

Sobre a contribuição da teoria das emoções para a narratologia cognitiva: análise de um conto de Rubem Fonseca pelas perspectivas de Jesse Prinz e Lisa F. Barrett

On the contribution of the theory of emotions to cognitive narratology: analysis of a short story by Rubem Fonseca from the perspectives of Jesse Prinz and Lisa F. Barrett

Prof. Dr. Pedro Dolabela
Chagas - Teoria Literária/
UFPR

dolabelachagas@gmail.com

Mnda. Ayla Mello Batistela –
Letras/UFPR

ayla.batistela1@gmail.com

Recebido em:22/06/22

Aceito em:08/11/22

RESUMO

O artigo estabelece, como objetivo geral, avançar a pesquisa na narratologia cognitiva, com foco em aspectos afetivos e emocionais da escrita e da leitura do texto ficcional. A estratégia investigativa escolhida envolve testar a fecundidade das teorias das emoções de Jesse Prinz e Lisa Feldman Barrett, provenientes da Filosofia e da Psicologia, para a análise literária. Na narrativa de ficção, aspectos afetivos e emocionais operam tanto internamente, na construção textual do mundo ficcional, da psicologia dos personagens e das relações entre eles, como também externamente, na produção de variados efeitos de leitura. Como objeto de análise de um e outro modo de expressão emocional e afetiva, selecionamos o conto *Passeio noturno – Parte 1*, de Rubem Fonseca, mobilizando, então, as teorias de Prinz e Barrett para descrever suas estratégias textuais de produção de um efeito de leitura específico: a surpresa, aqui abordada em seu condicionamento emocional preciso. O resultado da análise indica que a teoria das emoções contribui para a narratologia cognitiva de duas maneiras principais: ao aprimorar nossa capacidade de identificar afetos e emoções como componentes importantes da composição textual, e ao conferir rigor teórico e precisão conceitual à descrição de estratégias de composição e de efeitos de leitura que, em geral, têm sido discutidas, nos Estudos Literários, sob teorias das emoções de senso comum.

Palavras-chave: teoria das emoções; narratologia cognitiva; Jesse Prinz; Lisa Feldman Barrett; Rubem Fonseca.

Abstract

As a general objective, the article intends to advance the research in cognitive narratology, by focusing on affective and emotional aspects of writing and reading fictional text. Our chosen investigative strategy involves testing the fecundity of Jesse Prinz's and Lisa Feldman Barrett's theories of emotions for literary analysis. In fictional narratives, affective and emotional aspects operate both internally, in the textual construction of the fictional world, of the characters' psychology and of the relationships among them, and externally, in the production of various reading effects. To analyze both modes of emotional and affective expression we selected as an object of study "Passeio noturno - Parte 1", a

short story by Rubem Fonseca, mobilizing Prinz's and Barrett's theories to describe the author's textual strategies to produce a specific reading effect: the effect of surprise, approached herein in its emotional conditioning. The results of our analysis indicate that theories of emotions contributes to cognitive narratology mainly in two ways: by enhancing our ability to identify affects and emotions as important components of textual composition, and by giving theoretical rigor and conceptual precision to the description of compositional strategies and reading effects that have generally been discussed, in Literary Studies, under common sense theories of emotions.

Keywords: *theory of emotions; cognitive narratology; Jesse Prinz; Lisa Feldman Barrett; Rubem Fonseca.*

Introdução

Este artigo se coloca na esteira da constatação de que os estudos literários, em sua teia de interfaces nas humanidades, pouco integra a teoria das emoções às suas concepções de literatura. Uma panorâmica da área rapidamente revela que a pesquisa acadêmica do século XX pouco se interessou pelo papel epistêmico de afetos e emoções no processo de escrita e leitura do texto, ou na sua fruição, interpretação e análise crítica. Apenas no século XXI o quadro começou a mudar, de início timidamente. Em conjunto com a pesquisa na neurociência, na psicologia e na evolução da linguagem e da culturalização da espécie humana, os estudos literários passaram a observar afetos e emoções como objetos de representação textual, como motivações da leitura da literatura, e como efeitos da leitura de textos literários (AUSTIN, 2010; BOYD, 2009; BURKE, 2011; CARROLL, 1995; DAMÁSIO, 2012). Passou-se a entender que o processamento da literatura apela a predisposições e capacidades cognitivas que, biológica e culturalmente condicionadas, não evoluíram (biológica e culturalmente) para a fruição da literatura, mas são por ela apropriados em seus modos de comunicação com os leitores (DUTTON, 2009; FLESCHE, 2009; GERRIG, 1998; GOTTSCHALL, 2012; HOGAN, 2003). Em suas versões mais sintéticas, na narratologia encontramos, hoje, proposições que situam a experiência emocional da empatia pelos personagens como a principal motivação do leitor de ficção, radicando na emocionalização da experiência do texto a explicação tanto do interesse pela ficção, no plano individual, quanto da tradicionalização da ficção escrita como prática cultural humana, no plano histórico (KEEN, 2007; STOCKWELL, 2002; ZUNSHINE, 2015).

