

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
ESCOLA DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES E HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM
LETRAS – LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA**

IZABELLA LORENZONI NASCIMENTO

**A RECEPÇÃO EM NOLL E O EFEITO ESTÉTICO E
SEDUÇÃO PERFORMÁTICA EM MADONNA**

**GOIÂNIA
2018**

IZABELLA LORENZONI NASCIMENTO

**A RECEPÇÃO EM NOLL E O EFEITO ESTÉTICO E SEDUÇÃO
PERFORMÁTICA EM MADONNA**

Trabalho de dissertação apresentado ao Programa de Pós-graduação Stricto Sensu em Letras – Literatura e Crítica Literária, da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, para fins de obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Aparecida Rodrigues

Goiânia
2018

N244r Nascimento, Izabella Lorenzoni

A recepção em Noll e o efeito estético e sedução performática em Madonna [recurso eletrônico] / Izabella Lorenzoni
Nascimento.-- 2018.

108 f.: il.

Texto em português com resumo em inglês

Dissertação (mestrado) - Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Escola de Formação de Professores e Humanidades, Goiânia, 2018

Inclui referências, f. 105-108

1. Noll, João Gilberto, 1946 - Crítica e interpretação.
2. Estética. 3. Madonna, 1958 - Crítica e interpretação.
4. Sedução. 5. Hermenêutica. 6. Fenomenologia. I. Rodrigues, Maria Aparecida. II. Pontifícia Universidade Católica de Goiás. III. Título.

CDU: 821.134.3(81).09

**A RECEPÇÃO EM NOLL E O EFEITO ESTÉTICO E SEDUÇÃO PERFORMÁTICA
EM MADONNA**

Dissertação aprovada em 22 de novembro de 2018, no curso de Mestrado em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras.

BANCA EXAMINADORA



Profa. Dra. Maria Aparecida Rodrigues
PUC Goiás / Presidente



Prof. Dr. Paulo Petronílio Correia
UnB / Examinador Externo



Prof. Dr. Divino José Pinto
PUC Goiás / Examinador Interno

Prof. Dr. Jorge Alves Santana
UFG / Examinador Externo Suplente

Prof. Dr. Gilson Vedoin
UEMS / Examinador Interno Suplente
(Pós-Doutorando da PUC Goiás)

Com carinho para:

Meu pai Maurício, minha mãe, Sandra e meu marido, Igor Vinícius.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha Nossa Senhora, a qual me concedeu tamanha graça de conquistar o título de mestra, ao meu pai, o qual sempre investiu na minha educação e à minha orientadora, Maria Aparecida.

O insensato vive de esperanças quiméricas; os imprudentes edificam sobre os sonhos. Como aquele que procura agarrar uma sombra ou perseguir o vento. Assim é o que se prende a visões enganadoras.

Eclesiástico

RESUMO

O seguinte trabalho tem como tema A Recepção em Noll e o Efeito Estético e sedução em Madonna, no qual pretende fazer uma análise crítica das obras de arte *Hotel Atlântico*, de João Gilberto Noll, a partir da Recepção Estética, e de Madonna, sob a perspectiva do Efeito Estético e do caráter sedutor. Tem-se como objetivo a análise de Noll a partir do leitor e suas considerações para a leitura estética, além do efeito que a obra Madonna causa em contato com o receptor. A partir disto, fundamenta-se na hermenêutica e na fenomenologia como sustentações teóricas para tais fins, orientando o estudo sob a perspectiva de Umberto Eco (2005), Theodor W. Adorno (1970), Hans Georg Gadamer (1997), Hans Robert Jauss (2002) e autores como Wolfgang Iser (1996), Luigi Pareyson (1993) e Jean Baudrillard (2008) como auxílio para uma abordagem do Efeito Estético.

Palavras-chave: Recepção Estética. Efeito Estético. Sedução. Hermenêutica. Fenomenologia.

ABSTRACT

This following work has as theme The Reception in Noll and the Aesthetic Effect and seduction in Madonna, which intends to do a critical analysis of the works of art Hotel Atlântico, by João Gilberto Noll, from Aesthetic Reception, and Madonna, under the perspective of the Aesthetic Effect and the seductive character. It has as objective the analysis of Noll from the reader and its considerations for the aesthetic reading, among the effect that the work Madonna causes in contact with the receiver. From that, it is based on hermeneutics and phenomenology as theoretical supports for these purposes, guiding the study under the perspective of Umberto Eco (2005), Theodor W. Adorno (1970), Hans Georg Gadamer (1997), Hans Robert Jauss (2002) and authors like Wolfgang Iser (1996), Luigi Pareyson (1993) and Jean Baudrillard (2008) for an aesthetic effect approach.

Keywords: Aesthetic Reception. Aesthetic Effect. Seduction. Hermeneutics. Phenomenology.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Foto de álbum <i>Rebel Heart</i> de Madonna	74
Figura 2: A <i>performance</i> de Madonna no <i>Super Bowl</i> 2012.....	75
Figura 3: Madonna no <i>Billboard Music Awards</i>	76
Figura 4: Madonna em <i>performance</i> em turnê <i>Confessions</i>	78
Figura 5: A cantora em turnê <i>Rebel Heart</i>	78
Figura 6: <i>Performance Sensation</i> , em Amsterdam, 2011.....	80
Figura 7: Vestida de líder de torcida, Madonna canta <i>Express Yourself</i> , em show no Rio de Janeiro.....	82
Figura 8: A cantora em turnê “ <i>Rebel Heart</i> ”, cantando <i>Holiday</i>	82
Figura 9: DVD Madonna <i>Rebel Heart Tour</i>	83
Figura 10: Madonna tirando a roupa em turnê, em 1990.....	84
Figura 11: Show em turnê <i>Blond Ambition</i> , em 1990.....	84
Figura 12: Videoclipe <i>Express Yourself</i> , em 1989.....	84
Figura 13: Madonna beijando Britney Spears no VMA, em 2003.....	86
Figura 14: Cantora mostra as axilas em rede social, como forma de protesto	87
Figura 15: Capa da edição <i>Standard</i> do álbum <i>Rebel Heart</i>	90
Figura 16: Madonna imita Joana Dark em turnê do disco <i>Rebel Heart</i> , em 2015.....	90
Figura 17: Imagem do Videoclipe <i>What It Feels Like for a Girl</i> , em 2000.....	91
Figura 18: Capa da Edição <i>Deluxe</i> do álbum <i>Rebel Heart</i>	94
Figura 19: Madonna encena uma toureira no videoclipe <i>Living for Love</i>	97
Figura 20: A cantora luta contra touros em cenas do videoclipe <i>Living for Love</i>	97
Figura 21: Editorial para <i>Interview</i> , em 2010.....	98
Figura 22: Coreografia com movimentos religiosos em turnê de <i>Rebel Heart</i> , em 2015.....	98
Figura 23: Madonna imita Jesus Cristo em turnê <i>Confessions Tour</i> , em 2006.....	98
Figura 24: Simulação da Santa Ceia, em turnê <i>Rebel Heart</i> , em 2015.....	99
Figura 25: Madonna veste coroa de Cristo, em <i>Confessions Tour</i>	100
Figura 26: Foto para revista <i>Harper’s Bazaar</i> , em 2013.....	101
Figura 27: <i>Outtake</i> do álbum <i>Hard Candy</i>	101
Figura 28: Madonna fumando nua em edição limitada do livro <i>SEX</i>	101

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
I - A RECEPÇÃO DA OBRA DE ARTE.....	14
1.1 A condição hermenêutica da obra de arte.....	24
1.2 A Recepção Estética: poiesis, aisthesis e katharsis.....	31
1.3 A Recepção Estética e a obra <i>Hotel Atlântico</i>.....	34
1.4 A obra de arte literária: o devir.....	40
1.5 A anti-performance como performance.....	48
1.6 A Recepção Estética: múltiplos olhares.....	53
1.6.1 Análise Sob os Olhares de Sandro Juarez Teixeira e Janice Soares Caliari.....	54
1.6.2 Desafios da narratividade em <i>Hotel Atlântico</i>	59
II- EFEITO, PERFORMANCE E SEDUÇÃO ESTÉTICA.....	63
2.1 A Obra de Arte como fenômeno estético.....	68
2.2 O Efeito Estético e a leitura de Madonna como Obra.....	70
2.3 O efeito Madonna: performances, ritmo frenético, ruptura e sedução	
artística.....	74
2.3.1 Sedução e <i>Performance</i>	81
2.3.2 O gozo estético na dimensão mundana.....	84
2.4 A Performance em <i>Hotel Atlântico</i> e Madonna.....	103
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	106
REFERÊNCIAS.....	108

INTRODUÇÃO

Ao atacar o que, ao longo de toda tradição, parecia garantir o seu fundamento, ela (a arte) transforma-se qualitativamente e torna-se um Outro. Pode fazer isso porque, ao longo dos tempos, se voltou, graças à sua forma, tanto contra o simples existente, contra o estado de coisas persistente, como veio em sua ajuda enquanto modelação dos elementos do existente. E é igualmente impossível reduzi-la a uma fórmula universal da consolação ou ao seu contrário.

Theodor W. Adorno

A partir das vertentes da Estética da Recepção e do Efeito Estético, baseados nas teorias da hermenêutica da fenomenologia, respectivamente, esse estudo fundamentar-se-á em dois *corpus*: o livro *Hotel Atlântico*, do autor gaúcho João Gilberto Noll, e o ícone Madonna em suas *performances*. Tal estudo contribui de forma prática ao estudo da literatura em sala de aula e a importância de se valorizar cada tipo de interpretação, já que a própria obra inclui o leitor em sua limitação ilimitada, além da observação do efeito que a obra pode provocar a partir da leitura enquanto olhar crítico.

Para entender melhor sobre os métodos utilizados para esse trabalho, é preciso esclarecer sobre as teorias de aplicação a que essa dissertação se apoia. A hermenêutica e a fenomenologia são as sustentações teóricas que possibilitam trabalhar com a Estética da Recepção proposta por Hans Robert Jauss¹, e a teoria do Efeito Estético proposta por Wolfgang Iser². A fenomenologia, alicerçada no Efeito Estético que a obra causa no leitor/espectador, é uma teoria da interpretação e também um tipo de filosofia que tem como ponto de partida questões de interpretação. Ela se preocupa em responder à pergunta relativa ao sentido do ser, em como este pode ser constituído no campo da leitura, a partir do olhar da crítica sob o ser-artístico, seja em uma obra literária, seja em uma *performance* artística. Já a hermenêutica, ponto de partida da Recepção Estética, é também uma metodologia que fundamenta as ciências humanas nos mecanismos interpretativos, trazendo a público o conteúdo da experiência de um escritor. Ela é o olhar do leitor e/ou espectador sobre o objeto ou entidade estética.

¹ Nascido em 1921, foi professor de ciência da literatura, na Universidade de Constança, na Alemanha. Foi escritor e crítico literário alemão. Construiu, junto com Wolfgang Iser, fundamentações para a teoria estética, a partir de sua tese de doutorado. A partir daí, ficou conhecido por suas considerações sobre a Recepção Estética.

² Foi professor de ciência da literatura, também na Universidade de Constança. Priorizou seus estudos nos problemas da leitura. Tem como foco a Teoria do Efeito Estético, publicando obras neste campo.

A partir da hermenêutica, problematiza-se sobre a Estética da Recepção no primeiro capítulo do estudo, sob o auxílio de teóricos como Umberto Eco (2005)³, Theodor W. Adorno⁴ (1970), Hans Georg Gadamer⁵ (1997), Jauss (2002), traçando um histórico sobre a vertente teórica e constituindo-a com suas características aplicáveis. A Recepção considera a obra de arte a partir da produção, recepção e comunicação, destacando a responsabilidade do leitor/espectador em relação ao conteúdo e significação do texto ou instituto artístico. Sob o ponto de vista do receptor, as condições sócio-históricas devem ser levadas em conta, garantindo a análise do texto e contexto dados por ele mesmo.

Diante disso, o livro *Hotel Atlântico* será analisado, sob a perspectiva da Recepção Estética, evidenciando a não-*performance* da história e suas negações a partir da linearidade da obra e do personagem, no subtítulo “A anti-*performance* como *performance*”. A seguir, o estudo se utiliza de dois olhares diante dessa obra que abordam diferentes análises sobre o livro: o olhar de Sandro Juarez Teixeira, com um viés sobre o imaginário e o olhar de Janice Soares Caliari, sob o viés da questão identitária, traçando diferenças e semelhanças entre eles a fim de perceber o tipo de recepção de cada leitor. Na sequência, apresenta-se o meu olhar sobre a história de *Hotel Atlântico*, sob a perspectiva da negação e da esquizofrenia da forma.

Já a Teoria do Efeito Estético será discutida no terceiro capítulo, sob o auxílio de Iser (1996), Luigi Pareyson⁶ (1993) e Jean Baudrillard⁷ (2008), os quais traçam um histórico dessa vertente e descrevem os fatores que a compõem, além da sedução como fator de interação entre obra e público. O Efeito Estético refere-se a análise dos próprios efeitos da obra literária provocados no leitor, por meio da leitura e/ou percepção estética, privilegiando a experiência de textos literários e de *performances* como uma maneira de elevar a consciência ativamente, realçando o papel daquela na investigação de significados. Por essa vertente, as atuações estéticas da cantora Madonna serão analisadas em seguida, sob a perspectiva do Efeito Estético, por suas *performances* e os efeitos que a interação Madonna-público podem causar a partir da sedução em seus espectadores e as possíveis relações de interpretação no campo estético. Além de voltar para as sensações, reações e atitudes que eles, os espectadores, são

³ Nascido em 1932, foi escritor, filósofo, semiólogo linguista e bibliófilo. Estudou sobre os fenômenos da comunicação em relação à cultura de massa, onde exerceu grande influência.

⁴ Nascido em 1903, foi filósofo, sociólogo, musicólogo e compositor alemão. É um dos mais importantes expoentes da Escola de Frankfurt, deixando obras como *Dialética do Esclarecimento* (1944) e *Teoria Estética* (1970).

⁵ Filósofo alemão, considerado um dos mais importantes do campo da hermenêutica filosófica, deixando obras como *Verdade e Método* (1960) e *Philosophical Hermeneutics* (1976).

⁶ Filósofo italiano nascido em 1918, inclinando-se para a reflexão e escrita filosófica, contribuindo para a hermenêutica e à Estética.

⁷ Foi sociólogo e filósofo francês, atuou no campo da Sedução do texto como análise estética da leitura literária.

levados a terem devido aos contatos com a experiência das *performances* da artista. Esses aspectos serão constituídos na fenomenologia para buscar um direcionamento da leitura crítica a partir do que a obra Madonna sugere.

Como último ponto da análise, tem-se a comparação entre a obra de arte *Hotel Atlântico*, de João Gilberto Noll e as atuações performáticas da Madonna, traçando as diferenças e semelhanças entre eles e evidenciando, principalmente, o caráter não performático do primeiro, discutido ao longo da dissertação, e a *performance* em pessoa de Madonna.

A intenção é demonstrar o caráter de recepção e de efeito de atitudes estéticas na contemporaneidade, compondo olhares diferentes do mesmo objeto artístico e revelando o hibridismo nômade das formas criativas sob o olhar do outro, também, co-autor e mutante.

I. A RECEPÇÃO DA OBRA DE ARTE

Cada obra de arte, ainda que produzida em conformidade com uma explícita ou implícita poética da necessidade, é substancialmente aberta a uma série virtualmente infinita de leituras possíveis, cada uma das quais leva a obra a reviver, segundo uma perspectiva, um gosto, uma execução pessoal.

Umberto Eco

A Estética da Recepção foi apresentada como modelo renovado para o estudo da literatura em uma aula inaugural, ministrada por Hans Robert Jauss, em 1967, na Universidade de Constança, na Alemanha. Sob o título “A História da Literatura como provocação à ciência da literatura”, a aula introduziu a teoria de modo diferente das correntes hermenêuticas vigentes. A teoria estética buscava entender a obra de arte literária a partir do leitor, em uma relação íntima deste e sua interpretação de mundo com a obra própria. A obra, nesse contexto e por meio da abordagem teórica, torna-se sempre atual quando lida e necessita do leitor para se fazer sempre viva. O resultado é a interação leitor e o objeto criado.

Para se ater ao tema, é necessário considerar as concepções de alguns pensadores a respeito da função do objeto artístico, do efeito de catarse, do prazer e do gosto estético. As influências platônicas foram importantes do ponto de vista dos níveis de imitações. O primeiro da imitação do mundo da Verdade feita pelo mundo sensível. A segunda, a imitação do mundo sensível, uma imitação do que já fora imitado. Neste caso, seria o mundo da fantasia – imitação da imitação. O mundo da fantasia, ou seja, das artes, era considerada para ele uma imitação das coisas sensíveis ou dos eventos que se desenvolvem no mundo sensível. A obra não atingia, portanto, a Verdade e o Real, pois que, cópia das aparências. A imitação na obra de arte está afastada da verdade do real, porque a realidade é uma imagem das ideias. Imita-se a aparência, ou seja, a arte aqui é a imagem da imagem e não permite conhecer o Real. Para Platão (1988), a obra de arte haveria de ser útil de alguma forma, como um instrumento que transmitisse uma mensagem filosófica, religiosa etc. Desse modo, Platão reconhece o efeito que a obra de arte causa no público, porém, como a obra atinge só a aparência das coisas, seu efeito passa a indesejável ao público, por afastá-lo do Real e da Verdade.

Remontando a outros pensadores clássicos, vemos Aristóteles (1991) reforçando essas ideias, começando pela noção da catarse, isto é, a experiência das paixões ligadas à arte em si. Ele considera a arte como imitação (*mimesis*) verossímil e o prazer do leitor consistia no reconhecimento de como o artista representa o belo ou até mesmo o feio. Tal imitação, na verdade, é a recriação, o que a arte poderia ser, mas não

é. Na literatura, Aristóteles (1991) baseava-se nas palavras, em saber manejá-las, isto é, não era importante o que se passa, mas o modo como se articulam as palavras. Ele introduz uma fórmula que resume o prazer estético em um êxtase, resultado de uma emoção somada ao conhecimento – reconhecer a si mesmo na obra. O belo é considerado simetria, ordem; porém a partir do século XVIII, as duas noções de arte e belo se uniram por causa do conceito de gosto entendido agora como instrumento que discerne o belo. Além disso, Aristóteles (1991) não exprimia as coisas acontecidas, como a história, mas as coisas possíveis por verossimilhanças, ou seja, as várias possibilidades. O mais importante é que a arte deveria ter por finalidade o efeito da catarse.

Horácio (1991) constrói sua linha de pensamento a partir do conceito de imitação, mas pressupõe que a obra de arte deva ser *doce* e *útil* à sociedade. Esta concepção soma-se à noção da arte instrumental, a que tem por objetivo o ensinar, o deleitar e o levar à ação. Nesse conceito, a arte, pelo seu efeito estético sobre o leitor, teria como fim a atividade didática e/ou lúdica.

Já Immanuel Kant (2008) começa a definir estética como a ciência do belo – este não é só agradável, porque o prazer estético pode neutralizar o prazer sensível e vice-versa. O belo entra na crítica da obra de arte com as noções de equilíbrio, harmonia, perfeição: efeitos que se produzem no sujeito apreciador. Isto pode ser considerado a partir da diferenciação de prazer e fruição. O texto de prazer enche o leitor, dá euforia, não enfrenta a cultura, pelo contrário, segue-a. Já o texto de fruição coloca o leitor em uma posição de perda e desconforto, abala a sua historicidade. O sujeito apreciador também constrói suas considerações a partir da leitura desconcertante que pode ser a de fruição, mesmo em negatividade, ele faz uma ponte entre ambas as realidades (tanto da obra quanto do leitor) a fim de produzir efeitos sobre a leitura: daí entra o belo e o prazer estético sendo experienciado em obras a de *Hotel Atlântico*.

Estas são, segundo ele, condições necessárias para que apareça a sensação de prazer e/ou simpatia. Porém, o belo é caracterizado pelo bom e agradável: enquanto o primeiro é agradável por meio da razão, o segundo exige aceitação dos sentidos. Assim, o belo resulta da reflexão subjetiva sobre um objeto.

Esses pensadores deram suporte a uma linha teórica que tem como princípio o olhar do leitor sobre a obra de arte: a hermenêutica⁸. Hans-Georg Gadamer⁹, por exemplo, demonstrou,

⁸ Hermenêutica é um ramo da filosofia que estuda a teoria da interpretação, que pode se referir tanto à arte da interpretação quanto à prática e treino de interpretação.

em *Verdade e Método* (2005, p. 353), a natureza da compreensão humana. Para ele, a linguagem passa a ser vista, após a virada linguística, como meio para a compreensão do indivíduo no mundo, de forma a ser observada como processo de aprendizagem intersubjetivo. Funda-se em Heidegger, sobre o “ser-aí”, isto é, a condição do sujeito se ver imerso em um contexto histórico-linguístico, condição de possibilidade que molda e fornece um horizonte de sentidos. Gadamer (2005) renuncia à interpretação de um método único para se alcançar a verdade, mas admite tão somente que há uma pré-direção para ela, mediante o entendimento dos fundamentos linguísticos. Isto pressupõe a interação profunda do leitor com a obra no ato da interpretação. Essa assertiva deriva do conceito de texto literário como fenômeno, defendido pela corrente fenomenológica, que implica a presença do leitor como a *persona* que percebe o cerne da criação literária.

Tal perspectiva justifica a influência da fenomenologia sobre os estudos da recepção. Martin Heidegger (1889-1976), discípulo de Husserl, ampliou as discussões de seu mestre ao propor um modelo filosófico instituído na fenomenologia hermenêutica, e, a partir do qual, a teoria literária se funde “em questões de interpretação histórica e não na consciência transcendental” (EAGLETON, 1997, p. 90).

Os estudos de Gadamer (1900-2002), no entanto, ampliaram o espaço do leitor ao afirmar que, na interpretação de uma obra do passado, existe a possibilidade de emergir um novo significado para o texto, dependendo da posição histórica do leitor e da sua capacidade de dialogar com o texto: “Quando a obra passa de um contexto histórico para outro, novos significados podem ser dela extraídos”. (EAGLETON, 1997, p. 98). Isso se torna possível por meio do deslocamento do objeto artístico na obra, o qual gera vários sentidos de leitura e permite o cruzamento dos horizontes de expectativa da obra com o do leitor, no momento da leitura, justamente pela esteticidade da obra e a possibilidade de leitura do objeto, o qual não se vê em uma perspectiva, mas em várias, sugerindo várias ramificações.

Na vertente hermenêutica e fenomenológica, são significantes os tratados teóricos e críticos que abordam a literatura sob o enfoque da recepção: Roman Ingarden, em *A obra de arte literária*, (1979); Umberto Eco, em *Leitura do texto literário* (1979); Roland Barthes, em *O prazer do texto* (1937); Hans Robert Jauss, com *A história da literatura como desafio à teoria literária* (1967); Wolfgang Iser, com *O ato da leitura uma teoria do efeito estético* (1976) entre outros.

⁹ Hans-Georg Gadamer foi teórico importante no desenvolvimento da hermenêutica no século XX e influenciado pela filosofia de Martin Heidegger, que se interessa pela problemática da hermenêutica histórica e da crítica histórica com a finalidade ontológica de desenvolver, a partir delas, a estrutura prévia da compreensão.

Partindo dessas considerações, o olhar a que este trabalho se voltará é o que a Recepção estuda, referentes às significações a que o leitor aplica sobre a obra, disponibilizadas pelos horizontes de sentidos e garantidas pelo prazer estético. Assim, leva-se em conta a literatura e a história para a construção da interpretação estética, precisamente onde, segundo Jauss (1994),

[...] a literatura não se esgota na função de uma arte da representação. Focalizando-se aqueles momentos de sua história nos quais obras literárias provocaram a derrocada de tabus da moral dominante ou ofereceram ao leitor novas soluções para a casuística moral de sua práxis de vida – soluções estas que, posteriormente, puderam ser sancionadas pela sociedade graças ao voto da totalidade dos leitores –, estar-se-á abrindo ao historiador da literatura um campo de pesquisa ainda pouco explorado. O abismo entre literatura e história, entre conhecimento estético e o histórico faz-se superável quando a história da literatura não se limita simplesmente a, mais uma vez, descrever o processo da história geral conforme esse processo se delinea em suas obras, mas quando, no curso da ‘evolução literária’, ela revela aquela função verdadeiramente constitutiva da sociedade que coube à literatura, concorrendo com as outras artes e forças sociais, na emancipação do homem de seus laços naturais, religiosos e sociais. (JAUSS, 1994, p. 57).

Com o processo de leitura da Recepção, o leitor passa a ser sujeito decisivo no caráter eficiente da obra. A experiência do receptor como leitor e como pessoa social é que de fato está vinculada à interpretação do texto e, como resultado, literatura e história aliam-se. De tal forma, a relação com o texto servirá de base para que o fenômeno literário e a história da literatura sejam definidos, já que a historicidade da literatura não é sustentado em fatos literários, mas sim no experimentar dinâmico da obra. Logo, a história da literatura, nesse caso, resgata o homem de expectativas prévias e o reposiciona em uma nova visão do ponto de vista estético. Em *Hotel Atlântico*, as possibilidades de reflexão que a obra causa, por não ser trabalhada diante de uma verdade só, mas de diversos ângulos que sugerem analisar a sociedade vigente, torna-se não fechada e espalha-se sob diversos pensamentos humanos.

O contato da obra com o leitor, nesse caso, faz com que este seja provocado, por causa dos espaços vazios que a obra disponibiliza, a atualizar a obra, ou melhor, tentar dar sentido a ela de acordo com suas considerações, conceitos e experiências sensíveis de leitura, encontrando-se sempre em constante mudança e novas ideias. A linguagem do livro, como também é viva, propõe o indizível e/ou invisível por meio do jogo de imagens e dos espaços a serem preenchidos. É nesse caminho que se observa o pensamento sendo explorado, através do silêncio, já não vazio, mas visto como um campo de experiências.

A literatura de Noll é transgressiva, pois a própria literatura é lugar de transgressão, já que é uma contestação à sociedade. Portanto, a escrita da obra opõe-se ao que é, ao que, na verdade, é invisível à sociedade, como por exemplo em:

Sentei no banco de trás. Me encolhi todo e me deixei deitar sobre o assento. O motorista perguntou se eu estava passando mal. com o que me restava de voz eu disse que era apenas cansaço. Rodoviária, repeti. O motorista falava, mas eu não conseguia entender. (NOLL, 1995, p.20)

O narrador encontra-se perdido em sua própria verdade, esquece de sua humanidade, inserido em dúvidas quanto ao que fazer frente a situações sociais. Essa característica de um ser não social perdido caracteriza indivíduos não sociais acometidos pelo processo de massificação da internet, acusando personas distantes do contato físico e mais íntimas às telas de computadores, vídeo games, celulares e televisões.

Na obra, não há esclarecimento de o tipo de raciocínio do narrador, já que suas atitudes são contraditórias e sem sentido, ora buscando experiências fugazes, ora contradizendo-se, querendo um amor mas mantendo relações frias. O personagem principal parece estar em constante busca de algo, mas sem saber ao certo o quê e onde encontrar; por isso, ele viaja para muitos lugares, mas há uma dúvida do tempo, da hora e confusão transpõe-se ao leitor.

Ali, parado à porta do hotel eu sentia uma vertigem. Uma névoa na vista, me faltava o ar... Mas eu precisava ir: desci o degrau e me encostei na parede do prédio. Muitas pessoas passavam pela Nossa Senhora de Copacabana como todas as manhãs, algumas roçavam em mim, batiam sem querer, tossiam. (NOLL, 1995, p.19).

O sujeito mostra-se sem morada fixa, sem parentesco ou qualquer laço familiar, por isso não tem qualquer relação com o passado ou futuro, deixando dúvidas sobre como e principalmente o porquê tal fato aconteceu. Por esses fatos, o leitor não consegue acompanhar as lógicas e intenções do personagem, o que faz com que tente, por ele mesmo, construir uma relação histórica para que compreenda o limiar da obra. Constrói-se, então, relação entre a realidade do leitor e realidade da obra, a fim de experimentar várias possibilidades de interpretação, caracterizando sua literariedade por permitir tantas recepções.

Jauss busca analisar historicamente as experiências fundamentais da *poiesis*, *aerthesis* e *katharsis*, além de recuperar o conceito de fruição, categoria fundamental da experiência estética para explicar obras como a de Noll. Para ele, a experiência do leitor com a obra é

proveniente da fruição¹⁰, o que torna o leitor um fruidor. Além disso, ele retoma à sensação como fator de fruição para a concretização da obra sobre o leitor. O autor também utiliza da *katharsis* para transmitir poder à obra, de forma que essa pode desvincular o leitor de seus pré-conceitos e condições para atingir o prazer estético. Em resumo,

A experiência estética não se inicia pela compreensão e interpretação do significado de uma obra; menos ainda, pela reconstrução da intenção de seu autor. A experiência primária de uma obra de arte realiza-se na sintonia com [...] seu efeito estético, i.e., na compreensão fruidora e na fruição compreensiva. (JAUSS, 1979, p. 46).

Já que a obra de Noll não segue uma lógica tradicional, pelo fato de o personagem mover-se em prol de si mesmo, buscando algum sentido que não há, a linguagem também se mostra a favor da história, confusa, sem continuidade por seguir o pensamento e instável, aliando-se ao tempo. Isto faz com que o leitor não tenha outra saída a não ser adentrar no universo da linguagem, desvencilhando-se da sequência tradicional de acontecimentos e seguindo a ruptura que a obra é, de forma a não entender o que se passa, mas compreender a não-intenção do autor e a falta de lógica proposital da história, assentando-se no fluir da própria obra e deixando os moldes de lado. O próprio movimento hipermoderno aguça a curiosidade do leitor. O procedimento criativo da escritura se dá nas inúmeras possibilidades de leitura que ocorrem por causa da incompletude do período: isto gera ao leitor várias sensações e reações frente à obra.

Ou seja, a interpretação ocorre a partir de um resultado harmônico de entrelaçamentos de paradigmas nessa relação leitor- obra de arte. Nesse sentido, trabalha-se com a fruição, pois ela permite que cada leitura tenha uma apreensão diferente, como uma sala de espelhos, refletindo e/ou revelando sentidos. As intervenções do fruidor aliam-se às narrativas inacabadas, abertas, que passa a manipular. Jauss explica que o leitor é, nessas condições,

[...] excluído da condição de destinatário primordial e colocado na posição de um terceiro, de um não-iniciado que, diante de uma realidade de significado estranho, tem ele próprio de encontrar as questões que lhe revelam para qual percepção do mundo e para qual problema humano a resposta da literatura encontra-se voltada. (1994, p.57)

Segundo Jauss, só essa vertente pode colocar o leitor de uma nova posição: o de co-autor da obra, pois ele abandona a atitude de contemplação e participa dela colocando suas

¹⁰ A palavra fruição, identificada na obra *O prazer do Texto*, faz relação com o “gozo, posse, usufruto (BARTHES, p.7)”, agora reproduzindo de forma poética a fonética francesa, mas evidenciando o prazer desfrutado no ato da leitura. Ferramenta essencial para a compreensão da Estética da Recepção, pois através da fruição se pode sentir a obra compreendendo-a nos vazios e inconstâncias da ficção. Através dela é que o leitor consegue identificar seu sentido, sentindo-a e sentindo-se.

expectativas de forma a renová-la. O leitor, nesse caso, não é leigo, pois já experiencia as condições de recepção através da carga de expectativas que carrega a fim de depositá-la no contexto da leitura vigente. Através desse auxílio, em contato, agora, com o estranhamento de um novo texto, é que busca questões relativas ao que se lê, para que possa compreender a obra de forma estética. Tais fatos apontados por Jauss auxiliam o mergulho da leitura, no aprofundamento dos códigos textuais. Nesse sentido, os leitores são convidados a garantir que esse mergulho aconteça, a fim de gozar e julgar ao mesmo tempo através da sensibilidade necessária de análise, já que o gozo e a fruição são condições importantes para a consolidação do ato interpretativo.

