que ganha sua significação porque há algo em que se deve acreditar, fruto da idealização de uma personagem que se imagina como se fosse a própria boneca, ora como se

fosse um carteiro de bonecas, “[...] ele havia se transformado no carteiro de bonecas. Ela acreditava, e isso era o que muitos adultos podiam esperar das crianças” (SIERRA I FABRA, 2009).

Desse modo, o fictício ganha seu espaço para transgredir e o imaginário produz as realizações como eventos que não se distanciam dos anseios humanos. Olhar-se e perceber-se na esperança que move Franz Kafka, na superação que Elsi se proporciona vivenciar por ver em Brígida a liberdade de ser o que quiser ser, é o que permitirá conhecer mais adiante essa viagem, em três semanas, dezoito cartas e um mapa-múndi a desvendar e desenhar perante as mãos de um boneca.

4.3 As cartas de Brígida e o jogo imaginário

Nas cartas criadas pela personagem Franz Kafka, o fingir cerceia-se de suas determinações buscando alcançar a criação de um mundo desconhecido que se encontra disponibilizado e possível de uma realização imaginária, ainda que irrealizável sob aspectos de uma realidade dada. As transgressões delineiam essa viagem conduzida pelo jogo livre como configuração e apresentação do imaginário que percorre o mundo ficcional em comum acordo com os desejos da boneca, assim sendo, nada se define nesse curto espaço de tempo, mas se autoconstrói no ir e vir do jogo, em que o texto não se isola, compartilhando com o leitor as nuances e digressões que ocorrem na articulação do enredo e que compõem a construção das cartas.

E, para dar continuidade ao jogo do texto enquanto manifestação do imaginário, segue-se em busca dessa “história insólita”, sendo necessário compreender que a movimentação do texto deve ser reconhecida como ponto de partida para a compreensão do percurso vivenciado por Brígida em sua “fascinante odisseia”. Franz Kafka esboça muito bem esse ponto de partida ao ir em busca da criação de uma boneca viajante, apegando-se ao que poderia dar-lhe a percepção necessária para idealizar o percurso a ser seguido, em consequência dessa percepção, o tempo e o espaço diegético envolve-o numa ação virtual de possibilidades desenrolando um diálogo metaficcional que sincronicamente faz com que se veja como um carteiro de boneca, questionando e avaliando os meios que lhe ajudarão a escrever as cartas de Brígida, estando consciente do processo de criação que o cerca à frente de um transcurso em que a ficção produz a própria ficção.

O mapa-múndi, de repente, parecia muito pequeno. Examinou-o com atenção. Países, cidades, maravilhas. As ilusões não tinham limites. No mundo das

bonecas não existiam fronteiras, nem raças, nem problemas com as diversas línguas. No mundo das bonecas, Brígida era rainha por obra e graça de sua liberdade e pelo empenho de sua dona, sempre pronta a imaginá-la feliz. Uma extensão de si mesma (SIERRA I FABRA, 2009, p. 79).

A experiência fictícia de Franz Kafka leva-o a dialogar não apenas consigo mesmo, mas permite-lhe dialogar com as personagens, projetando a reação e a atitude que essas terão ao serem envolvidas na criação das cartas. O espaço ficcional não se limita ao que se visualiza no mapa-múndi, a partir dele perspectiviza-se a transcendência de fronteiras mediante a desfragmentação do espaço interno do texto em que as transgressões promovidas pelos atos de fingir não são suficientes para realizar as intenções almejadas na duplicação de mundos, dessa maneira, o imaginário é pressionado a dar forma ao que ainda é possibilidade.

O narrador, ao descrever que “[...] o mapa-múndi, de repente, parecia muito pequeno [...]”, transfigura a ação de Franz Kafka em criar algo que vai além do que o mesmo observa diante da imagem que está em suas mãos, criando uma fantasia sem limitação temporal e espacial, ao tempo que analisa os países e observa-os como objetos que, ao serem encenados, tornam-se atos de negação. Considerando isso, há de se analisar a construção imaginária das cartas como um processo complexo da narrativa, pois já não mais se dialoga com a oposição de mundos, dialoga-se com o mundo representado que se manifesta através das ações das personagens e da linguagem múltipla a partir da interação: real, fictício e imaginário no espaço do texto.

Em face dessa complexidade, ocorre a perspectivização do mundo de Brígida, partindo de uma descrição totalizadora do narrador de que “[...] no mundo das bonecas não existiam fronteiras, nem raças, nem problemas com as diversas línguas. No mundo das bonecas, Brígida era rainha por obra e graça de sua liberdade”. Ao figurar como se dá o mundo das bonecas tem-se a primeira ação do imaginário, pois o que Franz-Kafka imagina é uma modificação da realidade conhecida por ele, não se perspectiviza o que não se conhece, portanto, o ato de idealizar é um ato consciente em que se inaturaliza o que foi transgredido, abrindo espaço para o jogo do ir e vir entre os mundos.

Enquanto ato consciente inatural, a boneca idealizada adquire sua forma diante da realidade repetida pelo imaginário, este desintegra Brígida de sua posição de irrealização que, como elemento transgredido do mundo real torna-se vazia, não mais designando sua origem, porém o vazio adquirido pela contraposição de mundos não a faz concreta no mundo do texto, apenas possibilidade, e só o imaginário diante de sua ação deslizante pode fazer com que as referências anuladas no ato de seleção possam retornar ao texto sob um estado de latência.

Portanto, o que Iser (2013) denomina de “consciência de inatualidade”, o faz a partir dos pressupostos do imaginário trazidos por Sartre, o qual considera que

[...] a negação é o princípio incondicionado de toda imaginação, reciprocamente ela só pode realizar-se sempre em e por um ato da imaginação. É preciso que imaginemos o que negamos. Com efeito, o que o objeto de uma negação faz, não poderia ser um *real* [...] mas não poderia ser um *nada* total, já que precisamente negamos alguma *coisa* [...] toda consciência imaginante mantém o mundo como fundo modificado do imaginário, e, reciprocamente, toda consciência do mundo chama e motiva uma consciência imaginante [...] o *nada* é a matéria da ultrapassagem em direção ao imaginário [...] não poderia haver consciência realizante sem consciência imaginante (SARTRE, 1996, p. 244-245, grifo do autor).

A consciência imaginante interliga-se ao imaginário, este não possui caráter definido ou forma fixa, sua indisponibilidade de forma não o torna perspectivizado diante de uma imagem fixa ou ordem facultativa, pois sua ação depende de algo externo que lhe é solicitado ao tempo que se tem a consciência do que se quer determinar. A boneca, ao se tornar Brígida, realiza-se por conta da ação do imaginário que, chamado pela consciência imaginante, produz uma imagem fantasmática modificada do objeto originário, mérito da criação consciente: uma ideia vazia, agora preenchida por uma boneca falante sem padronização de raça ou língua, livre e sem limites para ser o que ela deseja ser.

O ir e vir do imaginário, sob forma e fundo do jogo, não excede o espaço do texto de *KBV*, mas isso não impede que o mesmo aja diante de contornos diversos que permitem a produção de mundos no enredo. O que é reformulado pelo imaginário não exclui a realidade e muito menos são atos inconscientes, nisto o fingir que representa o mundo ficcional não se dilui em um percurso incongruente, já que o imaginário produz sua verdade através da iteração da realidade sem ser face desta, e sim modificação experimentada, realidade que se repete e não se esgota.

Diante de sua tessitura, o imaginário mobiliza a presença ausência de Brígida e torna-se uma continuidade do pensamento idealizado por Franz Kafka, desse modo, o mundo representado ganha ação diante do anseio da personagem em dar vida a boneca, o que demonstra que o ato de idealizar faz-se similar, seja na esfera real ou representada. Portanto, o que se idealiza encontra-se diante de espectros vazios a ser construído sem previsibilidade, todavia no mundo textual da ficção literária existem diferenciais, pois quem se motiva a idealizar o objeto ausente são as personagens no espaço interno do texto e o leitor, que é guiado pelo processo de interação e contraposição dos atos, ambos produzem o jogo imaginário conforme a variação de possibilidades não disponível no mundo real. Assim

[...] como a estrutura, a função e a semântica das realidades de referência retornam no texto abolidas, isso evidencia uma determinada forma do imaginário enquanto modificação. O próprio fingir não pode ser movimento de abolir, pois nesse caso, o transgredir seria um transcender que, enquanto dinâmica de ultrapassagem, deixaria tudo para trás e evaporaria o próprio ato, [...] mas, como as realidades de referência transgredidas estão presentes no texto no estado de abolidas, igualmente dão contorno à motivação de sua validade suspensa, de modo que o espaço do jogo do fingir, experimenta sua primeira concretização. O que foi posto fora de circulação se torna coisa do passado, e a motivação de tal mudança adquire nova presença. Essa presença só pode ser imaginada, em um processo no qual as realidades de referência, agora pertencentes ao passado, oferecem as condições necessárias (ISER, 2013, p. 304-305).

Nega-se o mundo dado ao fingir a existência de um mundo criado unicamente para a encenação de Brígida; a imagem modificada da boneca, através do processo de consciência inatural, abre-se para o vazio e tão logo abre-se para a relevância do jogo em que o imaginário age e cria proximidade com uma realidade dada, a qual retorna ao texto sob a negação entre o que se decompõe e irrealiza (contraposição). Negativar para abolir, uma ação que promove a presença de Brígida, uma ideia vazia preenchida em mundos possíveis pela manifestação do imaginário, o que compõe a compreensão significativa de que

[...] o imaginário, forçado pelos atos do fingir; segundo um programa de perseverança (*Durchhalteprogramm*) se converte em ato de negação. Dessa “forma”, a “modificação” começa a desenvolver, necessitando daquele mundo, à disposição na duplicação, para iluminá-lo enquanto negado. Daí resultam os primeiros movimentos do jogo: o mundo negado se confronta com um horizonte de possibilidades inicialmente vazio (ISER, 2013, p. 304).

A ação do imaginário, ao abolir a realidade, possibilita seu retorno ao texto de forma modificada, esta ação oportuniza Brígida a ultrapassar os limites espaciais e, o que soa como estranho num ambiente divergente do mundo representado da boneca, no enredo, tem validade e sentido. Não à toa, o mapa-múndi examinado por Franz Kafka retira-o de expectativas comuns, e o que parecia distante encontra os meios ideais para que a ideia imaginada se transfigure como uma “fantasia perceptiva”.

Diante da atitude consciente do criador de Brígida, o mapa-múndi figura os espaços ilimitados por onde a boneca irá passar, a ação do imaginário modifica os dados, altera os resultados e a ideia vazia preenche-se de uma “consciência realizante” estabelecida no vaivém da boneca. É em Londres, diante de idas e vindas, que “A boneca mais ativa e rápida do mundo” escreverá sua primeira carta, uma encenação que contrapõe a realidade limitada e permite que o leitor compartilhe de um mundo figurado e por conseguinte, imagine o “futuro entrópico” da narrativa, o que para Elsi não era algo difícil de fazer, pois: “[...] não perdia um detalhe da longa,

longuíssima carta escrita de Brígida, para que não ficasse triste nem voltasse a chorar quando se lembrasse dela” (SIERRA I FABRA, 2009, p. 50).

Querida Elsi, antes de mais nada, me desculpe por ter ido embora tão de repente, sem me despedir. Sinto muito e espero que não esteja zangada. Às vezes fazemos coisas sem perceber, ou reagimos inesperadamente diante do que nosso instinto nos diz, e magoamos quem não queremos. Com você e a mamãe também acontece assim, não é mesmo? É que as despedidas são tristes [...] temia que você não me deixasse ir, e eu esperava fazer isso. Espero que você compreenda. Eu te amo tanto, Elsi [...] Londres é uma cidade linda, para mim foi maravilhosa descobri-la. Agora mesmo, escrevo do coração dela, Picadilly Circus, depois de passear de barco pelo Tâmis e caminhar um pouco pela Trafalgar Square. Hoje á noite, vou assistir a uma peça de teatro no Soho... Continuou lendo (SIERRA I FABRA, 2009, p. 48-50).

Os dados alterados permitem que os vazios gerados pelos atos tornem-se diferenças que se duplicam, fazendo com que o jogo em aberto interaja nos espaços intratextuais levando Brígida a vivenciar uma experiência que a preenche de vida e a coloca num mundo de faz de conta, que retoma elementos da realidade e, conseqüentemente, auxiliam na produção de um discurso que se apresenta de modo fantasmático. A Londres de Brígida é uma cidade em que as bonecas, assim como ela, apreciam a Trafalgar Square, gostam de sentir a liberdade ao navegar pelo rio Tâmis e de compartilharem a arte vibrante que há nas apresentações do teatro Soho.

As localizações citadas por Brígida desprendem-se de preceitos de originalidade, o imaginário, enquanto jogo, demonstra sua ação pela liberdade de transitar entre mundos e faz com que o inatural retorne ao texto por meio de uma encenação. Portanto, imaginar a boneca no circo Picadilly dá-se por meio de uma realidade negada, uma experiência vivenciada pelo leitor apenas de forma virtual sem necessidade de definir o acontecimento do jogo, pois tentar evidenciá-lo é eliminar e paralisar a sua atuação.

Em vista disso, vincula-se o discurso da boneca, a latência dos elementos que agora representam múltiplos significados provenientes das modificações geradas a partir das transgressões de limites, configuram-se através do imaginário e apresentam-se por meio do jogo que se abre no espaço do texto como “matriz produtora”. Os preceitos antropológicos desse discurso sugerem uma ideia vazia que precisa ser preenchida, um preenchimento que não se dá apenas no texto, mas ocorre em parte pelo leitor que, ao suscitar o mundo performático de Brígida, o faz pelo que já conhece.

O leitor ao compreender a voz de Brígida reflete-a como se fosse sua própria voz, há um emergencialismo que provoca uma mobilização momentânea no texto, bem como a produção de um mundo que precisa ser configurado tão logo a narrativa ganhe estrutura e

dinamicidade. Isto posto, apreende-se que o percurso da fala da boneca leva ao entendimento de que o homem não carrega a plenitude dentro de si e que o texto literário promove mesmo que provisoriamente, essa ponte de diálogo entre texto e leitor, tal como uma continuidade do que não se pode realizar no mundo dado.

É a partir da interação do fictício e do imaginário que as cartas promovem a continuidade das possibilidades não efetivadas pelo homem, o que Iser (2013) relaciona como contraposição do “*plenum* das possibilidades”. Estas adentram o espaço do texto através das diferenciações, realidades contrapostas que não se limitam a padrões e encontram progressividade a partir do autodesenvolvimento do que não é dado, ocasionados tanto pela composição como pela contraposição estabelecidos no jogo imaginário.

O pedido de desculpas de Brígida dado a Elsi por ter partido sem avisar é um exemplo da diferenciação gerada pela ausência de um “*plenum* das possibilidades”, a ação da boneca reflete um discurso que ganha sentido no texto porque também faz sentido para o leitor. Desse modo, a irrealidade refletida pelo contexto semântico, em que ocorre a encenação de elementos que alteram as relações e as experiências contornadas no texto, não são ações pré-concebidas, mas ações do jogo livre que modificam os dados exclusivamente para a produção de mundo construído no enredo das cartas.

A complexidade desse envolvimento transpõe-se do leitor idealizado e tão logo alcança o leitor real por meio da interação do fictício e do imaginário, o que gera a partir desse envolvimento, o jogo basilar para o desenvolvimento da narrativa. O ato de encenar, na constituição da obra, mostra-se como uma necessidade diante da não plenitude humana e encontra-se alinhado à intenção do enredo nas cartas: o jogo só pode ser jogado ou só terá sentido se o autodesenvolvimento das possibilidades for adquirido no mundo figurado, pois,

[...] se o perfil e as distinções de possibilidades não forem previamente dados, isso fará com que as possibilidades tenham que ser adquiridas (*erspielen*) [...] por essa razão, trata-se de dar continuidade (*verstetigen*) ao autodesenvolvimento como jogo, o que é levado a cabo sobretudo no processo constante de composição e decomposição de mundos produzidos. [...] tal movimento do jogo não é dialético, nem se realiza de maneira teleológica: tampouco pode ser ancorado naquilo que introduziu no jogo (ISER, 2013, p. 310, grifos do autor).

Nesse sentido, o imaginário age sob as cartas escritas por Brígida, a contraposição faz com que surja o jogo e a movimentação de mundos ora presente, ora ausente, promove realizações em que não há uma linguagem ou razão fundamentada (dialética/ teleológica) para que as cartas ganhem sentido e significação no âmbito textual. O vazio ocasionado pela

intencionalidade do fingir torna imprevisível o que mais adiante será alterado através do jogo livre e instrumental.