Com a ascensão da chamada **narratologia cognitiva** (ALMADA; CHAGAS; MOREIRA, 2022), aspectos afetivos e emocionais da produção e leitura da ficção têm ganhado evidência. Afetos e emoções têm sido tratados como referenciais analíticos para o estudo do delineamento de personagens, das relações entre personagens, da construção de contextos de residência e ação no mundo ficcional, da narração de processos de transformação de personagens e contextos, da articulação dos acontecimentos do enredo, da representação, em suma, dos vários elementos que, entrelaçados, constroem os contextos, eventos e processos que conformam as trajetórias de personagens em seus mundos ficcionais. Em cada um desses pontos, emoções e afetos representados no texto cumprem funções estruturais, tanto para a organização da informação textual, quanto para eventuais efeitos de leitura; Patrick Colm Hogan (2011, 2018) chega a sugerir uma história literária subdividida não entre diferentes gêneros, mas entre obras dotadas de estruturas emocionais diferentes. Em geral, busca-se estabelecer um novo vocabulário narratológico para identificar estruturas textuais tradicionalmente pouco apreciadas pelo debate crítico: passa-se a falar do “arco emocional” das narrativas, dos tons emocionais da ambientação da ação, da produção de empatia como eixo orientador de interpretações, expectativas, surpresas e outros efeitos de leitura. Sob tais perspectivas, observa-se como textos literários representam emoções textualmente e suscitam emoções nos leitores, cabendo estabelecer, em cada caso, a relação entre a representação textual das emoções e o efeito emocional de leitura sugerido pelo texto (voltaremos adiante a essa distinção).

Nada disso, vale dizer, posiciona os estudos literários no centro do desenvolvimento das teorias das emoções. Nesse terreno a sua posição é marginal à produção teórica de fonte, da qual ele deriva aplicações específicas, dirigidas a interesses e necessidades das suas próprias práticas disciplinares. Isso serve como ressalva inicial sobre os objetivos deste artigo, que não está primordialmente preocupado em defender os méritos das teorias das emoções com as quais dialoga: entraremos apenas lateralmente no contencioso que

permeia o campo de pesquisa, optando por concentrar o foco nas contribuições específicas que certas teorias podem trazer para a análise da construção de um texto de ficção – sendo esse o nosso objetivo. Várias teorias das emoções teriam, a princípio, o potencial de trazer alguma atualização epistemológica para os estudos literários. Nesses termos, a longa ausência de interesse da disciplina pelo tema tende a facilitar o diálogo com o campo, ensejando uma interlocução potencialmente capaz de fertilizar a compreensão do papel das emoções na construção de textos ficcionais. O resultado ideal, *pace* Lakatos, seria a indicação de **fatos novos**, elementos antes não observados nos textos, mas que agora se revelam para a pesquisa sob o recurso a novas teorias – que teorias das emoções, então, seriam convidativas para a aproximação de um objeto tão culturalizado como o texto literário? Como proceder à escolha das teorias com as quais dialogaremos, a partir de interesses tradicionais dos estudos literários?

É importante que a teoria escolhida instrumentalize a análise textual, o que não é algo trivial. Uma teoria das emoções fundamentada num nível de análise distante das práticas culturais que possibilitam e motivam e escrita e a leitura da literatura teria, ao menos numa aproximação inicial, relações mais indiretas com a análise textual do que teorias que incorporem a linguagem e a cultura como termos explicativos. Teorias de fundamentação evolutiva (radicadas, por exemplo, nas semelhanças e diferenças entre nossas emoções e as de outros animais), ou neurocientífica (radicadas na descrição de processos cerebrais), não raro tendem a privilegiar, como paradigma-objeto, instâncias de emoção não motivadas, ou mesmo não mediadas pela linguagem. Com a justa adequação ao nível de análise pertinente, é possível que tais teorias possam contribuir com os estudos literários; ainda assim, no atual estágio de desenvolvimento da interlocução transdisciplinar é mais seguro buscar diálogo com teorias mais próximas do nosso objeto. No caso, optamos por duas proposições que nos pareceram mais facilmente propensas a fertilizar a análise literária, por posicionarem avaliações, categorizações e conceitos, elementos ostensivamente produzidos pela mídia textual, no centro da teorização das emoções – falamos de Jesse Prinz e Lisa Feldman Barrett. Outros autores e teorias poderiam ter sido escolhidos, e nossa escolha não pretende sugerir, em definitivo, que uma teoria de emoções que coloque conceitos e categorizações em seu cerne seja mais apta a lidar com produções expressas através de conceitos (como são os textos literários). No entanto, dado o caráter embrionário e experimental da interface proposta, pareceu-nos mais simples iniciá-la pelo diálogo com as teorias de autores de alta circulação no debate recente, e que colocam conceitos e categorias em primeiro plano; com o tempo, outras alternativas passarão a integrar nossa pesquisa.