Já que, no caso da obra de Noll, o leitor não vê saídas quanto ao raciocínio e construção textual de *Hotel Atlântico*, ele precisa encontrar outras saídas para que possa compreendê-la, já que o narrador-personagem é caracterizado pela contemporaneidade do período moderno, ou seja, pelas relações frias e o desapego característico dessa época. É a partir do desgarrar de suas concepções e do mergulho na obra que ele é capaz de sugerir preenchimentos adequados às lacunas que a linguagem propõe, aliando-se às próprias características do homem hipermoderno, desgarrado de estereótipos e aberto a novas ideias.

No que diz respeito à obra, ele diz: “a obra acabada desdobra na *aisthesis* e na interpretação incessantemente renovada uma plenitude de sentido que ultrapassa em muito o horizonte de seu nascimento” (JAUSS, 1979, p. 272). Isso acontece por causa do papel do leitor como co-autor, o qual é responsável por esse tipo de renovação. Na verdade, segundo ele, este não deve se preocupar com as intenções do autor, mas da individualidade da obra. À vista disso, segundo Jauss (1994), a relação dialógica do leitor com o texto ocorre em contato primário com o horizonte de expectativas¹¹ daquele, condicionando os aspectos históricos e as mudanças do próprio entender do leitor. Ele afirma que, nesse caso, a obra não é novidade, pois resgata experiências anteriores, do ponto de vista literário, através de

[...] avisos, sinais visíveis e invisíveis, traços familiares ou indicações implícitas, predispõe seu público para recebê-la de uma maneira bastante definida. Ela desperta a lembrança do já lido, enseja logo de início expectativas quanto a “meio e fim”, conduz o leitor a determinada postura emocional e, com tudo isso, antecipa um horizonte geral da compreensão vinculado, ao qual se pode, então – e não antes disso –, colocar a questão acerca da subjetividade da interpretação e do gosto dos diversos leitores ou camadas de leitores (JAUSS, 1994, p.28).

¹¹ O processo de entendimento do leitor na obra é, primariamente, mediado pelas pré-condições culturais e sensoriais desse, concedendo uma interpretação baseada nos princípios de evolução e integração de quem lê, ao que se chama de horizonte de expectativas.

Há, então, um limiar que delimita, mesmo que subjetivamente, os caminhos a serem traçados diante da interpretação, ocasionado pela obra. Isso porque esta faz com que o leitor busque condições para sua interpretação, as quais se baseiam em cargas de sensibilidade e experiência estética-literária para que possam, então, aplicar à nova leitura.

A linguagem de Noll, por ser caracterizada por um conjunto de signos que rompem com estereótipos, possibilitando variantes de significados, conduz o leitor a esse de tipo de casa de espelhos, experienciando as imagens dispostas na obra, a fim de contribuir com os vazios da linguagem. As constantes indagações e dúvidas que esta sugere provoca o leitor a se atrever e produzir respostas de forma a preencher tais lacunas.

A obra constitui-se nas relações sociais e nos acontecimentos do século. Isto possibilita ao leitor resgatar experiências e/ou relações semelhantes, já que o livro foi escrito atualmente, e elucida questões da contemporaneidade. Em outras palavras, é possível compreender a obra pelo próprio reconhecimento do movimento em que o leitor vive e lê, marcado pela efemeridade, futilidade, erotismo, fazendo resgate a esses significantes, palavras-chave a que Jauss propõe que o leitor identifique.

Pode-se entender essa relação dialógica entre leitor-texto como um campo intersubjetivo: segundo ele, a comunicação literária não atinge seu propósito sem que se entenda sobre tal interação. Diante das considerações de Jauss, ele retoma à hermenêutica filosófica como fundamentação da interpretação, já que “toda concretização de um sentido pressupõe a interpenetração da compreensão, da interpretação e da aplicação” (JAUSS, 1980, p. 114). Ou seja, para entender o tipo de compreensão dada por cada leitor, conhece-se o tipo de encadeamento imaginativo para enfim, compreender como o texto foi revelado a ele. Isto pode ser percebido quando

[...] a ameaça descreve a recepção e o efeito de uma obra a partir do sistema de referências que se pode construir em função das expectativas que, no momento histórico do aparecimento de cada obra, resultam do conhecimento prévio do gênero, da forma e da temática de obras já conhecidas, bem como da oposição entre a linguagem poética e a linguagem prática. (JAUSS, 1994, p. 27)

Quando, em contato com o texto, o leitor encontra-se ameaçado, a fim de encontrar saídas e/ou soluções para gerar sentido. A partir disto, criam-se sistemas que resgatam leituras, contextos literários já experienciados, normas fundadas no gênero, da relação estética e literária de outras obras, além da relação entre a realidade do próprio leitor com a realidade fictícia da obra, ou seja, do conhecimento prévio firmado pela sensibilidade e experiência na condição de leitores.

Portanto, a Recepção auxilia o leitor a identificar-se como tal dentro da obra, e da renovação desta quando em contato com diferentes leitores. Jauss (2002), fala que esse processo auxilia ambos, pois tem como função,

[...] de um lado aclarar o processo atual em que se concretizam o efeito e o significado do texto para o leitor contemporâneo e, de outro, reconstruir o processo histórico pelo qual o texto é sempre recebido e interpretado diferentemente, por leitores de tempos diversos. A aplicação, portanto, deve ter por finalidade comparar o efeito atual de uma obra de arte com o desenvolvimento histórico de sua experiência e formar o juízo estético, com base nas duas instâncias de efeito e recepção. (JAUSS, 2002a, p. 70)

A Recepção Estética, assim, faz com que o leitor interprete o texto para experienciar a obra, esclarecendo e identificando os vazios estéticos, além de atualizar a obra de acordo com o momento histórico em que o leitor se encontra, sustentado em seu horizonte de expectativas. É o que acontece quando o mesmo leitor lê a mesma obra em épocas distintas, o que faz a sua capacidade criativa renovar a mesma leitura sob um ponto de vista diferente, já que a experiência na condição de leitor e indivíduo social é transformada pela leitura, transformando-o também.

A obra *Hotel Atlântico* é um jogo de signos estabelecidos por ela mesma. Tais signos como morte, sexo, silêncio, deterioração e deslocamento vistos na obra são subordinados à sociedade. Diante dessa perspectiva, o leitor vê além da linguagem do texto, mas de suas relações tanto sociais quanto como leitor sensível, uma vez que não encontra resposta em uma só experiência, mas é visto como o personagem, tentando encontrar possíveis saídas para tantas relações e dúvidas.

Por essa razão, pode-se dizer que o mesmo texto terá vários olhares pelo fato de o leitor saber produzir e relacionar novos elementos diante de expectativas diferentes, baseadas na construção dele no caso de leitor e ser social. Tais leitores inclusores são capazes de transformar a obra e se incluírem nas malhas do texto. Logo, segundo Jauss (2002), a variabilidade da obra é garantida pelo leitor, o qual pode mudar sua interpretação ao longo do tempo, com o espaço e com as diferentes leituras, constituindo-o com novos sentidos, fazendo-o um texto vivo e dinâmico, como o é. De fato, é no leitor que a história e a estética se unem e as oposições se conjugam, agindo, segundo o autor, como um atualizador da obra em suas mãos.

Jauss (2002b, p.103), embasado no papel do leitor, expõe os tipos de experiências dos receptores: “o primeiro, o que goza sem julgamento, o terceiro, o que julga sem gozar, o intermediário, que julga gozando e goza julgando, é o que propriamente recria a obra de arte”.

O primeiro deles, o gozador, é aquele leitor que consegue mergulhar nas entrelinhas do texto e conhecer a obra em sua intimidade, mas que não produz resultados críticos a fim de colaborar com a estética da obra, pois não tem consciência de seu papel na condição de condicionador e da tradição estética. Este é somente um leitor, carregado de experiências sensíveis e da capacidade de interação, mas não crítico, pois não consegue produzir versões julgadoras a ponto de gerar resultado.

O leitor intermediário consegue passar por ambas as experiências, pois além de depositar suas expectativas a fim de relacionar-se com a obra (fruição) e deixar-se levar pelo imaginário desta, consegue conscientizar-se de seu papel como tal e das trocas entre ele mesmo e a obra – ou seja, realiza julgamento. À vista disto, ele pode sugerir possibilidades de interpretação, já que sabe de sua importância e do mergulho que deve fazer para haver interação e conseqüentemente, resultados fruidores.

O terceiro tipo de leitor mostra-se na consciência de si, mas é levado pela teoria, somente. A prática da leitura é superficial e esse condicionador, na verdade, não o é, pois lê o texto e não a obra em si. Desse modo, o leitor pode não realizar modos de recepção necessários para o condicionar da obra, pois não teve contato com a esteticidade do olhar.

Sustentado nos leitores de Jauss, esse estudo volta-se para a análise dos tipos de leitores que irão contribuir esteticamente para leitura da obra *Hotel Atlântico*. É necessário, pois, verificar as condições de recepção dadas pelas análises proferidas para indicar qual o tipo de leitor que se enquadram e, posteriormente, observar o mergulho e/ou julgamento da obra. Além disso, como são analisados diante de uma nova perspectiva – a de *Hotel Atlântico*, há de se verificar o caráter fruidor de cada um, os mergulhos aos delineados por eles referentes à obra e ao nascimento de novos leitores, sensíveis ou não à estética.

Nesse contexto, aplica-se os conceitos da Recepção Estética na obra *Hotel Atlântico*, de João Gilberto Noll, a fim de observar os tipos de recepções de cada leitor – as formas de pensamento, os métodos de abordagem, a sensibilidade e experiência estética - o que permite compreender o efeito vivo da obra, já que revela diversas compreensões de acordo com o tipo de leitor existente e de seu horizonte de expectativas. Essa análise será fundamentada em trabalhos escritos de três leitores que se voltaram para o contexto da obra: Sandro Juarez Teixeira, Marcelo Pereira Brasil e Janice Soares Caliari. Tais estudos serão abordados, relatando as diferenças e semelhanças de cada recepção por um viés da Estética.

Enfim, a Recepção Estética cria-se na relação da estética com a interpretação, ou seja, da poética e da hermenêutica. Esta é relacionada pela própria capacidade de entender como o homem lida com o mundo. Dessa forma, sugere-se uma abordagem, mais detalhada sobre a

hermenêutica, a fim de compreender as análises das recepções a que esse trabalho se volta, para entender as possibilidades de interpretação da obra de arte *Hotel Atlântico* e suas condições de interpretação, ou seja, sua condição hermenêutica.

1.1 A condição hermenêutica da obra de arte

A hermenêutica da obra de arte é alicerçada em condições de produção histórica para que a compreensão aconteça. Assim, seu objetivo encontrar, na obra, vínculo e sentidos, a partir das relações humanas. Para que isso aconteça, Heidegger parte da faticidade, em que se produz sentido a partir de duas etapas: primeiro projeta-se, verifica-se o todo e por fim, interpreta-se como próprios seres humanos no mundo, a partir de pré-condições, determinadas pela expectativa do leitor:

Quem quiser compreender um texto realiza sempre um projetar. Tão logo apareça um primeiro sentido no texto, o intérprete prelineia um sentido do todo. Naturalmente que o sentido somente se manifesta porque quem lê o texto lê a partir de determinadas expectativas e não perspectiva de um sentido determinado. A compreensão do que está posto no texto consiste precisamente na elaboração desse projeto prévio, que, obviamente tem que ir sendo constantemente revisado com base no que se dá conforme se avança na penetração do sentido. Deixar-se determinar pela própria coisa é a tarefa primeira, constante e última do intérprete. (HEIDEGGER apud GADAMER, 1997, p.402)

O caráter perceptivo do leitor é sugerido por Heidegger por meio do mergulho das ideias, da introspecção e do pensamento do próprio intérprete que se apresenta diante do texto. Mais uma vez, o horizonte de expectativas do leitor objetiva tal experiência e a partir dela o sentido é determinado. Porém, a interpretação se faz completa com a constante busca da prévia construção de expectativas construídas, pois assim é que a obra molda o leitor e o leitor molda a obra a fim de serem interpretados.

Já que a obra vigente é baseada em questões que vão além de a consciência, isso possibilita uma visão de si mesmo e sobre o outro. Por essa transgressão, Noll faz com que os leitores estejam em constante busca de si mesmos e de questões individuais, já que a própria obra pode ser uma indagação aos costumes da sociedade. Ou seja, é a partir do olhar do outro, de conflitos terceiros que o leitor consegue se avaliar, avaliando o outro, uma vez que o personagem de Noll faz do leitor um indivíduo que se coloque à margem de si mesmo para se fazer entender, buscando aspectos históricos e sociais transgressivos a ele mesmo.

Nesse sentido de busca pelo outro, Gadamer (1997) pratica a perspectiva hermenêutica como parte do atuar do homem no mundo, o que pode ser favorável ao despertar sensorial do livro em destaque e de suas artimanhas interpretativas, do ponto de vista do fruidor. Segundo o teórico, não se pode entregar à causalidade das próprias opiniões prévias e ignorar a opinião do texto, mas sim estar disposto a deixar que o texto diga alguma coisa por si mesmo.

A hermenêutica, para Gadamer (2000), é uma teoria que transcende seu significado à aplicação de métodos, pois é, na verdade, “muito antes, uma visão fundamental acerca do que significa em geral, o pensar e o conhecer para o homem na vida prática, mesmo se trabalhando com métodos científicos (GADAMER, 2000, p.18)”. Firma-se, pois, na história de vida e na relação de expectativas pela constante atualização de interpretação e compreensão do mundo. De maneira específica:

Desta posição intermediária, onde a hermenêutica tem que ocupar seu posto, resulta que sua tarefa não é desenvolver um procedimento da compreensão, mas esclarece as condições sob as quais surge compreensão. Mas essas condições não têm todas o modo de ser de um "procedimento" ou de um método de tal modo que quem compreende poderia aplicá-las por si mesmo - essas condições têm de estar dadas (GADAMER, 1997, p.442).

Partindo dessas considerações, o ideal é que se tenha uma compreensão a partir da abertura que a ideia do objeto reproduz para cada tipo de leitor – e isso acontece a partir do contato de seu horizonte com a obra - e que haja uma relação entre a própria opinião do leitor (seus pré-conceitos), deixando que a arte seja vista como um mundo, ou ver o mundo através da arte. Dessa maneira, volta-se para o universo pessoal, a compreensão da vida e de si mesmo, para a recriação da obra a partir da experiência de vida e das expectativas sugeridas pelo intérprete.

É o caso, por exemplo, do aspecto de insegurança causado pela linguagem de Noll, uma vez que produz imagens distorcidas do tempo e da imagem própria através da instabilidade e incerteza de cenas, em um ritmo cinematográfico pela narrativa em primeira pessoa, tudo isso justificado pelo caráter contemporâneo da obra, ou seja, pela sua discordância com o tempo. Por tal razão, é preciso orientar-se de acordo com a não presença de aspectos do livro, deixar que a ausência também fale e indique o não caminho. Pela literatura inacabada da obra, pela falta de noção de espaço, projetos e personalidade do personagem, o leitor entra em estado de desconforto que vai além da realidade. Nesse sentido, a obra de Noll resgata o homem e seu contexto social de suas amarras e o insere na ficção,

oferecendo-lhe novas possibilidades de resignificação, pelo fato de ser caracterizada pela multiplicidade de possibilidades de sentido.

Na assertiva de Gadamer, é a partir das expectativas do leitor que se vê uma carga de tradição orientando as posições do pensamento. Através dela, instaura-se uma razão individual pela qual o texto irá orientar-se, daí a ideia de limitação dada por Gadamer (1997). Ele indaga sobre a possibilidade de uma existência própria da razão absoluta, pois ela existe a partir das relações, dependente de quem e do que constrói tradições:

Não é certo, antes, que toda existência humana, mesmo a mais livre, está limitada e condicionada de muitas maneiras? E se isso é assim, então a ideia de uma razão absoluta não é uma possibilidade da humanidade histórica. Para nós a razão somente existe como real e histórica, isto significa simplesmente: a razão não é dona de si mesma, pois está sempre referida ao dado no qual se exerce (GADAMER, 1997, p.415).

A tradição, nesse propósito, é cultivada para que sejam analisadas as perspectivas de investigação entre a experiência do texto e a experiência da tradição de cada leitor, para, diante disto, gerar uma razão que orienta a interpretação. Nesse sentido, o conceito de horizonte pode explicar o que há além de tais experiências. Para o mesmo autor, horizonte “quer dizer sempre aprender a ver mais além do próximo e do muito próximo, não para apartá-lo da vista, senão que precisamente para vê-lo melhor, integrando-o em um todo maior e em padrões mais corretos (GADAMER, 1997, p. 456)”. Por assim dizer, os horizontes que se lida nesse estudo tornam-se o enxergar longe e perto e também, além disso, estando em constantes mudanças. Isso produz a validade de todo e qualquer tipo de pensamentos a que se estuda, cabendo à própria hermenêutica a conscientização dos leitores quanto aos seus preconceitos. A geração de um novo horizonte a partir da fusão determinará a compreensão do leitor, meta pela qual a hermenêutica se faz presente.

Hotel Atlântico é uma narrativa desinforme, onde o personagem é desgarrado de suas raízes sem qualquer perspectiva, orientando-se para qualquer direção, somente pelo fato de estar em movimento, percebendo o alheamento e a transitoriedade. A partir disto, do próprio aspecto de desterritorialização¹², aspecto discutido através de Gilles Deleuze (2007), presente até mesmo no título da obra, é que se pode ver o quanto o leitor está perdido e sem referências diante dela. Logo, é a partir de uma busca interna, apoiada em suas tradições que ele tenta

¹² O processo de desterritorialização é compreendido primeiramente por Deleuze, como “a operação da linha de fuga” (Deleuze e Guattari 2007, p. 644), movimento que se abandona o território. Para Deleuze e Guattari (2007), o território mostra-se relativo a um espaço vivido ou a um sistema percebido, ou seja, de um conjunto de esquemas que resultam em comportamentos no tempos e espaços sociais, culturais, estéticos, cognitivos.

resgatar algum tipo de tempo espaço, território ou conceitos históricos e culturais que não são encontrados na obra.

Outro teórico que auxilia na compreensão da obra a partir da hermenêutica é Umberto Eco, em *Obra Aberta* (2005). Para ele, a obra é considerada aberta, pois é “ponto de chegada de uma produção e ponto de partida de uma consumação que – articulando-se – volta a dar vida, sempre e de novo, a forma inicial, através de perspectivas diversas” (p. 28). O crítico-teórico relata, justamente, a abertura da obra de arte e às diversas possibilidades de intervenções pelo fruidor, o que diz respeito ao modo de recepção desse e, também, à liberdade interpretativa do discurso da obra. Desse modo, é necessário aliar-se às narrativas inacabadas, abertas, que o fruidor passa a manipular por meio de suas produções pré-moldadas. O que acontece no contato de horizontes entre o leitor e a obra é que,

[...] cada obra de arte, ainda que produzida em conformidade com uma explícita ou implícita poética da necessidade, é substancialmente aberta a uma série virtualmente infinita de leituras possíveis, cada uma das quais leva a obra a reviver, segundo uma perspectiva, um gosto, uma execução pessoal (ECO, 2005, p. 64).

O que a obra faz, basicamente, segundo ele, é produzir possibilidades do mundo, formas autônomas que se acrescentam às existentes, exibindo leis próprias e vida pessoal. Na verdade, o caráter ambivalente de tal obra, como em *Hotel Atlântico*, pode ser explicado pela rede sógnica em que palavras e coisas caminham junto à indeterminação e na multiplicidade da rede textual. Diante disso, percebe-se que a interpretação oscila e desloca sentidos.

Sobre a obra em questão, já que ela segue um caráter contemporâneo, o narrador-personagem segue a linha hipermoderna, desagregando-se do presente e passado, em prol da fuga de si e do mundo. Percebe-se uma destituição de raízes dos personagens, da liberdade do ser presente na ausência de destino, família, lar ou qualquer tipo de amarra social e cultural do ser, até mesmo de uma intenção proposital. Além disso, as palavras em Noll também dizem muita coisa ao serem ditas resumidamente, sem muitas palavras, como se estivessem sendo mais vistas do que descritas, em uma mistura de cinema e literatura. É o próprio ato de escrever, não romântico e de liberdade que produz a partir do estilo de sua narrativa, uma leitura aberta e passível de possibilidades de interpretação, já que o aspecto fragmentário dos acontecimentos sugere ao leitor esses encontros.

Os vários olhares de uma mesma obra garantem, ao estudo da literatura, a possibilidade de se entender que em um livro/ poema/ pintura ou qualquer tipo de obra de

arte, a interpretação individualizada deve ser contemplada de modo singular e reveladora, pois a própria história abre possibilidades de interpretá-la.

Diante disso, percebe-se a importância do juízo estético, proposto por Kant, em *Crítica da Faculdade do Juízo* (2008). Ele investiga a natureza do estado do juízo, a partir do que se julga uma arte, para depois pensar o porquê daquela atitude. Para ele, o juízo estético é subjetivo pois parte do prazer e desprazer do indivíduo frente à obra, e por isto o juízo é lógico pois refere-se ao objeto.

No juízo, a estreita relação entre sensibilidade e entendimento possibilita a liberdade na obra, o que garante resultados livres de conceitos determinados, a partir do contato com a imaginação. Nesse contexto, surge o que ele diz ser o juízo estético, garantido pelo sentimento de prazer. Para analisar se o objeto é belo, não é preciso saber sua existência, mas o que julgamos em sua contemplação. O objeto não precisa agradar, já que isto está ligado ao interesse (característica descartada para a experiência estética); daí surge o gosto, chamando a atenção para esta necessidade, experiência pautada somente da sensibilidade e sensação, desprezando a interpretação e razão.

É, como o próprio autor diz, um prazer desinteressado, que não busca resultados ou necessidades aliadas ao objeto. Preza-se pelas sensações e não pela determinação concreta de um resultado. É diferente, por exemplo, do juízo de caráter moral ou ético, pois, segundo o autor, são baseados em um interesse finalista, em que o objeto proporciona um fim. O juízo estético, para ele, não é visto como subsunção da singularidade para um conceito dito como universal, ou seja, não se quer transformar considerações individuais em modulações prontas. As sensações livres é que fazem da obra aberta, carregada de recepções pelo juízo de cada leitor, a partir da experiência estética.

Para que o juízo estético aconteça, há quatro faculdades que ajudam a entender o sistema da mente: a intuição, que segundo Kant (2008), são os mecanismos perceptivos e sensitivos; o entendimento, pela produção das ideias e conceitos pela intuição; a razão, que tem poder autônomo e possibilidade de ir além da experiência sensível e a imaginação, capacidade de sintetizar as percepções da intuição.

No contexto da obra *Hotel Atlântico*, as experiências dos personagens não revelam algum tipo de moral ou orientação para compreender o que se passa; na verdade, não há sentido nas relações interpessoais pela ausência de preocupação do tempo e do espaço e isso também desperta ao leitor a busca de tais sentidos. A partir disto, o silêncio da obra dá liberdade ao leitor, o qual resta-lhe o mergulho no não dito e os preenchimentos daquilo que

não foi falado, dando-lhe a versão de co-autor e trabalhando com os mecanismos de que Kant fala, para então gerar algum tipo de resultado a partir de sua atuação agora dentro da obra.

Ainda sobre o aspecto hermenêutico da obra, Roland Barthes (1996) conceitua sobre a fruição para falar sobre a relação leitor – texto. Para ele, há dois tipos de texto diante dessa relação: o que provoca prazer e o de fruição: o primeiro é aquele que “enche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática confortável da leitura” (BARTHES, 1996, p. 21). Já o segundo é aquele que “põe em estado de perda, aquele que desconforta, [...], faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem” (p. 22). Ou seja, o primeiro texto é aquele que está em conformidade com o horizonte de expectativas do leitor, enquanto o segundo atua como um desestabilizador das estruturas do pensamento.

No jogo de simulação encontrado na obra de Noll, através da linguagem, a história que se passa, na verdade, não se conta, apenas relata fatos sem integrá-los ou explica-los. As narrativas não ditas, em desconformidade com o tempo e espaço fazem da obra um vazio sem sentido para o leitor, o qual busca dentro de si e de suas concepções orientações para que se veja no outro. Nisto, a obra de *Hotel Atlântico* pode ser considerada como desestabilizadora das estruturas do pensamento, por não dar orientações para o leitor, não sugerir, nem responder, apenas indagar e fazê-lo duvidar e questionar as próprias concepções sociais, culturais e morais da sociedade, já que a obra é uma desconstrução destas. A obra vai contra a linearidade do pensamento do leitor, pois é contemporânea, possibilitando ao leitor uma experiência não comum e diferente de suas expectativas.

Assim, para Barthes (1996), o modo de escrever da obra é que garante a penetração do leitor no texto de fruição, e o desencadear da fruição da linguagem, pela seleção das palavras, do modo de narrativas e da construção de temas. A fruição, portanto, acontece por meio de diferentes linguagens. Na assertiva de Barthes (1996), a recepção do texto dependerá de cada leitor. Para isso, é preciso haver um jogo entre leitor e autor, o qual este não prevê o tipo de recepção do primeiro. O leitor atua como participante atualizador da obra, preenchendo as lacunas que o autor deixa para a renovação daquela a cada leitura. Para preencher esses espaços, a obra deixa pistas ao longo da história. O imaginário é mobilizado para que isso aconteça, pois é ele que auxilia o leitor a organizar a obra, já que essa, segundo o autor, é um texto “atópico” (p. 41), inserido em um sistema desordenado. Porém, o prazer do texto não depende de uma lógica ou da sensação, mas “é uma deriva, qualquer coisa que é, ao mesmo tempo, revolucionário e associal e que não pode ser fixada por nenhuma coletividade”

(BARTHES, 1996, p. 33). Ou seja, o prazer não é fundamentado em uma mentalidade, mas no contato com a fruição não dizível a que o leitor precisa estar em sintonia, e longe da ideologia.

Em *Hotel Atlântico*, o prazer estético encontra-se na oportunidade que a obra dá ao leitor de seu papel como co-autor, em que ele vive experiências que não experimenta em sua vida cotidiana. Quando o leitor se desprende de sua condição de meio leitor e passa a condicionar a obra, ele começa a confrontar as atitudes do personagem, surgindo sentimentos e dando-lhe certo poder.

Já Jauss, no final da década de 60, desenvolve uma problemática, tentando aliar história e literatura, isto porque as escolas idealistas e positivistas, presentes na época, não eram capazes de condensar considerações estéticas (recepção e interpretação) diante das concepções históricas de uma obra. Tal problemática possibilitou a história na metodologia de análise literária. Isso porque o autor sugere, por exemplo, que o mesmo leitor que lê *Hotel Atlântico*, no início do século, terá uma visão diferente quando ler o mesmo livro hoje.

O autor, então, investe contra o fato de que a obra é imutável e livre de interferência de sentido, o que fazia do papel literário da época, um equívoco e considera uma nova crítica literária “através de uma teoria da história que desse conta do processo dinâmico de produção e recepção e da relação dinâmica entre autor, obra e público, utilizando-se para isso da hermenêutica da pergunta e da resposta” (Jauss, 1979, p. 48). A única ferramenta capaz de oferecer a história a partir de outro olhar e de outra consideração sem ser a dor autor, era o receptor, construindo um novo método de análise, o qual sugere

[...] de um lado aclarar o processo atual em que se concretizam o efeito e o significado do texto para o leitor contemporâneo e, de outro, reconstruir o processo histórico pelo qual o texto é sempre recebido e interpretado diferentemente, por leitores de tempos diversos. A aplicação, portanto, deve ter por finalidade comparar o efeito atual de uma obra de arte com o desenvolvimento histórico de sua experiência e formar o juízo estético, com base nas duas instâncias de efeito e recepção. (JAUSS, 2002a, p. 70)

A própria obra de Noll permite viajar sob a possibilidade da mudança na literatura, pois a experiência do personagem não resulta em aprendizado ou algo positivo, mas da perda, através da fragmentação da obra, não conectada e portanto, esquizofrênica. A transitoriedade dá espaço aos vazios do próprio nome *Hotel Atlântico*, o qual indica movimento e afixação, desprendimento do ser em relação ao território e isso envolve seu desprendimento à cultura, tradição ou algum tipo de concepção social. Enfim, essa sensação de esquizofrenia dá ao leitor a oportunidade da leitura instigante, pois a procura pela resposta e pelo sentido parece ter mais sentido agora por parte dele e não do próprio personagem.

Da mesma maneira, Jauss fala que a hermenêutica é capaz de auxiliar a Recepção Estética na construção de sua evolução entre obra e público. Em seus estudos, ele avalia a evolução das recepções e dos modos de compreensão do texto a partir de novas concepções ao longo do tempo. Ele analisa tal estudo a partir da *poiesis* (técnica narrativa), *katharsis* (comunicação) e *aisthesis* (visão de mundo), baseadas nas sete teses que compõe sua vertente.

Por essa razão, compreende-se a hermenêutica no exercício deste trabalho, como um fazer inerente às atitudes e pensar humanos, à esclarecê-los e à descoberta dos sentidos da própria vida através do próprio texto e do leitor analisador, aliando os pensamentos de diferentes co-autores com pontos de vistas distintos para que a tensão dialética faça sentido no campo filosófico. As interpretações dadas serão analisadas diante da hermenêutica, observando os sentidos e as propostas de cada autor, embasadas nas experiências e capacidades do sentir, da vivência na condição de seres humanos e por isso, da interpretação que usam para afirmarem suas expectativas através da tradição e consciência histórica.

1.2 A recepção estética: *poiesis*, *aisthesis* e *katharsis*

Jauss (2002) resgata colaborações a respeito da obra de arte, construindo a linha de pensamento da Recepção e reformulando as questões do prazer. Para que a teoria seja entendida, é preciso entender a obra quanto às experiências fundamentais da *poiesis*, *aisthesis* e *katharsis* (ocasionada por Aristóteles). A primeira diz respeito ao “prazer ante a obra que nós mesmos realizamos” (JAUSS, 2002b, p.100), ou seja, é o prazer que sente o leitor ao ser considerado co-autor, através da imaginação e seus efeitos construtores de sentido no texto.