Da relação não fundamentada de modo dialético ou teleológico, resulta uma escrita com relevância para os signos metaforizados e que se faz compreendida diante de um pragmatismo que se distancia da limitação do mundo dado. Esta compreensão se dá através do sentido gerado pela estrutura do texto e pela percepção do leitor e, é essa energia que impulsiona a personagem Franz Kafka a acreditar que a boneca imaginária promoverá uma verdade à pequena Elsi:

[...] quando acabou de ler a carta, Franz Kafka pensou [...] agora tudo dependia de Elsi. A menina continuava olhando para o chão. – E então? [...] -Tudo bem [...] – Tome, entregou-lhe a carta. [...] – Ela parece feliz – acabou aceitando. – Muito. – E contente (SIERRA I FABRA, 2009, p. 51).

Articula-se, na encenação da vigem de Brígida, uma escrita viabilizadora das diferenciações instauradas no texto que levam a desarranjos temporais e incitam algumas desestabilidades na narrativa. Em decorrência disso, o narrador entrega-se ao movimento do jogo, as personagens também desalojam-se de suas expectativas, tal qual ocorre com o leitor, que se encontra no jogo guiado pela ação do imaginário: promotor de um movimento inverso em que o sentido construído se faz pela ausência cognitiva que, contraditoriamente, leva à presença e contorno da imagem de Brígida, como segue a descrição do narrador:

[...] Brígida percorria o mundo numa velocidade estonteante e suas aventuras eram cada vez mais insólitas, mais bonitas, mais dignas de uma fascinante odisseia e da fantasia de um escritor do que da realidade por mais estranho que fosse. E o mais incrível, o que mais maravilhava Franz Kafka, era a forma como Elsi ouvia a narração dessas experiências, emocionada, plenamente identificada, cada vez mais cúmplice dos singularíssimos alurdes de sua querida Brígida. Brígida cruzou o extenso deserto do Saara numa caravana de caramelos, explorou a Índia, percorreu a grande muralha da China, nadou no mar Morto, escalou os altos picos do Himalaia, voou de balão... Brígida esteve em Pequim, em Tóquio, em Nova York, Bogotá, no México, em Havana, em Hong Kong... [...] não importava mais nenhuma lógica. Em suas mãos e sua imaginação, a borboleta fizera o mundo ficar pequeno. Nem Júlio Verne a criaria mais fabulosa, e em menos de oitenta dias o mundo se deixaria abraçar por ela (SIERRA I FABRA, 2009, p. 73-74).

Quem é capaz de acompanhar Brígida entre três semanas e dezoito cartas? Brígida foi ao Saara, conheceu as maravilhas da Índia, debruçou-se sobre o mar Morto, conheceu o Himalaia, foi livre, de Pequim, Tóquio, a Nova York, nada medido diante do tempo humano ou sob um percurso cronológico na escrita da narrativa. Isso diz que, as cartas escritas remetidas a Elsi vindas desses lugares não se encontram expostas no espaço do texto e são ocultadas no

decurso das falas da boneca, o que gera vazios a serem preenchidos no texto à medida em que se compreende os desarranjos temporais do enredo.

Mas em que tempo? Em qual localização? Sobre qual voz Elsi conheceu todos esses lugares e as aventuras da boneca? Como conseguiu entender que a liberdade de Brígida era necessária? A ausência de tais discursos são nada mais que a carência, a falta de algo que na verdade não precisa estar, apenas ser a diferença que faz surgir as possibilidades. Possibilidades essas que se revelam diante de decomposições, burlando os limites e desdobrando-se sobre um jogo em que a ausência de algum modo preenche os acontecimentos.

É o leitor que se torna capaz de acompanhar Brígida através dos sinais da ficção, mesmo diante da ausência de uma cronologia temporal, decompondo-se para permanecer no jogo e compreender o processo das cartas, ainda que não estejam explícitas. Joga-se e é jogado numa impressão que deriva do estético ao antropológico, tendo a escrita como ponte de integração e mobilização do texto.

O jogo mostra, assim como a eliminação de uma carência (*Mangel*) se evidencia no fictício pelo visar o vazio de sua intencionalidade e, no imaginário, por sua ausência de forma. Mais precisamente porque essa carência relativa ao que é permanece inacessível à apreensão cognitiva, desenvolve-se um jogo que, em sua posição elementar de jogo livre e instrumental suspende a falta [...] tal jogo oferece a constituição para o estético, que, discursivamente, só pode ser descrito como um intervalo vazio. Se o vaivém se relaciona um fictício como jogo livre a um fundamento, e se o imaginário faz com que é transgredido se decomponha para que as motivações possam ser concebidas (*vorstellbar machen*), isso faz com que o jogo se realize igualmente com ganho e esquiva (*Überspielen*) dos ganhos (ISER, 2013, p. 312, grifos do autor).

O jogo não é idêntico ao que o originou. Nele há ganhos e esquivas, conseqüentemente a isso, entende-se que o fingir não é transcendental nem deve ser, do contrário a boneca Brígida não seria alcançada pelo imaginário, pois este preenche os vazios dos atos ao entrelaçar os dois mundos, criando possibilidades que o faz encontrar o caminho para o cumprimento de sua ação, e tão logo a cumpre, retorna ao que é: imprevisível, indeterminado e transitório. De modo oscilante e repentino, o jogo imaginário regressa a seu ponto de origem, pois como descreve o narrador, “[...] não importava nenhuma lógica. Em suas mãos e sua imaginação, a borboleta fizera o mundo ficar pequeno”.

É certo que o vaivém do jogo traz consigo o emergencialismo que é ocasionado pelo ilogismo por não se alcançar a efetiva cognição dos acontecimentos, o que vai de encontro com o que o narrador diz, em não ter importância alguma a falta de lógica diante das ações da boneca; todavia o que é liberado a partir das transgressões de limite e da ação do imaginário para

entrelaçar o enredo, necessita de uma organização que propicie o sentido do texto e interaja com o leitor através do andamento do jogo variável e serial. Pode-se dizer que os acontecimentos inscritos nas cartas soam como tentativas para paralisar os vazios através da modificação e da alteridade dos dados, eliminando o desnecessário ao criar outras significações inesperadas e que parecem não ter limitação, são nada mais que as relações não perceptíveis dos jogos diante de uma liberdade limitada à estrutura do texto.

Com base nesse entendimento, a escrita torna-se parte da diferença que promove o sentido para o leitor de *KBV*, mesmo quando os detalhes se ocultam e as aventuras da boneca não são delineadas nas cartas, motivando o surgimento de expectativas e descobertas de uma irrealização através do “como se fosse verdade”. A partir desse ponto, o efeito estético é suspenso e a escrita coloca em descoberta o que estava em oculto, o que ocorre diante de uma organização do jogo variável e serial, pois sem a ordem de sentido não seria possível compreender que a viagem de Brígida trata-se de uma realização imaginária e não de uma realidade concreta.

A escrita revelada e as metáforas ocultas passam a fazer sentido diante de uma experiência de conversão: ato literário, como expõe Derrida sobre a experiência da escrita:

[...] esta experiência de conversão que instaura o ato literário (escritura ou leitura) é de uma espécie tal que as próprias palavras separação e exílio, designando sempre uma ruptura e um caminho no *interior* do mundo, não conseguem manifestá-la diretamente mas apenas indicá-la por uma metáfora, cuja analogia mereceria por si só a totalidade da reflexão. Pois se trata de uma saída para fora do mundo, em direção a um lugar que nem é um *não-lugar* nem um *outro* mundo, nem uma utopia nem um *álibi*. [...] esse nada essencial a partir do qual tudo pode aparecer e produzir-se na linguagem [...]. Só a ausência pura — não a ausência disto ou daquilo — mas a ausência de tudo em que se anuncia toda a presença — pode inspirar, ou por outras palavras trabalhar, e depois fazer trabalhar (DERRIDA, 2014, p. 19-20, grifo do autor).

A escrita decomposta, em “um não-lugar nem um outro mundo”, vai de encontro ao mundo de Brígida e à esperança de Elsi em visualizar o carteiro de bonecas como a representação da verdade em que quer e precisa acreditar. O carteiro figura no espaço do enredo como elemento de desfragmentação e ausência de uma efetiva presença, por isso a ação do imaginário em alterar os dados joga com o texto e ao mesmo tempo com o leitor, promovendo por meio da escrita o sentido e a potencialidade das cartas que paradoxalmente não se encontra nelas mesmas, mas se encontra a partir do momento em que o jogo encena, bifurca, promove ganhos, perdas e suplementa a ausência, o que Derrida (2014) denomina de “ausência pura”, que motiva a escrita e a faz trabalhar. E de fato,

[...] uma carta representava quase uma aventura [...] aquela segunda carta era uma ponte. De quantas cartas Elsi precisaria para ser feliz? E Brígida, de quantas para se libertar? Se não escrevesse, nunca poderia voltar ao parque de Steglitz. Como seria capaz de encontrar Elsi dias ou semanas depois, fingindo a indiferença, ou envolto numa dolorosa mentira? [...] mas, se escrevesse, ele se meteria numa areia movediça que engoliria lentamente (SIERRA I FABRA, 2009, p. 55).

Quantas cartas seriam necessárias para libertar Elsa e Brígida? Essa resposta ainda era uma incógnita que delibera uma consciência vazia e indetermina os destinos das personagens. O imaginário diante do que os atos de fingir estabelece, mobiliza-se mais uma vez, promovendo a realização de uma segunda carta e retomando uma aparente ordem no enredo, que ora ou outra se esquia dos detalhes dos discursos de Brígida e deixa um espaço em aberto para que o leitor adentre ao jogo: “[...] desse modo, o contramovimento do vaivém está presente no próprio leitor, que se vê obrigado a ocupar a diferença e a decompor suas ocupações” (ISER, 2013, p. 313).

Ocupar a diferença, decompor o que está em aberto e visualmente ausente, paralisa o jogo temporariamente e sem demora retoma sua ação de contraposição, abre-se para o que precisa ser complementado dando continuidade à narrativa. É diante desse ir e vir do jogo que Brígida decide conhecer Paris.

Naquela manhã, Elsi chegou pelo menos dois minutos antes do combinado [...] sorria. [...] tem carta hoje? – Tem. [...] – De onde é? – De Paris! [...] “Senhor carteiro de bonecas, esta carta é para Elsi”. Elsi virou-a. – “Champs Élysées, Paris” – leu. O secreto autor do texto sorriu para si mesma. A verdade é que, agora, se sentia à vontade. A pena voara com muito mais liberdade e as palavras tinham se encandeado como uma longa trança de emoções e sentimentos. Brígida estava dentro de sua cabeça. – O senhor pode ler para mim? – Claro [...] nenhuma dúvida ou questionamento. Pelo menos essa era a parte do encanto infantil (SIERRA I FABRA, 2009, p. 59-61).

Brígida já não era mais uma ideia vazia, mas uma ideia provida pelo imaginário. O narrador explicita essa relação de intimidade do autor das cartas com a boneca, ao perceber a liberdade e a impressão de sentimentos colocados em mais uma aventura a ser narrada para Elsi; a fala da garota quando pergunta ao carteiro de bonecas se ele poderia ler para ela, representa uma encenação que de algum modo aproxima o leitor dos sentimentos da menina, pois em sua voz existe um elo de ternura associado à expectativa do que ali está escrita. Dito isto, as perspectivas, na ação do imaginário, tornam-se elos de significação entre as palavras, estas deixam de ser expectativa e o duplo sentido passa a mover o jogo numa divisão que se abre na própria palavra que suplementa o vazio do fingir.

Na construção das cartas, o jogo promove reações no leitor conforme surge a quebra

de expectativa através da ação do imaginário, tendo em vista que o objeto encenado terá diversas formas de manifestações que, ou se voltam ao objeto designado para imaginá-lo, ou se voltam para o duplo, ao emergir das possibilidades que a ação do imaginário oferta. A contraposição não deixa de ser a cisão necessária para pressionar o imaginário a dar forma ao que está ausente e o proveitoso desse processo é que sua ação não busca leitores específicos, o processo do “como se fosse verdade” está no leitor e para o leitor, o que segundo Iser (2013), decorre do jogo oscilante entre imitação e simbolização.

A voz de Brígida sinaliza essa oscilação, referenciação ao que não se consegue objetivar por mais que se esteja em similaridade com o mundo dado:

[...] – Querida Elsi. [...] – Você sabia que o céu de Paris é dar cor de seus olhos quando você sorri e que as nuvens são como pêssegos que se formam no seu rosto? Pois é assim mesmo. Estou em Paris! Acredita? Nesta segunda etapa da minha viagem, eu resolvi navegar pelo Sena, ver o museu do Louvre, passear pelos Champs Élysées e subir na torre Eiffel [...] – Espero que você não se canse com minhas aventuras porque vou lhe contar tudo o que tenho feito. Quer saber? – Quero – disse Elsi respondendo à pergunta da carta. (SIERRA I FABRA, 2009, p. 61).

A contraposição de mundo reitera-se na voz de Brígida. O leitor ao acompanhar a viagem da boneca, também vai de encontro ao jogo livre que, despreendido de limitações, promove sua busca pelos espaços de Paris, e de modo decorrente, as possibilidades surgem e as diferenças ampliam-se ao tornar o irrealizável possível no âmbito da narrativa. Nessa acepção, o jogo instrumental limita a liberdade do jogo livre para que ação do imaginário não ultrapasse o espaço interno do texto e encontre limitações que não permite extrapolar as determinações dos atos, já que os jogos se intercalam e disputam os espaços do texto por meio da contramovimentação.

É através da contramovimentação dos jogos que os esquemas construídos no percurso das cartas dialogam com a Paris de Brígida, que não representa a verdade externa, mas se faz similar diante de elementos que não se encontram sob a obtenção do leitor e articulam as nuances de *KBV*. A figuração da segunda carta da boneca, assim como as demais, não se dá pela imitação ou cópia, mas é produzida através da apropriação do inapreensível, apropriação que no decorrer da construção do enredo, encontra sua linguagem e ludicidade à medida que a simbolização do objeto ganha distanciamento do mundo dado sem deixar de ser similar a ele, aprofundando assim, o processo de encenação, tal como se observa nas falas das personagens:

[...] – Na minha larga experiência como carteiro [...] – Sabe, sei de bonecas que nunca fazem sua viagem. Têm medo [...] e o medo é uma coisa ruim e perversa que limita a liberdade. Quem tem medo não vive, agoniza [...]. Você

a ensinou a não ter medo e enfrentar a vida [...] por isso acho que deveria se sentir muito orgulhosa. – E estou – confirmou com toda a veemência. [...] é que ainda não consigo acreditar que ela não está mais comigo – Elsi falava devagar, abrindo o coração [...] deparou com aquele olhar limpo que o atravessava – Diga, Elsi. – Eu posso escrever para Brígida? A angústia tomou conta dele [...] prova de que com as crianças ninguém podia, e às vezes elas estavam muito à frente dos adultos – Receio...que não (SIERRA I FABRA, 2009, p. 52-53).

A oscilação dos jogos é o imaginário em operação diante da consciência, como ato de ideação, que desliza e oscila por meio das diferenciações. No fragmento acima, a fala do carteiro de bonecas encena essa oscilação utilizando-se dos significantes como caminho para a compreensão do que está sendo figurado, Franz Kafka ao dialogar com Elsi, já não é ele mesmo, mas um carteiro de bonecas não só para a garota, mas para o leitor que precisa compreendê-lo pela relação do “como se fosse verdade”.

O jogo se movimenta ao promover o diálogo que decorre de uma cisão no próprio texto e, conseqüentemente, leva o leitor a negar qualquer realização dos acontecimentos promovidos no enredo com alguma possibilidade de realização no mundo dado. Nisto, a estrutura das cartas não paralisa o movimento de abolir, alterar, irrealizar e realizar o imprevisível diante do mundo representado, o que atenua o papel do leitor de *KBV* em compreender as diferenciações e as possibilidades que se intercalam na narrativa para que assim, a significação dos elementos utilizados na superfície do enredo tenha seu sentido formulado diante das intenções do texto.

Na relação de sentimentos manifestada pelo carteiro, figura o não-dito, o que não mais designa a realidade do mundo dado que, ao ser colocada em pêndulo no texto, modifica-se e atualiza o não-atualizado para que a encenação aconteça. Eco lembra que o

[...] “não-dito”, significa não manifestado em superfície, a nível de expressão: mas é justamente este não-dito que tem de ser atualizado a nível de atualização do conteúdo. E para este propósito um texto, de uma forma mais decisiva do que qualquer outra mensagem, requer, movimentos cooperativos, conscientes e ativos da parte do leitor (ECO, 2002, p. 36).