Enfatizemos, pois, que não temos a intenção de subscrever essas teorias, cujas limitações nos preocupamos em apresentar, brevemente, pela crítica que lhes foi feita por Stephen Asma e Rami Gabriel (2019). O interesse é observar como teorias de tipo *top-down*, que descrevem emoções em seus enquadramentos sociais, culturais e linguísticos, deles descendo à microscopia dos processos mentais e cerebrais, facilitam a descrição dos modos pelos quais emoções integram a estruturação de textos literários – mais, talvez, do que teorias como a de Asma e Gabriel, que tratam as produções culturais como exaptação ou *decoupling* de predisposições e capacidades biológicas basilares. Seja como for, escolhemos dialogar com duas teorias não apenas diferentes, como potencialmente incompatíveis entre si: para avaliar as contribuições potenciais deste campo de pesquisa, é preferível cotejar desde o início sua diversidade inerente de perspectivas, do que correr o risco da aceitação rápida, e talvez ingênua, de alguma perspectiva que, com o tempo, possa se tornar obsoleta em seu próprio campo de origem. Mesmo que à distância, é importante que a teoria literária aprenda a lidar com o debate interno à teoria das emoções, tornando-se apta a mapear suas próprias vias de atualização nessa interlocução específica.

Neste artigo, o campo de teste desta interface será *Passeio noturno – Parte I*, conto de Rubem Fonseca. Ele é suficientemente curto para ser integralmente transcrito e detalhado no espaço deste artigo, o que por si é conveniente: a escolha de um texto longo poderia ter interesse, mas nos obrigaria, de toda maneira, a selecionar apenas um pequeno excerto para análise. O mais importante, em todo caso, é que este conto tem a clara intenção de produzir (conforme veremos) um efeito de surpresa no leitor, e a possibilidade de identificar um efeito de leitura ostensivamente visado pelo autor reduz o risco de tomarmos nossas experiências pessoais de leitura como intenções autorais atribuídas ao texto.

No conto de Fonseca, observaremos tanto a representação de afetos e emoções dos personagens, quanto a intenção de incitar experiências emocionais no leitor. São coisas diferentes, devendo receber análises diferentes sem pressupormos a implicação causal de uma sobre a outra; mesmo no plano da composição, nem sempre a informação dos estados emocionais dos personagens tem a intenção de provocar emoções (correlatas ou não) nos leitores. Ao observar a representação textual das emoções, veremos se e como elas confirmam as previsões das teorias de Prinz e Barrett, especialmente ao descrevermos as implicações das representações das emoções dos personagens para a construção do efeito visado de surpresa. Se, no decorrer da análise, aquelas teorias das emoções nos ajudarem a descrever e explicar aspectos decisivos da construção textual do conto, torna-se plausível imaginar que, dessas contribuições específicas, possamos induzir contribuições gerais para a narratologia; como teste inicial dessa possibilidade, avaliaremos suas implicações para a teoria de Vera Tobin da produção narrativa de efeitos de surpresa. Na leitura da ficção, efeitos de surpresa são instâncias de emoção determinadas pelo modo de articulação sequencial da informação oferecida ao leitor; teorias que ajudem, então, a explicar a correlação entre emoção e articulação da informação podem contribuir diretamente para a consolidação de uma **narratologia afetiva**. Com isso em mente, iniciaremos o percurso com uma exposição das teorias de Prinz e Barrett, destacando seus pontos mais salientes para as finalidades da nossa investigação.