Quando uma pessoa lê uma obra de arte, esta também é construtora do pensamento e das expectativas que a obra produz; pode-se trilhar por caminhos que outro leitor não trilhará, pois construirá outro modo de sentido pelas suas experiências sensíveis. Tal oportunidade de fazer parte da história é o prazer observado na Recepção Estética. No caso do livro *Hotel Atlântico*, o leitor é convidado a adentrar pelos vazios estéticos da obra, o que desperta no receptor a vontade da interpretação e o prazer de preencher as lacunas do texto.

Na obra nooliana, o leitor é convocado a percorrer os vazios da obra marcados pelo personagem hipermoderno e depositar suas impressões e contestações. É como um compartilhamento de crises e angústias pelo personagem que vive na inconstância, em movimento e pelo leitor que vive na sensação de isolamento e incompatibilidade. Deste modo, pode-se perceber que cada tipo de leitor pode gerar resultados distintos de outros pelo grau de

estranhamento ou sensibilidade de leitura. O papel de coautor é imposto ao leitor e isto lhe agrada em Noll pois a obra é inacabada e sem conexão entre os acontecimentos; enfim, a obra começa a ser preenchida e é compreendida pelo leitor através de suas considerações.

Já a segunda experiência sobre a Recepção, *aisthesis*, diz respeito ao prazer frente à obra, ao efeito que a própria provoca em si mesma, trabalhando com o reconhecimento e com a expectativa do texto em identificar-se. Pela possibilidade de percepção da obra, ela é capaz de gerar resultados e perspectivas distintas do ponto de vista do leitor, permitindo tal abertura para que o prazer estético seja garantido também pela compreensão de que a obra é um leque de expectativas a ser transformada a toda leitura.

Em *Hotel Atlântico*, o que se percebe é a faculdade do sentir, a concretização de uma ideia que transcende. Nesse ponto de vista, há de se verificar o prazer que a obra provoca no leitor, por despertar o que estava adormecido em leituras não estéticas, e/ou recepções antes não experienciadas e que *Hotel Atlântico* ativa nos leitores. Isto acontece porque a obra de Noll trabalha com questões hipermodernas e esquizofrênicas, já que não dizem nada, não representam nada e estão em constante movimento, sem dar ao leitor alguma explicação e/ou sentido. Logo, ele precisa se desapegar de valores e questões sociais de que acredita, pois estas já não lhe dizem nada frente à obra, e buscar outras formas de fazer compreender a transitoriedade de Noll.

Por sua vez, a *katharsis*, trabalhada primeiramente por Aristóteles, advém do efeito que a obra gera nos espectadores, causando mudanças de sentidos e interpretações, a compreensão fruidora e fruição compreensiva. É o próprio prazer desenvolvido através da interação da obra como leitor e dos vazios que aquela carrega para serem preenchidos por ele, a fim de confirmar a vivacidade da obra e também a liberdade que o leitor tem de interpretá-la diante de suas sensibilidades.

A partir de novas concepções adotadas pelo leitor de Noll, é que se inicia o processo de preenchimento dos vazios deixados na obra: o leitor passa a ser coautor por reestruturar a obra e assumir outro tipo de visão de mundo, experienciando um papel que não tem no mundo real, mas que lhe dá o prazer da leitura e da posição que assume. Tal acontecimento é sustentado na condição que a própria obra nooliana dá, pela sensação de incompletude que a linguagem e o próprio personagem da obra produz durante a história, o que instiga o leitor a buscar novas saídas de interpretação.

A partir da análise da obra em questão, os leitores mergulham no campo interpretativo do texto de forma a depositarem seus horizontes de expectativas na luta entre as disposições do texto. Com o mergulho no imaginário do leitor para compreender os sentidos da obra, é

que o leitor entra em contato com a fruição e o prazer do texto, pelo sentir, através das sensações.

À vista disto, fala-se sobre a conduta do prazer estético que se realiza nas três experiências:

para a consciência produtora, pela criação do mundo como sua própria obra (*poiesis*); para a consciência receptora, pela possibilidade de renovar a sua percepção, tanto na realidade externa quanto da interna (*aisthesis*); e, por fim, para que a experiência subjetiva se transforme em inter-subjetiva, pela ausência ao juízo exigido pela obra, ou pela identificação com normas de ação predeterminadas e a serem explicitadas. (JAUSS, 2002b, p. 102).

Hotel Atlântico, como se vê na teoria de Jauss, possibilita que o leitor passe pelas três experiências sensitivas através do contato dualista entre leitor e obra: bem se vê, através das análises dos três leitores analisados, que a *poiesis*, experienciada pelo leitor que analisa a obra de acordo com seu horizonte de expectativas – e tal ação condutora induz ao resultado próprio de sua leitura – deve existir no campo da experiência.

Além disso, a *aisthesis*, pois o horizonte de expectativas da obra de Noll em si é determinante para a interação dialógica de que se comentou, pois sem ele não há interação e troca de raciocínio através da compreensão fruidora com os leitores. Enfim, a última experiência garante que o prazer se realize, pois a obra própria garante diversos sentidos pela interpretação através das expectativas de cada um – por isso a análise de três leitores que geram resultados ímpares.

A partir disto, pode-se entender um texto através do diálogo e da descoberta de sua dinamicidade. Eis que o papel do leitor entra em voga, tornando-se a chave para que essa comunicação aconteça. Já o sentido da obra é totalmente imagético, ou seja, dependerá de cada receptor e isto garante, no texto literário, a liberdade de interpretação. Para identificar a estética do livro de Noll e suas possibilidades de abertura, sabe-se que o entendimento da obra não é garantido somente por ela, mas por meio dos leitores, através da contribuição sensitiva. Por essa razão, a análise das três disposições a partir do contato leitor-texto é que garantem a esteticidade da obra, verificadas no segundo capítulo, sob a perspectiva do prazer de três leitores.

Somente através dos leitores coautores de Noll é que se pode compreender *Hotel Atlântico*. Isto porque a capacidade da obra de ser completa e justificável por si só não existe, já que o autor não se preocupa em ocupar os vazios incompletos ao longo da obra. Através dos vazios preenchidos a partir da sensibilidade do leitor, a obra está apta a ser compreendida.

1.3 A Recepção Estética e a obra *Hotel Atlântico*

Neste subcapítulo, as bases críticas se darão a partir da análise da obra proposta por Jauss, que ele conceitua sete teorias para aliar história e estética. As quatro primeiras teses dizem respeito à estética literária, enquanto as três últimas falam sobre a história literária. A primeira delas fala sobre a relação dialógica do texto com o leitor para que a historicidade literária se faça presente, pois é necessário que se tenha uma literatura renovada e não alicerçada em conceitos históricos e seus preconceitos, havendo um fazer mais dinâmico, concedendo espaço à recepção e ao efeito.

Por isto, Jauss propõe que o leitor seja o atualizador da obra, conversando com o texto através de seu universo. Considerando o leitor como crítico, ele passa a considerar a construção da produção literária a partir da relação leitor-texto. A *literariedade*, por tal razão, faz-se presente, segundo ele, na Estética da Recepção diante da relação entre a obra e o leitor. Desta forma, a historicidade da literatura não se dá pela cronologia das obras, mas pelo diálogo dinâmico com a obra literária por parte de seus leitores.

Hotel Atlântico também não é garantido pela sucessão de acontecimentos, já que sua narração diante do tempo e do espaço não dão ritmo contínuo à obra, pelo contrário, segue sem direção e sem compromisso com a cronologia dos fatos, havendo, até mesmo, empobrecimento da relação dos personagens por não ser fiel às trocas de experiências. Apoiado na hipermodernidade¹³, Noll instiga o leitor a construir essa possibilidade de acontecimentos. Este, então, passa a construir os fatos entre os deslocamentos da história. Esse modelo de literatura permite uma escrita para ser muitas, constituída nas investidas do leitor como condicionador.

A segunda tese diz respeito ao horizonte de expectativas, cujo conceito está no saber prévio, no conjunto de experiências sustentadas em conhecimentos de leitor e ser vivente, que desperta expectativas a acionar uma determinada postura emocional. A obra é compreendida pelos fatores pré-concebidos do leitor em contato com os mesmos fatores, agora da obra de arte. O contato entre o horizonte de expectativas do leitor com o horizonte de expectativas obra acontece,

¹³ Segundo Gilles Lipovetsky (2010, p. 155), a hipermodernidade é “um modelo teórico pensado para compreender o mundo contemporâneo principalmente por uma relação entre três lógicas fundamentais: o mercado, a tecnociência e a cultura individualista democrática”. O enfraquecimento da sociedade, dos costumes, do indivíduo contemporâneo da era do consumo de massa, a emergência de um modo de socialização e de individualização inédito procuram uma nova abordagem para dar conta dessas transformações, o que se chama Hipermodernidade. A chave desse conceito é pensá-lo como movimento contínuo de tais mudanças da sociedade e não uma teoria acabada.

[...] quando a ameaça descreve a recepção e o efeito de uma obra a partir do sistema de referências que se pode construir em função das expectativas que, no momento histórico do aparecimento de cada obra, resultam do conhecimento prévio do gênero, da forma e da temática de obras já conhecidas, bem como da oposição entre a linguagem poética e a linguagem prática. (JAUSS, 1994, p. 27)

A fusão dos horizontes preexistentes transforma a obra, o processo de compreensão fruidora e fruição compreensiva levam o leitor para dentro do Outro do texto. Logo, o sentido novo que o leitor traz está relacionado ao processo histórico que revela na consciência. O horizonte de expectativas do leitor pode ser compreendido pelo próprio texto, pois mesmo que este seja inovador, sua concepção é dada por aspectos históricos antecedentes, e por isso o leitor organiza suas ideias de leitura a partir disso.

O aspecto de nomadismo da obra de Noll estabelece rupturas na história através de um enredo descontínuo, exposição dos acontecimentos limitados, além de narradores sem histórias no passado ou futuro, vivendo à margem, sem destino certo. Essas novas experiências literárias fazem com que o leitor desperte suas concepções e resgate valores e estratégias de pensamento que possibilitem a compreensão da obra e da carga de sensibilidade dela – seu horizonte de expectativas, já que também se fundamenta em questões da modernidade, por viver em uma sociedade contemporânea.

Desse modo, a carga de expectativas transitória, apoiada na desterritorialização e na fugacidade e em questões hipermodernas da obra, resgatem as experiências de leitura do leitor, fazendo com que ambos os horizontes encontrem uma relação, já que a obra é compreendida em seu limiar esquizofrênico mas somente pela relação com o leitor.

De acordo com cada reação do leitor, é que se caracteriza a obra de arte em seu sentido estético, de sua capacidade de gerar sentidos que levam o leitor ao estranhamento, causando a “distância estética”, terceira tese de Jauss. Melhor conceituando de acordo com o teórico, “A maneira pela qual uma obra literária, no momento histórico de sua apreciação, atende, supera, decepciona ou contraria as expectativas de seu público inicial oferece-nos claramente um critério para a determinação de seu valor estético” (JAUSS, 1994, p.31).

Nessa perspectiva, amplia-se o conceito de horizonte de expectativas, pois é nesse sentido que o caráter estético dos textos é determinado pelo público leitor, porque considera as diferentes épocas em que a obra foi lida. Assim sendo, segundo Jauss (2002), quanto maior a distância entre o horizonte de expectativas do leitor e do texto, maior a compreensão do leitor e confirma-se seu valor estético, pois é com o estranhamento que o leitor busca

determinações para a compreensão. Isso faz com que os sentidos do texto sejam construídos ao longo da história que o receptor procura preencher os vazios.

No contexto de *Hotel Atlântico*, pelo fato de ela não seguir nenhum método ou dados hierárquicos tradicionais, o leitor estranha o modo de leitura e narração dos fatos. Tal estranhamento o conduz à negação, fazendo com que busque algum sentido, e esse processo de incompatibilidade e confusão relata a esteticidade da obra, já que gera confusão e dificuldade de compreensão quando em contato com as possibilidades de leitura.

A quarta tese diz respeito à relação do texto com o tipo de recepção e efeito que foi dado em relação à sua história. Jauss fala que o texto é a resposta para qual a pergunta vale-se da fusão dos horizontes de expectativas da obra e leitor. Por isto, a análise permite compreender as condições de captação da época e como o texto em si foi percebido na posição de obra estética.

Em outras palavras, o tempo histórico do leitor influencia na construção de sentidos, o qual se pode compreender quando se compreende a pergunta para a qual ele constitui uma resposta. A reconstrução do horizonte de expectativas de uma obra é um aspecto fundamental para essa construção do sentido. Consequentemente, o intérprete¹⁴ condiciona seu entendimento estético “à condição de norma inconfessa, modernizando irrefletidamente o sentido do texto antigo” (JAUSS, 1994, p. 36).

Nesta condição, com o contato entre obra e leitor, a participação deste, aliado às suas expectativas da época, atualizam e renovam a obra de forma a produzi-la sempre em novas compreensões e despertar o que estava adormecido. Porém, é necessário tomar cuidado, pois as perspectivas e experiências podem não ser mais novas, correndo o risco da arte tornar-se não estética, ou seja, “culinária”, como ele diz. Em outras palavras, quando a obra satisfaz o campo interpretativo inicial, a fim de agradar a leitura pronta e superficial, a obra é meramente culinária.

A história de *Hotel Atlântico*, nesse sentido, baseia-se em experiências que valorizam a ideia. Por isso, ela se abre para a diversidade de ideias e perspectivas, podendo traçar linguagens da dança pelo movimento da obra, pela imagem gerada pela coreografia, pela forma de composição. A escrita de Noll promove, então, conexões através desses estilos e permite essas possibilidades de compreensão de acordo com cada leitura.

As três últimas teses dizem respeito aos três aspectos da literatura: diacrônico (a recepção da obra nas diferentes épocas); sincrônico (os sistemas adquiridos pela literatura em

¹⁴ Jauss relaciona a literatura e o leitor, sendo este um indivíduo um intérprete dotado de sua interpretação pessoal de mundo, que se reflete na literatura.

processo) e a literatura em contato com a vida real (o qual trabalha com a criatividade do leitor sobre o texto).

Como quinta tese e primeiro aspecto, tem-se o aprofundamento da diacronia. No ato da leitura, o texto deve dialogar com outras leituras: o que acontece é que, com a tradição do leitor em seu horizonte, há uma diversidade de leituras e recepções de outros contatos que resultaram outras perspectivas durante a evolução do leitor como tal ao longo da vida. O novo contato, agora com outra obra de arte, traz à tona as experiências que correlacionam o mesmo signo. Para Jauss, é o próprio momento histórico que faz da obra nova, e por isso entra-se na adequação dos horizontes para que a historicidade desempenhe seu papel sem confundir os sentidos. Assim,

[...] o novo torna-se categoria histórica quando se conduz a análise diacrônica da literatura até a questão acerca de quais são, efetivamente, os momentos históricos que fazem do novo em uma obra literária o novo; de em que medida esse novo é já perceptível no momento histórico de seu aparecimento; de que distância, caminho ou atalho a compreensão teve que percorrer para alcançar-lhe o conteúdo (JAUSS, 1994, p. 45).

Jauss diz que o lugar de uma obra não pode ser determinado apenas por causa de sua leitura vigente. Na verdade, leituras anteriores modificam-na de modo a renová-las, concretizando o conjunto aberto de possibilidades que são. A cada leitura, elas adquirem novos sentidos e renascem para outros leitores, para serem modificadas novamente. É o momento histórico que o leitor se encontra e a carga de historicidade que faz da obra nova, a revelar a novidade já vista e/ou experimentada através de leituras posteriores, além dos resgates históricos escorados no papel do leitor para a compreensão, respaldados em ferramentas de pensamentos. Logo, nada é novo de verdade, mas pelas experiências *diádicas*. Visto isto, “um passado literário só logra retornar quando uma nova recepção o traz de volta ao presente (Ibidem, p. 44)”, ou seja, quando o leitor o resgata de suas experiências diacrônicas.

O desapego evidente da obra vigente também traça caminhos em sua estrutura, por acompanhar as mudanças sociais e humanas ao longo do tempo. Essa característica deixa de lado a identidade da obra e dos indivíduos, o que permite mudanças a fim de construir novas sensações na obra. Esse papel pode ser garantido pelo leitor de Noll – ele se assume como coautor, transita na problematização da história àquilo que não é mostrado em outras obras como a desterritorialização, as mazelas sociais, a fugacidade do ser. Tal processo conduz o leitor para dentro de si, enxergando o outro e o mundo e resgatando experiências pessoais e coletivas.

A penúltima tese é o aspecto sincrônico, fase que enfatiza o papel do leitor, já que seu processo de interpretação é comparado e avaliado de acordo com as diferentes épocas. A própria evolução literária entra em discussão, sugerindo rupturas, intersecções e junções no sentido do texto para o leitor. O autor diz ser possível

[...] efetuar um corte sincrônico atravessando um momento do desenvolvimento, classificar a multiplicidade heterogênea de obras contemporâneas segundo estruturas equivalentes, opostas e hierárquicas e, assim, revelar um amplo sistema de relações na literatura de um determinado momento histórico. (IBIDEM, p. 46)

É a mudança estrutural da literatura, na qual os acontecimentos não são dispostos em diferentes épocas, mas sim pertencendo a um processo único, podendo pertencer a linhas causais diferentes, dependendo da temporalidade. Há de se considerar as diferenças e inter-relações da história literária, as considerações que o leitor faz em relação ao aspecto da obra, podendo ser atual, na moda, ultrapassada ou ainda correspondente às suas expectativas. A evolução da literatura faz com que ela mesma adquira sistemas que a adequem aos modos de leitura atuais, sem os quais não haveria a possibilidade de interferência do leitor, por incompatibilidade histórica.

Mesmo um único texto é compreendido de diferentes maneiras, julgado sob diferentes estruturas que alicerçam o pensar do receptor. Tal capacidade de construção e sintonia diante de um tempo, mas que carrega em si traços da literatura universal, é o que faz a ficção ser entendida pela experiência de cada um na posição de leitores. Para ele, como a historicidade da literatura revela-se nos pontos de intersecção entre diacronia e sincronia, ou seja, entre a relação da obra com outros históricos de leitura e a capacidade dela mesma de se revelar a partir de rupturas para seu desenvolvimento. Com as sucessivas recepções dos leitores, uma obra poderá sofrer variações ao longo dos efeitos, demonstrando mobilidade da Estética.

A literatura nooliana apresenta todas as possibilidades em que os acontecimentos se desenvolvem, como em formato de uma viagem, em que o personagem se desloca para o Rio de Janeiro, Porto Alegre, Florianópolis, Londres, em hotéis, rodoviárias, ruas, restaurantes, estradas, livre de preconceitos e aberta às experiências até mesmo da própria narrativa, trabalhando com metáforas das linguagens. É através da desterritorialização e estranhamento que se constroem novas versões em relação à arte, já que a desconforto do leitor orienta à possibilidade de invenção. Em “- Olha meu anjo, acho que eu estou partindo para saber – respondi tentando recompor o ar folgado que eu costumava ter com as mulheres com quem tinha algum lance fortuito” (NOLL, 1995, p.18), o personagem menciona a viagem como uma

busca de si mesmo a fim de mergulhar para dentro de si. Na verdade, o leitor também é levado nessa viagem e tem a mesma experiência que o narrador. Essa linguagem é heterogênea e por isso permite influências de outras leituras.

A última tese é a relação da literatura com a vida real, a sociedade, ao aspecto social desta. Isto pode facilitar a compreensão do entendimento de mundo do leitor, e o próprio entendimento do leitor em relação ao texto, pois entende sua posição como ser social. Isso porque o texto lhe concederá a visualização de aspectos de seu dia-a-dia, mas em um contexto diferente. O que acontece é que

A função social somente se manifesta na plenitude de suas possibilidades quando a experiência literária do leitor adentra horizonte de expectativa de sua vida prática, pré-formando seu entendimento de mundo, e, assim, retroagindo sobre seu comportamento social. (JAUSS, 1994, p. 50)

Em vista disso, é necessário perceber que o texto literário irá modificar o horizonte de expectativas do leitor, orientado por sua visão de mundo. Somente através da reflexão voltada ao próprio sentir e receber do leitor, ou seja, pelo comportamento social aplicado à leitura, é que entende o texto, pois reconhece sua posição.

A seguinte passagem do livro *Hotel Atlântico* mostra a capacidade da obra de geometrizar a realidade e a fragmentar por meio da linguagem, através da disposição das palavras para formar uma imagem:

À tarde perambulei pelo centro da cidade. Comprei um postal da ponte de Florianópolis. Eu costumava guardar postais de recordação. Naqueles dias eu levava num bolso de trás da calça dois postais. Já estavam bem amarfanhados. Um deles mostrava a praia de Copacabana à noite. O outro, a barca para Niterói. Agora, aquele postal da ponte de Florianópolis atravessando um mar de um azul escandalosamente artificial, aquele postal faria companhia aos outros. (NOLL, 1995, p.36-37)

O tempo se dá, na obra, de maneira fragmentada, mostra-se como processo de desestruturação da realidade atual, mas aliada a ela para não ser como tal, produzindo uma realidade imaginária. Por causa desse ambiente hipermoderno, essa realidade imaginária faz parecer real o que não é verdadeiro.

Enfim, as sete teses, propostas por Jauss, garantem que a análise das recepções diante da Recepção Estética, seja realizada do ponto de vista estético, já que age conforme as predicações e confirma o traçar dos leitores sobre os vazios da obra. É, portanto, a partir destas que se percebe as estratégias e compreensões das três leituras a que esse estudo se

volta, no capítulo subsequente, de forma a analisar cada tese nos três trabalhos sobre o livro *Hotel Atlântico*, a fim de confirmar a experiência estética por parte desses co-autores.

1.4 A Obra de Arte Literária: o Devir

As possibilidades de interpretação fazem da obra um campo de sentidos entre o leitor e obra. Segundo Adorno, o modo de recepção da arte mudou por conta das manifestações do próprio tempo e espaço ao longo dos séculos, e, tornou-se autônoma do ponto de vista artístico. Ele diz que

Os clichês do esplendor conciliante, que se estendia da arte à realidade, não são apenas repulsivos porque parodiam o conceito enfático da arte pelo seu equipamento burguês e classificam entre as reconfortantes organizações dominicais. Tocam igualmente nas feridas da própria arte. Pela sua ruptura inevitável com a teologia, com a pretensão absoluta à verdade da redenção, secularização sem a qual ela jamais se teria desenvolvido, a arte condena-se a outorgar ao ante e ao existente uma promessa que, privada da esperança num Outro, reforça o sortilégio de que se quis libertar a autonomia da arte (ADORNO, 1970, p. 12).

Por assim dizer, Adorno relaciona as artes que se consolidaram a partir do caráter humanizado, não percebidas diante do movimento hipermoderno. Então a arte nega as determinações impressas no empirismo, mas acabam formando um “ente empírico” e não o simples ente, apesar de se comunicarem com a empiria, a ponto de tirar seu conteúdo. Do mesmo modo que a interpretação causa restrição, a obra própria causa estranheza quanto à sua história, ao seu desenrolar, pois é para nada – a contemplação e compreensão frutiva é o que a obra sugere como essência - e, para tudo – o texto vai ao encontro de diversas interpretações, com seus sentidos únicos, diversificando a objetividade da obra, que na verdade é subjetiva. Ou seja, o fato é que a obra é viva, e pode ser viva em suas constantes nuances e espiritualidades textuais, possibilitando no campo da interpretação as várias visões sobre um mesmo tema, e por isso é ouvida e respeitada na condição de ser.

No fluxo contínuo em que a obra de Noll se encontra, o indivíduo nesse caso e a objetividade, na verdade, subjetiva não podem ser baseados em uma pré-condição social e/ou psicológica, mas de forma muito mais complexa como a contemporaneidade da época em que se está inserido o livro, diante da transitoriedade e superficialidade. Pode-se dizer que a

narrativa de Noll segue o aspecto cartográfico¹⁵, por isso o objeto não se fundamenta em um só aspecto, mas trabalha com as múltiplas possibilidades e intensidades.

A obra aberta de Noll não se afirma em um só tema, mas em várias propostas. Sustentado nas manifestações culturais, Noll se aproxima de várias vanguardas com sua escrita fragmentada e justaposta, utilizando o uso multifacetado dos acontecimentos e não a linearidade da obra, como nessa passagem em que o indivíduo não consegue compreender o mundo de forma única, mas apoiado no devir:

À tarde perambulei pelo centro da cidade. Comprei um postal da ponte de Florianópolis. Eu costumava guardar postais de recordação. Naqueles dias eu levava num bolso de trás da calça dois postais. Já estavam bem amarfanhados. Um deles mostrava a praia de Copacabana à noite. O outro, a barca para Niterói. Agora, aquele postal da ponte de Florianópolis atravessando um mar de um azul escandalosamente artificial, aquele postal faria companhia aos outros. (NOLL, 1995, p.36-37).

Aplicando-se como base vários leitores de uma obra, cada um deles sugere uma significação do objeto estético trabalhado, gerando uma multiplicidade de sentidos sobre o texto, já que esse dá possibilidades de vivência de interpretações. A obra nova age da seguinte forma:

Ao atacar o que, ao longo de toda tradição, parecia garantir o seu fundamento, ela transforma-se qualitativamente e torna-se um Outro. Pode fazer isso porque, ao longo dos tempos, se voltou, graças à sua forma, tanto contra o simples existente, contra o estado de coisas persistente, como veio em sua ajuda enquanto modelação dos elementos do existente. E é igualmente impossível reduzi-la a uma fórmula universal da consolação ou ao seu contrário (ADORNO, 1970, p. 12)

A obra não é mais a mesma do ponto de vista do leitor e das estruturas literárias, pois com a liberdade de fruição, já não se enquadra em moldes únicos. A significação da obra passa a ser um fenômeno mutante, fazendo com que a interpretação esteja, de fato, em constante metamorfose. Segundo o mesmo autor, a crença de que a arte diz respeito à mágica, da documentação histórica, de fins pragmáticos, não devem ser levadas em conta diante das incertezas e confusões que a obra sugere.

¹⁵ Suely Rolnik (1989), em *Cartografia Sentimental, Transformações contemporâneas do desejo*, afirma que o cartógrafo deve estar “mergulhado nas intensidades de seu tempo e que, atento às linguagens que encontra, devore as que lhe parecerem elementos possíveis para a composição das cartografias que se fazem necessárias”. Além disso, “o cartógrafo é um verdadeiro antropófago: vive de expropriar, se apropriar, devorar e desovar, transvalorado. Está sempre buscando elementos/alimentos para compor suas cartografias. Este é o critério de suas escolhas: descobrir que matérias de expressão, misturadas a quais outras, que composições de linguagem favorecem a passagem das intensidades que percorrem seu corpo no encontro com os corpos que pretende entender”. Acesso em: <http://eps.otics.org/material/entrada-outras-ofertas/artigos/cartografia-ou-de-como-pensar-com-o-corpovibratil/view>

A obra relaciona-se com indivíduos carregados do devir humano, da experiência pensante que depositam sobre a leitura, para relacionarem a compreensão de modo fruidor. Na literatura vigente, o leitor se encontra na provocação dos movimentos nômades, pois a leitura desperta fragmentação de raciocínio, sem começo, meio e fim, confundindo o leitor e não informando:

Nesse trecho da viagem Nelson dava tudo na velocidade. Eu agora sentado no banco de trás. A estrada era pouco movimentada, raras vezes Nélon tinha algum caminhão para ultrapassar. Léo falava pouco. Nélon contava que a sua mãe de sangue morrera de parto. (NOLL, 1995, p.50).

Pode-se dizer que a contemporaneidade da obra enfatiza a desmemorização do personagem ou o esquecimento, respaldados na tecnologia que tem influência na linearidade dos acontecimentos e nas relações de afeto. Isto pode ser notado em:

Eu ia andando pelas ruas com os olhos postos em frente, fixos. Ouvia de vez em quando um “Deus seja louvado”, um cumprimento, não pude deixar de perceber um aceno tímido de uma garotinha. A nada eu respondia. Eu era uma figura desconhecida com o seu bordão, ninguém chegava muito perto. (NOLL, 1995, p.64).

A oferta de produtos de maneira rápida num certo espaço de tempo e com prazo de validade já definido, traduz a substituição do linear pelo transitório na obra, das possibilidades de compreensão por causa dos novos objetos apresentados na obra a todo o momento.

Diante disto, é o próprio fruidor, abdicado da realidade estável que mergulha nas entrelinhas do livro, cuja inconstância e esvaziamento de sentidos alicerçados em tempo e espaço, permitem vários olhares voltados para o imaginário individual e universal, como os que se verá no segundo capítulo.

Mais uma vez, os aparelhos tecnológicos conectam as pessoas no entre-lugar e a presença se vê indefinida nesse contexto. Estabelecido nas possibilidades de relatos, os quais não são mais verdades e sim relatos, somente, não se pode distinguir a verdade. Posto isto, entre a virtualização do ser, a individualização é percebida, livre de quaisquer ligações sociais, acomoda-se no seio da compreensão livre e da auto-reflexão. Em Noll, o personagem vaga por lugares marcados pela transitoriedade e desprendimento, como a rua, o ônibus, o hotel, o trânsito.

-Sou o recém-chegado, eu quero um copo de uísque sem gelo, mas gostaria que você mesma trouxesse. Ela respondeu que estaria no quarto em dois minutos. Quando ela entrou no quarto com a garrafa de uísque e o copo, eu disse que tinha me apaixonado em questão de segundos. Ela disse que não acreditava. Pedi que ela pegasse em mim para sentir a prova. Ela pegou, disse que há muito tempo não via nada com tanta vontade. Eu já desabotoava a blusa dela. (NOLL, 1995, p.13).

Nessa passagem, o narrador está no hotel, o qual acabara de presenciar um cena forte de uma cadáver, mas isso não lhe incomoda mais. A fuga dos acontecimentos mostra a despreocupação com o passado e o desprendimento de si e das questões sociais. Os acontecimentos sem reflexão e sem importância como este, caracterizam tal tecnologia nas relações e da busca do prazer, somente, fizado no indivíduo e sua existência fugaz.

Ambos os lados em destaque, emoção e intelecto, são responsáveis pela criação humana, e esta se mostra essencial para a interação do texto com o leitor, pois é através do pensar do leitor que a interpretação acontece. Então, os fatores emocionais e intelectuais devem ser analisados de acordo com cada crítico, para se entender o pensamento a que a obra produziu no leitor e ferramentas para o avanço da compreensão do livro, sob vários olhares.

Assim, tem-se como base uma obra de João Gilberto Noll, de caráter peculiar, pela qual sugere vários olhares sob a perspectiva de horizontes diferentes, comprovando a oscilação e o deslocamento de sentidos que a Estética da Recepção afirma. O processo de mutação torna-se palco de estudo da obra hipermoderna vigente. Logo, a relação dialógica entre leitor e obra resulta em horizontes de expectativas em relação aos leitores e conseqüentemente, aos efeitos causados por *Hotel Atlântico*, trazendo ao campo estético uma explosão de sentidos do que de fato é vista a obra como um acontecimento. Por isto, na obra de Noll se percebe a produção afirmada em agenciamentos, ou seja, espécies de links e/ou ligações que permitem que o leitor se conecte com a leitura, traçando um elo entre o mundo interior e exterior, onde o fruidor se encaixa no meio deles.