Sob a manifestação do não-dito, as cartas atualizam-se e a escrita, enquanto diferença da movimentação do jogo, atinge os elementos semióticos que sofrem modificações por serem transgredidos pelo modo como o fictício atua no texto ficcional através da sua relação com o imaginário. Como resultado dessa movimentação, tem-se a representatividade das personagens articuladas por meio de uma linguagem que altera e produz valor inverso aos elementos semióticos ao tornarem-se signos ficcionais articulados por meio da “ficção

imaginativa”, que

[...] efetua a “distorção” do que é transgredido; isso significa que só quando a validade da acomodação, entendida como imitação, é negada, libera-se um jogo que almeja apropriar-se do que permanece oculto em função da adaptação. A imitação experimenta assim, uma mudança de estatuto [...] na literatura, essa imitação serve sempre à função “assimilativa”, que visa simbolizar o ausente, o subtraído e o incaptável – em outras palavras, estados de coisas incapazes de objetivação-, de maneira que se tornem acessíveis (ISER, 2013, p. 351).

Objetivar Brígida, portanto, é algo não possível na narrativa, e em consequência dessa não possibilidade, a personagem ganha figuração no enredo através do processo de similaridade que promove a busca da compreensão do que está sendo jogado no texto. Muito embora deva-se entender que, ao se conseguir captar o incaptável na narrativa, apesar de ser um gesto simbólico integrado ao fictício e imaginário, este gesto não seria possível caso o esquema das cartas não partisse de uma seleção do mundo dado, pois o que se quer alcançar no espaço interno do texto nada mais é que a irrealização do homem fora do ambiente textual, uma disposição antropológica que não se sobrepõe aos esquemas da narrativa, mas que se encontra associada ao esquema oscilante do jogo, em que “[...] o esquema repetido é ultrapassado e desnuda seu ser-aberto” (ISER, 2013, p. 353).

Ao tempo em que as cartas se integram ao movimento oscilante do jogo, as similaridades surgem de modo imprevisível e, contrariamente, organizam a dinâmica do texto para que se tenha uma demanda de sentido coadunada à construção do significado efetivada pelo leitor. A interferência constante do narrador também influencia na contraposição do jogo no enredo, sua presença entre a leitura das cartas promove uma certa proximidade do leitor com os pensamentos mais íntimos das personagens que são por certas vezes, um tanto confusos e desarticulados, o que ocorre de modo mais específico quando se trata da personagem Franz Kafka.

Em sentido oposto, as constantes interposições do narrador podem de alguma maneira incomodar e desarticular o momento criativo do leitor por impulsionarem mudanças no sentido do texto, os quais ocorrem diante de expectativas interrompidas em que novas insurgências não esperadas são desenvolvidas no enredo, isto faz com que esse momento criativo seja refigurado e as contraposições do jogo que se fazem numa especificidade antilógica sejam articuladoras de mudanças e precursoras de desestabilidades, como acontece no fragmento abaixo:

[...] Elsi e ele eram cúmplices. Lia e lia, marcando cada inflexão, criando mistérios na narração, aproveitando o tom e a fascinação de cada nova

experiência. Brígida era muito especial. Gostava não apenas de cultura, como atestava sua visita ao museu do Louvre, mas também de descobrir a animada vida noturna parisiense [...] seu dia e suas horas, pareciam elásticos. Subir na torre Eiffel, passear pelos Bois de Boulogne, navegar pelo Sena [...] e fazer compras tomaram-lhe um tempo mínimo [...] foi à ópera e dormiu no melhor quarto do hotel George V. Uma maravilha. [...] – “Espero que o senhor carteiro que lhe entrega minhas cartas seja uma pessoa amável e boa, como todos os carteiros de bonecas” – “E espero que você esteja se comportando bem [...]”. Está parecendo minha mãe [...] “– Com muito amor, sua Brígida” [...] – Que sorte poder viajar- murmurou Elsi. – Você também vai viajar um dia, se quiser- disse Franz Kafka. – O senhor já viajou? – Um pouco pensou nos hospitais e casas de repouso que visitara nos últimos tempos por causa de sua doença [...]: Matliary, Spindelmühle, Planá, Müritz... E lhe falaram de sanatórios muito bons, o de Wiener Wald, o Kierling, a clínica Hajek. – Um pouco, sim (SIERRA I FABRA, 2009, p. 62-65).

Percebe-se pela descrição do narrador que há uma quebra de sequência do que se é relatado, pois enquanto expõe o vínculo afetivo da relação de Elsi e Franz Kafka quanto ao compartilhamento do que está escrito na carta, sugerindo que ambos têm fascinação por cada nova aventura da boneca, ocorrem rupturas que não dão possibilidades para que Brígida narre para Elsi a continuidade de sua aventura vivenciada em Paris. Nisto, é o narrador que assume mais uma vez o espaço da narrativa e toma para si o detalhamento da viagem da boneca à Paris, demonstrando uma delonga que exige que o leitor exerça seu papel de potencialidade e estabeleça uma metacomunicação com o que está sendo intencionado no texto, o que pode ser favorável ou não ao leitor, mas que se faz necessário no conjunto de esquemas estabelecidos na narrativa.

Tem-se uma aparente acomodação do jogo que causa uma inautêntica significação, uma falsa aparência de entendimento e de previsibilidade que não deixa de ser a reiteração do jogo livre, em que a ficcionalização revela a sua transgressão constante, ao passo que o imaginário utiliza-se de uma determinada liberdade para produzir uma repetição semântica, uma memorização dos espaços de Paris: memorização e intertextualidade que, de algum modo, são elementos que provêm de um discurso simulado (objeto desmentido) que permite com que o leitor esteja dentro e fora do texto num jogo de encenação movimentado a partir do que está sendo representado. Uma Paris “presentificada” e que se encontra correlacionada ao que Iser (2013) condiciona com entendimento de Husserl, de que um objeto

[...] pode ser intuído, pode ser simbolicamente (através de signos) representado e, finalmente, pode ser representado de modo vazio. [...] uma representação vazia pode ser também *simbólica*, a qual não representa apenas de modo vazio o objeto, mas antes o representa <<através >> de signos ou de imagens. No último caso, objeto é figurado, ilustrado numa imagem, mas não representado infinitamente <<ele próprio>>. Cada presentificação intuitiva de

algo objetivo representa *o segundo modo da fantasia*. Ela <<contém>> sua aparição no fantasma. Com isto, a presentificação pode ter o carácter de *actualidade* ou de *inactualidade* (HUSSERL, 2011, p.126, grifos do autor).

É diante da presentificação fantasmática que Paris torna-se o “segundo modo da fantasia”, uma aparição gerada não mais da percepção e que já se distancia do próprio objeto imaginado, desconstruído e modificado. Nesse momento, o imaginário é conduzido através de um objeto desmentido como uma recordação do que é ausente e modificado pelo que já não é mais objeto, mas uma inatualização, portanto uma neutralidade que a retira de qualquer justificativa ou conhecimento sob o que foi gerado, já que a memória do passado torna-se presente sem que seja atual ou muito menos preceito de uma realidade originária; uma Paris vazia que se encontra suspensa mediante sua relação com o mundo encenado e compactuado entre o leitor e o autor idealizador de *KBV*. Alcança-se um suposto equilíbrio no enredo ao tornar presente mesmo que fantasmagoricamente o que não pode ser compreendido, esse aparente equilíbrio e linearidade do enredo formaliza o jogo provisoriamente, mas tão logo tem sua comodidade paralisada, pois a interação do fictício e imaginário desarticula essa linearidade e expõe-se de maneira variável e imprevisível diante da suspensão de mundo descrita pelo narrador.

Em consequência do processo de desarticulação, a segmentação das descrições feitas pelo narrador são interrompidas através da fala da boneca que se intercala às falas de Franz Kafka e Elsi, um jogo oscilante e que necessita mais uma vez da ação potencial do leitor, desta vez para significar o sentido da pergunta da garota em querer saber se o seu carteiro de bonecas já havia viajado e, enquanto a resposta não é dada à menina, o carteiro, ou melhor dizendo, Franz Kafka, adentra em um tempo desconhecido e rememora aspectos de sua vida até então não apresentados no enredo.

Ao responder que conhecia vários lugares expande-se um vazio na discussão das cartas, que, segundo Iser (1999a), são como naturezas diversas de hiatos que tornam mais complexa a interação entre texto e leitor. De certa forma, o vácuo deixado diante dessa resposta pode não ter significação direta para o leitor de *KBV*, pois localizar-se nesses espaços a partir do que a narrativa apresenta, requer uma ação de similaridade e identificação com suas experiências de vida, já que as citações feitas representam no âmbito do texto e fora deste, casas de repouso e hospitais, ambientes que possivelmente não são considerados como espaços de vivência desse leitor, mas que se agregam aos discursos construídos nas cartas como estratégias do texto que dificultam a obtenção de uma significação única e sem interrupção, abrindo-se para uma produção múltipla que leva o leitor a uma consciência imaginante,

[...] que visa a produzir seu objeto; [...] constituída por uma certa maneira de julgar e de sentir em que nós não tomamos consciência enquanto tal, mas nós apreendemos a partir do próprio objeto intencional, como tal, algo de suas qualidades. Pode-se dizer que a função da imagem é simbólica (SILVA, 2013, p. 84).

Ao tomar as qualidades dos elementos citados pelo carteiro de bonecas como algo a ser produzido a partir de uma consciência não idêntica ao real, mas imaginada e preenchida diante de um objeto intencional, é que o leitor consegue prover de significação os elementos memorizados por Franz Kafka. O narrador torna-se mediador desse processo de interação ao dizer que os ambientes foram visitados pelo amigo de Elsi como tentativa de encontrar tratamento para sua enfermidade, possibilitando ao leitor de *KBV* negar os elementos citados na esfera do mundo dado e esvaziá-los de seu objeto de origem, trazendo para si, a formação de uma consciência imaginante e conectada com os elementos descritos.

Exige-se do leitor uma simulação, uma performance do objeto ausente que só se faz possível porque a emergência de produção do objeto que não se encontra presente gera outra emergência que extrapola o discurso imitativo e alcança a “[...] encenação da diferença entre a diferença e a eliminação da diferença [...]” (WELLBERRY, 1999, p.184), o que leva à transformação do acoplamento estrutural que passa por diversas nuances em que dos

[...] objetos simulados com ações de ensaio de imitação (simulação), discursos com objetualidade desmentida (simulacro) e materialidade perceptível com operações de representação (fantasmagoria) origina-se um acoplamento estrutural, a partir do qual é produzido. Os fenômenos assim resultantes não são idênticos com as posições estruturalmente acopladas mas sim são antes a sua transformação (ISER, 1999, 250).

É a partir das nuances do enredo que as acoplagens estruturais do texto vão se diversificando através dos discursos das personagens que geram um simulacro e, portanto, correspondem à ação do imaginário em produzir um elemento ausente. Demonstra-se, nesse sentido, um jogo textual estabelecido diante de variantes presentificadas nas cartas de Brígida construídas através de uma performance inconstante dos discursos que, por não estarem centralizados apenas na voz da boneca, ocasionam degradações não esperadas aos que compartilham da leitura de *KBV*.

Desarticula-se sob essa perspectiva, qualquer possibilidade de se tratar de uma narrativa simplória no sentido de não dar margens à diversificação, mas há nela o viés crítico em que se pincela um mundo imaginário, complexo e sem definição. Incertezas que geram uma performance no discurso e uma encenação que desenvolve a imaginação do leitor e o faz cumprir papéis autorreflexivos, um vaivém do jogo que ora desestabiliza, ora retoma o ponto

de equilíbrio do enredo, em que Elsi e Franz Kafka eram cúmplices de uma boneca que “[...] era muito especial. Gostava não apenas de cultura [...] mas também de descobrir a animada vida noturna parisiense” (SIERRA I FABRA, 2009, p. 67).

Nesse sentido, a narrativa dispõe-se de elementos comuns e incomuns de serem articulados numa obra direcionada para leitores juvenis, justamente porque as cartas apresentam-se em diálogos inconstantes que resultam numa diversificação de discursos performáticos que movem o jogo, ora livre, ora limitado, e ao tempo em que as personagens ganham espaço na narrativa, dá-se continuidade aos diálogos que se encontram dispersos em temáticas diversas e intercaladas pela voz do narrador. Essas tentativas não deixam de estar coadunadas com o processamento do texto e seu sentido, muito menos com a experiência do leitor que gera significações e que são essenciais na relação antimimética e paradigmática existentes na construção do enredo, tal como se vê em

[...] levou a mão ao rosto. Por que os beijos das crianças tinham sabor? Elsi havia lhe dado um [...] “Ah, as crianças são traidoras!”, pensou. – “Surpreendem com o melhor e mais puro de si mesmas!” [...] e, num mundo sempre a ponto de naufragar, que se movia no fio do egoísmo, da incerteza e da crueldade humana, todos sabiam que isso era perigoso. Uma criança tanto podia matar com sua sinceridade como atravessar com seu desembrço os espessos muros da consciência. Abriu os olhos e o fixou na escuridão. Ninguém enxergava no escuro, mas ele sim [...] meses antes, tinha pedido a seu amigo Max Brod que, quando morresse, destruísse toda sua obra, todas aquelas páginas nunca publicadas. E só agora se dava conta de que as cartas de Brígida para Elsi ficariam a salvo dessas chamas. Que tolice. Que importância tinha isso? Não era ele escrevia, mas Brígida [...] por que estava tão agitado? Acabara de enlouquecer? Sim, completamente! Se alguém soubesse de sua história com Elsi, ele nem precisaria morrer de tuberculose. Seria internado diretamente no manicômio (SIERRA I FABRA, 2009, p. 67-69).

Em “[...] levou a mão no rosto. Por que os beijos das crianças tinham sabor?”. Nota-se que o narrador parece retomar ao mundo de Elsi através de uma linguagem metaforizada e não desconhecida para o leitor de *KBV*. Este encontra-se diante de uma relação dialógica que o faz produzir o que não é dado no âmbito do texto, resultando em um efeito de experiência estética e inatualizante, que tão logo desaparece e o direciona a experimentar uma vivência encenada, portanto, antropológica, em que se sente como se tivesse a frente de uma realização que, no mundo dado, considera-se irrealizável. Portanto, compreender que o beijo de Elsi revela algo que só se produz ficcionalmente é também compartilhar do entendimento de que

[...] uma reencenação (*reenactement*) da vida na literatura consiste numa atividade antropológica que pode tanto suplementar as forças psicológicas ou culturais que impõem determinações históricas concretas, quanto interferir

nelas ou revelar outras possibilidades de determinação [...] sem ser um meio para o complemento ou uma compensação, a literatura nos permite moldar ativamente o mundo e a nós mesmos, ao propiciar o contato com alguma coisa que não podemos conhecer ou vivenciar (SCHWAB, 1999, p. 41-43, grifo do autor).

A reencenação através da voz do narrador evidencia a ficcionalidade do ato do beijo e promove um aparente fechamento do jogo, o que resulta em um breve entendimento de que o enredo retomará as apresentações da viagem de Brígida e que as controvérsias serão cessadas. No entanto, o imaginário, diante de sua transitoriedade, mantém-se em oscilação e novas significações são geradas por parte do leitor, nisto a intencionalidade e o jogo livre do texto dão continuidade às nuances expostas através da encenação das cartas, ampliando-se as dispersões e não se alcançando o que se esperava alcançar: o discurso da boneca.

A aparente desordem expande ainda mais as dispersões temáticas no desenvolvimento das cartas, pois o que descortina a narrativa não é apenas a tentativa de oportunizar Elsi a retomar o sentimento de esperança esvaído pela perda de sua boneca, uma vez que o espaço do texto é invadido por diversos elementos problematizadores. O ato do beijo dado pela garota ao seu amigo carteiro, a título de exemplo, figura uma ação que se torna no enredo um elemento contraditório ao introduzir um efeito negativado e não esperado, pois, como o beijo de uma criança pode revelar traição e tão logo representar estado de pureza e bondade? Uma contradição que transgride o conceito original da palavra traição ao se tornar vazia e descortinar um novo sentido, não mais o que advém de preceitos negativos e conhecidos do mundo dado, mas proveniente de um processo intertextual que leva a palavra para um outro aspecto, em que o que é negado produz diversificadas mobilizações no espaço interno do texto.

Nesse sentido, o imaginário atua no deslocamento do que se desconfigura, tal como acontece com o uso da palavra morte, que não é um vocabulário comumente utilizado no mundo de uma criança, mas para a personagem Franz Kafka revela-se sob uma nova ordem de significação, em que o que mata não tira a esperança e, no contexto do fragmento acima, a faz ressurgir a partir da ação de um beijo, paralisando a superfície do egocentrismo e da crueldade humana, renascendo a esperança perdida diante de um “[...] mundo sempre a ponto de naufragar, que se movia no fio do egoísmo, da incerteza e da crueldade humana, todos sabiam que isso era perigoso” (SIERRA I FABRA, 2009, p. 68).