Outro fator que, segundo Jauss, é importante para a relação de que se estuda, é lembrar da fuga do leitor quanto às raízes que o cegam à leitura profunda, além da consciência no caso de leitor estético sob o abismo que o livro propõe diante de suas considerações enraizadas nas estéticas tradicionais. A partir dessas considerações, pode-se considerar a obra de Noll como um sistema aberto e codificado com suas particularidades existenciais e sistemáticas e seus vazios a serem preenchidos. Com o contato com o leitor, ela abre-se para novas expectativas quando a figura deste mantém a relação dialética de seu mundo com o mundo da obra.

Adorno (1970, p. 13) explica que a verdade na obra “só existe como o que esteve *em devir*. O que se apresenta na arte como a sua própria legalidade é tanto um produto tardio da

evolução intra-técnica como da posição da arte no seio de uma secularização progressiva”. Ou seja, a obra de arte é construída a partir de leituras anteriores, de experiências literárias já vistas, mas reformulada e reposicionada em uma época atual. O que o leitor precisa fazer é resgatar os inconscientes literários a partir do horizonte de expectativas para que aquela se faça compreendida.

Em *Hotel Atlântico*, eventos como globalização, efemeridade, diferenças, aproximam o leitor da narrativa. A inquietude mostra no livro novas formas de olhar, pois se baseia em relações não experienciadas ainda, por isso não têm referência. Consequentemente, o leitor se vale da contemplação, em um processo não fixo; a imagem, marca que inaugura a modernidade, ressalta a simultaneidade das informações, ferindo a possibilidade de tempo e até mesmo espaço na obra.

Nesse sentido, a individualização pode ser característica do próprio resultado do receptor, já que o decorrer da análise é produzido com o auxílio das expectativas. Já a universalização do pensamento é também garantida por ser tratar de todo ato imaginativo ser advindo da busca por um sentido na auto-reflexão. Ambos os imaginários, devaneios humanos diante do que se experimenta, produzem, mais uma vez, as recepções causantes do devir.

É o que acontece com a obra de Noll, uma vez que exerce sua função estética abrindo-se a novas possibilidades de intervenção. A negação do estilo da literatura nos anos 80, trouxe um novo modelo de arte, carregado de intervenções do leitor e da capacidade de renovação própria no íntimo do indivíduo.

A obra se faz viva, pois não se reduz ao seu exterior, a qual “fazem surgir novos estratos, envelhecem, resfriam, morrem. Afirmar que enquanto artefactos, produtos humanos, elas não vivem diretamente como homens, é uma tautologia” (ADORNO, 1970, p. 15). Portanto, são vivas pois negam, rejeitam, ou aceitam e incluem, entrando “assim em contraste com a dispersão do simples ente. Mais precisamente enquanto artefactos, produtos do trabalho social, comunicam igualmente com a empiria, que renegam, e da qual tiram seu conteúdo” (Ibidem).

A fragmentação dos acontecimentos em Noll ultrapassam o entendimento do leitor e também o desterritorializa. Isto ocorre pela linguagem livre de preconceitos, embasada em condições diversas, em que o vazio da obra provoca curiosidade e aguçamento no leitor, levando-o à coragem do desvendar. A liberdade da palavra instiga a imaginação leitor:

Enrolado na toalha abri o frigobar. Peguei uma lata de cerveja. Lembrei daquele sonho no ônibus, onde eu era uma mulher observando o homem que acabara de

aparecer no horizonte. Dei um leve arrote, um pouco de cerveja azeda veio até a garganta. Bebi outro gole de cerveja. Refleti que não era o primeiro nem o último sonho em que eu fazia uma mulher. (NOLL, 1995, p.37)

O não real na obra, além disso, conduz a busca por outra realidade e outro tipo de interpretação. O personagem demonstra dificuldade em estabelecer relação com o real, onde tudo é artefato, como em:

Mais uma vez não consegui reconhecer de imediato o lugar onde eu acordava. Não mexi o corpo, só virei as pupilas para o alto, e vi o crucifixo contra a parede branca. Levantei a cabeça, o peito, e alisei o lençol. Esse gesto de alisar o lençol me transmitiu a sensação de um repouso por enquanto inacessível. (NOLL, 1995, p.60-61).

Ainda, a arte, segundo Adorno, faz-se refratada, pois realiza sua comunicação com o exterior, já que tem em comum, com esse mundo, elementos emprestados, que são englobados em contextos diferentes. Porém, mesmo a obra mais evidente usa do empirismo e são caracterizadas pelo mesmo autor como mônadas sem janelas, devido ao fato de que podem ser entendidas somente como semelhantes à natureza, e com seu domínio, sem a imitar. Assim,

A força produtiva estética é a mesma que a do trabalho útil e possui em si a mesma teleologia; e o que se deve chamar a relação de produção estética, tudo aquilo em que a força produtiva se encontra inserida e em que se exerce, são sedimentos ou moldagens da força social. O caráter ambíguo da arte enquanto autônoma e *comofait social* faz-se sentir sem cessar na esfera da sua autonomia. Nesta relação à empiria, as forças produtivas salvaguardam, neutralizado, o que outrora os homens experimentaram literal e inseparavelmente no existente e o que o espírito dele bania (Ibidem, p. 16).

Pelo fato de o texto a que este trabalho se volta, provocar ações e reações no leitor, faz-se vivo e resgata o imaginário de quem lê para que se possa produzir algum sentido. É que em Noll, a experiência do peso das coisas, através de leituras passadas de contatos de diferentes recepções, revelam no texto a sua leveza e a evidente troca de expectativas do leitor com o texto. A obra, por sua vez, é posicionada como resposta aos questionamentos do próprio exterior dos leitores. Há, então, uma tensão interna que entra em colisão com a tensão externa, em que os antagonismos da realidade aparecem à tona como problemas internos.

O personagem na obra corpus é observado através de uma câmara que descreve as imagens. Tais imagens refletem a realidade imaginativa, de forma que o desenrolar da história corre em pequenos parágrafos fragmentados e firmado nas incertezas. Os personagens desterritorializados, a degradação humana, colocam o leitor no entre-lugar e ele vive da imaginação para se fundamentar e encontrar lugar na obra.

Quanto à liberdade das obras, seus elementos dizem o dito e o não dito, afirmam e não afirmam e aquela não pode ser verdadeira quanto à sua razão. A repulsa causada por ela deve renovar-se à medida que é percebida como um instante entre o olhar atento que vê cada elemento como não constituído de um todo, segregado para a arte própria tornar-se questionamento de si.

Na obra de *Hotel Atlântico*, a liberdade pode ser percebida quando o personagem compra uma passagem sem planejamento: “quando me vi com a passagem na mão me senti como que comprando a minha alforria. E me invadiu a sensação de liberdade demasiada.” (NOLL, 1995.p.23). Nada o impede de agir e se locomover, no qual a realidade apresenta-se como o ato de querer, da indiferença do mundo sobre a vontade do ser a qual, segundo Bauman (2001), resulta da capacidade do mundo como real. Por essa razão, o narrador-personagem se vê liberto de amarras, mas mesmo assim sente-se limitado:

Ali, parado à porta do hotel eu sentia uma vertigem. Uma névoa na vista, me faltava o ar. Mas eu precisava ir: desci o degrau e me encostei na parede do prédio. Muitas pessoas passavam pela Nossa Senhora de Copacabana como todas as manhãs, alguma roçavam em mim, batiam sem querer, tossiam. Me calculei à beira de um desmaio, mas evitava a ideia de recorrer a alguém. Recorrer a alguém seria o mesmo que ficar, e eu precisava ir. (NOLL, 1995, p.19).

O que fora dito não pode ser levado em conta e até mesmo pelo narrador que não confia nos próprios acontecimentos e parte a cada acontecimento por não se sentir inserido na verdade, mas na dúvida.

Entendê-la e, além disso, tê-la como Outro e não sua trivialidade somente, são garantidas pela Estética, mas não estritamente por ela. À vista disto, a arte é para si e ao mesmo tempo não é. O inconsciente evidente, por exemplo, de *Hotel Atlântico* - fator principal da força humana advinda do esforço do sentir – invoca à liberdade ou ao não-racionalismo enxuto da interpretação. A linguagem faz com que Noll, ou melhor, sua obra, force o leitor a entendê-la somente no campo da não-leitura. Por causa disso, ela possui determinações essenciais que contradizem o caráter definitivo de seu conceito. Em outras palavras,

O momento de irrealidade, do não-ente na arte, não se encontra liberto do ente. Não é posto arbitrariamente, não é inventado, como desejariam as convenções, mas estrutura-se a partir de proporções entre o ente, também elas requeridas pela sua imperfeição, pela sua insuficiência, pelo seu caráter contraditório e pelas suas potencialidade, e mesmo em tais proporções vibram relações com a realidade. (IBIDEM, p. 16)

O que acontece na obra vigente é que a identidade da obra de arte com a realidade existente é a força de atração necessária que reúne vestígios do ente a que se toma por base. Isto posto, a obra assemelha-se com o mundo negado, com a atração entre a sua identidade e a realidade, fazendo com que os elementos comuniquem entre si a alteridade imanente à obra, constituindo-se do que ela não é na condição de obra e ao que faz dela uma. É assim que se conclui que a arte é sentida e vista do ponto de vista estética no interior do ser humano. Por fim,

A arte é a antítese social da sociedade, e não deve imediatamente deduzir-se desta. A constituição da sua esfera corresponde à constituição de um meio interior aos homens enquanto espaço da sua representação: ela toma previamente parte na sublimação. É portanto plausível extrair a definição do que é a arte a partir da teoria do psiquismo. (IBIDEM, p. 16)

Em síntese, pode-se dizer que a arte é apoiada no interior do homem, constituído no exterior que causa o sentir de que a obra necessita. Sua afirmação e negação, ao mesmo tempo, fazem da Estética uma alternativa para que o leitor entenda sua relação com o todo e seu papel dentro dela. Os elementos externos, por sua vez, ampliam o processo de interpretação e, conseqüentemente, o processo de conhecimento que é a leitura. Para isso, é necessário que o leitor esteja atento à verdade da própria obra de arte, à sua objetividade, aos seus impulsos críticos, à sua coerência, enfim, ao fenômeno da arte que decifra seu caráter social. Porém, a arte em si é muito menos reflexo do autor do que se pensa, pois no processo de produção, as moções inconscientes são apenas impulsos e material como qualquer outro, por isso não se pode aliar o sentimento do autor com o sentimento do texto.

O real torna-se a capacidade de o leitor se transformar em meio à obra, pela busca de uma verdade a partir dela, em detrimento dessa realidade. O próprio real reconstitui-se para dentro da obra. O personagem do *Hotel Atlântico*, por exemplo, não é visto como personagem principal diante da sociedade, e sim, muitas vezes como representação daqueles indivíduos que não se veem no cotidiano social, ou por pressão, ou pela anonimidade. É necessário pensar nas atitudes pessoais e coletivas da minoria social, a fim de compreender tal individualismo marcado no personagem, advindo de conhecimentos externos. A pressa, a desconfiança, por exemplo, tornam-se características externas que se configuram na obra.

Os aspectos da negatividade de Noll, contrariando a ética, a linearidade, a leitura tradicional são explicadas por Derrida (1972). Com a transformação dos sistemas de escrita, houve a criação da escritura, forma que se perde no tempo e funde-se como arquiorigem. Sua representação é, na verdade, des-representação, uma ausência, questionando a

tradicionalidade da escrita: “Obviamente não se trata de recorrer ao mesmo conceito de escrita e de inverter simplesmente a dissimetria que colocamos em questão. Trata-se de produzir um novo conceito de escrita” (DERRIDA, 1972, p. 32).

Essa escrita é concebida como um sistema de traços, os quais não derivam de uma presença, é:

[...]a ausência de um outro aqui-agora, de um outro presente transcendental, de uma outra origem do mundo manifestando-se como tal, apresentando-se como ausência irreduzível na presença do rastro, não é uma fórmula metafísica que é substituída por um conceito científico de estrutura (DERRIDA, 1967, p. 57).

Hotel Atlântico pode ser considerada uma escritura baseada em traços territorialização, degradação humana, ética, ou seja, pela ausência do ser, do lugar, da vida humana em sua essência, das relações sociais. Tudo começa por esses traços, mas não há onde se comece: eles não indicam o caminho, se perdem, não existem na obra. Derrida (1967) diz que o traço é contrário à identidade, os traços presentes em Noll assumem a não identidade do ser do personagem, pois na verdade, ele não é, por não estar no lugar, não se assumir como alguém, vagar sob diferentes culturas e relações, mas nunca dizer e nunca se identificar: “Olhei o movimento da rodoviária e vi que tinha chegado a hora da viagem, um pouco assim como o corpo em cirurgia vê o primeiro procedimento do anestesista” (NOLL, 1995, p.20). Nesta passagem, por exemplo, a linguagem de Noll constitui-se fraturada, em uma posição de contradição, construindo o esvaziamento da leitura e dos seres da obra, pois o personagem, mesmo doente, precisa ir, sempre vagando pelos lugares, onde sua identidade também se esvai.

A partir das considerações da obra a respeito de seu conteúdo, da desterritorialização, da degradação humana, do entre-lugar, da esquizofrenia, há de se considerar um ato de performar da obra pelo negativo, desconsiderando a estrutura tradicional da arte e do fazer. Por essa razão, para dissertar profundamente sobre essa possibilidade de *performance*, do negativo, constrói-se um subtítulo referido a esse tipo de leitura, tida como anti-performance.

1.5 A anti-performance como *performance*

Para Paul Zumthor (2005, p.86), a performance “[...] é uma realização poética plena: as palavras nela são tomadas num único conjunto gestual, sonoro, circunstancial tão coerente (em princípio) que, mesmo se distinguem mal palavras e frases, esse conjunto como tal sentido”. O símbolo é materializado nos gestos do corpo mostrando-se ao longo das sensações que o texto expõe. A voz e o corpo, segundo Zumthor (2005), é que dizem o texto: daí a

noção de presença e daí seu caráter ocupante nos espaços vazios da obra, pois o efeito da voz provoca essa noção, aliado ao corpo. Segundo ele, o texto é percebido de acordo com o grau de cumplicidade do leitor. Volta-se para a *performance* como produção sonora entre voz e corpo. Nesse sentido, aplica-se a ideia de *performance* à noção de disposição do leitor a partir de sua presença na obra, segundo a qual dispõe de sonoridade para adequação de si no contexto desordenado. Segundo Zumthor (2000), aliada à recepção e literatura, a *performance* sugere um novo espaço a ele:

admitamos, como maior parte dos autores, que um texto só existe, verdadeiramente, na medida em que há leitores (pelo menos potenciais) aos quais tende a deixar alguma iniciativa interpretativa; tendência crescente, na medida em que diminui a função informativa ou imperativa do texto em causa. (ZUMTHOR, 2000, p. 27)

Em *Hotel Atlântico*, a sedução performática, na verdade, é uma anti-performance, pois o personagem sabota a performance, experimentando-a pelo negativo. Isto acontece pela sua negação ante a territorialização, pois não pertence a nenhum lugar já que foge de qualquer lugar em busca de algo que não encontra; da identificação, por não ter um nome, não se preocupar em ter um emprego ou criar laços de amizade com alguém, já que isso não lhe é prioridade, por não saber como isso acontece.

Na verdade, em Noll encontra-se a falta de conteúdo de um referente em direção ao nada que se anula, à anulação da intenção, do motivo e por isso o leitor precisa pensar a partir desse vazio. Nos vazios estéticos causados pela não-intenção do autor, pode-se pensar a partir deles pela *performance*, em negá-la e a partir daí construir a narrativa diante da negação. Nesse sentido, Zumthor (2000) percebe a importância do corpo como compreensão da performance da obra e seu papel na leitura:

ao contato saboroso dos textos que amo, ele vibra em mim, uma presença que chega à opressão. O corpo é o peso sentido na experiência que faço dos textos. Meu corpo é materialização daquilo que me é próprio, realidade vivida e que determina minha relação com o mundo. Dotado de uma significação incomparável, ele existe à imagem de meu ser: é ele que eu vivo, possuo e sou, para o melhor e para o pior. Conjunto de tecidos e de órgãos, suporte da vida psíquica, sofrendo também as pressões do social, do institucional, do jurídico, os quais, sem dúvida, pervertem nele seu impulso primeiro (ZUMTHOR, 2000, p. 28).

No caso da obra, o personagem, como em uma atuação performática, não lhe sabe agir com o corpo, a vestimenta, as ações, cores e objetos: nada disso dá dicas e/ou referências para se compreender o livro, tudo é dúvida, incerteza. Criam-se os vazios estéticos, como se

fossem perguntas sem resposta em que o leitor precisa mergulhar na história para entender o tipo de performance que o livro trabalha: aí ela se encontra, nos vazios em que o receptor dá sentido às negações performáticas. Tal instabilidade da obra dá ao leitor a sensação de vazio e incompletude. As mobilidades dos lugares, cidades e estradas escondem a intransitividade do narrador, a negação de ser, na narrativa, diz as direções que permeiam a compreensão da obra que, na verdade, não quer ser compreendida, mas sentida, já que o personagem não quer se definir, mas sempre busca o prazer imediato e descarta a possibilidade do ser.

O corpo e a voz, indissociáveis na *performance*, são característicos da manifestação do leitor, em que o tempo está no corpo e é repassado para a obra, assim a *performance* encontra-se nas manifestações orais guardadas no corpo. Ela “[...]é a ação complexa pela qual uma mensagem poética é simultaneamente, aqui e agora, transmitida e percebida”. (ZUMTHOR, 2010, p. 31). A voz, segundo ele, torna-se presença, e não pode ser outra coisa senão o presente.

Em *Hotel Atlântico*, a desterritorialização produz a despersonalização, pois na verdade, o personagem não tem nenhuma referência para se apresentar ao leitor, não possui família, não tem com quem se relacionar, não tem passado e nem futuro e nem sequer um nome: encontra-se nulo, caminhando contra a narrativa performática. Porém, as narrações do leitor a partir dos vazios fazem com que ele resgate sua história (seu real) a fim de depositá-los na obra, para enfim caminhar a favor da anti-performance.

Diante da narrativa, encontra-se, ao contrário da linearidade da obra, o avesso de acontecimentos e até mesmo da narrativa: o discurso anti-ético, em que prega o individualismo e egoísmo a partir das relações e da busca pelo prazer único, sem levar em conta o outro e as consequências daquilo; além da perda de sentido por não se adequar aos padrões impostos pela sociedade e por isso não pertencente a uma comunidade. Pois, cada território que chega é como uma criança que ganha um brinquedo, desfruta dele e já não quer mais em questão de minutos, e segue para outro brinquedo, nesse caso, outro lugar.

Outro fator que leva à anti-performance pode ser as relações transitórias. A primeira relação do personagem é com a recepcionista do hotel, em que faz sexo com ela mas não cria laços e logo a esquece, sem deixar qualquer rastro de sentimento. Na passagem abaixo, o personagem fica em dúvida se procede a viagem ou se mantém sua relação com a recepcionista, mas vê que precisa seguir em frente pois outra opção não lhe faz sentido diante da narrativa:

Desci a escada do hotel meio encolhido, as pernas, as costas me doíam exageradamente. Ao chegar à porta me apoiei com uma das mãos na parede do prédio, com a outra comecei a apertar uma dor na região lombar. Quem sabe eu volto para o quarto? quem sabe eu desisto? Quem sabe eu me case com a melindrosa da portaria? Quem sabe me contento na companhia de uma mulher? (NOLL, 1995, p. 19).

Apoiar-se em outra pessoa é uma característica coerente e comum, mas o narrador procura em si e não no outro a liberdade do ser, por isso ter relações não é uma opção, já que vive no contra-discurso, na cultura do descarte e das relações superficiais. O futuro, nesse caso, é desanimador, pois não há sentido em manter uma relação só se se pode manter outras. O narrador de *Hotel Atlântico* se pergunta: “Será que vamos continuar juntos em Florianópolis? me perguntei. E adormeci” (NOLL, 1995, p. 27). Assim, a narração também desprende o leitor do acontecimento, mostrando que aquele ato não é importante, já que ela não se desenvolve naquele fato diante do tempo fluido da história, com palavras que instigam a brevidade, estimulando a percepção de passagem e movimento diante das situações em que o narrador vive. À vista disto, tudo escapa ao olhar do leitor: sangue escoando num fluxo nasal, esperma que jorra no ladrilho, satisfações imediatas que são logo esquecidas.

No romance em pauta, há constantes perdas e não ganhos: em um primeiro momento, o personagem perde a inocência e traumatiza-se quando vê o IML saindo com um corpo de dentro do hotel. Ele prolonga essa situação e a partir daí, segue a trama perdendo-se em outras situações, como a perda da identidade, em que não tem nome, nem país de origem, ou qualquer tipo de referência para se definir e por isso não possui raízes em nenhum lugar, fator essencial para poder viajar e não se apegar à nenhuma região, já que não tem história.

A partir de então, o personagem, com outros acontecimentos que lhe negam, começa a negar o trauma e o medo, a partir da desmemória. Daí entra a linguagem, ou melhor, a ausência da linguagem. De acordo com Hans Gumbrecht (2010), a linguagem é um procedimento analítico, metafísico e descritivo, a qual evoca a coisa pela representação, por meio do distanciamento ontológico. O autor busca dizer a experiência como cultura da presença em um horizonte de possibilidades e condições dessa linguagem. A experiência da presença, segundo ele,

[...] busca libertar-se da autodefinição hermenêutica predominante nas ciências humanas para, em seguida, imaginar terrenos conceituais alternativos, não hermenêuticos e não metafísicos, que introduzam no cerne dessas mesmas ideias científicas o que o significado não pode transmitir. (GUMBRECHT, 2010, p. 10)

Encontra-se uma inter-relação com a razão sensível. A cultura ocidental tem influência na significação: ambas, cultura de presença e cultura de sentido são vias históricas desse

pensamento em que a verdade se torna negociável e a linguagem é incapaz de se referir aos objetos do mundo. O que se sobressai é o próprio pensamento humano. O mesmo acontece na obra: não há convivência e por isso, não há conversas com outros na obra, ou seja, a linguagem não representa o objeto. Por isso, essa ausência dificulta a lembrança de ser do personagem, pois o homem mora na linguagem. Já no episódio do ônibus, em que Susan morre, aquele acontecimento já não é tão traumatizante e ele só procura uma saída para não se envolver. Tais mortes, por exemplo, mostram a travessia do homem do conhecer, em se relacionar, vivenciar, em que vai perdendo o medo, as angústias e sofrimentos e deixando para trás qualquer sentimento que lhe pertence, como se fosse um choro, mas sem lágrimas.

Para o mesmo autor, a materialidade das obras, em detrimento do pendore hermenêutico, valoriza o que esteja além do concreto material da obra. Tal presença especial nela, entre leitor-obra concretiza a possibilidade da matéria no caso de instrumento de experiência estética. A história do livro, por exemplo, perpassa características do homem contemporâneo, marcado pela robotização, em que o homem não serve para nada, por isto incompletos e sem se completarem na obra. O mesmo acontece em toda a narrativa: experiências ausentes de um tempo, desgarramento das relações sociais, estar em todos os lugares mas, na verdade, em nenhum, porque não os experimenta pela superficialidade. Mortes acontecem, sexo, fuga, conversas e buscas, mas nada muda o personagem: ele segue sozinho e sem bagagem. Tentando identificar-se, estranha sua própria imagem:

Na frente do espelho olhei as minhas olheiras fundas, a pele toda escamada, os lábios ressequidos, enfiei a língua pela cárie inflamada de um dente, pensei que não adiantava nada eu permanecer aqui, contabilizando sinais de que o meu corpo estava se deteriorando. Tinha chegado a hora de eu partir. (NOLL, 1995, p.17)

O personagem mostra o vazio de si, sua indefinição, sem qualquer traço específico de si, indiferente à personificação por não se encontrar ao longo da busca constante de si. A hipermodernidade auxilia nesse processo de identificação do ser: em meio à incessante produção de produtos, propagandas sedutoras, fugacidade das relações, o indivíduo se perde.

A leitura complexa, a partir desses elementos, “somam-se a isto e, em casos extremos em substituição, elementos não informativos, que tem a propriedade de propiciar um prazer, o qual emana de um laço pessoal estabelecido entre leitor que lê e o texto como tal”. (ZUMTHOR, 2000, p. 29). Tal entrega é o próprio ato poético da linguagem, em que o discurso se torna uma realidade poética na e pela leitura. Ou seja, o texto ganha poeticidade pelo leitor, da atualização e significância dele sobre a obra.

Em Noll, esse pensar no vazio é refletir sobre o que se tem e pensar a obra a partir dali. Agora, é preciso buscar, diante de suas expectativas (pois a obra não gera) o tipo de efeito que a obra lhe causou, pois de acordo com Gumbrecht (2010), em um dos conceitos de *Stimmung*, esse processo é o mesmo de ser tocado por dentro, como afinar um instrumento de música, em que tudo está desordenado e a cultura da presença, na materialidade do ser, enfim, o reordena, para preencher as lacunas do texto, sem ferir a compreensão, mas atendendo à negação estética. Diante da perda constante de territórios, amizades, da própria negação e de traumas, de relacionamentos em geral, é que se constrói um discurso anti-performático, pois não leva em conta a referência direta do corpo, da roupa, dos objetos pessoais, aos fluidos e fragmentos do artista.

Para que a *performance* seja de fato experimentada sob o ponto de vista da Recepção Estética, foram estudadas duas visões acerca da obra, a fim de perceber os sentidos que cada autor se ateu, contrastando as diferenças e semelhanças dos pontos de vista diante da leitura do mesmo livro. Há de se perceber a esteticidade da obra de Noll, além de identificar quais os vieses que os leitores se adequaram em contato com o horizonte de expectativas de cada um, observando as características da Recepção Estética em cada olhar. Ao final do capítulo, há uma visão aprofundada nos conceitos desse estudo, o qual visa uma conclusão alicerçada nos teóricos da dissertação.

1.6 A Recepção Estética: múltiplos olhares

A seguir, há de se verificar as recepções de Sandro Juarez Teixeira, uma dissertação com o título “O imaginário na obra de João Gilberto Noll”, em que ele discorre sobre as possibilidades de compreensão a partir do imaginário nas obras do autor gaúcho. A segunda análise percorre outra dissertação, agora de Janice Soares Caliari, desenvolvendo sua ideia sob o título “O deslocamento do sujeito: a saga identitária em *Hotel Atlântico* de João Gilberto Noll”, em que traça sua compreensão a partir da identidade do sujeito na obra.

Ambas serão comparadas, apontando suas diferenças, em quais pontos elas discordam e percorrem outros caminhos e em quais pontos elas têm a mesma linha de pensamento. Em um último momento, aponto minha análise como fechamento desse capítulo, para que se possa observar o ciclo da estrutura da obra a partir da minha visão, apontando os vazios que foram ocupados, os caminhos percorridos e as reações a partir da leitura.

1.6.1 Análise sob os olhares de Sandro Juarez Teixeira e Janice Soares Caliarí

Como primeiros textos de análise, as dissertações de Juarez e Janice Sores Caliarí serão discutidas de forma a observar semelhanças e diferenças entre o horizonte de expectativas de cada uma. Esse estudo tem como foco observar os tipos de leitura de cada leitor, a fim de elucidar a capacidade de uma obra estética como a de *Hotel Atlântico*, de ser renovada a cada leitura e produzir novos sentidos.

O primeiro trabalho em discussão é a dissertação de mestrado de Sandro Juarez Teixeira cujo título “O imaginário na obra de João Gilberto Noll” sugere uma vertente que se volta ao embebedamento do livro em conformidade com as questões cinematográficas da obra, pela técnica de simultaneidade e justaposição de cenas. Janice Caliarí voltou-se ao título “O deslocamento do sujeito: a saga identitária em Hotel Atlântico de João Gilberto Noll”, voltando seu olhar à busca da identidade do personagem do livro, a qual já introduz o desassossego e a solidão do narrador, utilizando-se de questões hipermodernas para explicar tais situações. Assim como Teixeira, percebe aspectos cinematográficos na obra que conduzem o narrador a imagens refletidas.

Sandro Juarez Teixeira volta seu olhar às produções gerais de João Gilberto Noll, sem deixar de incluir a obra em questão. O crítico observa como fator importante a linguagem, ora se fazendo um elemento sem peso e ora se fazendo pesada, esta última pelo fato de haver a quebra de expectativas quanto aos horizontes do leitor. Tal quebra pode ser marcada também pelo desconhecimento do receptor em relação à construção do imaginário, característica da obra de Noll: há o embaralhamento do enredo, as dúvidas, a falta de lógica etc.

A construção narrativa da linguagem do escritor, para Caliarí, já é marcada pela transitoriedade e descontinuação, movimentando-se junto com os personagens. Isto acontece pelo próprio narrador que vive diferentes situações, o que revela inconstância com o tempo e logo, faz-se uma escrita fragmentada. Esse fato leva o leitor a entrar no enredo da obra “viajante” (p.13), mesmo que seja uma linguagem desconexa. Pela construção fragmentada da narrativa, vários acontecimentos em um momento só, por exemplo, criam-se vazios a serem preenchidos pelos leitores - estes devem criar formas de intervir no mundo. É pela linguagem que há a concretização do sujeito, a percepção do mundo físico e psicológico do narrador, a sua inconstância.

O imaginário é discutido no estudo do primeiro crítico por se desenvolver pela maneira de narração, pela resistência da história em se mostrar por inteiro, por não mostrar os

aspectos causais (pois estão ligados a outro tipo de imaginação). Como as poesias de Mallarmé, para o autor, é preciso entender a “mobilidade” do imaginário para auxiliar a obra em seu esclarecimento, deixando de lado o pensamento objetivo, marcado pelo tecnologismo. Por isso, é preciso analisar a obra pela mobilidade das ações e não pela mobilidade das ideias: “Noll não trabalha conceitos, mas movimentos” (p. 46).

Para Caliari, são fatores decisivos o viajar e existir, por exemplo, os quais mostram-se como fatos de deslocamento do sujeito que busca em si motivações e ocupações ao longo da história. Mas tal movimento da linguagem que cria um universo ficcional baseia-se pelas mudanças que ocorreram no século XX, principalmente pela globalização. Portanto, a explicação das inconstâncias e deslocamento do sujeito, estabelecidos na linguagem intransitória, busca sentido no mundo hipermoderno. Também, o desassossego do personagem é característico das inquietações e movimentações do homem moderno. A linguagem promove os deslocamentos do enredo.

Além disso, Teixeira diz sobre a estrutura característica da consciência simbólica dinâmica da obra, a fim de fazer relação com o fator tempo-espaço. O narrador-personagem encontra-se mergulhado no sonho. Ao contrário do pensamento de Freud, o qual busca a não-valorização da imagem, as ideias discutidas por Teixeira partem do ponto de vista de Bachelard por valorizar o aspecto imagem. Esta se apresenta pela sobreconsciência, além de não ser determinada por impulso do passado, sendo independente e valorizada por sua origem – nesse caso, o presente desperta o passado. Assim, o arquétipo é um importante aspecto por armazenar ideias adormecidas.

No discurso de Caliari, o tempo na obra é caracterizado por ela como passageiro, vazio, dado que os acontecimentos ocorrem pela casualidade, já que não há interesse pessoal e as situações são experienciadas pelo desinteresse. O fator tempo e espaço são advindos das possibilidades de representação de um homem contemporâneo: este está em constante movimento por não ter relação com o passado e por não pertencer a um lugar. Por isso, o espaço é caracterizado por um trânsito permanente de busca, até mesmo pelo título que representa o mar, elemento que simboliza o transitório, além do tempo também ser voltado para o presente. Não há passado na narrativa e nem a memória, diferente das contribuições de Teixeira.

Diante da possibilidade tempo-espaço, Teixeira diz que é preciso concentrar-se na atividade produtiva e dinâmica da imagem, em que presente e passado se fundem (mas não são subordinados), dificultando a definição de tempo. Por isto é tão importante o movimento, pois é nessa hora que se deve observar a mobilidade das imagens. Só a imagem é um ser de

maneira independente. Posto isto, o autor explica o caráter esquizoide da obra de Noll, originando o devaneio – deste modo é que a construção imagética se orienta.

Caliari também aponta o caráter esquizofrênico do narrador voltando-se para o fato de o personagem romper com os significados. O presente perpétuo é condicionado a ele e seu passado não encontra espaço para conexões. A perda de sentido, pela cultura hipermoderna, consolida-se pela busca do presente e por isso tudo é passageiro, pois não é respaldada em algo sólido. Há, então, a perda da história e a perda do sentido do tempo, resultando em uma crise de identidade.

Teixeira também aponta que o narrador está em um presente contínuo, o que caracteriza a inexistência do passado marcado por tal processo narrativo. Volta-se para a imagem poética, a qual produz novidades e dinamicidade das imagens. Com isso, o leitor pode criar novas possibilidades de sentido a cada imagem – a imagem não é constitutiva nesse sentido, mas variacional, pois é resultado de um conhecimento enraizado e modificado pela própria dinâmica.

A ficção de Noll se dá então entre a “recusa da realidade” e o “prenúncio do possível (p. 53)”. Sendo assim, ele diz que o imaginário tem por função a recriação da realidade ou sua busca: é nesse campo que ela é confrontada e a possibilidade do futuro. Para Caliari, a obra se dá por meio de um jogo de signos, entre os quais a sexualidade, o deslocamento, marcados pela representatividade do século XX e do homem moderno, constituído nas produções mercadológicas e na busca incessante do ser. A realidade é mostrada somente pelo lado marginal, em que a linguagem é levada a seu extremo, e o narrador não pode narrar o tempo decorrido pelo homem por causa da transitoriedade da modernidade. Há dificuldades de se captar o presente, por isso a realidade não é mostrada diretamente.

O narrador, para o crítico, o qual se encontra em uma “angústia incessante”, mas mesmo com sua presença, é necessário seguir pela potencialidade humana de refazer e/ou produzir sentidos novos. Por isso, a narrativa de Noll segue o ritmo dinâmico da imaginação, razão pela qual o leitor pode se confundir pelo desconhecimento do enredo e do tempo. Além disso, há referências do sonho e sono em sua obra, sendo que aquele é mais ligado ao inconsciente, operando com mais dinamismo e criatividade. O narrador é visto como consciente de seu estado de consciência (devaneio), já que segue a “metamorfose das imagens” (p. 56), além de valorizar o momento de origem das imagens, as quais ocupa o lugar da memória. Enfim, Teixeira, ao longo das análises das narrativas de Noll, parece não encontrar diferença entre sonho e devaneio e o que não é visto fora dessa atmosfera. Assim, o onírico é presença marcante do livro.

Já para Caliarì, a narrativa não proporciona momentos de reflexão, nem recordações que ofereçam ao leitor pistas sobre tempo e espaço. Diferente de Teixeira, o inconformismo do personagem não guarda nada na memória e isso o desloca para longe de suas origens, o que impede de reconhecer referências de identidade. Ela se baseia, mais uma vez, na possibilidade de representação de uma sociedade fluida, sem identidades fixas. O narrador transita pelas imagens que ele mesmo cria, concebido pela própria narrativa em deslocamento produzido pela descontinuidade, caracterizando a sociedade contemporânea.

O sonho para Teixeira é visto como uma abertura ao novo e diferente e por isso, revelador. O narrador revela-se pelo sonho, como se fosse um “portão do futuro” e um “dom” (p. 57), e por isso ele pode controlar o tempo. Consequentemente, o narrador tem aspectos de vidência, em que ele pode inserir expectativas à sua realidade esgotada de tal aspecto. Dá-se a noção de iluminação, através do próprio sonho é que há a fusão dos tempos e a iluminação do presente. A exploração do imaginário, segundo ele, acontece pela angústia e tal mundo não é uma escolha, mas uma condição. Já para Caliarì, o narrador “move-se em função de si mesmo” (p.12), pois não há nada o que o complete, então ele cria situações para se ocupar. Por isso, vive em nuances que o levam ao fracasso. A crítica não relaciona o sonho como fator de abertura, mas só cita algumas passagens de sonho do personagem, sem questionar sua razão.

Para Teixeira, o mergulho no imaginário é um ato de coragem, pois é nele mesmo que há o encontro entre a realidade e irrealidade, marcadas pelo contraste de hostilidade. Por isso a condição de “desterro e inadequação” da obra e as manifestações de guerra, pela constante luta entre o real e irreal. Além disso, tal mergulho também pode ser causado pela recusa de aceitação da realidade. Outro aspecto importante é o uso de opostos, por exemplo, a angústia e vidência, o que causa antítese, tensão e contradição apoiados pela linguagem.

Caliarì volta seu olhar aos fatores externos. O não pertencimento do narrador indica, por exemplo, contribuições da globalização, revelando um personagem que não se relaciona com outros, revelando fatos de forma superficial, o que sinaliza a alienação do sujeito. Por isto, o narrador parece estar filmando os fatos, o que faz com que a estética de Noll seja rompida com a narrativa tradicional. Isto posto, a literatura de Noll efetiva-se por signos interpretáveis que rompem, segundo ela, com estereótipo. A linguagem, nesse estudo, é vista como centro da arte literária: o autor utiliza de significantes que levam a narrativa à “reflexividade infinita” (p. 15), ou seja, arte para Noll é vista como travessia e movimento.

Além do fator tempo ser determinante para a narrativa de Noll, Teixeira também fala do fator espaço. Os lugares de refúgio e/ou abrigo, por exemplo, são vistos como uma

possibilidade do imaginário e do onírico: há uma sensibilização do espaço, por isso é preciso estar atento às descrições do espaço, já que também dizem algo. O espaço também impulsiona a narrativa a se desenvolver.

Nesse sentido, há a presença da memória, a qual afirma-se na relação de tempo e espaço e conseqüentemente da imaginação, apesar de que na memória resta apenas alguns momentos de manifestação (sendo, portanto, periférica), enquanto o imaginário ocupa quase toda a narrativa, sendo esta somente as possibilidades de mudança e novidade. Isso acontece porque o narrador, para conhecer-se a si mesmo, não recorre à memória mas na observação das imagens. Nega-se, a memória e o esquecer tudo para abrir os olhos a uma nova possibilidade, de reencantar o mundo: o não-saber, nesse caso, é uma superação do conhecimento. Dessa maneira, Teixeira diz que a obra se aproxima da poesia.

É, portanto, pelo mergulho do imaginário que, para o crítico, a obra de Noll é baseada, pois o leitor busca nas imagens a vivacidade da renovação e a fuga da realidade maçante. Diante disto, o narrador, quando em mergulho pelo imaginário, deposita toda carga histórica de si mesmo, além das narrativas tradicionais de que experienciou. Porém, ele sabe do potencial revelador que a dinâmica das imagens pode ter em comparação com a especulação histórica.

Já para Caliari, a desconstrução do sujeito é afirmada na incerteza do próprio tempo, e por isso ele assume várias identidades durante o percurso da leitura. A instabilidade com o tempo já é garantida pela fragmentação da linguagem, além do movimento do narrador em diferentes espaços. Além disso, o fato de conhecer-se a si mesmo advém da possibilidade de valores contrários à própria consciência e por isso o texto chama o leitor para dentro da obra.

A busca pela identidade do narrador mostra que ele não pertencia a lugar nenhum, buscando sempre durante a narrativa o novo, o qual ele vivia várias máscaras, confirmando que cada um de nós vive com estranheza, o que faz com que nos conheçamos diante da obra. Além disso, tal transitoriedade do ser é marcada pelo próprio sujeito hipermoderno, fundamentado no consumo e pelas relações de instabilidade e insegurança, produzindo indivíduos cheios de produtos que os elevam a posições de poder, mas esvaziam seus sentidos pela relação de competitividade e inserção na sociedade. Ou seja, o novo ser, constituído em Noll, não tem mais uma identidade, mas várias identidades móveis.

Um aspecto mencionado na dissertação de Caliari e que não é mencionado em Teixeira é a língua. Ela diz que o entrelaçamento do mundo e da língua permite ver as mazelas do mundo moderno. Ela deixa que o leitor veja além da superficialidade do texto, ou seja, o que está oculto é mostrado pela língua.

Além disso, ambos utilizam de aspectos cinematográficos para entender a obra de Noll. Teixeira vê o cinema como uma forma de expressão, justapondo cenas do passado e do presente, na estrutura, da dúvida e incerteza do tempo e do sentido – este é um fator, segundo o autor, utilizado por Noll, marcado pela modernidade da época. Caliarì, o cinema da obra impulsiona o leitor a pensar que as cenas acontecem no momento da escrita, como uma produção cinematográfica. O narrador descreve os espaços segmentados como se estivesse filmando, sem contato com as pessoas e os lugares (diferente de Teixeira, que sugere o distanciamento do sujeito pelo sonho e sono).

Sustentada nas análises, pode-se concluir que a construção de sentido de Sandro Teixeira justifica-se pelo imaginário e pelo sonho em que o leitor precisa estar ciente para a recepção da obra. Já Janice Caliarì utiliza das manifestações hipermodernas do século XX a fim de esclarecer sobre o uso da insegurança, da transitoriedade e desconexão da linguagem.

1.6.2 Desafios da narratividade em *Hotel Atlântico*

O livro *Hotel Atlântico* é uma narrativa desconfortante e desafiadora. Em um primeiro momento, observa-se a capacidade da obra de desnortear, rever seus valores e até mesmo sentir-se sufocado quanto aos acontecimentos angustiantes, sem perspectivas ou sem qualquer explicação com base na verdade dos fatos. Logo no título da obra, percebe-se uma intenção desafiadora do ponto de vista do leitor: descobrir o que as metáforizações hotel e atlântico querem dizer. Ao longo da história, o leitor é orientado pelo próprio título, no mar revolto da história como se fosse um oceano Atlântico, sem avistar o destino e sem ter certeza de sua chegada, além da desterritorialização da leitura e do personagem lugares como o hotel, marcado pela transição, movimento, ausência de história, raízes e/ou costumes, já que é um lugar de passagem, apenas.

A rapidez dos acontecimentos promove uma leitura desconexa e sem sentido, pois não se justifica, nem se relembra ou ao menos se pensa nas consequências. Essa característica pode ser percebida na hipermodernidade, movimento que afetou as relações e avançou o individualismo. A busca pelo prazer, além do desapego tanto emocional quanto dos próprios fatos demonstram a automação do personagem, notório por aspectos injustificáveis e livres da verdade dos fatos.

A hipermodernidade presente na obra, marcada pelas incertezas, relata a história de um homem que não tem certeza de nada e busca algo que ainda não foi definido, mas que

foge das situações sem se apegar no que aconteceu. Importa-se fomentar a participação do consumismo, advindo da industrialização, no qual forma indivíduos anônimos, descartáveis pela produção constante de bens e carentes de apego sentimental, pela robotização e valorização do material.

Além disso, a linguagem da obra perpassa toda a história de forma fragmentária, como uma sobreposição de acontecimentos mais uma vez característica da contemporaneidade, em que o indivíduo age de maneira impulsiva, diante da velocidade do mercado e do consumo de mercadorias. Por essa razão, o personagem está em constante movimento, em vários lugares (hotéis, restaurantes, rodoviárias, estradas), o que mostra o desapego de uma determinada cultura ou raízes, pois ele não pertence a um lugar, não tem história, não possuem nome ou família.

Outra característica importante na obra é o esquecimento do personagem, marcado pela influência dos aparelhos tecnológicos que trabalham como memória para o indivíduo. Sendo assim, as relações sociais da trama não se consolidam e na verdade só buscam o prazer, como a recepcionista do hotel que ele mantém relações, mas por puro prazer e depois a esquece. A virtualização das relações e o dinamismo do aparelho digital torna a distância uma questão relativa e a saudade ou necessidade da presença física já não é mais a mesma. Isto pode ser percebido em:

Eu ia andando pelas ruas com os olhos postos em frente, fixos. Ouvia de vez em quando um “Deus seja louvado”, um cumprimento, não pude deixar de perceber um aceno tímido de uma garotinha. A nada eu respondia. Eu era uma figura desconhecida com o seu bordão, ninguém chegava muito perto. (Noll, 1995, p.64)

Com a realidade da tecnologia avançando sob a possibilidade das relações, a angústia torna-se presente no indivíduo hipermoderno, do mesmo modo que o leitor quando lê a obra ou do próprio personagem em busca constante. A produção de produtos, comerciais novos e a substituição de objetos causa aflição no consumidor que se vê condicionado a comprar mesmo que tenha o produto, por exemplo. Isto acontece do mesmo modo que o leitor, o qual angustia-se quando entra em contato com a leitura desgarrada de linearidade.

Logo, tenta-se encontrar a si mesmo diante desse emaranhado de inconstâncias da obra. Nesse caso, o leitor deixa de lado a imaginação para se guiar em seu construto psicológico e histórico (sua verdade), diante da realidade irreal da obra – alia-se à sensibilidade da leitura, da carga de experiências do leitor e não mais na imaginação, já que ela pode ser perversa quanto à ilusão de se interpretar.

Há desconstrução entre homem e real: o real se mobiliza de modo a desestabilizar os sentidos e a história se torna fundamental quanto à evidência do real. A reconstituição histórica torna-se decisiva à compreensão e lembrança da dinâmica do real, o que possibilita ao leitor estratégias de leitura aliadas à sua existência. O saber, no caso da obra, desestabiliza o mundo constituído e estável: o real é instrumento de transformação do leitor.

Do mesmo modo que o leitor, o personagem, então, encontra uma saída para tentar se guiar, viajar. Por causa do tempo e de sua incerteza, o personagem não consegue resolver as situações e desempenhar seu papel. Deste modo, já não lhe importa o que acontece, pois não há como se relacionar, por isso a superficialidade das relações. A linguagem, nesse caso, também auxilia no processo de verdade da obra, que não faz parte da verdade, mas é construída sob a realidade da história do livro.

Diante dessa realidade inventiva, o personagem é construído a partir de traços livres, sem preconceitos sociais, apoiados na ausência de influências do meio por não pertencerem ao meio e sim ao entre-lugar. Por isso, relata os fatos sem qualquer intenção prévia, na liberdade da escrita, onde há quebra de verdades universais. Enfim, a trama mostra situações marginalizadas, como a frustração e o fracasso, sentimentos comuns da época por razões como o desemprego, aumento da competitividade, acontecimentos impulsivos pela velocidade dos fatos. O personagem, então, instituído em tais impulsos das ações, vive errante em sua condição, por causa da perspectiva que se esvai.

O personagem de *Hotel Atlântico*, por exemplo, nega suas origens e ele mesmo, como se ele mesmo fosse a arte tentando se recompor e se afirmar de outra maneira, sem adentrar em suas raízes, pelo contrário, fugindo delas. A obra de Noll se faz barulhenta, inquietante, em um cenário vago e silencioso, sem euforia e sem razão, graça ou incentivo.

O dito e o não-dito da obra confundem-se a ponto de o horizonte de expectativas supor que, na verdade, podem ser o mesmo, já que o não-dito estimula minhas interpretações a outros sentidos, mas o dito também tem sua influência de ponderação, quando o próprio se modifica pela própria interação. O não-dito é o que faz a obra se fazer entendida, é o silêncio do entendimento e do estranhamento que não se justifica, mas justifica-se em si. O dito, por sua vez, torna-se a ligação do que não é.

A fluidez dos fatos confunde e silencia a ponto de não saber explicar a leitura, mesmo em tempos onde o silêncio é raro e a poluição de informações é grande. Porém, compreender o personagem é compreender a situação de grandes cidades, perceber um lugar cheio mas que não há valorização de afeto, como se fosse uma rua cheia de pessoas, mas que elas só estão ali

para ir de um lugar a outro, sem a necessidade de contato. A solidão justifica-se na individualização da sociedade.

Não há destino para o personagem da obra, do mesmo modo que para o indivíduo hipermoderno, também não há razões e/ou certezas, já que vive em uma condição de insatisfação e desejo de mais, nunca feliz com o que tem ou é. Por isso, ora o personagem se desloca para uma Florianópolis, ora para São Paulo, ora para Porto Alegre, destituindo fronteiras como a virtualização também destitui, buscando em suas viagens e caminhando para o nada. A vida torna-se fragmentada, como a própria cidade, dividida em bairros, ruas, vilas etc.

O episódio do acidente e de seu contato com Diana e Sebastião percebe no personagem uma busca por mudança, em que convive com ambos na tentativa de manter relações sem saber como. Outro contato dele, no início do livro, é sua companheira de ônibus, Susan, a qual representa a sociedade doente de hoje, dependente de remédios e fugindo dos sofrimentos e angústias da vida através, também, da viagem. A satisfação momentânea, a depressão, desespero e o não saber lidar com situações de frustração que o personagem tem que enfrentar em contato com a figura de Susan, demonstram a frieza de uma sociedade despreparada para lidar com certas situações e também para ajudar o próximo, já que a individualização é característica do momento hipermoderno,

Além disso, as postagens em redes sociais priorizam somente situações de alegria e bem-estar, o que exclui a possibilidade de sofrimento da vida do ser humano; mais uma vez, o indivíduo entra em uma “falsa realidade” em que precisa sobreviver diante de certas expectativas: o sofrimento, a dor, a frustração não são possibilidades reais, por isso não o enfrenta. Portanto, quando o personagem percebe a morte de Susan, ele foge.

A busca incessante por pertencimento em relação à territorialização do indivíduo resta ao personagem uma saída: a morte. Já que, em toda a história não se tem mudanças para si. Nos tempos modernos, o homem também busca fuga de alguma forma, seja em outro lugar, em redes sociais, fazendo algo que esqueça de si e de suas dores. Na literatura de Noll, a fuga acontece no poético, como fuga da dor de modo a metaforizar ela própria. Como na sociedade atual, o homem não consegue se adequar a um padrão, o personagem também não consegue, e acaba morto nos braços de Sebastião por enfim, encontrar-se diante da morte.

II- EFEITO, *PERFORMANCE* E SEDUÇÃO ESTÉTICA

Estamos num universo em que existe cada vez mais informação e cada vez menos sentido. A comunicação, em vez de fazer comunicar, esgota-se na encenação da comunicação. Em vez de produzir sentido, esgota-se na encenação do sentido

JEAN BAUDRILLARD

Em seu livro “The act of reading – a theory of a aesthetic response”, Wolfgang Iser (1978) mostra um conceito de literatura sustentado nos efeitos da obra de arte. Neste marco, houve uma recusa das premissas do século XX, como o afastamento da realidade-ficção, por exemplo. O texto, neste caso, é observado pelas percepções que causa no leitor. Entra-se no universo do Efeito Estético, no qual o autor procura explicar a ponte entre texto-leitor sob o ponto de vista de Iser e Luigi Pareyson (1993), principais teóricos que auxiliarão no entendimento dessa vertente, a fim de esclarecer como a obra produz efeitos sobre o leitor.

Além disso, tal processo de interação acontece, do ponto de vista do efeito, pelo envolvimento que a obra procura produzir, o que segundo Baudrillard (2011), pode-se chamar de sedução, a qual o autor remete ao significado da palavra sedução: “se-ducere”, afastar do caminho. Essa condição de sedução garante-se no aspecto de interação e produção de sentido:

O processo de interação da obra sobre o leitor parte do ponto de vista da sedução. Estamos num universo em que existe cada vez mais informação e cada vez menos sentido. A comunicação, em vez de fazer comunicar, esgota-se na encenação da comunicação. Em vez de produzir sentido, esgota-se na encenação do sentido (BAUDRILLARD, 1991, p.103).

Por consequência, segundo Baudrillard (2011) a sedução pode auxiliar os receptores a se guiarem nos caminhos do sentido, pois orienta os espectadores quanto ao limiar da obra já que ela abre uma brecha para a ilusão, de forma a desviar da linha de pensamento trivial e definir um trajeto voltado ao imaginário, a fim de recorrer aos sentidos da obra em si.

A teoria do Efeito Estético é uma tentativa de fundamentar a estética da recepção. Como o próprio nome diz, o efeito é o resultado da própria interação do texto com o leitor, no caso da análise de Madonna, da cantora em si com seu público. Especificamente, a resposta da pergunta: Quais os efeitos produzidos da obra para o receptor? Dado isto, a recepção é traduzida pelo sujeito enquanto o efeito ocorre pela obra, através da leitura, pois

[...] é só na leitura que os textos se tornam efetivos, e isso vale também, como se sabe, para aqueles cuja “significação” já se tornou tão histórica que já não tem mais

um efeito imediato, ou para aqueles que só nos “tocam” quando, ao constituirmos o sentido na leitura, experimentamos um mundo que, embora não exista mais, se deixa ver, embora nos seja estranho, podemos compreender. (ISER, 1986, p. 48)

Nesse sentido, o efeito ocorre ao decorrer da leitura, no contato entre público e o que experienciam, pois como Iser releva, é através do envolvimento dialógico capaz de revelar outro viés, outro “mundo” somente vivenciado pela interação, dispostos de forma sedutora. Vale lembrar que, segundo Iser (1996), o efeito Estético realiza-se no campo da obra e não do texto em si, já que este é o próprio pólo de criação do autor explícito e a obra “se realiza então na convergência do texto com o leitor; a obra tem forçosamente um caráter virtual, pois não pode ser reduzida nem à realidade do texto, nem às disposições caracterizadas do leitor” (Iser, 1996, v.1, p.50). Ou seja, esse estudo não irá analisar o que a pessoa de Madonna é, mas o efeito de suas *performances* e de sua figura que é o próprio efeito sobre o público com o auxílio da sedução.

A sedução acontece quando, segundo Baudrillard, a perspectiva entra em cena, onde as coisas são aparências, pois são definidas pelo ponto de vista de quem lê. Logo, a simulação aparece na fronteira entre o real e o falso, pois segundo Baudrillard (1991a, p. 46), a “distinção dos dois pólos já não pode ser mantida”. A essência e a aparência não são mais definidas: já não há mais mentira, nem verdade – o leitor entra no jogo da sedução. Nesse caso:

O crime original é a sedução. E nossas tentativas de positivar o mundo, dar-lhe um sentido unilateral, bem como toda a imensa organização da produção, têm, sem dúvida, a finalidade de eliminar, de abolir esse terreno indiscutivelmente perigoso, maléfico, da sedução. Pois esse mundo das formas- sedução, desafio, reversibilidade- é o mais poderoso. O outro, o mundo da produção, tem o poder, mas a potência está do lado da sedução. Eu acho que ela não é a primeira em termos de causa e efeito, em termos de sucessão; porém, a um prazo mais ou menos longo, é mais poderosa que todos os sistemas de produção- de riquezas, de sentido, de deleites... E todos os tipos de produção lhe estão, talvez, subordinados. (BAUDRILLARD, 2001, p.26-27)

Segundo Baudrillard, a sedução exhibe ângulos nunca vistos ao público, por isso alia-se ao fato do desvendar, em que o força a irradiar-se para longe de suas expectativas e da inconsistência da obra – e por isso há perigo. Nesse caso, a sedução retira a realidade do receptor e deposita novos signos através da experiência obra-receptor. Quando se tira a realidade, os espectadores, segundo mesmo autor, passam a se sentir confusos, cheios de dúvidas e incertezas, de “omissões, recusas, contemplações, rodeios, decepções, tudo isso tem

como objetivo provocar a sedução” (Baudrillard, 1991, p. 103). Isso garante o estranhamento a fim de levá-los aos caminhos que a obra sustém.

Para que tal jogo diádico aconteça, Iser (1996) parte do pressuposto da existência de um *leitor implícito*, entendido como uma estrutura textual que oferece “pistas” sobre a condução da leitura. Tal leitor só existe na medida em que o texto determina sua existência a partir da relação entre obra- público. Para compreender melhor tal relação, Iser compara a interação de receptor e obra como um campo de batalhas. Pois,

O próprio texto é o resultado de um ato intencional pelo qual um autor se refere e intervém em um mundo existente, mas, conquanto o ato seja intencional, visa a algo que ainda não é acessível à consciência. Assim o texto é composto por um mundo que ainda há de ser identificado e que é esboçado de modo a incitar o leitor a imaginá-lo e por fim, interpretá-lo. (ISER, 2002, p. 107)

Como visto, o efeito da obra depende do público e do tipo de receptibilidade que dispõe. Para que a obra não passe de arte culinária, Pareyson (1993) sustenta o penetrar-se nas multiplicidades de sentidos e na natureza “interpretabilíssima, abertíssima, comunicativa e que, assim, ela nos solicita e nos convida a interpretá-la e compreendê-la (PAREYSON, 1993, p. 230)”.

A atividade do efeito também seria a de “ajudar a fundamentar a discussão intersubjetiva de processos individuais de sentido de leituras, bem como a da interpretação” (ISER, 1996, p. 17). Para que isso aconteça, segundo o mesmo autor, é necessário que o público se perceba no ato de participar das *performances*¹⁶, pois isso faz com que ele tenha consciência de seu papel estético. Além disso, a relação entre obra-leitor realiza-se na constituição de sentidos:

[...]a descrição da interação entre texto e leitor deve referir-se em primeiro lugar aos processos constitutivos pelos quais os textos são experimentados na leitura. Tal experiência sempre antecede a significação atribuída às obras, pois esta se funda naquelas. Compreender essa experiência significa ter a consciência dos atos que originam nossos juízos sobre a arte e que se atualizam em sua experiência. Caracteriza a natureza do efeito estético o fato de que ele não se cristaliza em algo existente. (ISER, 1996, v.1, p. 52).

A consciência dos receptores é fundamental para que não confundam a intenção da obra e os caminhos que devem seguir. Para que isso aconteça, o espectador busca processos

¹⁶ A *performance* foi aceita somente como expressão autônoma na década de 70. Isto porque era uma arte de ideias, não comprável. Segundo Jorge Glusberg (1987), em *A arte da Performance*, a performance pode ser considerada como um desbodramento da *body art*, ou melhor, uma manifestação artística que leva em conta a referência direta do corpo, da roupa, dos objetos pessoais, aos fluidos e fragmentos do artista.

pelos quais entende seu papel e pode gerar efeitos de sentido. Tais processos constitutivos baseiam-se na sedução dos acontecimentos, os quais, no universo do livro, já não se pode distinguir a verdade e a irrealidade dos fatos, já que nem estes se interligam. Já não se considera, então, as particularidades de cada cena do livro, mas os fatores sedutores que prendem e estimulam a leitura delirante, uma vez que o leitor se vê encadeado pelo desenrolar das confusões mentais a que a obra desperta.

Outro fator importante que a obra disponibiliza para a sua compreensão é a linguagem, sendo que ela delinea os pensamentos a serem formados a partir dela. Wolf (2006) explica que tais condições produzem efeitos determinantes de acordo com cada tipo de receptor. Apesar da ausência de sentido, tudo é signo e tem sua devida atenção revelada através da fruição:

A ausência de signo pode ser ela mesma um signo, e a expressão não consiste em que a cada elemento de sentido seja amoldado um elemento da linguagem, mas em que a linguagem exerça influência sobre a linguagem, influência que de súbito se desloca em direção a seu sentido. Dizer não significa substituir cada pensamento por uma palavra: se o fizéssemos, nada seria dito e não teríamos a sensação de viver na linguagem, ficaríamos no silêncio, já que o signo desapareceria repentinamente diante de um sentido[...] A linguagem diz irrefutavelmente quando renuncia a dizer a coisa em si [...] A linguagem significa quando, em vez de copiar o pensamento, se deixa por ele dissolver e refazer. (WOOLF *apud* ISER, 2006, p. 106-107).

Por consequência, a linguagem é parceira da imaginação, além da ausência do signo que, em contato com ambos, força o público leitor– dos shows, a reformular as questões voltadas para seu horizonte de expectativas. A linguagem diz quando surte efeitos reveladores para quem recebe, pela discussão, estranhamento, dúvida – ela própria se revela, dissolve e assim, refaz-se no próprio público. É através dela que se percebe o limiar da obra, por causa dos signos que escolhe, da distribuição de palavras para formar uma ideia, do caráter estético de sua narrativa, da liberdade em deixar sinais e oportunidades para o leitor construir a narrativa. A obra

Não se tratava mais de fazer surgir as coisas, de fabricá-las, de trazê-las para um mundo do valor, e sim de seduzi-las, isto é, de desviá-las desse valor e, portanto, de sua identidade, de sua realidade, para destiná-las ao jogo das aparências, à sua troca simbólica. (BAUDRILLARD, 2002, p. 23).

Nesse processo de sedução da obra, ela sugere o seduzir pelo desejo. Na verdade, segundo Jean Baudrillard, a sedução situa-se no “simulacro do desejo, de investimento do desejo” (1991^a, p. 204), onde o mundo é marcado pela sensação em que o homem sente a necessidade

do afeto. Essa experiência sensorial, sustentada nas relações frias da intersubjetividade, levam o leitor a uma falta nunca suprível. A utopia da forma, segundo o autor, faz o receptor buscar sempre mais sensações, por não estar saciado com o tipo de leitura desbravante pela expectativa de querer ser ou ter e por isso o leva à mergulhar no universo da obra por se fazer seduzir.

Para Iser, a obra não se identifica com a realidade do texto e nem com as disposições do público, pois isso reduziria a obra de arte a uma técnica, a pensar, ignorando o processo de interpretação. A interação, pensada de modo objetivo, não se pode tocar ou ver. Porém, ela pode ser pensada na assimetria obra-espectador, guiada pela obra, na própria experiência que acopla o processo, fazendo com que o público seja afetado. Segundo ele, o texto (os shows de Madonna, também) forma um sistema de combinações em que os vazios surgem para que sejam preenchidos por outro elemento e não ele. Posto isto, “os lugares vazios das enunciações rompem com as expectativas em relação ao diálogo na medida em que o ponto de referência não é o que é dito, mas o não-dito” (p. 142).