De outro modo, o perigo observado por Franz Kafka, a partir da ação de Elsi, tem uma devida intenção no espaço do texto: figurar o entendimento de que as crianças sempre “[...] surpreendem com o melhor e mais puro de si mesmas!”. Há uma função duplicada do objeto significante, pois o que se designa é uma referência da realidade repetida e transgredida, que

abre espaço para que o jogo do texto estabeleça não apenas uma relação de efeito com o leitor, mas uma relação antropológica entre ambos.

Dessa relação, ocorre o “não-mais-significar” do discurso ficcional através do jogo imaginário, o que Iser (2013) correlaciona à compreensão de Bateson (2000) sobre a relação do homem e os jogos da linguagem/metacomunicação, designado por este, como uma relação “mapa e território” resultado de uma diferença semiótica: significado/significante. Essa diferença no texto literário, bem como em *KBV*, soa de modo mais atenuante e instável por conta da ação do imaginário que produz o jogo emergencial, um jogo de contraposição e simbolização que encontra o espaço ideal para a exposição antropológica: uma nova construção da experiência humana vista sob uma heurística própria da literatura, em que o jogo da vida real encontra-se no jogo do mundo literário regido pelo “estado de coisa paradoxal”.

É o que se tem na encenação dos discursos de Franz Kafka e Elsi, apesar de não se alcançar o discurso de Brígida, alcança-se as nuances e o ir e vir do enredo a partir dos processos primários e secundários que são recebidos pelo jogo textual através da relação do “como se fosse verdade”. O jogar/brincar situa autor, texto e leitor numa (in) verdade revertida de verdade, na qual

[...] the discrimination between "play" and "nonplay" like the discrimination between fantasy and nonfantasy is certainly a function of secondary process, or "ego." Within the dream the dreamer is usually unaware that he is dreaming, and within "play" he must often be reminded that "This is play". Similarly, within dream or fantasy the dreamer does not operate with the concept "untrue," He operates with all sorts of statements but with a curious inability to achieve metastatements. He cannot, unless close to waking, dream a statement referring to [...] his dream. [...] in primary process, map and territory are equated; in secondary process, they can be discriminated. In play, they are both equated and discriminated (BATESON, 2000, p. 185).⁷

A obra *KBV* não é uma verdade e nem busca ser, mas nela há uma “história insólita”. “This is play” que se abre, expande-se, um jogo que acontece no âmbito interno do enredo percorrido através de relações que não necessitam de limitação, mas que por si só não tem valia, pois Brígida só detém de sua validade no mundo ficcional se houver quem de fato possa lhe dar vida, e só quem pode deter dessa ação é o leitor, que faz parte do jogo imaginário, em que joga

⁷ A discriminação entre "jogar" e "não jogar" como a discriminação entre fantasia e não fantasia é certamente uma função do processo secundário, ou "ego". Dentro do sonho, o sonhador geralmente não tem consciência de estar sonhando, e dentro do "jogar" ele deve ser frequentemente lembrado de que "Isto é um jogo". Da mesma forma, dentro do sonho ou da fantasia o sonhador não opera com o conceito "falso". Ele opera com todos os tipos de afirmações, mas com uma curiosa incapacidade de realizar meta-afirmações. Ele não pode, a menos que perto de acordar, sonhar uma afirmação referente ao [...] seu sonho. No processo primário, mapa e território são equiparados; no processo secundário, eles podem ser discriminados. No jogo, ambos são equiparados e discriminados (Tradução nossa).

e é jogado como num sonho em que nada se opera como falso e tudo se desprende, o brincar/jogar torna-se explícito, pois “dentro do "jogar" ele deve ser frequentemente lembrado de que "isto é um jogo".

Seja no jogo real ou ficcional: do brincar, fantasiar e sonhar, absorve-se essa relação primária e secundária dos acontecimentos, mesmo que de maneira divergente, pois, sob o aspecto textual literário não se espera resultados, logo a imprevisibilidade é uma decorrência contínua na metáfora do jogo. No jogo textual de *KBV*, evidencia-se essa absorção através das cartas imaginárias nas quais se tem a suspensão da realidade do mundo dado, em que o homem se desfalece através de seu individualismo a ponto de inquietar-se com ações simplistas, capazes de contornar o caos humano em meio a uma sociedade que se perde diante da insensatez e narcisismo que lhe afeta, uma metáfora do jogo que ocorre, por exemplo, quando Elsi desfragmenta Franz Kafka através de um beijo.

Um caos transferido para a relevância do enredo entrelaçado às evidências virtuais da vagância do pensamento de Franz Kafka, que se encontra absorvido de dúvidas e imerso sob as ações da menina Elsi, já que para ele “[...] uma criança tanto podia matar com sua sinceridade como atravessar com seu desembrço os espessos muros da consciência” (SIERRA I FABRA, 2009, p. 68). Incertezas que transgridem e produzem uma relação de experimentação do discurso entre o jogo livre e instrumental enquanto resultado da interação do fictício e imaginário no texto, em que

[...] o paradoxo de uma diferença suspensa e, simultaneamente, preservada decorre do fato de que o significante se encontra sob o signo do *como se*, que o desconecta do código, ou seja, seu designar, não mais se determina por este [...] se o designar é abolido, o não-mais significar do que é designado constitui também um designar, ainda que aponte para o que não existe. Ele só pode se tornar presente pelas implicações, agora atualizadas [...] o significante dividido se torna um jogo, à medida que oscila entre sua determinação pelo código e a produção de seu significado (ISER, 2013, p. 345).

Do jogo paradoxal que há nas cartas, une-se o contraposto, os simulacros ressignificam o mundo negado ampliando o jogo e tornando-o complexo à proporção que as cisões são aprofundadas perante as ações das personagens que formulam, a partir do que é negado, uma ponte que aparentemente não se conecta ao mundo de Brígida e ao de Elsi, mas que se correspondem diante das estratégias e esquivas do texto, que não deixam de produzir encenações virtuais através do “significante dividido”.

Estas encenações ganham maior abertura com as ações da personagem Franz Kafka que, a todo momento, desestabiliza o enredo nutrindo uma relação de intimidade e contradição

consgo mesmo ao apresentar seu passado em aberto; anula-se de forma paradoxal as relações com o mundo dado, já que se encontra interligado ao processo de criação da boneca Brígida e à sua atitude de tornar-se um carteiro de bonecas. Introduce-se, dessa maneira, um estado insólito e irregular no enredo que se enlaça como ponto de partida ao percurso do imaginário que há em *KBV*, provocando uma necessidade de interpretação que capte o que se encontra oculto para que haja a devida manutenção do sentido e da intenção das cartas, disponibilizando ao leitor a liberdade para gerar suas próprias significações.

O narrador, como já dito, também faz parte desse jogo insólito e irregular, ora satisfatório, ora continuador das aberturas e paradoxos presentes no enredo, tal como faz ao dizer que enxergar na escuridão era uma das habilidades de Franz Kafka: “[...] abriu os olhos e o fixou na escuridão. Ninguém enxergava no escuro, mas ele sim [...]”; interceptando outros elementos mais inesperados ainda, “[...] por que estava tão agitado? Acabara de enlouquecer? Sim, completamente! Se soubessem de sua história com Elsi, ele nem mesmo precisaria morrer de tuberculose. Seria internado diretamente num manicômio” (SIERRA I FABRA, 2009, p. 68).

Instabilidades geradas a partir do processo da diferenciação que se ampliam no desenrolar das cartas, como em “[...] meses antes, tinha pedido a seu amigo Max Brod que, quando morresse, destruísse toda sua obra, todas aquelas páginas nunca publicadas [...]”, e que “[...] só agora se dava conta de que as cartas de Brígida para Elsi ficariam a salvo dessas chamas”. Nesse discurso, assim como em outros que compõem o enredo, não se dispõe de uma lógica discursiva, pois há um tempo desconhecido, não citado, embaralhado e contraditoriamente interligado a uma aparente infância perdida que faz dos pensamentos da personagem Franz Kafka uma transgressão perturbadora entre si mesmo e sua própria criação: o carteiro de bonecas. E como bem diz o narrador, “[...] que tolice. Que importância tinha isso? Não era ele escrevia, mas Brígida” (SIERRA I FABRA, 2009, p. 68).

Para o leitor surgem várias aberturas: Quem é Max Brod? A que obras escritas pela personagem Franz Kafka o narrador faz referência? Há conexão nessas falas com o eixo central da narrativa? Se há respostas ou definições, estas não se encontram como objetivo a ser alcançado no espaço interno do texto, pois a ação do imaginário cumpre as determinações do fingir que leva esse leitor a compartilhar o autodesnudamento do que se encontra ausente e se faz presentificado por meio de terrenos desconhecidos que impulsionam o jogo a ser jogado de modo contraposto e inverso, portanto uma interpretação de mundo que pressupõe que

[...] la autorreflexión en términos de vigilar la actividad interpretativa revela que esta última depende no sólo del tema por comprender, sino también de los

diversos parámetros de registros siempre cambiantes. Más aún, si la interpretación debe enfrentar el espacio liminal que resulta de la transposición de una cosa en otra, la interpretación es sobre todo un acto representativo más que explicativo (ISER, 2005, p. 32).⁸

Ato representativo que, no enredo de *KBV*, parte de uma estrutura entrópica e cambiante provida da própria naturalidade do emergentismo, que é imprevisível e surge das possibilidades do jogo que não desestabiliza a ação do imaginário determinada pelo fingir. Ao se usufruir das transgressões alcançadas pelo fictício, o enredo utiliza-se da liberdade que o jogo livre dispõe no espaço do texto ao promover a aparente desconstrução das cartas, assim como a falsa impressão de que o jogo oscilante do imaginário encontra-se finalizado diante de um suposto retorno ao mundo de Elsi e Brígida, com mais uma carta a se revelar.

[...] a terceira chegava de Viena. Talvez tivesse saído menos vital, menos entusiasmada que a de Paris ou até que a de Londres. Claro que Viena era uma cidade séria e pragmática, nobre e chata [...] a carta ficaria como estava. A seguinte viria... de Veneza, isso mesmo, maravilhoso, uma cidade perfeita para deixar a imaginação voar. Brígida na praça de São Marcos [...] andando de *vaporetto*, Brígida de gôndola. Fascinante. Ficaria hospedada no lugar mais bonito, o hotel Danieli. [...] e no dia seguinte Moscou! Sem dúvida um grande contraste. Depois seguiria para a Espanha, a Grécia, a Hungria... Mas só o Velho Continente? Não, para que se limitar? Brígida cruzaria o mar. Os mistérios da África, o exotismo asiático, a fascinante América, de norte a sul (SIERRA I FABRA, 2009, p.68-69, grifo do autor).

O retorno ao mundo de Elsi e Brígida gera uma possível estabilidade ao enredo por reencontrar-se com o eixo principal da narrativa: a viagem da boneca, todavia, mais uma vez, essa estabilidade não se torna efetiva. Percebe-se no ir e vir do enredo até aqui analisado, que as viagens da boneca não agregam uma sequência, justamente por conta das entropias que se estabelecem no texto e, de Londres a Paris, “[...] explorou-se muitos lugares, o Polo Norte, o Polo Sul, o Alasca” (SIERRA I FABRA, 2009, p. 53). Nenhuma carta efetivamente presente, uma ausência que permite ao jogo livre dar continuidade a oscilação dos acontecimentos, pois de modo inverso e irregular muitos caminhos já foram percorridos após a ida de Brígida a Viena, mas numa falsa ordem o narrador a cita como se o enredo mantivesse o alinhamento cronológico, cabendo ao leitor percorrer os vazios tendo o desafio de preenchê-los num papel cada vez mais gradativo e aberto pela transição do imaginário entre os dois mundos.

A ausência de uma organização provoca esse falso ordenamento, da ida a uma

⁸ A autorreflexão em termos de observância da atividade interpretativa, revela que esta depende não apenas do assunto a ser compreendido, mas também dos vários parâmetros de registros que estão sempre em mudança. Além disso, se a interpretação deve enfrentar o espaço limiar resultante da transposição de uma coisa para outra, a interpretação é antes de tudo, um ato representativo e não explicativo (Tradução nossa).

Viena séria, chata e pragmática, à Veneza, “uma cidade perfeita para deixar a imaginação voar”; o tempo em face da ausência torna-se aliado, não há uma possível fronteira que não se possa alcançar e, no dia seguinte, como revela o narrador, a boneca já estava em Moscou, depois na Espanha, Grécia, Hungria, Ásia, viajou da América do Norte a Sul. Um jogo que se utiliza de objetos transicionais, considerando que o que se lança sob o desordenamento das viagens e obviamente das cartas, é um jogo tal qual como o da vida, o que retoma o preceito de denotação e jogo na visão de Bateson (2000), trazido por Lima (1999, p. 81):

[...] pode-se considerar a diferença entre denotação e jogo análoga à diferença entre mapa e território. Assim como denotar equivale a usar o mapa de um território, jogar supõe que um território seja posto entre parênteses e que o mapa assuma uma função não – designativa [...] noutras palavras sua função designativa fica congelada de modo a sublinhar a sua função de significação.

Uma metáfora relevante e propícia de correlação entre o que é designado ao mundo das cartas e o que é desconstruído a partir da “função não – designativa”, que parte de uma similaridade de coisas inatingíveis, simbolizando “[...] algo que não se encontrava no horizonte das formas do esquema original [...]” (ISER, 2013, p. 353) e que se distanciam a partir de uma desconstrução em que se pode apresentar a vivacidade da boneca, a exemplo de “[...] Brígida na praça de São Marcos [...] andando de *vaporetto*, Brígida de gôndola. Fascinante. Ficaria hospedada no lugar mais bonito, o hotel Danieli”.

O que não mais designa é o que encena as ações da boneca e suas viagens, portanto não se torna repetitivo enfatizar que o jogo a ser jogado no texto não se difere do jogo real quando se lança ao risco, até porque, ainda que o texto se estabeleça sob ordens estruturais e que não necessita do ganho ou da perda, precisa-se jogar, e há riscos porque não se detém o controle, tal como se apresenta nas cartas ausentes de Brígida, que são a figuração de um “mundo especular”, um “[...] mundo inacessível, pois é apenas uma cena imaginária à qual se gostaria de ‘emprestar realidade, já que se pode vê-la” (SIERRA I FABRA, 2009, p. 371).

Diante da naturalidade com qual o texto revela, desperta, fragmenta e logo reúne o sentido sob o signo duplicado, o enredo apresenta mais um percurso da boneca, denominado de *Terceira ilusão: o longo trajeto da boneca viajante*, momento em que Brígida já havia percorrido muitos lugares e, de modo especular, burla a ordem de acontecimentos. E, da terceira carta de Viena, já se tem a décima quarta carta, nada a medir ou justificar, a não ser quer em

[...] duas semanas. Catorze cartas. Franz Kafka estava impressionado. Tivera de comprar selos usados numa filatelia e visitar um colecionador para manter com dignidade a longa viagem de Brígida. Ou a gente faz as coisas direitas ou não faz [...] Franz Kafka olhou de novo no seu relógio e o da torre.

Não havia engano [...] duas semanas, catorze cartas, e aqueles dez minutos bastavam para confrontá-lo com uma certeza até então conhecida. Até quando ele seria carteiro de bonecas? Até quando escreveria a tão viajada Brígida? Onze minutos, doze. [...] quinze minutos [...] já fizera muito sendo fiel por duas semanas inteiras [...] desapontado. Vinte minutos. Por que continuava esperando? Ninguém menos que ele, Franz Kafka [...] ali estava Elsi. Franz Kafka sorriu aliviado [...] – De onde é a carta hoje? (SIERRA I FABRA, 2009, p. 74-77).

Franz Kafka detém o entendimento de que em algum momento as cartas não irão mais chegar até Elsi, mas mesmo que o leitor não tenha acesso a maioria dessas cartas, a boneca percorre o mundo de modo descontínuo e idealizado, são estratégias próprias do texto literário que formula seu tempo diante do que é realizado a partir de uma irrealidade imaginária. É justamente na relação de uma irrealidade imaginária que o processo metaficcional acompanha a formação de mundo do criador da boneca, que analisa e constrói de modo crítico aquilo que lhe cerca e diante de sua análise sabe que a composição das cartas deve estar o mais próximo possível de sua realidade, ainda que essa realidade não seja a mesma que o leitor usufrui, pois já se encontra transgredida e transfigurada no mundo representado, por isso “[...] comprar selos usados numa filatélia e visitar um colecionador para manter com dignidade a longa viagem de Brígida [...]”, tornaram-se ações rotineiras nas duas semanas de escrita das cartas, já que o caráter de uma possível realidade alcança uma ação que gera o jogo a ser jogado dentro e fora do enredo em que o leitor só “[...] reage adequadamente ao jogo do texto somente se jogar o texto de acordo a regra aleatória, descobrindo-a simultaneamente” (ISER, 2013, p. 371).