Nesse ponto de vista, como já visto, não há como dizer o que é real ou não, o que faz sentido para o público espectador ou não. Isso porque estes podem se seduzir por algo diferente do que o outro o seduz, assim como a simulação de um fazer não feito. Para ele, “a sedução não está ligada aos afetos, mas à fragilidade das aparências, não tem modelo e não procura qualquer forma de salvação – ela é, portanto, imoral” (BAUDRILLARD, 2000, p. 85). Sendo isto, “só a sedução toca no âmago da alma que não encontra repouso a não ser na destruição. Daí resulta aquilo que chamarei o gênio maligno da paixão” (Idem, p. 94). Nesse sentido, a sedução aparece como deslocamento e desconstruir do espectador, pois o encaminha a outras formas de pensamento possíveis como visto, fugindo às expectativas próprias e agindo como uma ferramenta possível para efeito do jogo diádico entre obra e público

Para Iser (2002, p. 55), “a estrutura do texto tem, portanto, um papel de regulação da leitura, implicitamente oferecendo os critérios de distinção entre a pura recepção projetiva, isto é, a leitura condenada e a leitura constitutiva de um sentido apropriado”. A leitura aliada à sedução modifica o receptor por suas expectativas e modifica seu modo de pensar e agir. Afirmada na certeza das experiências humanas, a Teoria do Efeito Estético é o estudo dos processos a que a transformação ocorre e suas ferramentas.

Sendo assim, o estudo sobre Madonna volta-se para suas *performances* como mediadoras no contato do público com a cantora, resgatando os efeitos que essa interação pode causar em seus espectadores e as possíveis relações de interpretação no campo estético.

É necessário avançar ainda pelas ferramentas de sedução que Madonna utiliza para envolver o público receptor, mostrando a batalha de expectativas que utiliza para que essa interação aconteça e os shows possam ser analisados dentro do caráter estético da arte. Pretende-se, também, voltar para quais as sensações, reações e atitudes que eles são levados a ter por causa do contato com a experiência das *performances*. Deste modo, como fator fundamental para entender tais efeitos, Iser utiliza da fenomenologia para buscar um direcionamento da leitura a partir do que a obra Madonna sugere.

2.1 A obra de arte como fenômeno estético

Para dissertar sobre a fenomenologia, é necessário lembrar, primariamente, o que é o fenômeno. A palavra “fenômeno” significa aquilo que se mostra, não somente aquilo que aparece ou parece. A partir da união do fenômeno e “logia”, tem-se como estudo a reflexão sobre um fenômeno. Na verdade, essa definição é exatamente o que se investiga nesse estudo: os efeitos (o fenômeno próprio) de uma cantora que se mostram para cada espectador, e não o que parece ser ou que aparece em seus shows. O grande problema aqui, é buscar o sentido das coisas que se mostram ao público.

As coisas do mundo se apresentam à consciência e entender como capta o sentido próprio dos fatos é o trabalho da fenomenologia. Como Husserl (2008, p. 17) diz, é preciso “ir ao encontro das coisas em si mesmas”. O método não parte de dados empíricos para ser desenvolvido, pois a instabilidade dos fatos apresentados não devem ser levados em conta. Por isso, não é importante a explicação, mas a compreensão da análise.

Pelo fato de todas as vivências se darem na e pela consciência, Husserl afirma que esta é sempre a consciência de algo e por isso vincula-a à intencionalidade. Para ele, “a palavra intencionalidade significa apenas a característica geral da consciência de ser consciência de algo”. É necessário dirigir-se a um objeto para que seja consciência, sendo este para um sujeito.

Daí a noção de intenção e intuição. Julio Fragata (1962), em seu livro a respeito da Fenomenologia de Husserl, auxilia o leitor a entender tais conceitos a partir da visão de um prato. Existe uma intenção significativa do objeto quando o significa intencionalmente. Tal intenção pode ser preenchida pela presença do objeto, e a intuição preenche a intenção. Já a evidência, relacionada pelo grau de preenchimento, depende da distância e luminosidade. Se a pessoa vê, por exemplo, um objeto pela metade, não consegue atingir a intenção que ele mostra; ou seja, a evidência estaria comprometida.

Isso significa dizer que, pelo grau de envolvimento e mergulho, pode-se perceber o objeto por inteiro ou por parte de sua intenção como signo. A partir do fruir, o show, nesse caso, revela-se e revela, também, a partir de sua intuição, que o público que chegar naquele estágio de revelação conhecerá o verdadeiro signo de que é consciente. Para o mesmo autor (1962, p. 24), “o supremo grau de intuição só se verificaria na plena adequação entre intencionado e intuído; teria então, no sentido perfeitamente rigoroso, uma evidência apodíctica”. A adequação plena entre um e outro nunca é atingida, mas Husserl afirma que a busca pela plenitude é essencial para que a intenção aconteça.

É assim que se pode entender como acontece a relação do intencionado com o intuído: se aquele parte de considerações evidentes, sem se preocupar com a distância e luminosidade estéticas, excluindo também a essência, o Efeito Estético não aconteceria de fato. De tal modo, é necessário estar preparado com as ferramentas necessárias para que a análise da obra seja eficaz. A intenção de cada indivíduo, nesse caso, é valorizada quando tem relação com a intuição daquelas *performances*, a obra. Esse ponto de encontro revela o objeto, advindo da consciência, já que tudo acontece nela mesmo.

Segundo Husserl (1907), pai da fenomenologia, existem duas etapas para se chegar à compreensão das coisas: a busca do sentido dos fenômenos e como é o sujeito que busca esse sentido. A primeira consideração remete-se ao fato, cuja importância não é considerada mais, e sim o sentido que este tem para uma determinada vertente. Aplica-se como base, por exemplo, a crença em um deus. Na verdade, o que é Deus não é tão importante quanto o que eles buscam: o sentido de esperança e fé que o ente superior pode lhes proporcionar.

Para que isso aconteça, é preciso aliar-se à essência e à intuição. Por isto, a segunda etapa acontece na interação do fato com o leitor espectador: primeiro se percebe o fato, para depois buscar seu sentido, enquanto o fenômeno se mostra a ele. Neste processo, a fenomenologia certifica o público leitor de que é necessário buscar somente o que dá sentido ao fato, através da essência. Daí analisa-se o ser humano na dependência de sujeito na percepção do fato. Ver e tocar são vivências e, por isso, registrados pelos espectadores, através da consciência. Enquanto se olha, o receptor dá-se conta disso e reflete sobre a consciência. Ao contrário, por exemplos, dos animais que têm consciência do que fazem, mas não refletem sobre o que acontece, não percebem o que fazem e como fazem.

No caso do público de Madonna, há de se verificar se houve a consciência da intuição e da essência que se leva a entender a obra Madonna, a fim de concretizar sua significação e a significação dos espectadores. É a partir daí que se entende o papel da artista que é a próprio obra sobre o público: eles aliam-se à essência e à intuição para gerar suas percepções.

Isto posto, verifica-se se o signo se mostra pela busca do sentido e se os espectadores se mostram por revelar suas essências e intuições. Esse estudo revela o encontro do público na obra e a obra no público, onde a consciência se vincula à intenção, compreendendo, assim, a análise de ambos os lados. Fundamentadas na fenomenologia, as proposições psicológicas, psicanalíticas, além de outras, são propostas no próximo subtítulo a fim de traçar uma teoria alicerçada em fatores pelos quais o leitor de Madonna busca para a compreensão de suas *performances* e de si mesma.

2.2 O Efeito Estético e a leitura de Madonna como obra

A formulação do efeito estético pode ser apoiada em vários aspectos dentro das *performances* de Madonna, vários pelos quais o público reflete sua experiência. É, na verdade, um conjunto de especificações do campo da psicologia social, a qual serviu de apoio para a assimetria dos espectadores com as *performances*; além da psicanálise, da sociologia do conhecimento, da fenomenologia, entre outros. Enfim, são estes os fatores que adentram a obra *Madonna* para que o processo de interpretação se faça de maneira literária. Para entender o processo pelo qual se fala, Iser (2006) diz que é preciso que,

[...] a obra de arte, a disposição de seus receptores e as realidades de seu contexto [e] as teorias traduzem a experiência de arte dentro da cognição na qual – sendo governadas por critério – promove uma oportunidade para uma intensificação da consciência, um refinamento das faculdades perceptivas e uma transmissão de conhecimento infalsificável. (ISER, 2006, p. 9).

As diferentes atuações da Madonna, no palco, tornam-se imagens não mediadas pela realidade, mas por uma “refração” de mundos, que permite ao público apreender diversas interpretações e, por conseguinte, várias “verdades”. A artista trabalha seus atos como um ambiente refletivo, criando e recriando imagens que permitem a apropriação de culturas e subculturas, projetando de volta figuras distorcidas e fragmentadas, que, ao mesmo tempo, possuem o poder paradoxal de deslumbrar e de perturbar. Nesse sentido, a obra torna-se um simulacro de simulacro, fazendo-se simulação e refração de signos-imagens, a partir de verdades hiperrealizadas, que mexem e estimulam os receptores, como acontece, por exemplo, com o público gay¹⁷.

¹⁷ A revista brasileira “TEEN B” divulgou a lista das cantoras que tem o maior público gay. E Madonna ficou na frente com 87,6%.

O que a artista traz em suas *performances* é a própria realidade moderna a que Baudelaire se referia, a qual, segundo ele, “(...) é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável (BAUDELAIRE, 2006, p. 859)”. O efeito causado pela obra de Madonna deve ser analisado tanto pelo aspecto coletivo do indivíduo, quanto por seus valores individuais. Um jovem ativista, por exemplo, certamente se identificaria com a obra moderna, pela pluralidade de ideias, liberdade de expressão e atuação. Porém, se esse mesmo jovem tem crenças católicas, já não se sente identificado, mas sim ofendido. Segundo as considerações de Iser, a literatura deve constituir-se como uma estrutura comunicativa, no sentido de conduzir o leitor a vivenciar uma experiência estética e por isso estabelece conexões que fazem com que ele pense sobre sua inserção social. O foco estabelecido não é o da aceitação ou não do performativo, mas o reconhecimento das diferenças e dos múltiplos olhares das coisas e dos seres, bem como, do modo de percepção e de visão em que os indivíduos foram condicionados.

Enfim, o aspecto histórico-cultural do receptor precisa ser levado em conta quando se analisa tal efeito. Trata-se, pois, da “experiência” estética da arte, encobrendo-se de condições intrínsecas àquilo que ela não pode prescindir. Tendo como fundamento o mesmo jovem católico, ao ver uma apresentação de Madonna, sente-se ofendido com a representação de Maria sendo sensualizada. Porém, tal efeito só foi possível pela carga de ideais do indivíduo e pela sensibilidade, o qual atribuiu importância a uma figura específica dentro de tantos outros conceitos objetivados pela cantora.

Iser (1996) nomeia esse tipo de comportamento como “memória/expectativa”. Quando o leitor-expectador passa a perceber menos ou mais determinadas figuras de representação em um ambiente de pluralidade, tudo isso implica modificações constantes, em termos imagéticos. Ou seja, o leitor retém certos dados da informação obtida e, em seguida, formula projeções para os acontecimentos que se sucedem no decorrer da leitura. Nessa perspectiva, o processo de compreensão das *performances* vigentes distingue-se para cada tipo de comunidade. Exemplo disso é a popularidade da cantora em vários contextos, independentes de credo.

Isso acontece porque Madonna recorre às ferramentas de contradição e polêmica com a intenção de surtir efeito sobre o público que a assiste. Com suas apresentações ousadas, o conjunto de música, figurino, danças e temas enfrentam as individualidades do espectador e, além disso, desafiam-no a se envolver, desamarrar-se de suas convicções, verdades e crenças

e mergulhar na capacidade da *performance*. Isso porque Madonna é uma personae na qual traduz a verdade extremamente atual.

Vale considerar o entendimento de Aguiar (1996) a respeito do efeito estético de Iser, relativo à obra literária. Aguiar trata da presença de dois pólos distintos: o pólo artístico, que se refere à obra criada pelo artista e o pólo estético, cuja realização é levada a efeito pela atividade do leitor, no caso específico, as atuações da cantora Madonna no palco ou nas diferentes mídias: “O processo de leitura define-se como a concretização do objeto artístico (obra) em objeto estético (texto)”. (AGUIAR, 1996, p. 29). A partir daí, pode-se definir o leitor ou o espectador-receptor-público como uma função transformadora, pois, devido a sua ação, a obra literária ou a performada, deixa de ser simples artefato artístico para tornar-se objeto estético de sedução.

A sedução é o próprio deslocamento e desconstrução da relação entre o sujeito e o objeto. Na posição de ser humano, tenta-se encontrar explicação para os fazeres e as ações diárias, sem que se possa notar que o funcionamento da mente e o pensamento irracional também se faz presente no meio de nós e está inserido nas produções humanas. Porém, quando o espectador de Madonna tem contato com o não explicável, ele é seduzido pelos encantos da curiosidade, do pensamento livre de compromissos textuais/racionais, a fim de partir para um mundo onde a liberdade do sentir é que garante a compreensão da obra.

Em Madonna, o efeito estético de sua obra realiza-se na sedução, em aspectos como a sensualidade erótica, a violência, a religião e a própria construção imagética de Madonna, o que faz com que estes se apresentem como fatores de chamamento do público a fim de que se envolvam no espetáculo e produzam algum efeito. Além disso, a utilização da linguagem, seja ela verbal e não verbal, e o ritmo da música também auxiliam no processo de seduzir o leitor espectador para dentro das *performances* de Madonna, de forma a fazerem parte daquele universo, já que ver-se-á no quarto capítulo que a cantora também partia do ponto de vista da hipermodernidade, por exemplo, como representação do público.

Nessa situação, as experiências processadas, no ato das *performances*, são transferências das estruturas imanentes ao show. A partir dessa concepção, o público passa a ser percebido como uma estrutura textual (leitor implícito, de acordo com Iser) e como ato estruturado (a leitura real). Por não possuir existência real, o leitor implícito emerge das estruturas textuais, na medida em que estas reivindicam sua participação. Em vista disso, a criação literária, através de sua organização textual, antecipa os efeitos previstos sobre o público; porém, os princípios de seleção que possibilitam a atualização do show são particulares a cada espectador. As perspectivas performáticas visam a um ponto de referência,

assumindo caráter instrutivo, contudo, “o ponto comum de referências [...] não é dado enquanto tal e deve ser por isso imaginado” (ISER, 1996, p.75). Por causa de tal fato, é nesse aspecto que o papel do público, delineado na estrutura performática, ganha sua efetividade.

A hiper-realidade trabalha também de modo sedutor no qual faz o leitor reagir, do mesmo modo que antecipa tais reações, capazes de existirem pelo envolvimento necessário do desejo da forma e da estética, de o público querer ser representado e querer se envolver naquele conteúdo. Nesse caso, o hiper-real

[...]não é o surrealismo, é uma visão que persegue a sedução à força da visibilidade. Ele nos “dá mais”. Isso já é fato com respeito à cor no cinema e na televisão: dão-nos tanto, a cor, o contorno, o sexo em alta fidelidade, com os graves e os agudos (a vida, quê!), que não há mais a acrescentar, ou seja, a dar em troca. Repressão absoluta: dando-nos um pouco demais, cortam-nos tudo. Desconfie do que é tão bem “entregue” sem nunca o tenha dado. (BAUDRILLARD, 1991, p.38)

As *performances* de Madonna são marcadas pelo hiper-real, onde o que é visto e escutado é símbolo de estranhamento, já que a cantora realiza-se entre o nu e o cru, entre o ritmo frenético e os elementos que compõem o figurino, o cenário e a representatividade das *performances*. Tais elementos como o sexo, o desejo, o gozo são outros fatores de sedução que determinam o envolvimento dos espectadores, já que assistem a um show desconcertante, que foge às linhas do trivial e contente, mas desperta o incômodo e o agitação do sentir, provada pela hiper-realidade.

Nesse sentido, a sedução de Madonna sugere a necessidade de intervenção e desvio da forma e do sentido. É como se o público receptor se colocasse mais na realidade de Madonna, fazendo com que eles sejam envolvidos pela sedução com o objetivo do gozo e da estética do efeito. Assim, a sedução aparece como (des)locamento dos espectadores, como uma ferramenta possível para efeito do jogo *diádico* entre Madonna e o público, É através das ferramentas de sedução da cantora que a produção pode ser definida, pelo ponto de vista do desgarrar-se, ou seja, por desarmar-se de concepções pré-moldadas e assumir as novas perspectivas e realidades da obra própria, a fim de superar a verdade de si mesmo.

A partir de então, o efeito produzido será palco de análise no quarto capítulo desse estudo, a fim de compreender esteticamente as relações de sedução e ferramentas estratégicas da obra Madonna que produzem efeitos sob os espectadores, de forma a mergulhar no universo da cantora, a partir de suas *performances*, o ritmo frenético, a ruptura e a sedução.

2.3 O efeito Madonna: *performances*, ritmo frenético, ruptura e sedução artística

Madonna é Madonna Louise Ciccone¹⁸. Escolheu seu nome para atuação, certamente, não por acaso. A artista é considerada um ícone da contradição e de polêmica, justamente pelo fato de não exercer a santidade de seu nome, - em italiano, significa Nossa Senhora. Quando criança queria ser freira, mas foi condenada pelo Vaticano por explorar de forma herética os símbolos e sacramentos da igreja, apesar de ser defensora do sexo seguro, sua imagem e estilo de vida artística transmitem uma mensagem oposta. Na obra performática da artista, o real dissimulado e o artístico simulação se integram, formando um único corpo que se hiperrealiza. Isto significa que a Madonna de carne e osso deixa de existir para dar lugar à Madonna virtual – uma imagem-simulacro de outro simulacro, tornado significante hiper-real¹⁹, semelhante à figura:



Figura 1- Foto de álbum "Rebel Heart" de Madonna

Na figuração da imagem de uma santa, o ar angelical é reforçado pelo véu e pelo chapéu que lembra as auréolas que cobrem a cabeça dos santos na Idade Média. A cruz na testa, o véu e a auréola simulam o esplendor, a glória e o prestígio da figura da santa. Por outro lado, todos esses elementos dissimulam, paradoxalmente, todo encadeamento artístico da tradição, religiosa ou não, pautado pela estética aurática clássica, na qual o objeto artístico

¹⁸ A cantora representa uma personagem contraditória, isto porque era, por exemplo, uma aluna tradicional, dentro dos padrões americanos, mas em suas apresentações, mostra-se contra os tradicionais valores de seu país e do mundo. Além disso, a artista é uma atuante feminista, mas também considerada o maior objeto sexual do mundo.

¹⁹ Ver Jean Baudrillard, em *Simulacros e simulações*.

faz parte da capacidade produtiva, do artista, de imagens. A arte, nesse contexto, é imitação das coisas sensíveis ou dos eventos que se desenvolvem no mundo sensível, logo, imitação do já dado, na acepção platônica, ou ainda, como aludiu Aristóteles, uma imitação verossímil produtora de *cartase*. E, como tal, carregada de efeitos estéticos que, direta ou indiretamente, promovem o ato da recepção. O paradoxo se liga à negação, por parte da cantora, desse tipo de arte aurática de representação. Por isso, a simulação, na obra da Madonna nada mais é do que “fingir ser o que não é” e não a dissimulação - o “fingir não ser o que é”, no sentido baudellariano. Pode-se comparar Madonna com o personagem de *Hotel Atlântico*, uma vez que simula o tempo todo por negar sua identidade e também fingir ser o que não é por, na verdade, não ser nada.

Para Douglas Kellner²⁰ (2001), as imagens criadas por Madonna mostram o caráter de construto social da identidade, da moda e da sexualidade. Quando destrói os limites de aspectos tão peculiares, ela instiga a mudança e a experimentação. Isso porque, segundo o mesmo autor, a cantora surge com suas propostas revolucionárias em uma época de transição dos jovens, na modernidade, os quais procuravam reconstruir suas identidades, em um contexto conservador em que o processo de globalização gerava grandes impactos. Nesse sentido, a obra da cantora trabalha dois polos: por um lado, recrimina a tradição artístico-social e religiosa e, por outro, lança um olhar crítico para as novas formas sociais vividas no presente, no qual ela é, ao mesmo tempo, o ativo e o passivo. Por essa razão, “Madonna foi um dos ícones femininos mais escandalosos do repertório das imagens que circulavam com a sanção da indústria cultural” (KELLNER, 2001, p.341).



Figura 2- A performance de Madonna no Super Bowl 2012.

²⁰ Acadêmico estadunidense nascido em 1943, trabalha com questões sobre a teoria crítica. Faz parte da terceira geração de teóricos da Escola de Frankfurt.

Desse modo, a *performance* da cantora se transveste da superação do antagonismo tradicional entre o clássico e a tradição artística religiosa em contraponto com o moderno romântico e a modernidade. Nesta última, por exemplo, expressa a superação do lema “em busca do paraíso perdido”, em perder, no entanto, o otimismo inerente à necessidade de rever os conceitos do *modus vivendi* da contemporaneidade, expostos na sociedade, admitindo a emergência de exposição dos fenômenos de reconstrução e de reciclagem do hiperconsumismo que, por sua vez, não garante a felicidade permanente do homem, pois que o efeito do consumo só se realiza no vazio e no efêmero; é vista como um objeto icônico, síntese crítica dos vácuos da cultura americana.

A efemeridade se revela na reafirmação das múltiplas faces performáticas da figura da cantora, o que reafirma a “era do vazio” (LIPOVETSKY, 2004), na qual pressupõe a morte do referente e a supremacia da moda; das mutações das coisas, dos indivíduos e da sociedade de consumo; das metamorfoses da ética, da economia, do luxo, dos sexos e, em síntese, da explosão de ritmos, dos excessos e dos extremos.

Do mesmo modo, retomando à obra de Noll, a mesma morte no referente também acontece por conta do vazio da cultura individualista e consumista. Sua morte tem como sustento o aniquilamento e a negação de uma sociedade atual, a qual impõe padrões, limita o ser humano e o coloca a serviço das redes digitais que robotizam o indivíduo. No livro, nada mais importa a não ser a busca por si através da viagem, por isso a ética e o humanismo não estão presentes, já que o personagem não pertence a um lugar e por isso não possui cultura, valores e morais. Há a esquizofrenia do ser, valorizando não o que a literatura sempre valoriza, mas o oposto, o não-ser, o não-lugar, a não-obra, já que não tem estrutura comum e parece não ser sentido e linearidade.



Figura 3- Madonna no Billboard Music Awards

Com o ritmo do pop a seu favor, as manifestações de Madonna não se tratam, unicamente, de estilo musical frenético, mas sim, da relação da artista com seus receptores via elementos estratégicos: erotismo, religião e violência, efeitos performáticos usados para atingir o público. Tais elementos podem ser percebidos em suas exibições polêmicas via apresentações hipervisuais, do nu e cru.

Diferentemente dos conceitos gerais de alguns artistas do pop, que visavam fama e público sem se integrarem mensagens aos seus receptores, Madonna reúne, em sua obra, a intenção de refletir a própria sociedade e o próprio eu. Com a junção de auxiliares determinantes vistos em suas *performances*, a artista mescla-os com o ritmo frenético e cativante de suas músicas, com a batida do grave da bateria e da guitarra como chave final para afixação de olhares e de posturas. Além disso, suas representações não podem ser encaradas com acaso, pois tudo, na cantora, deve ser considerado pressuposto, como na obra literária de *Hotel Atlântico*. A linguagem esquizofrênica de Noll, por exemplo, sem dar dicas para o leitor se ater à leitura, além da falta de referencialidade do personagem, sem pertencimento, sem família, sem nome, até mesmo os lugares em que vai, comunicam o leitor, ao invés de o próprio personagem ou o autor dizer. É no não-dito, no vazio de dúvidas que a leitura gera que se encontra a compreensão da leitura.

Suas atuações performáticas sugerem algum tipo de intenção e isto deve ser garantido para que sua mensagem seja repassada de fato: busca da liberdade, a denúncia ao consumo, por exemplo. Assim, de acordo com Francesco Falconi²¹ (2016),

Madonna não é, nunca foi, um daqueles personagens que, apenas para aparecer na capa das Notícias 2000, inventa coisas absurdas. E depois, vender-se é um valor absolutamente consequente, mas isso é apenas um efeito colateral. Se Madonna o faz, é para estimular uma reação, é, de fato, difícil imaginar que uma artista com seu sucesso comercial precise se vender (FALCONI, 2016, p. 238).

Diante disso, é interessante trabalhar a construção imagética e textual de Madonna através dos elementos performáticos e o efeito que estes causam em seus receptores como parte da inserção de sua obra na sociedade contemporânea, como um movimento efeito (Madonna) – público. Diferente, por exemplo, da obra de Noll, a qual trabalha a construção imagética a partir da *anti-performance*, da negação de ser, pois coloca o leitor de lado, excluindo-o e cultuando o vazio – somente nele é que se percebe a *performance*.

²¹ Italiano nascido em 1976, é um escritor de fantasias. Em 2011, escreveu a biografia de Madonna “Mad for Madonna. A rainha do pop”.



Figura 4 - Madonna em performance em turnê Confessions

Por tal razão, os espetáculos de Madonna são objetivados por valores e reflexões universais, entre eles: a religião, o sexo e a família, conceituados em perspectivas fora dos cânones e de modo refratário, com imagens paradoxais: conjuntiva e disjuntivas, formando uma espécie de mosaico em movimento transtético. Nesse aspecto, a cantora utiliza de aspectos universais, inserindo-os em outro contexto, o que gera no leitor-receptor uma multiplicidade de interpretações, de acordo com cada nacionalidade, religião, valores e/ou condicionamentos sociais e de consumo.

Já na transteticidade de *Hotel Atlântico*, ele relaciona o ambiente hipermoderno em suas multiplicidades com a capacidade de o personagem estar em constante mudança, estetizando a vida cotidiana, novo modelo social que coloca o personagem do livro em transmutação de ser, de gosto, de prazer. A sociedade torna-se, nesse contexto, tão fugaz e insatisfeita, pelas constantes ofertas de produtos e emoções, que se torna inacabada e mutante. Em Noll, esse aspecto é o que explica a fugacidade do personagem, da mudança de lugares, sensações e emoções.



Figura 5 - A cantora em turnê Rebel Heart

O processo de interação com o público da cantora está, justamente, na capacidade de alterar arquétipos e de desconstruir discursos universais por meio do aniquilamento de referências instituídas e de alusões preestabelecidas. A obra plural da artista é *performance* alegórica – uma simulação, pois que ultrapassa o sentido da modernidade e se lança à hipermodernidade²², neste caso como extrapolamento, hipertrofia de tudo. A construção artística não se dissocia do contexto da época, já que cada uma de suas *performances* tem como apoio um fato histórico a ser mostrado, ressaltando a pluralidade significativa de suas temáticas. Em Noll, o mesmo referencial acontece no processo de interação com o público, agora pelas margens da obra, colocando-os como intrusos de forma a despertar a curiosidade até que se perceba a transestética nos vazios da história, lacunas que competem aos leitores preencherem. Nega-se a ética, o discurso comum, a *performance*, a forma e até o ser; constrói-se um outro a partir da negação e do aniquilamento das relações.

O processo de construção de shows já traz consigo um histórico de efeito marcante, pelo fato de suas apresentações terem como objetivo o impacto e a contradição da época, reveladas pela recepção do leitor-expectador, semelhante ao show *Sensation* da figura a seguir:

²² Gilles Lipovetsky em entrevista a *César Fraga* sobre a hipermodernidade: Como dizia, não havia o fim da modernidade, mas era possível identificar sua nova face. Temos pelo menos duas grandes razões para aceitarmos essa idéia de que não estamos em uma sociedade pósmoderna, mas em uma outra modernidade, ou mais exatamente em uma hipermodernidade. A primeira é que os princípios fundamentais constitutivos da modernidade – a valorização do indivíduo e da democracia em primeiro lugar, a valorização do mercado num segundo plano e em terceiro a valorização da tecnociência – não foram substituídos, apenas radicalizados. [...] Agora, [...], não estamos mais em uma modernidade destruída, mas em um regime hiperbólico, superlativo, porque já não existe um contramodelo ao que está posto. Até então existiam perspectivas nacionalistas, revolucionárias que propunham outros modelos. Hoje, não há outro modelo que não a democracia ou o mercado globalizado. [...]: a modernidade passou para uma velocidade superior em que tudo hoje parece ser levado ao excesso: são os hipermercados, o hiperterrorismo, as hiperpotências, o hipertexto, hiperclasses, enfim, o hipercapitalismo. O que isso significa? Que a modernidade não tem mais limites, não tem mais críticas fundamentais em relação a si mesma. Daí a percepção que temos hoje de que a aventura da modernidade, no fundo, está apenas começando, e temos um sentimento, que vem de toda parte, de que as coisas estão chegando ao extremo. [...]. No que se refere à tecnologia, por exemplo, hoje é possível fazer clonagem, modificar o rosto de uma pessoa, sem contar os milhões de páginas publicadas na internet, atualizadas a cada dia.[...]. Os tempos mudaram. Hoje, temos uma sociedade que repousa no presente, mas um presente que se tornou muito ansiogênico. As pessoas têm medo. O sentimento de medo substitui o de liberdade. Hoje todos estão habituados à liberdade, estão embriagados por ela. A revolução sexual não tem mais nenhum sentido para as novas gerações porque essas pessoas foram criadas nesse contexto. O momento da liberação, que foi um momento de euforia, já não tem mais sentido. Em contrapartida, há novas ansiedades por diferentes motivações: AIDS, transgênicos, epidemias, poluição, aquecimento do planeta, novas-tecnologias, globalização. Estamos em um mundo de incertezas, de risco. Tudo isso me faz rejeitar o conceito de pós-moderno. Essa conceituação tinha um sentido cultural e não estrutural.



Figura 6- *Performance Sensation*, em Amsterdam, 2011.

De modo semelhante à obra *Hotel Atlântico*, que leva o leitor ao seu *horizonte de expectativas*, fazendo-o dialogar com a obra por meio dos vazios estéticos, as músicas e as *performances* de Madonna fornecem um leque de horizontes, já que trata de assuntos eminentes do tempo atual, o que possibilita interagir com um público, presentes nos seus shows. Vale lembrar que, nessa perspectiva e devido ao caráter de liquidez das coisas e da memória delas na contemporaneidade, a obra só permanece em evidência enquanto interagir com o receptor.

Vislumbra-se, então, na arte hipermoderna, a estética da impermanência, que ressalta qualidades libertadoras do modo imediato, singular da época. Segundo Steven Connor²³ (1993, p.111), “[...]o que importa não são as qualidades burguesas repressivas da memória, do legado e da repetibilidade, mas as qualidades libertadoras da imediatez e da singularidade”, reafirmando a ideia de que “a única memória que se pode preservar é a da percepção mais ou menos distraída do espectador” (1986, p.16)²⁴.

A forma performática que Madonna apresenta sua arte tem por sustentação as representações e os desejos do próprio expectador, que procura sua liberdade na expressividade corporal e musical da artista. Isso explica a não absoluta novidade da obra, mas a familiaridade dos temas e sinais vivenciados pelo público, o que possibilita a releitura e a adaptação dos elementos imagéticos atuais.