A regra aleatória é imprevisível e, no jogo encenado, cabe ao leitor sentir-se livre para adentrar sob o ir e vir que o texto coloca como desafio a ser burlado; em algum momento Brígida precisa dialogar, expor seus sentimentos e, ao mesmo tempo que há essa necessidade, Franz Kafka precisa finalizar o jogo. Frustra-se quem está à espera constante das cartas, lê-las na íntegra, sem interrupções, é um desejo que cerceia toda a narrativa, mas ao tempo que o jogo apresenta-se de modo livre por conta da ação do imaginário, este mesmo jogo limita-se à linguagem que passa a ser expandido e recolhido no próprio mundo do texto.

Na décima quarta carta, Elsi desestabiliza seu fiel amigo, atrasa-se, e o relógio da torre da praça de Steglitz não é o mesmo, pois ao longo do enredo apresenta-se sem mera importância e contrariamente passa a ser elemento de confronto, não apenas das personagens, mas do leitor, que a todo momento tem suas expectativas afrontadas. Dez minutos de atrasos de Elsi foram o suficiente para o criador da boneca entender que o jogo deveria não apenas ser reduzido, mas finalizado.

Todavia, o texto revela que ainda não é o momento, pois “[...] ali estava Elsi. Franz

Kafka sorriu aliviado [...] – De onde é a carta hoje?”. A décima quarta carta veio de algum lugar e fora lida na íntegra para a menina; a consciência do leitor de que está vivenciando um jogo, torna-se cada vez mais explícita pelo narrador, satisfatória ou não, a carta escrita pela boneca vinda de algum lugar não é relatada e outras questões são colocadas em torno do que poderia ser exposto. O mundo de Elsi, por exemplo, torna-se a maior preocupação de Franz Kafka, pois sabe que a escrita das cartas não pode continuar e isto se torna um problema imediato que premedita que o fim está previsto, e sendo ele o responsável pelos últimos acontecimentos na vida de Elsi, tão logo dispõe-se a idealizar como chegará ao fim dessa “história insólita”.

Brígida, na visão do criador da boneca viajante, pode adquirir um quase final, pois sempre estará na memória e nos segredos mais bem guardados da garota, um fim paradoxalmente incompleto para Elsi, já que se encontra sob a condição de uma realização imaginária e, portanto, irreal. No momento em que se obtiver a última carta idealizada pela personagem Franz Kafka, que é construída diante de um processo metaficcional do enredo, isto dirá que os atos de transgressão que transcorrem no texto atingiram os objetivos determinados ao imaginário e o jogo chegará ao fim, pelo menos no espaço ficcional delimitado pela acoplagem estrutural, pois a ação do imaginário à frente da perspectiva antropológica perdurará diante do tempo memorial de quem usufrui da leitura de *KBV*, o que justifica enfatizar que o jogo do texto ficcional é uma referência ao que é humano à experiência da plasticidade; em vista disso, o medo e a preocupação de Franz Kafka é justamente porque

[...] Elsi nunca se cansaria. Brígida era sua boneca, e cada carta era um maravilhoso jogo e a possibilidade de continuar a seu lado, unidas, compartilhando os dias felizes de sua existência. O final não viria por conta dela, mas dele mesmo. E não podia se prolongar demais [...] – Quanto tempo uma menina demora para crescer? – Sorriu. – Não sei – Dora o acompanhou em seu sorriso [...] qualquer dia vai querer saber de onde Brígida tira dinheiro para viajar. [...] – Por que você não faz Brígida se casar? (SIERRA I FABRA, 2009, p. 80-82).

A menina Elsi, de certa forma, já havia se conformado com a partida da boneca, os encontros com o carteiro de alguma maneira a fez entender a ausência de sua amiga, mas não seria tão fácil convencê-la de que Brígida não mais lhe escreveria, pois se encontrava num “maravilhoso jogo” favorável a seus desejos. Franz Kafka, diante do estado de tranquilidade da garota e em meio a suas dúvidas, gera a pergunta primordial para encontrar o caminho mais coerente para todo o embaraço que o envolve: “[...] quanto tempo uma menina demora para crescer?”, uma indagação que cria a possibilidade do fim das cartas e que obtém uma resposta que vai na contramão do que até então se analisou em *KBV*: “– Por que você não faz Brígida se

casar?”

E por que na contramão? *KBV* tem em seu enredo elementos que se desvinculam dos clássicos textos literários direcionados ao público juvenil, portanto torna-se inesperado que uma boneca viajante, audaciosa e livre tenha no casamento uma via de solução para a felicidade de suas personagens, o que de algum modo diverge das expectativas esperadas pelo leitor. Essas imprevisibilidades, no entanto, fazem parte das nuances de um texto literário e encontram-se bem representada na pergunta duvidosa de Franz Kafka: “– As bonecas se casam? – perguntou. – Brígida é capaz de tudo, é só você querer”.

Entre tantas coisas que Brígida poderia fazer, casá-la, foi a solução encontrada, o que para o narrador representa “[...] uma brecha. Uma janela aberta. Era escritor, portanto, precisava encontrar um final para a história da boneca viajante” (SIERRA I FABRA, 2009, p 82). O que não é esperado faz parte do jogo; o imaginário, diante de sua oscilação promovida através do significante decomposto, mantém-se em uma relação de desequilíbrio contínuo e ao mesmo tempo em contraposição, pois

[...] no texto existem de forma permanente apenas aqueles jogos que fazem com que o jogo livre e o jogo instrumental joguem um contra o outro. [...] Se cada jogo do texto utiliza a opção básica do jogo de uma determinada maneira, o jogo permanece dinâmico para além de suas especificações pragmáticas (ISER, 2013, p. 355).

A acoplagem estrutural permite a construção de um final para a boneca Brígida, um fim ausente que perspectiviza a movimentação do jogo e a relação antropológica dos acontecimentos do texto, dando continuidade ao que se desfragmenta através dos elementos trazidos do mundo real. Casar a boneca figura uma similaridade com o mundo real, todavia não se mantém uma linha de ordenamento previsível, e sim instável e negativa, em que as descrições simbólicas emergem o que não se espera, ainda que trazendo elementos da realidade que auxiliam no jogo emergentista da interação entre fictício e imaginário.

Nesse sentido, vale lembrar que a insatisfação ou prazer do leitor em relação a ausência da maioria das cartas ou o anúncio de um suposto final feliz para a boneca, não retira a dinâmica do texto, pelo contrário, a revela mais ainda, já que

[...] o texto entrará com suas estratégias, que envolvem perspectivas textuais como narrador, personagem, enredo e leitor fictício, e com seu repertório de alusões literárias e elementos selecionados do mundo empírico. O leitor será seguidamente desafiado pelo texto em suas projeções do que acontecerá e na memória do que já foi lido, e por sua mente passarão imagens ricas, polimorfos sem ter seu sentido fechado (CAMPOS, 2014, p. 16-17).

Diante dessas estratégias do texto é que se interligam os discursos das personagens e do narrador, sendo essenciais para a progressão dos acontecimentos que envolve não apenas a escrita das últimas cartas da boneca, como também cumpre papel fundamental na articulação do que é encenado através do uso de uma linguagem polissêmica e irrealizada sob ponto de vista do mundo dado. O que confere dizer que, até se alcançar a última carta, os elementos do discurso se manterão “multifárias”: diversificadas, por isso para intermediar as cartas finais tem-se o jogo de palavras simbólico/metafórico, o qual leva o leitor a mais um espaço de convivência da boneca: Tanzânia.

É no safari africano que Franz Kafka idealiza as últimas cartas de Brígida, em mais uma carta a compartilhar com Elsi. A saudade já se revela através das descrições metafóricas, diante de um estado de obscuridade que permeia o momento e que se evidencia no discurso do narrador ao dizer que “[...] as nuvens eram muito negras e se apertavam umas contra as outras. Tornaria a chover. Mas na Tanzânia o sol brilhava” (SIERRA I FABRA, 2009, p. 85). Sim, apesar das nuvens escuras, na selva africana, o sol brilhava e era isso que precisava resplandecer para a menina, a esperança; termo este que se une aos elementos paradigmáticos, levando adiante o suscetível fim que o carteiro tem de apresentar e que mobiliza a estrutura reguladora do jogo, pois “[...] era uma bela carta. Das mais bonitas que havia escrito. E seguia o plano imaginado para pôr um ponto final na correspondência de Brígida. No entanto... Bom, talvez sim. Exalava o prematuro aroma do adeus. E ele o captura” (SIERRA I FABRA, 2009, p. 86).

No plano imaginado por Franz Kafka, ocorre o delineamento dos atos em determinar que o imaginário atue, nisto se dá a ampliação do jogo. O imaginário, por não ter forma ou apreensão concreta, passa a ser captado através das nuances do enredo refletidas na atuação das personagens, o que possibilita a Iser (2013) tomar como entendimento do jogo, a concepção de Callois (2017) sobre a relação do homem com os jogos, jogo e atitude, já que “[...] Callois apresenta então sua própria classificação dos jogos, a qual embora não relacionada ao texto [...] é relevante para nossa discussão. Callois distingue quatro categorias de jogos - *agôn, alea, mímica e ilinx*” (ISER, 2013, p.355, grifo do autor). Para esse estudioso dos jogos como representação cultural do homem,

[...] todo jogo é um sistema de regras que definem o que é ou o que não é do jogo, ou seja, o permitido e o proibido. Estas convenções são ao mesmo tempo arbitrárias, imperativas e inapeláveis. Não podem ser violadas sob nenhum pretexto, a menos que o jogo acabe no mesmo instante e este fato o destrua, pois a regra só é mantida pelo desejo de jogar, ou seja, pela vontade de respeitá-la (CALLOIS, 2017, p. 194-196).

É nesta percepção, adaptada pela visão de Iser (2013), quanto a relação dos jogos

humanos presente no jogo do texto, que se pode analisar os discursos finais da carta vinda da Tanzânia, traçada a partir de pressupostos antropológicos que impulsionam e delineiam, cada um a seu modo, a movimentação do texto através das diversas ações das personagens. E, para esta correlação acontecer, a finalização das manifestações disponibilizadas por meio do jogo livre do texto, passam a deter a capacidade de alcançar o fechamento paradoxal das viagens de Brígida.

O plano imaginado deve seguir as determinações dos atos do fingir que sem a ação do imaginário para prover uma verdade, a qual seja válida às personagens e aos leitores, não conseguirá ter o êxito necessário no jogo do texto, muito menos no jogo a ser jogado. Leva-se à compreensão de que o jogo textual é uma referência da continuidade dos jogos dos homens, mas com um diferencial, de que “[...] não é possível manter a infinitude do jogo, porque o texto em que se joga é limitado” (ISER, 2013, p. 354).

Cria-se nesse sentido uma luta virtual refigurada e que se aproxima do jogo externo ao texto: o jogo do homem que impulsiona atitudes para promover a sua liderança. Não há em *KBV* uma fantasia desmedida, mas possibilidades diversas de se jogar e, é por isso que Brígida retoma o discurso do enredo, pois as possibilidades estão em aberto e reservadas ao espaço da fala da boneca, de modo direto ou indireto através do narrador, como se vê adiante:

[...] sua voz fluía como murmúrio, mal rompendo o ar ao redor. Um riacho que serpenteava pelos meandros da atenção de Elsi. Qualquer um pensaria, ao vê-los, que ele lhe contava uma bela história. E não era uma história. Era a carta, pessoal e emocionada, de uma boneca extraordinária, escrita de um remoto lugar bem no coração da África. Porque Brígida está num safári da Tanzânia. – “Quanto a mim, seria incapaz de matar um elefante. Totalmente incapaz. – Para que destruir uma vida? Esses animais selvagens são tão lindos Elsi. Tão lindos e nobres em sua liberdade [...]. às vezes percebo que o mundo é o lugar mais bonito que existe, e vejo a imensa a sorte que temos de viver nele [...] somos apenas hóspedes momentâneos de sua generosa grandiosidade (SIERRA I FABRA, 2009, p. 85).

O fragmento da carta vinda da Tanzânia interpõe determinações que não paralisam o jogo, os sentimentos de ordem antropológica tornam-se elementos de referenciação, metáforas que auxiliam a produção do imaginário e conseqüentemente levam o leitor a transitar entre os dois mundos interceptado pelo forte lineamento semântico que circunda o momento do início da leitura da carta. Os murmúrios e a extensão tortuosa das águas de um riacho são como limitadores da voz de Franz Kafka, figurando a sua fragilidade e, ao mesmo tempo, a insistência pela busca da atenção de Elsi, contraposições que trazem para o texto o tipo de jogo *agôn*, que se adapta ao jogo do texto como componente específico que figura, segundo Iser (2013), o

conflito: “*strife*” e a divisão: “*rifte*” do jogo livre e instrumental nas vozes que se interceptam entre o narrador e a boneca.

Os termos advindos de uma realidade repetida são conflitantes e mais uma vez perturbam a ordem do discurso, mas mantêm as cartas de Brígida como plano central do enredo; nisto se expõe a importância do domínio do jogo *agôn*: manter a centralidade do que se almeja ao mesmo tempo em que estar para promover o ir e vir num jogo de superação por conta da interação do fictício e imaginário. Nessa relação, o fingir, enquanto ato determinante, pressupõe que a boneca ganhe voz e verdade, pois nela há a liderança do *jogo/play*, em que ora ou outra é ocultada, mas é retomada à medida que esse jogo cumpre as regras do texto ao dispor a boneca como figura transgressora de mundos. O imaginário, portanto, promove o ir e vir das ações que regulam o enredo e, se não há como defini-lo ou capturá-lo, é nessa movimentação que se externa a sua presentificação, segundo Iser (2013), uma seleção de conflitos, uma rasgadura que se direciona para vencer as oposições e, assim, interagir.

Na interação que visa superar a oposição através da rasgadura, há uma certa extensão da incompletude humana, um herói inverso que luta contra seus medos e limitações e que se encontra em busca de um fim inacabado: fechamento “*closure*”. O narrador considera que o que ali está sendo compartilhado é uma verdade, uma “realidade”, pois “[...] era a carta, pessoal e emocionada, de uma boneca extraordinária, escrita de um remoto lugar bem no coração da África [...]”, obviamente, que uma “verdade possível” somente porque o imaginário a produz, ainda que limitado pelo jogo instrumental que se utiliza da linguagem como limite para que não se transcenda o próprio espaço do texto.

Todavia, Franz Kafka não se torna capaz de alcançar e concretizar o fim desejado, apenas a boneca Brígida possui a capacidade de promover o fechamento em aberto dessa aventura, pois ela representa o preenchimento, a atitude que se transforma em movimentação do jogo imaginário determinado pela ficcionalização. Por conseguinte, quanto mais cisões são abertas no texto advindo da diferença: “*play of difference*”, promovida pela relação de distanciamento com a realidade dada, mais a diferenciação toma distância de uma identidade cabível no mundo dado através da boneca.

Esse distanciamento dar-se-á pelo que é promovido por meio do *agôn*, ao trazer para o texto uma desordem de sentimentos que se encontram aptos a modificarem o espaço do texto, contornando-o e abrindo fragmentações que promovem uma dinâmica em que os desafios são lançados no jogo com intuito de vencer os conflitos: a rasgadura. A boneca representa parte desses conflitos, enquanto elemento de ultrapassagem e transgressão, ao figurar a verdade do imaginário, uma referenciação de como o tipo de jogo *agôn* sustenta o viés de contraposição

“*dual coutering*” do texto, reflexo da própria competição. É Brígida quem joga contra a competição do medo e, através dela, a esperança vence a insegurança da menina Elsi.

Essas atitudes incorporam disposições antropológicas que podem ser encenadas, por assim dizer, isoladamente por jogos diferentes [...] daí resulta o prazer do jogo, que rompe todas as limitações normalmente impostas às atitudes pelas necessidades pragmáticas cotidianas. [...]; o texto, portanto, encena os próprios jogos e estes devem interagir para que o texto, que é forçosamente limitado, não jogue o fim do jogo. O contramovimento do jogo se manifesta como conflito ou rasgadura [...] *Agôn* provoca duas coisas: de um lado consolida normas opostas [...] de outro inicia a superação [...] quanto mais domina no *agôn* a rasgadura sobre conflito, tanto mais irreconciliáveis atuam as oposições, de modo que, ao final, não mais se trate de ganhar ou perder, mas de imaginar o hiato (ISER, 2013, p. 357-358).

Longe das questões pragmáticas, encena-se o jogo através das disposições antropológicas, a partir de ações que movimentam o enredo e que são lançadas contra o fim do jogo do texto e, é nesse mesmo segmento contrário ao fim, que o discurso anterior da carta mantém a continuidade do jogo ao longo do enredo por meio da repetição de acontecimentos que despertam elementos não esperados. O início da fala de Brígida, por exemplo, não coloca como primordialidade seus sentimentos de ordem pessoal, mas os de ordem coletiva, pois à frente de sua atuação há uma crítica que aponta para consciência da relação dominadora do homem sob os animais, algo não esperado e que se efetiva de modo positivo ao leitor, colocado por Iser (2013) como prazer do texto que fará com que o leitor de *KBV* passe, portanto, a “imaginar o hiato”.

Em vista disso, o que não é esperado surge enquanto ato negativo que figura como regulador e desestabilizador do texto, ainda que não seja elaborado a partir dele. Essa movimentação demonstra que há outras formas geradoras dos tipos de jogos, justamente porque a interação entre fictício e imaginário provoca nuances que não deixam com que o jogo se estabilize, dando abertura às imprevisibilidades do texto que, como tipo de jogo, denomina-se por *alea*. Para tanto, o que se tem como *alea* nas cartas imaginárias de Brígida, encontra-se submersa sob a faceta das intenções dos atos de combinação: desdobrando e multiplicando o que já foi contraposto e transgredido.

Nesse alinhamento, as personagens não são instrumentos passíveis em que o leitor as comanda, assim como este não é comandado pelo texto, por isso esse leitor necessita preencher-se de um imaginário que não se postula ou premedita, já que a cada instante novos arranjos surgem podendo coincidir ou não com o desfecho das cartas, pois

[...] a negatividade faz mais que simplesmente assinalar uma relação com

aquilo que põe em questão, estabelecendo um elo básico entre o leitor e o texto. Se o leitor, é levado a conceber a causa subjacente àquele questionamento do mundo, isso implica que ele deve transcender esse mundo para ser capaz de observá-lo de um ponto exterior de tudo aquilo em que de outro modo ele estaria tão inextricavelmente enredado [...] a negatividade enquanto componente básico da comunicação é portanto uma estrutura capacitadora (ISER, 1999a, p. 33).

A partir dessa visão, pode-se delinear que o que é imprevisível e negativado nas cartas não gera apenas expectativas contrárias, mas gera o reordenamento de que, aquilo que não é favorável à perspectiva do leitor, muda à medida que o texto joga contra a própria sequência do enredo e inesperadamente desvincula-se, mesmo que indiretamente, do “previsível fim” estipulado à boneca. Dá-se a entender que o fim, no âmbito literário, é burlado e fragmentado diante da oscilação do jogo e da vivacidade de Brígida ao se apresentar de modo proativo através de sua fala inscrita na carta vinda da Tanzânia.

[...] para quê destruir uma vida? Esses animais selvagens são tão lindos Elsi. As vezes percebo que o mundo é o lugar mais bonito que existe, e vejo a imensa a sorte que temos de viver nele [...] somos apenas hóspedes momentâneos de sua generosa grandiosidade (SIERRA I FABRA, 2009, p. 85).

Por intermédio da voz de Brígida revela-se o tipo de jogada *alea*: linearidade e imprevisibilidade, a qual contribui com o jogo do texto assumindo o risco de se jogar com a abertura livre dos segmentos semânticos compostos pelo discurso da boneca e das demais personagens, favorecendo a construção das cartas e a compreensão de que a *alea* não é a predominância de dominação dos segmentos do jogo textual, mas possibilita a realização da irrealização de um discurso ficcionalizante. De todo modo, a boneca dispõe do domínio do jogo e através de seu discurso a *alea* acessa o espaço interno do texto, o que influencia o poder de voz da boneca, já que

[...] o jogo livre triunfa sobre o jogo instrumental; porém, por mais que se afaste deste, o jogo instrumental é necessário como pano de fundo [...]. A *alea*, em lugar de comprimir as realidades referenciais do texto em posições *antagônicas*, decompõe as redes de relações semânticas constituídas pelos mundos referenciais e pela recorrência a outros textos. Nesse sentido a *alea* joga contra *agôn* [...] a *alea* explode tudo no texto, na estruturação imprevisível de sua semântica. [...] a *alea* [...] converte diferença de jogo em rasgadura insuperável, reduzindo, assim, todo o jogo ao mero caso (ISER, 2013, p. 359).

É na carta vinda da Tanzânia que o enredo alcança a voz da boneca mediante a manifestação do imaginário, o qual se apresenta como resultado da interação e oscilação dos

jogos em que a *alea* domina o jogo, pelo menos temporariamente. A boneca é dada a devida abertura para ecoar seus desejos representados por meio de pensamentos diante de uma linguagem cerceada de significação e recursos metafóricos, já que “a *alea* explode tudo no texto, na estruturação imprevisível de sua semântica”; nisto, o jogo oscilante e livre faz com que o que se encontrava oculto ao leitor levando-o a preencher os vazios das cartas ausentes, agora se abra e inverta o jogo encenando os caminhos que o texto segue.

Desse modo, reordena-se o tempo das cartas e o leitor que se encontra no jogo não se esquivava, mas compartilha, de maneira favorável ou não, ao jogo em que é jogado, indo de encontro ao segmento em que as personagens encaixam-se diante de ações imprevisíveis e favorecedoras de um processo intertextual, que resulta na necessidade de se encenar o discurso de Brígida.

[...] – ‘Não sei se você percebeu, Elsi, mas com esta já são dezessete cartas de todos os lugares em que estive. Quando olho para trás, vejo que foi como um sonho, não acha? Imagino você com seu amigo carteiro, sentado num banco do parque de Steglitz, deixando sua imaginação voar para acompanhar minhas peripécias em busca de meus sonhos. Acontece que os sonhos são a base da vida. Sem sonhos somos apenas corpos perdidos vagando na rotina. Nunca se esqueça de que sou livre porque você foi livre e me transmitiu a liberdade. Um dia quando eu deixar de lhe escrever...’ – Por que vai deixar de me escrever? – reagiu Elsi. – Não sei, deixe-me continuar – Ela está triste – murmurou com o rosto marcado por um ricto de seriedade (SIERRA I FABRA, 2009, p.85-86).

A boneca Brígida torna-se o eixo da continuidade do jogo do texto e através de sua voz o jogo amplia-se, o discurso torna-se ainda mais abrangente diante das dezessete cartas compartilhadas com a menina: “sonhos, peripécias, liberdades, corpos perdidos”, são elementos que alimentam o jogo e que não se contrapõem ao mundo dado quando estão sob o domínio do jogo *alea*; o impulso do discurso da boneca, liderado pela *alea*, não detém proximidade ou relação direta com o mundo externo, havendo um corte profundo e necessário para que a criação do mundo figurado seja desdobrada e desordenada a ponto de depender apenas do que é gerado sob o desordenamento. Há ganhos e perdas nesse tipo de jogada e estes interagem com o leitor de *KBV* ao desafiar-se dentro do jogo compartilhando da imaginabilidade da boneca que, por meio do processo metaficcional, ganha consciência de que precisa agir, jogar e preparar-se para entender que “[...] os sonhos são a base da vida. Sem sonhos somos apenas corpos perdidos vagando na rotina” (SIERRA I FABRA, 2009, p. 85-86).

A atitude consciente de Brígida torna-se possível por conta do jogo livre do imaginário, sua ação repercute para além do texto. O leitor recepta a ação de Brígida absorvendo

os elementos do texto que retornam para o mundo real de modo modificado, uma troca de experiência reconhecida como “estrutura cibernética da cultura”. É nesse entendimento que o discurso de Brígida adquire relação antropológica entre texto/leitor, que gera o que Schøllhammer (1999, p. 55) diz estar “[...] absorvida numa espécie de processo fragmentário de intertextualidade” e, é a partir desse processo fragmentário, que Brígida utiliza seu discurso.

[...] – Nem sempre a pessoa tem vontade de rir, ou de cantar. Às vezes para e, simplesmente, se sente em paz. Eu não disse, no começo, que ele está no meio da savana africana, rodeada por essa imensa terra selvagem e maravilhosa? É como se você ouvisse suspirar, não acha? Eu acho que é uma carta muito bonita. – É sim, mas diferente. – Acho que Brígida está crescendo – disse com cautela – E você também, se é capaz de perceber essa diferença. – E o que acontece quando as meninas e as bonecas crescem? “Esquecem que um dia foram meninas e bonecas”, pensou. Mas não disse. – O bonito de crescer é que cada dia acontecem coisas novas, e a vida é um presente – sacudiu as folhas de papel”. – “Um dia, quando eu deixar de lhe escrever” – continuou Franz Kafka –, “nós duas vamos saber que nunca chegaríamos tão longe uma sem a outra. Viveremos cada uma na memória da outra, e isso é a eternidade, Elsi, porque o tempo não existe para além do amor. Sei que você chorou quando eu fui embora, mas quero que ria e cante e sempre pense que o futuro não é um problema a resolver, mas um mistério a descobrir. Há lugares no mundo que transformam as pessoas, e a África é um deles. Espero que as pessoas nunca cheguem a mudar esses lugares. Do fundo do meu coração, nesta noite estrelada, penso muito em você e invejo o que espera...”. Pelo rabo de olho, vi Elsi sorrir. “Muito bem!”, gritou sua alma. Faltavam apenas algumas linhas, então continuou a leitura antes que as primeiras gotas de chuva borrassem a maravilhosa carta que Brígida enviara da Tanzânia (SIERRA I FABRA, 2009, p. 86-88).

Na continuidade da carta vinda da Tanzânia, Brígida mantém em seu discurso a tentativa de sensibilizar a menina Elsi a compreender o porquê das últimas cartas, um “efeito de ilusão” que possibilita que a diferença seja paralisada e o discurso da boneca jogue através do tipo de jogo *mímica*, que se opõe ao jogo do *agôn* e *alea*, o jogar da boneca passa a ser alicerçado, ora pela contraposição, ora pela riqueza semântica do discurso e imprevisibilidade dos acontecimentos. Diante de tal conjuntura, o que a boneca propaga em sua fala cerceia o texto de uma validade designativa e imitativa do processo de encenação, distanciando-se da extrema liberdade do *alea* e da divergência profunda de mundos por meio do *agôn*.

Nessa perspectiva, o jogo da *mímica* descortina o discurso ficcional e nada do que é dito pela boneca pode ser retratado como um fato, mas como uma (in) verdade, em que o fictício figura a predominância do fingir através do ato da fala, ocultando, ainda que brevemente, a ação do imaginário, limitando-o sob a atuação da linguagem que impõe, por meio do jogo instrumental, um estado de metacomunicação, que desnuda o possível entendimento: o que a boneca expõe trata-se de uma cobertura significativa apenas para o mundo de Brígida.

A voz de Brígida sob a condução desse tipo de jogo toma total distância de ser o que parece ser e, como consequência dessa ausência, rompe-se a ilusão do texto ao tempo que o jogo instrumental se impõe ao jogo livre. O que Brígida diz, ecoa sobre o leitor que compreende que o discurso da boneca se trata de uma mera ilusão, levando-o ao desnudamento em que o jogo *mímica* passa a dominar a jogada da boneca e, quando esse tipo de jogada predomina, segundo Iser (2013), “proliferam as transformações e os disfarces”. A ilusão, nesse sentido, favorece a transparência da condução do jogo do texto evidenciando não ser cópia do mundo dado, uma vez que não corresponde ao que designa.

A boneca não se encontra num jogo desordenado, por mais que o “boom” da *alea* domine os recursos metafóricos na construção das cartas, o mesmo será silenciado na dinâmica do jogo para que ocorra a evidenciação de uma ilusão disfarçada através do jogo *mímica*. Para tanto, quando o desnudamento acontece e a ilusão disfarçada evidencia-se, ocorre o prazer do leitor em ouvir o discurso da boneca, um jogo de disfarce que alimenta as cartas de Brígida e que não se dá de modo oculto, pois

[...] a *mímica* se concentra em fazer a diferença desaparecer. Mas, como aquilo de que a *mímica* é feito há de ser eliminado, este é, em princípio, um jogo de transformação, portanto de ilusão. Isso pressupõe no texto que a função designativa do significante fendido se torne tão forte quanto o componente imitativo do esquema. A designação e imitação dominam então esse jogo, embora não se convertam nunca em cópia fiel do que é dado, pois o significante fendido e o jogo de oscilação do esquema estão sob o signo do como se [...] a ilusão interrompida passa a ser o veículo da descoberta do que é copiado; a diferença driblada faz oscilar a ilusão como engano ilusão [...] lugar onde algo imprevisível possa se estender (ISER, 2013, p. 359-360, grifo do autor).

O jogo do texto não paralisa, modifica-se e alcança-se vários ângulos dos jogos dentro do jogo do texto de *KBV*, ocorrendo movimentações que podem ser encenadas numa única carta, como por exemplo, a carta vinda da Tanzânia, já que esses jogos não se delineiam de modo isolado e dão-se em conjunto havendo a predominância, exclusão e minimização de um ou outro: *agôn*, *alea* ou *mímica*. Há um segmento que promove sentido, pois “[...] os jogos descritos praticamente não aparecem de forma isolada no texto, mas em relações de mistura [...] o jogo do texto é possivelmente o único paradigma em que os jogos se permeiam mutuamente” (ISER, 2013, p.360-361). Sob esses aspectos, segue-se adiante com a leitura das últimas cartas da boneca:

[...] querida Elsi, hoje estou muito feliz, radiante, como se meu corpo estivesse em festa e uma banda de música tocasse na minha cabeça. Queria que esta carta fosse sonora, para você escutar minha voz e as batidas do meu coração,

para dançar comigo. Tenho tanta coisa para lhe dizer, e é tão intenso o que eu estou sentindo que nem sei por onde começar”’. – Otem ela estava triste – lembrou a menina. – “E por que estou assim?” – continuou o leitor. – “Porque me apaixonei!” – lançou um rápido olhar bem a tempo de ver a forma como sua amiga reagia [...]. – “Foi tudo tão rápido, tão lindo e fascinante que nem eu mesma sei explicar o que aconteceu! Otem eu observava minha vida, a paz e a serenidade da passagem do tempo, e hoje parece que da Brígida que eu era apenas um dia só restou uma lembrança perdida na minha própria memória. Mas o essencial não é a mudança em si, e sim a descoberta do amor, porque sem você, notava que uma parte da minha alma estava vazia. Você me deu todo o amor que tive na vida, o único que conheci, e não sabia o quanto me fazia falta até ele aparecer. Por isso me sinto completo de novo (SIERRA I FABRA, 2009, p. 90-91).

A intensidade dos sentimentos de Brígida libera mais uma vez o jogo livre que se dispersa da submissão do jogo instrumental, quando isso acontece retira-se do jogo a *mímica* e entra em processo de encenação o tipo de jogo *ilinx*; através deste, o imaginário permite a presentificação de uma boneca que se sente feliz, radiante, consciente de seu movimento corporal e que é capaz de desejar que as cartas, as quais ela escreve, fossem sonoras a ponto de Elsi ouvir as batidas de seu coração, assim como lhe permite sentir-se livre para entender que o amor fraternal da menina ensinou-lhe a amar a si mesma. E mesmo que o discurso acima, detenha da presença do *agôn*, domina-se nessa articulação do jogo do texto: o *ilinx*, que traz o “[...] o confronto agonal de normas, valores, sentimentos e tudo que foi introduzido no texto se revela ilusório, fazendo com que as posições *antagônicas* apareçam como um mundo do passado, deixado para trás” (ISER, 2013, p. 361, grifo do autor).

O fingir, sob o domínio do *ilinx*, perde o controle do que determina e o imaginário assume a ação de produção de uma verdade engajada no espaço interno do texto, o que demonstra a variabilidade do jogo e o seu vaivém ao assumir posições que estão ora à frente ou que ora ou outra voltam a posições anteriores, pois há diversos meios dos jogos relacionarem-se com o jogo do texto. O *ilinx*, no fragmento anterior da carta de Brígida, assume a movimentação e por meio dessa jogada a boneca reestabelece a liberdade de transição do imaginário que se encontrava limitada pela dominação da *mímica*, assim, a verdade de construção da produção do mundo imaginário reafirma-se na mesma certeza com a qual a boneca diz que “[...] o essencial não é a mudança em si, e sim a descoberta do amor, porque sem você, notava que uma parte da minha alma estava vazia. Você me deu todo o amor que tive na vida, o único que conheci, e não sabia o quanto me fazia falta até ele aparecer” (SIERRA I FABRA, 2009, p. 91).