Desse modo, a obra desperta, no público, aquilo que o representa, algo já experienciado e imaginado ou concebido por ele. Assistindo à apresentação da rainha do pop, o receptor presencia a liberdade de gênero, de expressão e de atitudes, temas significantes

²³ Nascido em 1955, é um estudioso literário com foco literatura moderna.

²⁴ *The Classical Heritage of Modern Drama: The Case of Postmodern Theatre*, tradução de Loren Kruger, *Modern Drama*, 29:1, 1986.

para o indivíduo contemporâneo. Porém, cada espectador tem seu horizonte de expectativas definido: uns aprovam e se sentem representados pela obra da cantora pop, e outros se sentem ofendidos e desconfortados pelas suas apresentações, o que pode ser justificado pelo Efeito Estético. A partir disto, analisa-se as *performances* de Madonna a partir dos efeitos gerados por ela através das disponibilidades de acolhimento dos que a assistem, o que parte da sedução.

2.3.1 Sedução e *Performance*

Para falar sobre sedução e *performance*, é necessário definir *performance*. O termo pode ser explicado por Jorge Glusberg (1987), em que, segundo ele, não trabalha somente com o corpo, mas é definida como um fenômeno de arte-corpo-comunicação, a qual utiliza de recursos como a música, dança, teatro para reformulá-los em outros. Segundo o mesmo autor, a *performance* surge como manifestação artística em que o corpo é uma ferramenta de comunicar, sendo arte que se apropria de recursos para se comunicar. Nesse caso, tais recursos podem ser lugares, situações, pessoas e objetos, quase sempre cotidianos que são dados outros significados. Mesmo como movimento de contestação, apoia-se no presente e na valorização do imagético. Mais do que arte de fruição, é uma arte de intervenção, como outra forma de perceber a realidade e por isso, intencional.

Madonna apropria-se da *performance* de modo a ser própria, conduzir-se em uma significação de seres, em utilizar das roupas, cores, personagens, ambientes e situações para denunciar o consumo, o vazio e até a simulação. Seu corpo é o próprio movimento em dialogar algo: quando beija, na verdade, não está beijando por prazer e desejo, mas por denunciar, através de um ato simples, a busca pelo prazer e a liberdade. Comparando-se com Noll, o personagem do livro atua na *anti-performance*, pois não utiliza do corpo, de situações, de lugares; na verdade, ele não fala, não representa e não é. A denúncia à forma mostra-se no não-discurso, na não comunicação do corpo que deixa vazios por não ser.

A arte de Madonna, com seus traços hipermodernos, estabelece uma forte conexão com a plateia. As suas aparições em público garantem, a quem a assiste, nada de tradicional, pitoresco ou cômodo, mas a indigestão causada pelos extremos das imagens, pelo nu e cru quanto ao modo de simular ou performar o cenário, ou da apresentação de seu ritmo frenético em seus cantos contestadores e na expressão transgressora de seu próprio corpo no palco. Todos esses elementos causam total frenesi no público, um efeito estético de alucinação e delírio, semelhante às imagens:



Figura 7- Vestido de líder de torcida, Madonna canta "Express Yourself", em show no Rio de Janeiro.



Figura 8- A cantora em turnê "Rebel Heart", cantando Holiday.

O modelo seguido pela modernidade, diferentemente das obras e *performances* hipermodernas de Madonna é ser fruto da desconstrução da noção de discurso e, de certo modo, distancia-se do sentido do contradiscurso foucaultiano. O público sofre os efeitos que as suas *performances* provocam de maneira plural e transtética, pois que não se relacionam ao binário ou ao polarizado. As reações dos receptores são múltiplas e globais, uma vez que não são só presenciais. Do mesmo modo, as aparições da cantora são dinâmicas e transversais, presenciais, isto é, ao vivo e por vários meios, recursos e espaços transmidiáticos. Madonna leva a arte ao excesso, hiperrealiza seu processo criativo. Isto posto, não há mais limites na nova arte, não há mais críticas fundamentais em relação a qualquer coisa, nem à arte em si

mesma, na qual tudo conduz ao extremo. Aliás, o mote da arte é a sedução de seus consumidores.

No modelo de *Hotel Atlântico*, a interação obra-leitor também não acontece pelo pitoresco ou cômodo, mas pela inconsistência da forma, em desorientar o leitor e o deixar sem direções para seguir. Porém, enquanto Madonna mostra ao público tais sensações, objetos, atitudes que causam incômodo, o livro não se mostra, pelo contrário, fecha-se como mistério a ser desvendado.

O leitor, munido da dimensão cognitiva e emocional, possui uma carga histórica e social, estando inserido em comunidade ou sozinho. Ou seja, o efeito causado pela obra de Madonna pode ser analisado tanto pelo aspecto coletivo do indivíduo, quanto por seus valores individuais. Embora a percepção do homem hipermoderno seja de um narciso virtualizado por si ou por outros, porque imagem-pública-mercadológica, um narciso-público-solitário entre muitos - e isso não o assusta, pelo contrário, o faz mais dono de si na condição de figura criada, pronta para consumir e ser consumida. Na hipermodernidade, o espectador é um narciso sedutor, vendendo sua própria imagem criada.

Na hipermodernidade, a implicação do efeito estético não está no meramente agradável ou na afirmação do desejo constituído, contraditoriamente, ele se realiza na negação afirmativa do já posto, da referência, do signo fundado, constituído, canonizado. O efeito é às avessas e provocador de contrapontos disjuntivos, elaborados não pela busca da igualdade, mas pela constatação da desigualdade e da diferença em seus extremos. Todos esses aspectos são compostos por uma forte dosagem de sedução, pois que o princípio da hipermodernidade está no consumo e o consumidor é a presa da vez.



Figura 9- DVD Madonna Rebel Heart Tour

Desse modo, a sedução contrapõe ao sentido da virgindade e à sexualidade, prevista unicamente para a procriação. Ela é um ato de captura do outro e não representa uma realidade, pois que é uma simulação, uma virtualidade hiper-real. O espectador é seduzido pelo desejo, mas isso também é

fluido. Tal fluidez é característica do próprio personagem que se esvai frente aos

acontecimentos humanos que envolvem sentimento, racionalidade e atitude: hora quer isto, hora quer aquilo. O corpo não é mais representação, mas o encantamento necessário de tais trocas, um instrumento simbólico de sedução que dá sentido ao fato, à existência do ser. Nesse sentido, a artificialidade envolve tanto o corpo, como a alma e também o sexo, mostrados na obra de Madonna.

Em contrapartida, a sedução dos vazios de *Hotel Atlântico* é na recusa do livro em relação ao leitor, do isolamento e da leitura codificada que não lhe dá respostas e só lhe faz perguntas, ou seja, no vazio da forma. O corpo, nesse caso, não é encantamento, mas deslocamento do ser, negação e simulação: a simulação acontece o tempo todo e isto seduz o leitor a ser conduzido na obra.

Na condição contemporânea, a arte de Madonna sofre restrições pontuais, mas isso não a impede de ser ícone do modelo social a que atua. No geral, o receptor está sujeito a uma multiplicidade de imagens, projetadas por meios virtuais diversos e recorrentes, que acaba assimilando posturas variadas sem nenhuma profundidade crítica. Portanto, o que se estuda é o processo de construção imagética e textual a fim de entender o próprio processo de sedução e efeito de Madonna.

2.3.2 O gozo estético na dimensão mundana



Figura 10- Madonna tirando a roupa em turnê, em 1990.

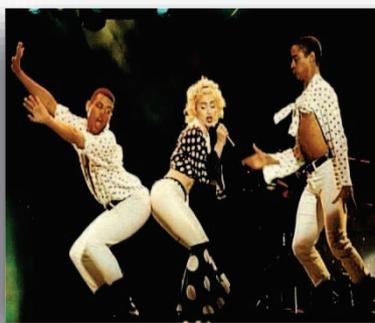


Figura 11- Show em turnê Blond Ambition, em 1990.



Figura 12- Videoclipe Express Yourself, em 1989.

Trabalhando com o primeiro aspecto de construção imagética e textual da cantora a fim de uma *performance* sedutora, faz-se referência ao seu single *American Life*, composto por ela e Mirwais Ahmadzai, em 2003, no qual faz uma crítica ao modo de viver americano:

Eu tentei estar à frente
 Eu tentei estar no topo
 Eu tentei fazer o papel
 Mas de alguma forma eu esqueci
 Por que eu fiz tudo isso
 E porque eu queria mais
 Esse tipo de vida moderna – Não é pra mim?
 Esse tipo de vida moderna - É de graça? (MADONNA, 2003).

Além disso, Madonna traz à tona o mundo do espetáculo, categoria criticada em seus últimos versos. Porém, o que se encontra em evidência é a liberdade do indivíduo das amarras do signo da opressão sexual dada às mulheres e às minorias sociais pela prática da “liberdade” de exposição. Nas imagens que ilustram tal crítica, vemos Madonna travestida com uma roupa masculina (*figura 11*) e em seguida arrancando-a para se retornar à figura de mulher novamente (*figura 12*). Os próprios dançarinos, também são livres e fazem gestos femininos, utilizando trajes livres, sem qualquer tipo de referenciação (*figura 10*). Essa postura discute as questões de sexualidade preestabelecidas ou definidas em seus aspectos convencionais, rompendo com a ideia dos pólos e do binarismo pertinentes às sociedades fechadas e segregadora dos modos de existência dos indivíduos. E, por outro lado, reflete a própria contradição da abertura ao direito de exposição e de liberdade de atuação em múltiplos papéis: o custo e o valor que o Sistema imprime aos indivíduos. Daí a pergunta da composição: “É de graça?”.

Como ferramenta de sedução, Madonna passa a representar as minorias nas diferentes preferências afetivas e sexuais, antes não vistas em novelas, filmes e/ou programas nos quais prevaleciam exposições das uniões heterossexuais (homem-mulher) como tradição mundial, reguladas pelas religiões e pelas normas jurídicas dos países.

Por essa razão, também, a cantora pop usa da religião para criticar o pensamento comum, em forma de denúncia, a fim de desafiar as verdades de seu público e envolve-los no mundo do espetáculo. Nesse sentido, as *performances* da artista formam um jogo de cena que pressupõe revelar as contradições do instituído e, ao mesmo tempo, denunciar o novo *modus operandi* que regula a sociedade contemporânea, ou como advertiu Jean Baudrillard, em *Simulacros e simulações*, “fingimos ser o que não somos”, com isso, desreferencializamos e hiperrealizamos. Mais uma vez, a capacidade de suas *performances* de superar as convicções

do espectador e ir além das expectativas gera a curiosidade, o desapego, o convite à novas ideias, ou seja, ao processo de sedução.

Madonna assemelha-se ao personagem de Noll quanto às margens e marginalidades da sociedade. O livro denuncia, por exemplo, mesmo que de forma diferente, o consumo, a minoria excluída, a sociedade do descarte e a era hipermoderna em geral. O consumo transtético deixou o consumidor imediatista, na busca incessante por prazer. O personagem de Noll consome-se no consumo, na busca incessante por algo, por ser o que o coloca como personagem transtético, definido pelo movimento e pela simulação em ser. Ele é o próprio indivíduo excluído, por não conseguir se inserir em um grupo que o represente e por isso vive isolado e fugindo dos padrões e culturas.



Figura 13- Madonna beijando Britney Spears no VMA, em 2003.

Em outra apresentação, a cantora aparece com trajes masculinos e beija a cantora Britney Spears (*figura 13*), demonstrando o que em sua música *Everybody*, lançada em 1982, composta por ela própria:

Preparando para mudar sua mente
 Preparando para deixar suas preocupações para trás
 Seu corpo entenderá a noção
 Quando seus pés puderem fazer o movimento (MADONNA, 1982).

O processo de mudança de mente, como a própria música diz, é o estranhamento causado pelas atitudes e a liberdade que se tem em suas apresentações quanto a vestimentas, adornos (chapéus masculinos, gravatas) e gênero (mulher beijando mulher ou homem beijando homem), ações que não seriam aceitas nas sociedades tradicionais.



Figura 14- Cantora mostra as axilas em rede social, como forma de protesto.

A liberdade feminina, então, passa a ser palco de suas apresentações, e ela aparece como uma personagem desconstruindo o universo tradicional relativo às noções fechadas sobre gênero (como na imagem acima), sexualidade e desconcertando o universo do próprio indivíduo, antes não representado pela sociedade, fazendo, pois, uma mistura disso com sua música *Everybody*:

Deixe seu corpo tomar um percurso
Sinta o toque e o passo por dentro
Música faz o mundo rodar
Você pode virar seu aborrecimento de cabeça para baixo
(MADONNA, 1982).

Além disso, nas suas aparições com a axila peluda, Madonna questiona a concepção de beleza tradicional feminina, testando os limites de tal aspecto. A mensagem sugere ao público contemporâneo não enxergar somente a forma externa da mulher, ou seguir regras de moda/beleza, mas sim vê-la além das aparências condicionadas por modelos e papéis bem definidos pelas gerações passadas e persistentes na contemporaneidade. Visto isto, é necessário olhar não só para sua axila, mas para seu rosto e analisá-lo a ponto de sentir sua tranquilidade e ousadia no processo de se reinventar e de se arriscar na posição de artista e indivíduo. Em entrevista ao *Music Awards*, em 2003, ela diz:

O risco é o líquido amniótico do artista. Isso não me assusta, me estimula. Passar dos cinquenta não significa trancar-se em uma gaiola ou permanecer engarrafado

como água mineral. O meu rótulo não corresponde ao meu produto? Diga você (MADONNA, 2003).

Tais exemplos sugerem o que, de fato, acontece na hipermodernidade. Não há um conceito definido a ser seguido, a hiper-realidade supera o dado, o previsto, o condicionado, a norma a ser seguida. Gilles Lipovetsky²⁵ (2004), no livro *O império do efêmero*, embora não trate diretamente da música, mas sim dos fenômenos artísticos culturais em suas mais diversas expressões, percebe que se vive em *tempos interessantes* de grandes transformações culturais. Na obra, o filósofo discorrerá especificamente sobre um tema já colocado em outras obras, como *A Cultura-Mundo*, no qual trata do surgimento de uma sociedade transestética, onde a arte se conecta com o mercado, sendo incorporada pelo capitalismo e pela lógica de consumo, levando à estetização das mais variadas esferas de sociedade. Para Lipovetsky, vive-se a era da hipermodernidade que intensifica de maneira global os fenômenos sociais mais marcantes tais como: a efemeridade, a individualidade, a perda de autoridade das estruturas socializantes. Por tal fato, diz o autor: “esta nossa era se caracteriza pela intensificação da fluidez, da flexibilidade, do hiperindividualismo (ou hipernarcisismo) e do hiperconsumo.” (LIPOVETSKY G. 2004, p. 26).

Vemos obras, como *Hotel Atlântico* de João Gilberto Noll, que apenas reforçam o modo de viver na contemporaneidade, que, na verdade, não existe fórmula a se seguir. A limitação de estereótipos, vanguardas ou qualquer tipo de tabulação, lineariza o processo de construção da obra, o que não é valorizado no hipermoderno. Pelo contrário, e sempre ao contrário, a obra atual não lineariza o tempo, nem a estrutura, nem o espaço e, enfim, nenhum aspecto se subordina a um único padrão ou modelo. Vemos, em Noll, uma narrativa sem lógica, sem sequência e frenética, ou seja, vazia (ou cheia demais). Percebe-se a transesteticidade da obra frente à supremacia do vazio, da mutação das coisas e dos indivíduos, até mesmo da metamorfose da ética e da negação da ideologia, já que ela denuncia o consumo, denunciando também a liberdade, a moda, o homem moderno.

Em *Rebel Heart*, música que foi lançada em 2015 em parceria com Avicci, Diplo, Charlie Heat, Mike Dean, Blood Diamonds, Billboard, DJ Dahi, Toby Gad, Josh Cumbee, Ariel Rechtshaid, Ryan Tedder, Kanye West e Natalia Kills, a artista faz outra alusão às tradições maçantes, que no seu caso, começaram em casa:

Eu vivi minha vida como uma masoquista
Ouvindo meu pai dizer: 'Eu lhe avisei, avisei'

²⁵ Filósofo francês nascido em 1944, é também teórico da Hipermodernidade. Trabalha com questões sobre a sociedade pós-moderna.

'Por que você não pode ser como as outras meninas'
 Eu disse: 'ah não essa não, eu não sou assim'
 E acho que nunca vou ser (MADONNA, 2015).

Ao longo de suas *performances* musicais, Madonna sempre encoraja os ouvintes a mudar e dá testemunho – mesmo que seja de sua personagem, sobre os fatos que ameaçaram sua personalidade. J. Randy Taraborrelli, responsável pela obra de Madonna, *Intimate Biography*, comentou que a cantora provavelmente tenta transmitir em suas mensagens eróticas, que não há nada de errado com a sexualidade e, como tal, esta deve ser tratada como um livro aberto, sem quaisquer tipos de tabus. São as “velhas certezas que se fazem negações, e transformam-se em dogmas questões sobre as quais antes ele nem ousava cogitar, quando certas perguntas antes respondidas transformam-se em respostas delas mesmas [...]” (LINS, 1975, p. 222).

Esse universo de se fazer arte, a que Lins comenta em seu conto “Nove, Novena”, não representa o tradicional, saciador e quietante. É, pois, como a construção desconcertante e caótica da obra de arte caracterizada nas entrelinhas de “Balada do Amor Através das Idades”, ou até na feitura pornográfica da arte.

Nas afirmações de Lipovetsky (2004), esta era hipermoderna desperta o que ele chama de capitalismo-artista, o tempo em que a estética está por completo a mercê do lucro. O capitalismo, nessas condições, é metamorfoseado numa espécie de “empreendedor das artes” e “motor estético”. Desta maneira,

[...] rompem-se as fronteiras que separam a arte do comércio, a cultura da indústria, a alta cultura da cultura de massas. Marcado pela necessidade de integrar a aparência, o afeto e a arte em busca do lucro, o *hipercapitalismo* artista acaba por inflacionar a estética para dentro de nossa vida cotidiana (LIPOVETSKY & SERROY, 2015, p. 21).

Desse modo, o que está implícito, nas atuações da cantora pop Madonna, são as rupturas com as formas de existência do já instituído e, ao mesmo tempo, a crítica do próprio modelo que a hipermodernidade se institui e da qual ela, como mulher e artista, faz parte. A seguir, observa-se a fundo os conceitos de violência, revolução e desferencialização que Madonna usa para o chamamento à sua obra.



Figura 15- Capa da edição Standard do álbum Rebel Heart.



Figura 16 - Madonna imita Joana Dark em turnê do disco Rebel Heart, em 2015.

Em seu último tour Rebel Heart, ocorrido em setembro de 2015 a março de 2016, vestida de Marilyn Monroe, Madonna convida o público a “começar uma revolução”; em seguida, aparece como Joana Dark, com um exército de soldados que invade o palco para esperá-la. A cantora desce ao palco presa numa cela e é libertada ao som de Iconic.

Na música Iconic, composta em parceria com Maureen McDonald, Larry Griffin Jr., Chancellor Bennett, Dacoury Natche, Michael Tucker e Toby Gad, em 2015, diz:

A um passo de se perder na escuridão
Irradie a sua luz como uma bela estrela
Mostre ao mundo quem você é
Sim, há uma outra parte de você que ninguém vê
Há um fogo que arde sob a sua pele
Baby, você já sabe que está destinado a ser
Nasceu para ser, vai ser (MADONNA, 2015).

O chamamento à mudança, à luta e à própria revolução a que convida o público, contradiz o véu que veste em sua chegada como Joana Dark, importante personagem da história francesa, durante a Guerra dos Cem Anos (1337-1453). A violência, percebida na

performance vigente, pode ser detalhada em dois aspectos: a violência em si, lutando, batendo e causando certo alvoroço nos atos; e a violência do pensar, o ato de se revolucionar interna e externamente, causando novamente o alvoroço, agora na mente do espectador.

A experiência da alteridade, nesse caso, é a própria relação entre o outro causada pela *performance*, já que acontece nesse interim a nudez de Madonna quanto às ações, gestos e a linguagem em si, fazendo com que o público seja invadido pela violência do ato e da palavra.

O vídeo de *What It Feels Like for a Girl*, dirigido pelo então marido de Madonna, Guy Ritchie, mostra a cantora furtando veículos, atropelando e assaltando pessoas, dirigindo perigosamente e até explodindo um posto de gasolina. Porém, o que Madonna mostra é a revolução do ser, a liberdade de se lutar por suas causas, e não o furto, a desordem cívica de fato.



Figura 17- Imagem do videoclipe *What It Feels Like for a Girl*, em 2000.

Mais uma vez, a artista mostra em suas entrelinhas, certo desapego ao tradicional, violentando o homem tradicional, a alienação e o aprisionamento de ideias que impedem ao indivíduo de ser em sua plenitude, usando desses artifícios para seduzir o público ao desejo de liberdade, de fazer e ser o que quiser.

Retomando à primeira apresentação, o véu (próprio de Joana Dark que por ter sido canonizada como santa), materializa, como a cela em que estava presa, a “escuridão” e as “profundezas” a que o ser humano reprimido e não representado está. Quando se liberta da cela e do véu - que faz a personagem ficar recatada quando está coberta, - os versos demonstrados acima fazem todo o sentido, convidando o ouvinte a entrar em seu mundo e se libertar de opressões. Novamente, nos versos de *Rebel Heart*, canta reiteradamente:

“Superando o meu passado/ Troquei de pele/ Deixando pra lá, vou começar de novo, começar de novo” (MADONNA, 2015).

Seu caráter *punk*, por outro sentido, deixa de lado a mera contestação, dando lugar à violência, à subversão da cultura e às demonstrações nihilistas. Sempre lutando e pondo em destaque o sangue e a dor. Por isto, sua *performance* contrapõe-se à cultura tradicional para dar um novo sentido, infringindo a “lei comum” e deixando o público em êxtase pelas mudanças relativas ao posto pela sociedade como regras e padrões. A superação e o convite à mudança fazem parte de todas as *performances* da cantora, em um mundo de permanentes mudanças e contagiante, sem qualquer tipo de doutrina ou preconceções sociais, sugerindo a política desgarrada de condições e condicionamentos previstos por modelos fechados.

A própria privatização e individualização desvinculou o homem contemporâneo da construção política da sociedade. Isso pode ser visto no processo de desregulamentação política, social e econômica que se manifesta nas apresentações da cantora e, segundo Bauman:

Na política-vida que envolve a luta pela identidade, a autocriação e a auto-afirmação são os cacifes, e a liberdade de escolha é ao mesmo tempo a principal arma e o prêmio mais desejado. A vitória final de uma só tacada removeria os cacifes, inutilizaria a arma e cancelaria a recompensa. Para evitar que isso aconteça, a identidade deve continuar flexível e sempre passível de experimentação e mudança; deve ser o tipo de identidade “até nova ordem” (BAUMAN, 2003, p. 61).

Assim, a performer utiliza da comparação entre o que a plateia (individualizada) é ou era, da constituição do eu que é vista como limite para o princípio do prazer performático, já que impõe barreira para a fruição do gozo. Porém, como não são permanentes, podem desfazer-se à medida que se distanciam da ética, da religião e das leis (a que Madonna propõe) e experienciam a liberdade da linguagem e do fazer.

Do mesmo modo, a erotização também caminha rumo à valorização da liberdade, na qual está prevista no culto ao nu e na expressão de conceitos referencializados. Mais uma vez, Madonna constrói suas *performances* de maneira desordenada, agregando personagens diversos (Marilyn Monroe, Virgem Maria, Joana Dark etc) em um mesmo contexto, desvalorizando o pré-conceito de objetos usados e representando o que chamamos de obra hipermoderna. Em Noll, o personagem também é vários, mas simula na intenção de fugir de si e dos outros, diferente de Madonna, que representa para se aproximar e denunciar.

Nesse cenário, o indivíduo, sem se ligar à identidade de gênero, de raça, de crença, de espaço e sem compromisso com a linearidade, desligado de qualquer representatividade

prevista, parece ruir com a caracterização do homem como sujeito, como na obra de Noll. A multiplicidade de interação e meios de se atingir um ou vários objetivos, ganha espaço, contrariamente à era moderna se tornou estática e distante da desreferencialização do indivíduo contemporâneo.

Na obra da cantora, os indivíduos, semelhantes ao que trata Bauman, em sua obra *Modernidade líquida* (2001), não possuem mais padrões de referência, nem códigos sociais e culturais que lhes possibilitassem, ao mesmo tempo, construir suas vidas e se inserirem nas condições de classe e de cidadão. Os indivíduos se liquefazem em narcisos solitários, vivendo na solidão de seus próprios umbigos-simulacros. Do mesmo modo acontece quando se remete à obra de *Hotel Atlântico*, onde o personagem vive no isolamento e foge das relações sociais, uma vez que busca encontrar-se, baseado na liquidez dos tempos, já que não se enquadra em um padrão social por não ser ninguém e viver na simulação.

Nesse sentido, o homem contemporâneo vive no palco de si hiperrealizado na figura de outro que não é ele, pois que se virtualizou, se fez cópia de cópia, de cópia ... e seu universo é a liquidez da representatividade do efêmero, de algo imediato e fugaz, algo que se esvai rapidamente em um breve lance de êxtase. A era da comparabilidade universal, na qual os indivíduos não possuem mais lugares pré-estabelecidos no mundo, o espaço se desfaz, porque virtual, onde, talvez, o indivíduo pudesse brilhar momentaneamente, na diversidade do próprio instante que lhe escapa. Enfim, na imersão no efêmero paradoxal e, ao mesmo tempo, disjuntivo, surge, na obra da cantora, a diversidade, o efeito de cores, luzes, montagens, cenários, vestimentas. As cores tornam-se destoantes. Os objetos mudam-se, continuamente, de contextos. Os indivíduos não se referenciam mais em gênero, raça, lugares, classes. Eles são desreferenciados nas *performances* da cantora que expõe, em cada espaço do palco, suas letras, seus ritmos, sua dança, compondo com o público a interação com os extremos. Em *Hotel Atlântico*, por exemplo, a desreferencialização acontece na *anti-performance*, pois é no simular do personagem, do não ser que se desfaz qualquer raça ou cultura.

Segundo Janotti (2004), isso ocorre também em vista das inovações eletrônicas que reconfiguraram os próprios parâmetros da música popular. As noções de autoria, reprodução e unicidade a que Baudelaire comenta, devem ser repensadas no novo contexto da hipermodernidade.

Os extremos são reforçados pela violência das imagens performadas e que, na verdade, compõem a revolução do indivíduo efêmero, engolido pela virtualidade e liquefeito pelo capitalismo do consumo. O homem hipermoderno deixou de ser massa, pois não mais unidade, para se tornar imagem múltipla e mutante em pleno estado de flutuação em vários

territórios a-pátrida de si mesmo. Talvez seja essa a mais significativa libertação do indivíduo ou a maior violência contra a humanidade.



Figura 18- Capa da edição Deluxe do álbum Rebel Heart.

Os temas de aprisionamento e de liberdade são recorrentes nas obras da cantora. O foco parece estar relacionado ao desapego aos ritos religiosos da Igreja Católica e à busca da liberdade pela autodefinição. Em sua música Holy Water – parcerias de Martin Kierszenbaum, Natalia Keery-, Fisher, Mike Dean, Kanye West e Tommy Brown, lançada em 2015 – do álbum Rebel Heart, a cantora usa do erotismo para questionar o caráter recluso e conservador. Usa, para isso, *performances* eróticas. Ao cantar, sua voz se mostra distorcida e irritada, com o pretexto de causar indignação e raiva, relativas ao seu propósito, ao ouvinte, que se sente envolvido na revolução do ritmo frenético em exposição. A letra da composição é um chamamento ao público e, explicitamente, faz referências à água benta em contraposição ao álcool. A primeira remete ao conformismo inerente aos ideais do cristianismo católico. A segunda, à libertação pela embriaguez, pelo gosto-gozo e êxtase em contraposição aos modelos preconizados e aprisionadores do indivíduo na modernidade:

Baby você deveria descer um pouco
 E beber meu precioso álcool
 Você parece tão sedenta, acho que você precisa disso
 Beije melhor, beije melhor
 (Não tem gosto de água benta)
 Faça melhor, faça mais úmido
 (Não tem gosto de água benta)
 Beije melhor, beije mais molhado
 (Não tem gosto de água benta)

Beije melhor, beije melhor (MADONNA, 2015).

As músicas fazem uma contradição com Jesus e Yeezus, em desvalorização à Bíblia Católica. O termo Yeezus, criado pelo cantor Kanye West, na verdade, é uma junção do nome de Jesus com o apelido do músico - Yeezy. Cria-se a “nova bíblia” que é contra o universo consumista da cultura da informação e, ao mesmo tempo, comemora Kanye e o seu significado diante os ouvintes, uma espécie de jogo analógico e alegórico, isto é, prestigia o músico e questiona o já posto. Os jogos da linguagem, apesar de serem considerados ofensivos, são estratégias de sedução que levam ao desejo do novo, do descobrimento de uma nova verdade que liberta o homem das verdades pré-moldadas.

Os versos: “beije melhor, faça melhor, faça mais úmido, beije mais molhado”, os dizem respeito ao livre-arbitrio do seguidor em relação à “nova bíblia”, a qual prega a liberdade e o desapego ao conservadorismo. Beijar mais, molhar mais, indica o ato do beijo e do sexo, atitudes aceitas ao novo conceito bíblico, pressupondo ao leitor/ouvinte/seguidor, o culto a não moderação, motivando o espectador a ser livre e seduzir-se pelas propostas da cantora. Ainda no mesmo contexto e fazendo certa ligação, Bauman diz sobre a ousadia em revolucionar, a que Madonna convida seu público:

Nossas vidas, quer o saibamos ou não e quer o saudemos ou lamentemos, são obras de arte. Para viver como exige a arte da vida, devemos, tal como qualquer outro tipo de artista, estabelecer desafios que são (pelo menos no momento em que estabelecidos) difíceis de confrontar diretamente; devemos escolher alvos que estão (ao menos no momento da escolha) muito além de nosso alcance, e padrões de excelência que, de modo perturbador, parecem permanecer teimosamente muito acima de nossa capacidade (pelo menos a já atingida) de harmonizar com o que quer que estejamos ou possamos estar fazendo. Precisamos tentar o impossível. E, sem o apoio de um prognóstico favorável fidedigno (que dirá de certeza), só podemos esperar que, com longo e penoso esforço, sejamos capazes de algum dia alcançar esses padrões e atingir esses alvos, e assim mostrar que estamos à altura do desafio (BAUMAN, 2009, p. 31).

A sugestão ao embebedamento, no contexto artístico, remete ao embebedar-se em êxtase e delírio frente a uma obra de arte, onde nada faz sentido, de fato, e o que se preza é justamente a contemplação pasmática. Nesse sentido, a água benta se distancia do potencial artístico, pois que passifica o indivíduo enquanto a água artística o torna outro de si e dos outros em verdadeiro estado inebriante de gosto e sedução. Do mesmo modo, a capa de disco de Madonna, envolvida em cordas ou cabos de aço, denuncia o aprisionamento do indivíduo contemporâneo pelo conservadorismo e remete, ao mesmo tempo, a libertação pela arte no próprio processo de dissolução do indivíduo hipermoderno.