Nesse discurso tenta-se vencer a ilusão rompida pelo “como se fosse verdade”, o ganho do jogo, nesse momento, dá-se pela recepção de como o leitor mais uma vez reveste-se

do ato de contemplar a verdade do imaginário, vivenciando a arbitrariedade da fantasia tal como o texto joga. Dito isto, o jogo *ilinx* presentifica-se no discurso da boneca, sua voz intercala vários jogos em uma única carta e, de modo alterado, retoma a liberdade abstraída pelo jogo instrumental, portanto, o que foi desnudado no fragmento anterior, agora busca o ocultamento dessa revelação: a boneca joga com seu discurso e atinge novamente a cobertura do fingimento, colocando sua fala como lugar de preservação de uma “verdade” que expõe o domínio do imaginário refletido pela face dos jogos nos jogos do texto.

[...] o *ilinx* possui um elemento “vertiginoso” que consiste na carnavalização de todas as posições reunidas no texto. Há uma clara tendência anárquica no *ilinx*. Essa anarquia não apenas libera o que foi reprimido, mas também reintegra o que foi excluído. Desse modo, permite ao ausente jogar contra o presente e, em tudo que está presente, instala uma diferença que faz qualquer elemento que tenha sido excluído reagir contra aquilo que o excluiu [...] o *ilinx* pode então ser visto como um jogo no qual o jogo livre é o mais expansivo possível. No entanto, em todos os seus esforços para ir além do que existe, o jogo livre permanece ligado ao que ele ultrapassa, por não conseguir nunca extinguir as tendências subjacentes e as implicações do jogo instrumental. Afinal, até mesmo a subversão tem um alvo, e nesse sentido, é instrumental, embora ative o elemento livre muito mais intensamente para esse fim específico (ISER, 1999a, p.112, grifo do autor).

A subversão e a anarquia citada por Iser (1999a), é o que move todo o enredo de *KBV*. A presença do *ilinx* se faz constante, assim como o *agôn* domina a centralização do jogo figurando a transgressão, contraposição e a diferenciação de mundo a qual é reafirmada pela *alea* e desnudada pela *mímica*. São jogadas que propiciam diversas articulações do texto, tais relações são dependentes diretas do processo de interação, sem este, não há jogo no jogo do texto, logo não se pode capturar a tríade real, fictício e imaginário se não for desse modo.

Nisto se dá o poder de criação das cartas imaginárias de Brígida, o jogo subversivo do imaginário desdobra o jogo instrumental, ainda que esteja interligado a um “fim específico”, levando o leitor de *KBV* a percorrer sob alguns dos tipos de jogos advindos do mundo dado e que são convertidos pelo texto em

[...] papéis de jogo que, como todos os papéis, se caracterizam por uma dualidade insuperável [...] se o jogo do texto converte as formas do jogo em papéis, seus matizes incontroláveis passam a ser a possibilidade de jogá-la contra o papel (ISER, 2013, p. 368).

Os papéis do jogo são regulados pelo jogo instrumental que possibilita o equilíbrio do enredo não permitindo que o imaginário recaia sobre um realismo fantástico, mas que esteja sempre voltado às diversas versões de possibilidades de mundo. E, na junção de jogos

relacionados na carta vinda da Tanzânia, chega-se à segunda parte da penúltima carta de Brígida.

– Oh, sim, agora vem essa parte- concentrou-se na carta: – “Continuo na Tanzânia, na cratera do Ngorongoro, que é também a mais fabulosa reserva de animais selvagens que existe, porque Gustav é explorador, sem dúvida nenhuma o homem mais fascinante que conheci. Viajou pela África inteira, seguindo o curso de seus rios, escalando seus picos, explorando terras viagens, deixando seu rastro por onde passava. Os nativos o amam e o respeitam. Você deve estar me perguntando como o conheci, e eu mesma acho que foi da forma mais romanesca possível: eu estava andando com meus carregadores por um atalho, quando um velho elefante, que sem dúvida se dirigia a seu cemitério para morrer, cruzou nosso caminho. Os carregadores se assustaram tanto que começaram a correr, e eu, sozinha e morta de medo, achava que tinha chegado a minha hora, quando ele apareceu a cavalo. Não só me colocou na garupa com uma felicidade espantosa, como também afugentou o elefante. Ele é alto e bonito, Elsi. Seus olhos são límpidos como céu africano, e sua alma tão nobre como o das estrelas que de noite nos iluminam. Passamos horas conversando, até que de repente nos calamos, nos olhamos nos olhos e...” [...] – Eles se beijaram? – o rostinho de Elsi brilhava. – Parece que sim. – Então agora sim ela é muito, muito feliz – assentiu categórica. – Você é uma romântica [...] sua boneca havia se apaixonado. Quem podia dizer que a vida não era perfeita? (SIERRA I FABRA, 2009, p. 91-93).

A África de Brígida torna-se um mundo abrangente e que cabe todas as possibilidades desejadas, até as que não se encontram nos planos da boneca. O espaço africano é explorado de uma maneira peculiar, com traços de um enredo contemporâneo esboçado por meio de irregularidades em que o resultado dos acontecimentos não parece ser o objetivo principal e, conforme Iser (2013, p. 361), “[...] tal expectativa serve à literatura pós- moderna, que joga o *agôn* com o fito de perder ou pelo menos adiar”.

A chegada da boneca a um novo local da Tanzânia sinaliza a previsibilidade do fim, mas ocultamente também comunica que o jogo do texto não anseia pela paralisação das cartas e esquiva-se de uma possível derrota, pois em um curto espaço geram-se casualidades não esperadas que acabam produzindo novas vivências para Brígida, assim como estar na “[...] cratera do Ngorongoro [...]”, que é também a mais fabulosa reserva de animais selvagens que existe”. Experimenta-se no jogo uma aventura inesperada, mas que não se encontra centralizada apenas no que a boneca considera como uma aventura, posto que surgem outros elementos geradores de novas circunstâncias.

Estar numa caverna no coração da África figura no enredo os outros elementos geradores de novas circunstâncias, um lugar inesperado para uma boneca se encontrar, o que traz para o texto os aspectos contemporâneos de uma “literatura pós-moderna”, citada por Iser (2013) e, que preenche de imprevisibilidade a aventura de Brígida na “cratera do Ngorongoro”.

De outro modo, o *agôn* gera combinações que são apresentadas na fala da boneca diante de seu discurso intertextualizado e produtor de uma metacomunicação, trazendo abordagens já conhecidas em outros textos literários e que são intercaladas nas cartas dando continuidade ao enredo. Ocorre, portanto, um embate entre a dinâmica inovadora do texto e a recorrência de elementos que proporciona a intercalação de um texto em outro, o que Iser designa como traduzibilidade, pois

[...] inúmeros textos literários são permeados de outros textos literários, mediante citações, alusões, referências, fragmentação, escrita sobreposta, etc. Em tais casos, muitas mudanças semânticas costumam ocorrer; o eclipsar-se de um sentido pode resultar na descoberta de outro sentido [...] todo domínio da textualidade se distingue por uma contínua tradução que acontece entre os textos (ISER, 1999f, p. 233).

Brígida, ao se corresponder com Elsi, gera a pergunta anunciadora que se encontra inter-relacionada a “[...] outros textos literários [...]”, imbuída de

[...] alusões, referências e escrita sobreposta [...] você deve estar me perguntando como o conheci, e eu mesma acho que foi da forma mais romanesca possível [...] quando ele apareceu a cavalo. Não só me colocou na garupa [...] como também afugentou o elefante (SIERRA I FABRA, 2009, p. 93).

Nesse sentido, o leitor retoma à memória outros textos já objetulizados diante de sua experiência literária, que pode ser considerada bem delineada por se tratar de leitores em nível de leitura fluente e crítica, o que ratifica ainda mais o entendimento de Iser (2013) sobre o que seja o “eclipsar-se de sentido”, pois nada se origina do impulso de uma criação inédita. Há um fundo, uma origem decerto, uma relevância e nesta busca encontra-se o autor e o leitor, uma intercorrência que

[...] nunca poderá esgotar o jogo de transformações, porque o que aí se joga é jogado pela leitura do texto até o seu final. Apenas detendo o jogo é que podemos nos apropriar do que se recusa a nos franquear. Mas isso também significa que, jogando o texto, o leitor não escapa de ser jogado por ele (ISER, 2013, p. 370).

Sobre a releitura de outros textos e elementos que se intercalam nas cartas, tem-se o romance de Brígida e Gustav, este adentra no espaço da narrativa através do recurso de traduzibilidade, permitindo com que o leitor seja jogado no texto e produza as recorrências e comparações necessárias para jogar o jogo e encenar-se de acordo as movimentações do texto. Portanto, a personagem Gustav (como cavaleiro de uma boneca), a qual se sente tão viva quanto uma menina de verdade, transgredindo os limites da própria fragilidade humana, mas ao mesmo

tempo mostrando-se frágil a ponto de ver em Gustav um príncipe, tal como nos sonhos das clássicas princesas, soa de modo controverso e dúbio ao que se encena ao longo da narrativa.

É nesse ponto que o leitor se coloca mais uma vez como jogador e deseja um suposto resultado que o faça sentir-se apto a tentar finalizar o jogo, uma vez que só desse modo o jogo pode ser paralisado momentaneamente pelo preenchimento da consciência imaginária. O texto e suas combinações, associadas ao desejo das personagens, encaminham-se de algum modo ao leitor, influenciando-o, mas não determinam a sua decisão, pois a maneira como acompanhará a finalização do texto ocorre de modo independente, por isso a finalização das cartas “[...] depende em grande parte do leitor escolher quais dos componentes, ele prefere para, a seu modo, realizar o jogo do texto” (ISER, 2013, p. 373).

Nesse momento o texto não perde a sua potencialidade, mas é o leitor que pode aliar-se ao mesmo para alcançar o “fechamento em aberto” e, à medida que a linguagem auxilia no ocultamento do jogo, aí ocorre o prazer do texto: processo de fruição estética que abre um caminho indeciso e nunca definido, pois cada leitura torna-se ressignificada e de todo modo não se desvincula da relação do homem consigo mesmo, já que a relação do fictício e do imaginário no jogo do texto sugere algum tipo de inacessibilidade, não sendo isto divergente nas cartas da boneca, assim, “[...] a última carta estava escrita. A preparação dos dois dias anteriores levava ao grande desenlace, ao momento mágico, pela manhã Brígida diria adeus a Elsi. Fim da história” (SIERRA I FABRA, 2009, p. 105).

– Querida Elsi, chegou o grande momento, o grande dia, e espero que você compreenda como é importante para mim o que vou fazer. O que mais desejo é compartilhar com você toda a felicidade que me invade. O que menos quero é magoá-la. Mas sei que nestas três últimas semanas estivemos mais unidas e ligadas do que nunca. Não é verdade?” [...]. “Portanto, se a minha felicidade é a sua felicidade e vice-versa, quero que você cante e ria comigo quando souber que me casei.” Fez uma pausa, mas Elsi permaneceu imóvel. – “Gustav e eu já somos marido e mulher. A cerimônia foi maravilhosa, em plena savana, com todos os membros da tribo dos massai como testemunhas e uma infinidade de elefantes, girafas, gnus, gazelas, zebras e outros animais que estavam tão perto que dava a impressão de fazerem parte do cortejo. Depois de você, Gustav é a pessoa mais extraordinária que conheci. Sei que, depois de ter passado metade da minha vida ao seu lado, vou passar a outra metade ao lado dele, e um dia você também entregará seu coração a um jovem com quem desejará compartilhar o futuro. Muito em breve, Gustav e eu queremos ter filhos e filhas tão lindos como você. Sei que ficará feliz em saber que minha segunda filha se chamará Elsi, em sua homenagem. Não conseguiria isso sem seu amor. Eu não poderia ser livre e feliz. Você está e estará em meu coração para sempre (SIERRA I FABRA, 2009, p.108).

Não haverá mais encontros, o parque de Steglitz não será mais o mesmo, o carteiro de bonecas terá dias ócios e talvez nem ouse mais a se passar por um entregador de cartas. De

todo modo, a última correspondência estava ali, o fingir mobiliza mais uma vez o imaginário que está à frente das diversas variáveis do jogo articuladas no texto, entre um passado recente no qual Franz Kafka isolou-se para construir aquela que seria a última de todas as cartas feitas por Brígida para Elsi, entre um tempo presente que se aproxima das personagens ainda sobre o aspecto de um futuro indeterminado.

Em *Quarto sorriso: o presente*, como se denomina o último capítulo de *KBV*, o jogo de significações gerados em torno do último discurso de Brígida estão postos e articulados por meio da interação do fictício e do imaginário. Nesse ponto da narrativa, concebe-se a realização da boneca através do seu desejo de compartilhar com a sua amiga Elsi, o momento de felicidade que a invade e repercute sobre um discurso que enaltece a liberdade mantendo a “traduzibilidade” do enredo, assim como a permanência de acontecimentos intertextualizados que se direcionam a um fim descompassado de um jogo metaforicamente sentimental, desordenado, mas possível de existir sob a compreensão de que a partir do nada, um novo mundo se abriu no texto ficcional de *KBV*.

A ação do imaginário faz de Brígida o seu próprio meio para abolir, romper limites e irrealizar, a voz da boneca ecoa como uma voz humana, externa, mas que é apenas possibilidade de ser parte do todo que não se alcança; entre savanas, numa “tribo dos massai”, tendo como testemunhas: elefantes, girafas, gnus, gazelas, zebras e outros animais, um mundo foi delineado, refigurado e não concluído, pois mundos possíveis não se limitam, abrem-se para uma imaginabilidade, um análogo em que as cartas figuram o mundo, o mundo do texto. O fictício, desse modo, alcançara as transgressões esperadas e o imaginário as realizou, Brígida tornara-se livre através da reformulação da significação da palavra amor, que revela e desvela uma duplicidade, ressignificando a viagem imaginária modificada pelo jogo das possibilidades, logo o humano aí está, sem pragmatismo ou necessidade de razoabilidade.

Quanto a Franz Kafka, este sabia que “[...] não era bons tempos aqueles. A herança da grande guerra se fazia sentir na Alemanha [...] a menos que os meninos e as meninas como Elsi crescessem livres e felizes, saudáveis e fortes” (SIERRA I FABRA, 2009, p. 104). A escrita torna-se testemunha de suas angústias, seja pelo início das cartas as quais precisava idealizar ou pelo fim que necessitava alcançar e finalizá-las, um intermédio que o fez manter-se capaz de continuar com essa “história insólita”; o uso da linguagem como diálogo entre a esperança e o fim, que sob o processo metaficcional com o qual a personagem é exposta no enredo, revela a tentativa do criador da boneca em escrever com a intenção de não se findar ou eliminar-se, e muito menos deixar Elsi limitar-se diante do medo e da perda.

O enredo, nessas circunstâncias, abre-se a todo momento para o fim que não é o

que ele mesmo designa, os conflitos, a intimidade do carteiro com a menina e com a boneca encenam o externo já esvaziado de si. A “herança da grande guerra” presente no mundo figurado de uma Alemanha ficcional que se encontra em torno da vivência das personagens e exposta ao leitor apenas nos acontecimentos finais da narrativa, precisa ser superada, além de ser um imprevisível acontecimento que ressignifica o porquê de Franz Kafka criar as cartas demonstrando a contramovimentação do jogo que joga contra si mesmo e remodela-se a cada nova circunstância; portanto, é mediante a condução do imaginário que as cartas figuram o corpus da não limitação através da *Gegenwendigkeit*, a negação do horror da guerra produz a esperança, pois com: “[...] bonecas viajantes falando sobre mundos por descobrir e amores por viver [...]” (SIERRA I FABRA, 2009 p. 104), tudo pode ser superado.

O discurso de *KBV* leva o leitor a ressignificar as cartas à proporção que o imprevisível fim acontece. A revelação dos sinais da ficcionalidade motiva-o a finalizar o jogo e vivenciar sua experiência textual, resultante da transgressão de mundos que o trouxe a essa viagem imaginária interligada ao poder do fingimento no texto ficcional, bem como ao poder da produção de uma verdade do imaginário, o que pode ser naturalmente compartilhado com o pensamento do narrador: “[...] por que não havia bonecas viajantes na vida real? A infância é o tempo de acreditar em bonecas. É na infância que existem finais felizes. Mas são muito mais necessários na maturidade os carteiros capazes de escrever. Um louco” (SIERRA I FABRA, 2009, p.113-114).

A potencialização da imaginabilidade consegue encontrar a face dúbia e incompleta do leitor de *KBV*, do mesmo modo que o leitor alcança a duplicidade do texto e suas facetas entre o desvelamento e o ocultamento das entropias que a acoplagem textual propiciou-lhe e poderá propiciar em cada nova leitura. Nisto se consegue compreender a importância do imaginário para o texto ficcional, o que corresponde ao questionamento de Iser (1999g, p. 134) e tão logo a sua sucinta resposta, “[...] por que enfatizo a importância do imaginário? Talvez esse seja o último potencial propriamente humano sob o qual podemos nos apoiar”.

Interrogações e dissoluções permeiam o ciclo imaginário das cartas tornando-as figuração do último potencial humano, o imaginário, que não se define no jogo real e muito menos no jogo ficcional, mas promove a desordem de um mundo presentificado nas cartas de Brígida. O imaginário é experimentado em *KBV* de modo virtual e, ainda que se deseje saber “[...] qual era o final feliz de uma história com uma boneca viajante e uma menina que tinha recuperado a paz graças as três semanas de cartas mágicas? [...]” (SIERRA I FABRA, 2009, p.114), não se obterá uma resposta plena, já que esse é o jogo imaginário, que traz “[...] o final feliz digno de um louco – ‘Elsi te amo muito’ – leu. – ‘Obrigada por me dar vida e a liberdade

para vive-la. Seja feliz’. Assinado: ‘Brígida’” (SIERRA I FABRA, 2009, p.188).

Desse modo, o jogo se finda, pelo menos na estrutura textual das cartas, tornando-se memória afetiva para o leitor real que a cada leitura pode transformar o espaço do texto, assim como o texto de algum modo modificará a quem debruçar-se sobre as “cartas mágicas” da boneca viajante, sendo as personagens a extensão dos leitores idealizados por aquele que é o precursor da transgressão: o autor, sem este não haveria Brígida, muito menos mundos possíveis e a ficção não poderia opor-se ao mundo real, sendo a máscara explícita do fingir que se integra ao imaginário enquanto extensão antropológica do homem através da tríade: real, fictício e imaginário.

Vale, portanto, ressaltar o que Iser expõe com veemência, “[...] por isso, insisto que somente a literatura é capaz de encenar algo que, de outro modo, é impossível de ser experimentado na vida: o seu próprio fim” (ISER, 1999f, p. 204). Se assim o é, *KBV* revela o desejo de uma boneca imaginária, um carteiro de bonecas e uma menina que almeja superar a sua dor, trazendo ao leitor uma experiência conscientemente imaginária, em que acreditar em mundos possíveis faz-se necessário para compreender a literatura como a continuidade de si, do que não se pode ser, mas se pode experimentar por meio da verdade do imaginário que alcança o lugar de indisponibilidade, liberdade, sonhos, medo e transgressões.

5 CONCLUSÃO

Três semanas e dezoito cartas articuladas diante de um tempo desmedido, nelas, a pauta principal, uma boneca viajante, presentificada fantasmagoricamente, que diante das nuances do texto, conhece Paris, Londres, Veneza, China, Alasca, indo do Polo norte ao sul, apreciadora do rio Tâmis e de aventuras nas savanas africanas. Uma Brígida que fala e expressa o que deseja vivenciar, libertária, dona de si, dialoga sobre a vida e questiona o que é ser livre; explora mundos imaginários, figura os sonhos em aberto, uma boneca tão verdadeira quanto as verdades substancialistas que atingem o mundo real.

Na evolução do enredo, Brígida alcança sua significação, ora ou outra, exime-se de falar, silencia-se. O percurso do texto segue seu caminho, inesperado, inconstante, tão inconstante que Brígida tem um “final comum”, apaixonou-se, encontra seu cavaleiro. Um fim merecido? As respostas ficam em aberto, afinal, o futuro entrópico do enredo tem sua continuidade, a história não se finda, o jogo limitado do texto paralisa por algum momento, mas prossegue diante da “consciência imaginante do leitor”.

A potencialização dessa “consciência imaginante” permite diante da análise do texto, perceber em Franz Kafka, um homem bifurcado, que valoriza sua memória afetiva, recria sua personalidade, um carteiro de bonecas que se motiva a construir uma “história insólita”, mas possível. As cartas imaginárias fizeram-lhe repensar sobre si, sua atitude transgressora representa o ato ficcional de *KBV*, o que, conseqüentemente, propicia uma escrita emergencial por intermédio de uma cisão que produz a ficção da ficção.

A partir das cartas, o autor imaginário expõe seus questionamentos, urgi sobre ele a face da angústia ao idealizar-se, ora como um carteiro, ora como uma boneca viajante. Um antagonismo que resulta no corpus desfragmentado do texto, pois a narrativa torna-se complexa à proporção que, o que parecia ser o ponto principal do enredo: as cartas, passam a ser viabilizadas como um pretexto para Franz Kafka falar sobre suas incompletudes.

Os vazios do texto entrelaçam-se diante das personagens, reordenam as circunstâncias e atingem o leitor, que busca pelas cartas ausentes, não retratadas e ocultadas ao longo do enredo. Nisto, desfazem-se as expectativas primeiras, as lacunas tornam-se vigentes propiciando os sinais da ficcionalidade, o fingir explicitamente desnuda-se e o “como se fosse verdade” alude um percurso que nega a realidade, sem se desprender da mesma, aspirando um mundo ainda irrealizável, nitidamente fingido.

Por conseguinte, nada faria sentido para Franz Kafka ou permitiria a viagem imaginária da boneca Brígida, se Elsi não tivesse rompido a tranquilidade do parque de Steglitz,

com suas lágrimas e seu desespero. O preço da partida por conta da perda de sua boneca, elencam as motivações ideais para que as cartas oportunizassem meios de retomar a felicidade da menina.

Tendo em vista os caminhos encenados pelas personagens, a análise de *KBV* cumpriu com o objetivo almejado nesta pesquisa, o de compreender a atuação do imaginário em torno do enredo e como o mesmo contribuiu para a composição e produção da obra. Conseguiu-se dialogar e analisar o discurso ficcional enquanto produto da autorrepresentação humana e, de modo crítico, sustentou-se o entendimento teórico de Iser (2013), de que os textos de ficção literária são compostos por dispositivos humanos que se integram ao mundo dado a partir da tríade real, fictício e imaginário, sendo estes dispositivos, perspectivas de uma antropologia literária.

Ao imaginário, a terceira via, é dado o âmago em que se estabelece a continuidade do que só pode ser produzido a partir de códigos amparados por ações transgressoras, postula-se um mundo, uma verdade, uma criação receptiva e continuada pelo leitor, sem dimensão para justificativas, portanto, faz-se enfático ratificar que o fictício sem o imaginário, não alcança o dinamismo da criação literária, sendo assim, o imaginário é o alcance das verdades as quais se quer acreditar, esta, é a ação ideal da indecibilidade literária, o contínuo sim, das margens da concepção do imaginário no mundo dos atos de fingir.

Ademais, os outros desdobramentos seguidos nesta dissertação, favoreceram o entendimento do imaginário sobre uma concepção teórica contemporânea e de que seja ele, postulado na vivência do mundo real ou no texto literário, o mesmo, precisa ser apreendido diante de posições externas, sempre há de se buscar novas formas de controle para captá-lo.

Problematizar o ato de criação da obra *KBV*, tendo-a como uma recriação da experiência vivenciada pelo escritor Franz Kafka ao escrever cartas para uma menina, após a perda de sua boneca, cartas estas nunca encontradas, só reafirmou o alicerce teórico de que o imaginário produz a realidade no texto, repetindo-a, sem que com que isso, a mesma se esgote. A partir da leitura crítica de *KBV*, conseguiu-se de algum modo, apreendê-lo, mas não defini-lo ou totalizá-lo e, na metáfora do jogo: o jogo imaginário, cumpre, portanto, as determinações dos atos, realizando a irrealização da ficção, uma experiência provida por uma tessitura aberta, símile e transgressora.

REFERÊNCIAS

- AIRA, César. La muñeca viajera. **Jornal El País**, 8 maio 2004. Disponível em: https://elpais.com/diario/2004/05/08/babelia/1083973160_850215.html. Acesso em: 10 abr. 2018.
- AUERBACH, E. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BAKHTIN, M. Epos e Romance. In: _____. **Questões de literatura e de estética**. 5. ed. São Paulo: Editora da UNESP; HUCITEC, 1993.
- BARTHES, R. **Grau zero da escrita**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BASTOS, D. Prefácio. In: ISER, W. **O fictício e o Imaginário**. 2. ed. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.
- BATESON, G. **Steps to na Ecology of mind**. Chicago: The University of Chicago Press, 2000.
- BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012. (Série Obras Escolhidas, v. 1).
- CAILLOIS, R. **Os jogos e os homens**: a máscara e a vertigem. Petrópolis: Editora Vozes, 2017.
- CAMPOS, S. S. **O jogo e os jogos**: o jogo da leitura, o jogo de xadrez e a sanidade em “A defesa Lujin”, de Vladimir Nabokov. 2014. 77 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: https://www.academia.edu/30170372/O_jogo_e_os_jogos_O_jogo_da_leitura_o_jogo_de_xadrez_e_a_sanidade_mental_em_A_defesa_Lujin_de_Vladimir_Nabokov. Acesso em: 5 maio 2019.
- CARVALHO, M. E. M. de. Os pontos cegos da teoria de Wolfgang Iser. **Revista Investigações**, v. 26, n. 1, 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/INV/article/view/372>. Acesso em: 25 maio 2019.
- CASSIER, E. **A filosofia das formas simbólicas**. Tradução: Mário Fleischer. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- CASTORIADIS, C. **A instituição imaginária da sociedade**. Tradução de Guy Reynaud. 5. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.
- COLERIDGE, S. T. **Biographia Literaria**. [S.l.]: Jazzybee Verlag, 2018.

COLOMER, T. **Introdução à literatura infantil e juvenil atual**. Tradução de Laura Sandroni. 1. ed. São Paulo: Global, 2017.

DERRIDA, J. **A escritura e a diferença**. 4. ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2014.

DIAMANT, D. Minha vida com Franz Kafka – Parte II. Tradução de Francisco Merçon. **A Palavra**, Coluna Pensar por escrito, n. 171, out. 2011. Disponível em: <https://pensarporescrito.wordpress.com/>. Acesso em: 10 jun. 2018.

ECO, H. **Lector in fábula**: cooperação interpretativa no texto narrativo. Trad. Attilio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

HERMOSÍN, A. El escarabajo que despertó en niño escritor. **El mundo**, 11 dez. 2007. Disponível em: <https://www.elmundo.es/elmundo/2007/12/11/cultura/1197378040.html>. Acesso em: 25 maio 2019.

HUME, D. **Tratado da natureza humana**. Tradução Débora Danowisk. 2. ed. rev. e amp. São Paulo: UNESP, 2009.

HUSSERL, E. **Psychologique Phénoménologique (1925-1928)**. Paris: Vrin, 2011.

ISER, W. **O ato da leitura uma teoria do efeito estético**. Tradução de Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996. v. 1.

_____. **O ato da leitura uma teoria do efeito estético**. Tradução de Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: Editora 34, 1999a. v. 2.

_____. O fictício e o imaginário. In: ROCHA, J. C. de C. (Org.). **Teoria da ficção**: indagações à obra de Wolfgang Iser. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999b.

_____. **O fictício e o imaginário**: perspectivas de uma antropologia literária. Tradução de Johannes Kretschmer. 2. ed. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

_____. O jogo. In: ROCHA, J. C. de C. (Org.). **Teoria da ficção**: indagações à obra de Wolfgang Iser. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999c.

_____. O que é Antropologia Literária? In: ROCHA, J. C. de C. (Org.). **Teoria da ficção**: indagações à obra de Wolfgang Iser. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999d.

_____. Resposta de Wolfgang Iser a David Wellberry. In: ROCHA, J. C. de C. (Org.). **Teoria da ficção**: indagações à obra de Wolfgang Iser. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999e.

_____. Resposta de Wolfgang Iser a Jonh Paul Riquelme. In: ROCHA, J. C. de C. (Org.).

Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999f.

_____. Resposta de Wolfgang Iser a Karl Erik Schøllhammer. *In:* ROCHA, J. C. de C. (Org.). **Teoria da ficção:** indagações à obra de Wolfgang Iser. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999g.

_____. **Rutas de la interpretación.** Tradução de Ricardo Rubio Ruiz. 1. ed. México: FCE, 2005.

_____. **Sterne:** Tristram Shandy. New York: Cambridge University Press, 2008.

_____. Teoria da recepção: reação a uma circunstância histórica. *In:* ROCHA, J. C. de C. (Org.). **Teoria da ficção:** indagações à obra de Wolfgang Iser. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999h.

_____. **Trsitram Shandy.** Cambridg: Cambridge University Press, 1988.

LIMA, L. C. **História. Ficção. Literatura.** São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. **O controle do imaginário e afirmação do romance.** São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. O fictício e o imaginário. *In:* ROCHA, J. C. de C. (Org.). **Teoria da ficção:** indagações à obra de Wolfgang Iser. Trad. Bluma W. Vilar e João Cezar de Castro Rocha. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999. p.81.

_____. **Trilogia do controle.** Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.

LOCKE, J. **Ensaio acerca do entendimento humano.** Tradução de Anoar Aiexe. São Paulo: Nova Cultural LTDA, 1999.

LOUREIRO, T. C. **Poesia:** desafio ao pensamento estudo sobre as categorias de poesia, mimesis e sujeito. 2017. 441 f. Tese (Doutorado em Ciência da Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: https://www.academia.edu/31549862/Poesia_desafio_ao_pensamento_estudo_sobre_as_categorias_de_poesia_m%C3%ADmisis_e_sujeito_. Acesso em: 5 maio 2019.

MOTA, R. A. O conceito de ficção: O diálogo de Saer com Iser. **ReVeLe**, n. 2, jan. 2011. Disponível em: <https://pdfs.semanticscholar.org/bfda/cbd0e8e4933f457504ea582b3efe7c82814b.pdf>. Acesso em: 5 jun. 2019.

OLIVEIRA, M. R. de D. A ficção literária como antropologia especulativa. **Revista_28.indd**, 24 jun. 2010. Disponível em: <https://revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/download/165/178>. Acesso em: 5 jun. 2019.

OSTROWER, F. **Criatividade e processo de criação**. 15. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2001.

PIERUCCI, A. F. **O Desencantamento do mundo**: todos os passos do conceito em Max Weber. São Paulo: 34, 2003.

RIQUELME, P. J. Navegando no espaço não euclidiano da antropologia literária. *In: In: ROCHA, J. C. de C. (Org.). Teoria da ficção*: indagações à obra de Wolfgang Iser. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.

ROCHA, J. C. de C. (Org.). **Teoria da ficção**: indagações à obra de Wolfgang Iser. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.

ROCHA, J. R. Limites do sentido e o papel do leitor na contemporaneidade. **Em Tese**, v. 16, n. 1, 2010. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/3498>. Acesso em: 5 jun. 2019.

_____. **Wolfgang Iser, leitor da modernidade**: interpretação e teoria da literatura. 2017. 167 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017. Disponível em: http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/LETR-ARVPEL/tese_janine_resende_rocha.pdf?sequence=1. Acesso em: 5 jun. 2019.

SARTRE, J. P. **A imaginação**. Tradução: Paulo Neves. Porto Alegre: L& PM, 2017.

_____. **O imaginário**: psicologia fenomenológica da imaginação. Tradução de Duda Machado. São Paulo: Ática S.A, 1996.

_____. **O ser e o nada**: ensaio de Ontologia Fenomenológica. Petrópolis: Vozes, 2008.

SCHØLLHAMMER, K. E. Fundamento da Estética do Efeito: uma leitura. *In: ROCHA, J. C. de C. (Org.). Teoria da ficção*: indagações à obra de Wolfgang Iser. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.

SCHWAB, G. “Se ao menos eu não tivesse de manifestar-me”: a estética da negatividade de Wolfgang Iser. *In: ROCHA, J. C. de C. (Org.). Teoria da ficção*: indagações à obra de Wolfgang Iser. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.

SIERRA I FABRA, J. **Kafka e a boneca viajante**. Tradução de Rubia Prates Goldine. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

SILVA, Ú. da R. Real e irreal: sobre o conceito de imagem em Sartre. **Revista Paralelo**, v. 31, n. 1. dez. 2013.

SMITH, A. **Teoria dos sentimentos morais**. Tradução Lya Luft. São Paulo: Martins Fontes,

2002.

WEB OFICIAL JORDI SIERRA I FABRA, c1999-2019. Disponível em:
<https://sierraifabra.com/>. Acesso em: 2 mar. 2019.

WELLBERRY, D. O que não é (e não é) a Antropologia literária. *In*: ROCHA, J. C. de C. (Org.). **Teoria da ficção**: indagações à obra de Wolfgang Iser. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999. p.184.