O aprisionamento e a liberdade também aparecem no livro discutido no primeiro capítulo. Na verdade, o aprisionar do ser humano é visto nas entrelinhas da obra, já que o personagem é um sujeito livre, sem trabalho, sem nome, sem família e raízes, mas que, no profundo do ser, aprisiona-se na busca incessante do modelo hipermoderno, da promoção de sensações e da busca do prazer. Madonna denuncia o aprisionamento através da *performance*, e Noll denuncia o aprisionamento negando e negando a liberdade.

De acordo com Bauman (2009), a prática à arte da vida, ou seja, fazer de sua existência uma “obra de arte”, significa, no mundo líquido-moderno, viver o estado de transformação permanente, auto-redefinir-se perpetuamente tornando-se (ou pelo menos tentando se tornar) uma pessoa diferente daquela que se tem sido até então. As letras e o convite da personagem à experimentação estética parecem ler as entrelinhas do se sentir, permanentemente, mutante e jovem. Esse é o ser para a liberdade.

Além disso, a cantora também critica o amor envolvente e aprisionador, o que pode causar cegueira e desapontamentos para a vítima da relação amorosa. Isso é percebido em sua música *Living for Love* – composição da cantora com Diplo, Alicia Keys, Nick Rowe, MoZella, Toby Gad e Ariel Rechtshaid e lançada em 2014 - nos versos:

Eu poderia ser apanhada pela amargura
 Mas não vou me deter sobre essa bagunça louca
 Eu encontrei liberdade na verdade mais horrorosa
 Eu mereço o melhor e o melhor não é você
 Você partiu o meu coração, mas você não pode me derrubar
 Eu estava aos pedaços, o que estava perdido, agora foi encontrado
 Peguei minha coroa, coloquei de volta na minha cabeça
 Posso perdoar mas nunca vou esquecer. (MADONNA, 2014).

Além da religião, pois, do conservadorismo e do governo, o amor pode ser uma “cadeia” de pensamentos, segundo a cantora, como a própria capa de seu álbum exibe. O amor, também presente na obra de *Hotel Atlântico*, é evitada pelo personagem, onde o sexo é experimentado pela busca do prazer momentâneo, mas que ele nega a paixão pois enxerga-a como negação de seu destino. No clipe da música, a cantora aparece vestida de toureira, vivendo uma batalha com os minotauros, em um cenário caracterizado pela “saturação de cor” para, literalmente, explodir os tons vermelhos. Essa cor representa a paixão e a emoção, mas certamente a fúria ao aprisionamento e à luta contra a tourada. É importante comparar o uso das touradas com a mensagem de Madonna.



Figura 19- Madonna encena uma toureira, no videoclipe *Living for Love*.

A atividade cultural em questão mostra a luta do homem com um animal perigoso, com o uso da capa vermelha do toureiro para incitar ódio e agitação ao touro, levando-o ao ápice de angústia e confusão, e conseqüentemente, à morte. Por meio disto, pressupõe-se que, no uso de tal atividade cultural, a estrela pop quer causar aos animais conservadores e perseguidores da sociedade liberta, a angústia e a confusão, ou seja, o estranhamento advindo do efeito estético do clipe.



Figura 20- A cantora luta contra touros em cenas do videoclipe *Living for Love*.

O uso das ações mesmas do toureiro (figura 19) sugerem provocação, incitação e ousadia para com os “touros” da sociedade. Lutar contra o sistema conservador, capaz de encurralar o ser humano, se este não o enfrentar, é um ponto de partida de seu clipe. A apropriação de recursos religiosos em contradição com a nova maneira de olhar o mundo – agora com a interferência de uma bíblia moderna – faz da construção textual de Madonna, uma antítese constante. Além disso, a visão de seu rosto cantando (figura 19) remete ao seu clipe de *American Life*; o figurino de tourada remete a *Take A Bow* e há uma referência à performance de *Erotic Candy Shop* com o figurino branco e gravata na turnê MDNA (figura 12), trabalhando com a referenciação e conseqüentemente a desreferencialização, sugerindo a esses objetos/ações/imagens, um conceito em outro contexto.

O tema “Minotauro/Matador” é esotérico. Madonna incorpora um personagem que luta contra seus demônios – por dentro e por fora. Mas não por raiva, por paixão. A paixão de lutar a favor da igualdade e da liberdade acabam gerando sua vitória (*figura 15*), como se a liberdade guiasse o povo*.

Entre suas obras, pode-se citar o voyeurismo, o masoquismo, o exibicionismo, o fetichismo, práticas diferenciadas que levam ao prazer. Cada sujeito tem seu próprio sentir e suas maneiras para isso, o que se leva a pensar a busca do seu determinado caminho, seja ele qual for. Na verdade, o que Madonna sugere, segundo o contexto artístico, não é a mensagem do sexo, da violência ou da crítica à religião em si, mas ao verdadeiro ser do homem. Em entrevista à Folha, em 1994, conta:

Sexo não é mensagem. Todo mundo tem uma sexualidade, todo mundo tem uma diversão. Minha mensagem é: seja verdadeiro para você mesmo. Isso envolve todas as outras coisas. Há poesia no lixo da rua, na sexualidade, em ser bobo, em se divertir, em religião, na tristeza...(MADONNA, 1994).

A liberdade da busca e da expressão para se atingir isso são conceitos legais em relação ao homem cívico. Exibindo o sexo, a liberdade e a luta, Madonna indaga o ouvinte a pensar seus direitos e a lutar para isso.

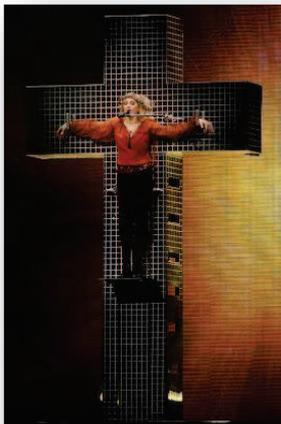


Figura 23- Madonna imita Jesus Cristo em turnê Confessions Tour, em 2006.



Figura 22- Coreografia com movimentos religiosos em turnê de Rebel Heart, em 2015.

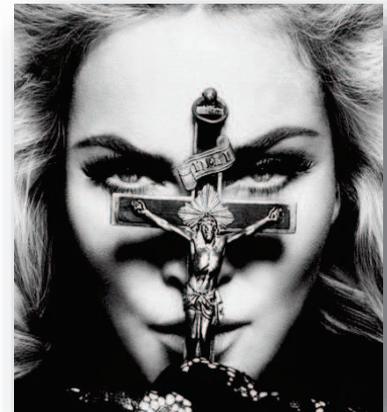


Figura 21- : Editorial para revista Interview, em 2010.

Além do grito à liberdade, Madonna também utiliza a religião como forma de aprisionamento à faculdade do sentir. Em sua turnê *Confessions Tour*, em 2006, a artista usa

* Alusão à obra de Eugène Delacroix, sugerindo a mesma imagem em que uma mulher (representando a liberdade pela nudez e destaque), aparece sobre corpos e com a mão direita estendida, indicando caminho, poder e ousadia.

de simbolismos religiosos para expor a nudez e sensualidade. O novo conceito de recepção causado por Madonna, indica uma desreferencialização no caso de objeto. O uso da cruz de Cristo, por exemplo, é usado não para objeto de exaltação religiosa, mas sim ao culto à nudez e ao erotismo, dando outro conceito ao homem crucificado e desmistificando a liberdade de ser.



Figura 24- Simulação da Santa Ceia, em turnê Rebel Heart, em 2015.

Com a Santa Ceia como cenário (*figura 24*), a personagem trabalha com costumes da Igreja Católica e faz seu palco em forma de cruz. Neste cenário de erotização, marcado pela sensualidade e culto ao nu, temos na letra de *Express Yourself*, composta em parceria com Stephen Bray, em 1989:

O que você precisa é de uma mão grande e forte
 Para levá-lo para o lugar mais alto
 Fazer você se sentir como uma rainha no trono
 Fazê-lo te amar até que você não possa descer (MADONNA, 1989).

Tais recursos linguísticos e imagéticos trabalhados com o tema religião geram confusão e principalmente, estranhamento ao leitor/espectador, sintetizando diferentes interpretações, suportando o desaprender (e não o aprender com algo) e a buscar outra significação ao objeto utilizado pela personagem. A modernidade líquida* traz uma abertura de signos e uma esquizofrenia narrativa, desprendendo-se das rotulações de mundo moderno e vivendo o mundo hipermoderno. Para Bauman (2009), é justamente nesta época que toda a fixidez e todos os referenciais morais da época anterior, denominada pelo autor como

* Para Bauman, a modernidade líquida é o conjunto de relações e instituições, além de sua lógica de operações, que se impõe e que dão base para a contemporaneidade. É uma época de liquidez, de fluidez, de volatilidade, de incerteza e insegurança.

modernidade sólida, são retiradas de palco (literalmente) para dar espaço à lógica do agora, do consumo, do gozo e da artificialidade.

Do mesmo modo que em Madonna, o leitor do livro analisado não aprende com a experiência da leitura e muito menos interpreta: é preciso compreender a transesteticidade da obra e senti-la. Ao utilizar-se da hipermodernidade como construto estético, o personagem principal desprende-se dos objetos, das situações e dos lugares e ao contrário de Madonna, não os reformula, mas nega-os: eis a esquizofrenia da obra de Noll. Essa característica denuncia também, na negatividade, o consumo, o gozo e a artificialidade.

A forma de referencialização da cantora mostrava o culto ao beijo e ao sexo, atitudes comuns no século de hoje, em que a multiplicidade de gêneros e a liberdade de expressão estão em destaque. Sugerindo uma abordagem moderna (no sentido próprio da palavra) e instável, o uso de utensílios que constroem a cena ganha uma nova concepção, uma vez que quer mostrar, como os mesmos, a sua imprevisibilidade.



Figura 25- Madonna veste coroa de Cristo, em Confessions Tour.

O uso da coroa de Jesus Cristo (*figura 25*), desconceitua tais adornos considerados símbolos da religião e do sofrimento santo, para representar o sofrimento carnal a que Jesus passou, mas agora estampando no rosto de Madonna a dificuldade e a dor a que um ser não representado na sociedade pode passar. Do mesmo modo que Jesus sofreu para os pecadores, o jovem de hoje também sofre pelo pecado do homem preconceituoso e ditador. Em suas apresentações comuns ou em *performances*, a artista representa o movimento jovem e é o espírito de seu tempo, ou seja, mostra-se a serviço dos jovens, das causas sociais e da representação multicultural, justamente por aliar-se aos seus espectadores e seduzi-los pelo desejo de serem representados.

Por vista disto, Madonna usa da religiosidade como recurso de envolvimento, de forma a gerar espanto e estranhamento e produzir efeitos sob suas estéticas. No campo de batalhas do mundo artístico (e real), Madonna faz menção à função do artista, tendo como embasamento “virar o mundo de cabeça para baixo e deixar todos desnorteados e ter de repensar tudo”. A artista expulsa noções preconcebidas sobre objetos e ações comuns, como o

uso da cruz de Cristo, símbolo da religião cristã, para cultuar não a Deus, mas ao homem nu. Para Hall (2006),

as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como sujeito unificado. Assim, a chamada “crise de identidade” é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social (HALL, 2006, p. 7).

Para o autor, o novo cenário mundial está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais. Agora, Madonna utiliza da religião para seduzir o receptor quanto ao prazer estético, com um convite à fuga do trivial, já que esta, segundo as *performances* da cantora, pode ser um obstáculo que prende o indivíduo à liberdade do ser/sentir.

Como Madonna diz, o artista da obra *Hotel Atlântico* desconstrói a narrativa linear da vida, dos acontecimentos como: relacionar-se, casar, manter amizades, trabalhar, pertencer a um lugar. A obra mostra-se contrária a todos esses acontecimentos, desnortando a leitura e sugerindo aspectos norteantes a partir da negação e da busca das expectativas do próprio leitor, ambiente de pode garantir linearidade.

Vê-se diante da beleza da quietude e da obediência sugeridos pela religiosidade em Madonna, e a feiura da inquietude e desobediência sugeridas pela própria obra de arte, como vemos o nome da personagem Madonna, em italiano, que significa Nossa Senhora (Virgem Maria), em discordância com suas atitudes revolucionárias. O fazer da artista torna-se contradição, a qual instiga o público à mudança.



Figura 27- Outtake do álbum *Hard Candy*.



Figura 26- Foto para revista *Harper's Bazaar*, em 2013.



Figura 28- Madonna fumando nua em edição limitada do livro *SEX*.

A sensualidade, outro jogo de sedução trabalhada por Madonna, perpassa todas as suas *performances* e envolve dois aspectos predominantes. O primeiro deles é o próprio ato de sensualizar através da moda, dos gestos e do olhar. A cantora pop lança moda em suas apresentações, causando afronta aos leitores em relação a sua feminilidade e bom gosto no processo de construção da personagem, sempre com trajes poderosos, sexys e atrevidos. Entramos, mais uma vez, no pornográfico e no erotismo, aliado à sensualidade do ser, exigindo dela, atitudes coerentes às suas vestes.

Outro fator decisivo para impulsionar sua mensagem, é a própria sensualidade da cantora. Na primeira imagem (*figura 29*), Madonna olha diretamente para o leitor segurando uma calcinha com a boca. Sua quase nudez, a maquiagem delineada e marcante e a construção da pose ousada, mas confrontante, fazem da artista uma personagem sensual e atraente. Porém, não podemos ver somente a sensualidade imagética e superficial, mas o código no olhar e no todo da obra.

Madonna usa da sensualidade da própria mensagem para construir e cativar. Os atos hipermodernos da artista, a ousadia, o convite à liberdade e à revolução consensual, em conjunto com sua sensualidade feminina e moderna (moda, de fato), denunciam a sensualidade originária da artista.

Temos, portanto, a junção da moda, com o atrevimento, além da beleza da cantora junto a seu olhar de chamamento. Sensualizar, então, significa envolver e convencer, para a cantora.

Na imagem 27, Madonna exhibe suas nádegas, com uma roupa preta e sensual. A bunda da mulher é, talvez, sua parte mais instigadora e provocante. A posição da artista de costas faz com que o público, agora sensualizado, contemple sua pose e seu corpo, sentindo-se curioso para ver o outro lado da cantora.

A última imagem (28) já envolve por seu olhar totalmente sensual, com uma “tragada” de ousadia e a tranquilidade em saber que sua mensagem está sendo transmitida: a sensualidade, no sentido de envolvimento da obra. O uso da boca, na primeira e na terceira imagem, como no uso da bunda na segunda imagem, trabalha com o chamamento provocante, mesmo sem o uso da palavra, mas somente pela instigação de quando se vai falar algo, mas não fala, pela linguagem não-verbal a convite do experimentar.

Igualmente às análises do erotismo, da violência e da religião, a mensagem central da personagem Madonna é a verdade do próprio ser. Do mesmo modo que o erótico envolve o público pelo prazer, a religião envolve pelo mistério e pela quietude do espírito e a violência

envolve pela liberdade do ato, a verdade é trazida pelos três aspectos através da sensualidade. Sem ela, o próprio sujeito-expectador não seria envolvido e/ou chamado à mudança da verdade.

Por fim, sua mensagem mais uma vez, vê-se relacionada com a Bíblia Católica: Conheceréis a verdade e a verdade vos libertará (JOÃO, 8:32). Em outras palavras, convertendo-se e/ou deixar-se envolver pela sensualidade da verdade do seu próprio eu, é que enfim, o indivíduo será libertado de toda opressão e aprisionamento da alma e do corpo.

2.4 A performance em *Hotel Atlântico* e Madonna

Madonna é considerada um ícone, em que tudo em volta de si é iconização: as roupas dizem sobre ela, o cenário, os componentes, a música, os gestos. A cantora traduz uma verdade extremamente atual e permanente, de modo a expor as denúncias que faz a partir de uma caracterização e encenação no palco: quando beija, não está beijando, mas representando e/ou denunciando; quando canta, não está simplesmente criando melodias, mas seduzindo através do ritmo, onde tudo é construção de sentido. Por isso, Madonna pode ser considerada persona, pois sua imagem é construída a partir de camadas que aparecem como máscaras, construídas aos poucos.

Ela se molda sob situações e/ou caracterizações que confundem cantora com performance: na verdade, Madonna é a própria performance. O pornográfico, por exemplo, explícito em Madonna, não quer ressaltar um gosto ou opinião da cantora, e sim performar a respeito da sedução dos corpos e da liberdade do ser diante da socialização. É uma figura de múltiplos sentidos,

Já em *Hotel Atlântico*, o narrador de Noll é um sujeito sozinho, anônimos e inerte à sua própria construção: é um personagem incapaz de construir a própria história a partir de rastros subjetivos que informem algo, como em Madonna, expressando a individualidade da própria essência, da fraqueza humana. Pode-se considerar o personagem e sua construção a partir de um olhar descompromissado, definido pela própria realidade de sua volta.

É nesse sentido que no texto há um personagem avulso, alheio à conflitos e tensões psicológicas, e por isso não constrói referências para guiar o leitor, por exemplo. É no vazio da dúvida, da inconsistência do personagem que o leitor se encontra. Diferentemente de Madonna que é construída a partir de referências simbólicas como a liberdade, a expressão, o feminismo. Enquanto um personagem, carregado de nada e livre de representações, sem nome

e sem história, confunde o leitor e o deixando alheio às suas intenções, a persona veste-se de símbolos e formas e constrói-se como *performance*.

No livro de Noll, o personagem se passa por padre, alcoólatra em tratamento, ator, vendedor e conquistador, ou seja, ele assume diferentes personalidades, mas na verdade não é nenhuma delas pois prefere viver no anonimato, não mostrar sua verdadeira identidade. Além disso, o narrador não interage com o meio, não assume seu território e prefere fugir dos locais, sem deixar rastros ou algum laço onde passa – por isso encontra-se sempre em trânsito. Assim, não há plano de viagem, tudo acontece pelo acaso, sem intenção, sem direção, como em: “Resolvi comprar uma passagem para Florianópolis. Vi o nome da cidade num luminoso em cima de um guichê. De repente uma ilha: era um tema que me interessava. E depois eu nunca tinha ido lá” (NOLL, 1989, p. 384).

Em Madonna, a persona não se assume em diferentes personalidades, mas é todas elas, pois é a própria performance em movimento: veste máscaras que lhe possibilitam mostrar aquilo que é. Tais máscaras, como a erotização, a sensualidade, a violência, o sexo, constroem em Madonna o que ela é e quer passar: o culto à liberdade de expressão e de ser. Ao contrário do desgarramento do personagem de Noll diante dos cenários em que passa a obra, a persona assume a própria obra em si, vestindo-se como, encenando, vivenciando o cenário em seus shows. À vista disso, ela simula suas ações e simula também o vazio, como máscara, a fim de representar; já em *Hotel Atlântico*, o personagem simula o tempo todo, finge o tempo todo, desconstrói-se e nega a fim de ser o que não é e na verdade não ser nada. Tudo, na obra, é efêmero, transitório como os lugares em que passa e as relações que vive; há uma cultura europeia e latina, em que o narrador não se estabelece.

Enquanto em Madonna tudo é performance, em Noll o personagem age sob a sedução performática, ou seja, uma anti-performance, já que sabotar a própria performance. Ele não quer representar, não quer se definir e por isso constrói uma performance pelo negativo, não se definindo, não representando, não interagindo, não construindo sua história em nenhum lugar: eis que Madonna e Noll se encontram, na performance, em que a primeira se constrói a partir dela e o segundo constrói-se pela não-performance do ser.

Porém, em Noll há uma intencionalidade. Esta se encontra nos próprios vazios da obra: para ler, a leitura está nos intervalos, na não performance, no vazio. Em Madonna, a leitura está na própria performance de ser, de representar, em que ela se auto destrói, causando um reflexo ideológico em sua própria imagem. Pode-se citar a ideologia de Madonna frente ao consumo, à moda, à escravização, à alienação, à religião; em *Hotel Atlântico*, ele silencia a ideologia, como silencia o consumo, por exemplo, lido no vazio, nas

entrelinhas de um ser que busca sempre algo por não se satisfazer. Ambos destroem a sociedade do consumo, de formas distintas, mas denunciando-a.

Outra questão importante é a capacidade de se perder a virgindade em ambas as obras. Em Noll, o personagem, ao longo de sua caminhada, deixa para trás a inocência e os traumas que lhe prendem. O narrador passa por situações de morte que lhe tira a capa de humanidade que lhe resta, desvirtuando-o a partir disto. Madonna também denuncia a virgindade como problematização da liberdade, do abrir os olhos e do direito de ser e saber, através de encenações, das músicas, do ritmo, da descoberta do novo em suas *performances*.

Enfim, Madonna desperta o leitor de forma a consumi-lo, convidá-lo a fazer parte do show por ser um contexto, uma estética política provocante: ele se sente atraído pelo ritmo, pelas cores, o cenário, colocando o público no centro, pois é para ele e em razão dele; com o personagem do livro, o leitor é isolado e mantido à margem da obra, já que a vida humana desliza-se pelo caráter da história, onde não há contexto e conteúdo que se expressa, caminhando em direção ao nada. Madonna e *Hotel Atlântico* encontram-se no exímoro da *performance*, em que aquela é a própria *performance* e este é a negação disto, no paradoxo do paradoxo da Hipermodernidade, de tal forma que negam eles mesmos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A obra *Hotel Atlântico* foi experienciada neste trabalho, sob a perspectiva do gozo estético, a partir de seus vazios estéticos e da possibilidade de leituras diversas, já que evidencia a entrada por vários caminhos de interpretação de acordo com cada leitor e com a visão hipermoderna da obra. A linguagem do livro também contribui para as aberturas que a obra propõe, sob o jogo do indizível e das imagens que preenchem os espaços da escrita.

Observou-se a relação entre a realidade da obra e a realidade da vida, a problematização da hipermodernidade, da relação do caos de Noll com as grandes cidades, tudo isto inserido em um contexto anti-performático existente por causa da desterritorialização, dos relacionamentos fracassados do personagem, da não realização de si.

Diante da leitura em perspectiva hipermoderna em que Noll sugere o leitor, edifica-se uma história desgarrada de afeições, sentimentos e destino, mas, dessa vez, descontínua, errante, sob um caminho incerto e sob condições precárias, alicerçado nas relações do mundo de hoje. O ser moderno do novo século vive em uma sociedade individualista, que busca o prazer momentâneo e o desapego das relações: o personagem do livro vive como um ser hipermoderno, vagando em ambientes caracterizados pela transição e impessoalidade, como hotéis e rodoviárias.

A obra possibilita ao leitor, por causa dos ângulos que mostra na história, perceber diversos tipos de reflexão, a partir das ramificações da obra, da vivacidade de si e do desprendimento do espaço e do tempo. Ou seja, faz parte de uma literatura hipermoderna, levando o leitor a caminhos conturbados de leitura, em que confronta sua própria realidade sob a realidade da obra, a fim de desestabilizar a solidez da forma e do pensamento.

Em um segundo momento, agora como nova obra estética e também hipermoderna, Madonna desperta o olhar do leitor pelo aspecto coletivo e também individual. Ela recorre à ferramentas de contradição, como a desreferencialização dos objetos, a ousadia dos gestos, das formas, do cenário, das cores. Nesse sentido, ela trabalha com a sedução, diante de aspectos como a sensualidade, a religião, a violência, a construção de Madonna, de forma a produzirem efeitos.

A *performance* de Madonna sugere o hiper-real, o nu e o cru, o ritmo frenético e elementos sedutores como o desejo, o sexo, a liberdade, o gozo. Tais fatores envolvem o espectador e os despertam ao novo mundo, desconcertando suas realidades, sob o ritmo frenético, a ruptura das formas e a sedução artística. Nela também se remete à possibilidade de

se refletir a sociedade e o eu, mas sob a perspectiva da desconstrução de discursos universais pela também desreferencialização de arquétipos instituídos.

Pelo fato de tratar de assuntos universais eminentes ao hipermodernismo, a obra *Madonna* sugere ao leitor vários olhares; sua forma performática respalda-se nas representações e nos desejos do expectador que não experiêcia a novidade absoluta, mas a familiaridade de temas reafirmados pela própria modernidade da época.

Enfim, ambas as obras, *Hotel Atlântico* e *Madonna* traduzem a hipermodernidade sob perspectivas diferentes: esta na perspectiva da erotização, da sensualidade, da violência, do sexo e aquele na perspectiva da desterritorialização, da desmemória, do não ser e não ter. *Madonna* é *performance* por assumir as possibilidades de leitura, vestir máscaras e ser todas elas, por justamente representar e atuar sobre o fazer artístico; *Hotel Atlântico* é a *anti-performance*, pela negatividade do ser.

Como fundamento para esse trabalho, utilizou-se da hipermodernidade e da transitoriedade dessa época, além do anti-discurso, da fugacidade, do consumismo, da leitura desgarrada, da frustração humana, da busca pelo ter. Tais obras foram discutidas sob a perspectiva da hermenêutica e da fenomenologia, através de um estudo histórico das características da esteticidade de cada uma, a fim de relacionar o devir das obras e a possibilidade do leitor em meio à leitura.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. **Teoria Estética**. Lisboa: Edições 70, 1970.

AGUIAR, Vera Teixeira de. **O leitor competente à luz da teoria literária**. In: Revista Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, 1996.

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A Poética Clássica**. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1991.

BAUDELAIRE, C. **O pintor da vida moderna**. Poesia e prosa. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulações**. Lisboa: Relógios D'Água, 1981.

_____. **Da sedução**. Campinas: Papyrus, 1991b.

_____. **A transparência do mal**. SP, Papyrus, 2000.

_____. **A ilusão vital**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

_____. **Senhas**. São Paulo: Difel, 2002. P. 23-27.

_____. **Tela Total**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2011.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Tradução de J. Guinsburg. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

BAUMAN, Zygmunt. **A arte da vida**. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

_____. **Comunidade – A vida por segurança no mundo atual**. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

_____. **Modernidade líquida**. Tradução Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BÍBLIA. N T. Apocalipse. In: Bíblia. Português. **Bíblia sagrada**: contendo o antigo e novo testamento. Tradução de José Luiz Gonzaga do Prado. São Paulo: Sociedade Bíblica Católica Internacional e Paulus, 1990.

BORDINI, Maria da Glória e AGUIAR, Vera Teixeira de. **Literatura: a formação do leitor: alternativas metodológicas**. 2 ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1993.

CONNOR, Steven. **Cultura Pós-moderna: Introdução às teorias do contemporâneo**. São Paulo: Edições Loyola, 1993.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Planaltos — Capitalismo e Esquizofrenia. 2**. Traduzido por Rafael Godinho. Lisboa: Assírio e Alvim, 2007.

DERRIDA, J. **Gramatologia**. São Paulo, SP: Perspectiva, 1967.

_____. **Posições**. Belo Horizonte, MG: Autêntica, 1972.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. Trad. Waltensir Dutra. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ECO, Umberto. **Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

FALCONI, Francesco. **Louco por Madonna – A Rainha do Pop**. Tradução de Amanda Placca. [s.l.]: Babelcube Inc, 2016.

FOUCAULT, Michael. **História da Sexualidade – A Vontade de Saber**. São Paulo: Edições Graal, 1999.

FRAGATA. **Problemas da fenomenologia de Husserl**. Braga: Editorial Presença, 1962.

GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e Método**. Tradução de Flávio Paulo Meurer. Petrópolis: Vozes, 2005.

_____. **Da palavra ao conceito: a tarefa da hermenêutica enquanto filosofia**. In: ALMEIDA; FLICKINGER; ROHDEN, *Hermenêutica filosófica*. Nas trilhas de Hans-Georg Gadamer. Porto Alegre: Edipucrs, 2000.

GLUSBERG, Jorge. **A Arte da Performance**. São Paulo: Ed. Perspectiva. 1987.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de Presença: O que o Sentido Não Consegue Transmitir**. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto / PUC do Rio, 2010.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HEIDEGGER, M. **Ser e Tempo**. Petrópolis: Vozes, 2005.

HUSSERL, E. **A crise da humanidade europeia e a filosofia**. Porto Alegre; EDIPUCRS, 2008.

INGARDEN, Roman. **A obra de arte literária**. Tradução: Albin E. Beau, Maria C. Puga e João F. Barrento. 2. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1979.

ISER, Wolfgang. **A interação do texto com o leitor**. In: JAUSS, H. R. et al. (Org.). *A literatura e o leitor: textos de Estética da Recepção*. Trad. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 83-132.

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

_____. **O jogo do texto**. In: LIMA, Luiz Costa (org.) *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002. pp. 105-118.

JANOTTI, JR, Jeder. **Gêneros Musicais, Performance, Afeto e Ritmo: Uma Proposta de Análise Midiática da Música Popular Massiva.** *Revista Contemporânea*, Salvador, vol.2, n.2, p. 189-204, 2004.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária.** Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

_____. **A Estética da Recepção: Colocações Gerais.** In: LIMA, Luiz Costa (Coord. e Trad.). *A literatura e o leitor: Textos de estética da recepção.* 2. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002a.

_____. **O Prazer Estético e as Experiências Fundamentais da *Poiesis, Aisthesis e Katharsis*.** In: LIMA, Luiz Costa (Coord. e Trad.). *A literatura e o leitor: Textos de estética da recepção.* 2ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002b. p. 85-103.

KANT, Immanuel. **Crítica da Faculdade do Juízo.** Trad. Valério Rohden e Antônio Marques, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia: identidade e política entre o moderno e o pósmoderno.** Bauru: EDUSC, 2001.

LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas.** Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. **Os tempos hipermodernos.** Tradução de M. Vilela. São Paulo: Barcarolla, 2004.

_____. **A era do vazio: ensaios sobre o individualismo contemporâneo.** São Paulo: Manole, 2005.

_____. **Entrevista concedida a Carla Ganito.** *Comunicação & Cultura*, Lisboa, 9, p. 155-163, 2010.

MADONNA. Site oficial. Disponível em: <<http://madonna.com>>. Acesso em: 10 mar. 2017.

O'BRIEN, Lucy. **Madonna 50 anos – a biografia do maior ídolo da música pop.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

PALOMINO, Érika. **Madonna desiste do sexo e volta ao romantismo.** Folha de São Paulo, São Paulo, 21 nov. 1994. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/2001-madonna-entrevista1.shtml>>. Acesso em: 11 mar. 2017.

PEREIRA, Samuel dos Santos; LANTELME, Lenise. **Construção da persona midiática: um estudo de caso da pop star Madonna.** *Revista Científica Faminas*. Muriaé, v.7, n.1, p. 61-98, 2011.

PLATÃO. **República.** 2. ed. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: Edufpa, 1988.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção e leitura.** São Paulo: Educ, 2000.

_____. **Introdução à poesia oral.** Trad. de Jerusa Pires Ferreira (et all). Belo Horizonte:
Editora: UFMG, 2010