Prinz e Barrett¹

Em *Gut reactions* (2004), Jesse Prinz descreve as emoções como “avaliações corporificadas com valência” (*valent embodied appraisals*). Nessa definição, a **avaliação** corresponde à representação do estado de bem-estar do organismo em seu contexto imediato de experiência, enquanto a **valência** remete a **prazer** ou **desprazer**. O estado avaliado é momentâneo, relativo às circunstâncias do ambiente em que ocorre, e relacionado a propriedades do indivíduo: se alguém avaliar como perigosa a figura que se aproxima numa rua deserta, isso dependerá da rua, do horário do dia, das características da figura que se aproxima, das características do sujeito da avaliação. Note-se que tais avaliações não são necessariamente corporificadas; a avaliação do perigo físico não requer o registro (consciente ou não) de mudanças no próprio organismo (PRINZ, 2004, p. 167). Mas Prinz defende que, em instâncias de emoção, as avaliações de bem-estar são, sim, corporificadas, além de dotadas de valência – i.e. tendentes à apreciação positiva, negativa, ou uma mistura das duas. Não recuperaremos a discussão de Prinz sobre o que torna certas emoções positivas ou negativas, o que excede os interesses da nossa discussão. Basta-nos indicar que, na sua teoria das emoções, valência e avaliação “unem-se harmoniosamente” (PRINZ, 2004, p. 178). De um lado, avaliações representam as implicações, para o bem-estar, da relação contextual entre indivíduo e ambiente, mesmo sem representar essas relações como pertinentes ao bem-estar: o medo representa o perigo, mas não o fato de que o perigo é indesejável; avaliações representam algo importante, mas não o fato de que esse algo é importante. Entram então os marcadores de valência, que associam avaliações corporificadas a um reforço positivo ou negativo, representando o tipo de importância implicada na situação que induzira a emoção: sem tais avaliações, as emoções não teriam conteúdo; sem marcadores de valência, elas não teriam apelo (PRINZ, 2004, p. 178).

Inscrever avaliações na ocorrência de emoções por si implica afirmar que emoções envolvem representações – no caso, representações das relações entre organismo e ambiente, referentes a seu bem-estar. Se a avaliação é corporificada, a representação estará ligada à detecção de mudanças corporais. Mas emoções são representações mentais, temporalmente finitas, relacionadas a interesses (ou preocupações) do indivíduo em cuja mente elas se manifestam: como pode um estado mental representar alguma coisa? Apoiando-se em Dretske, Prinz indica que uma representação mental deve satisfazer duas condições: ter valor informacional, e poder ser aplicada erradamente. O valor informacional estaria relacionado àquilo com que a representação co-ocorre: tipicamente, sua determinação causal. Em regra, tal representação informará sobre aquilo que

1 Agradecemos ao Felipe Carvalho pelos seus comentários sobre a versão inicial deste artigo, cujas várias contribuições ele saberá identificar ao longo da nossa exposição.

causou sua ocorrência – de acordo, é claro, com a percepção ou inferência do indivíduo em cuja mente ela emerge. No caso das emoções, Prinz sugere que a relação causal entre informação ambiental e representação mental é estabelecida pela remissão a temas relacionais centrais (mais sobre isso adiante), relativos ao bem-estar, que atuariam como gatilho para representações identificadas como **emoções**. Dretske propusera que um estado mental representa confiavelmente aquilo que o causara apenas se tiver a função de ser causado por tal coisa: cabe a Prinz, então, estabelecer que emoções têm a função de serem causadas por esses temas relacionais centrais, ou seja, que sua ocorrência tem a finalidade de dar representação à relação entre certo tema e certa informação externa, sob a mediação do interesse individual pelo bem-estar.

Tome-se o medo, por exemplo. Como toda emoção, ele causa mudanças em estados corporais, mas não existe para representar essas mudanças; o medo não representa o batimento cardíaco acelerado, e sim um **tema relacional central**. Ele é um sistema de alerta: fugimos por causa do perigo, não pela aceleração dos batimentos cardíacos; o medo representa o tema relacional da ameaça existencial, e não as mudanças corporais do indivíduo. Temas relacionais centrais desencadeiam as emoções, sendo o que elas teriam sido configuradas para representar. Se, segundo Dretske, podemos dizer que um estado mental representa (de maneira confiável) aquilo que (supostamente) o causara apenas se pudermos afirmar que esse estado mental tem a função de ser causado por essa coisa, a Prinz caberia demonstrar que emoções têm a função de (existem para, evoluíram para) serem causadas por certos temas relacionais centrais. Trata-se de afirmar que a tristeza não é apenas capaz de rastrear uma perda, mas que ela evoluiu para isso, mantendo-se a proposição inicial pela qual emoções são causadas por mudanças nos estados corporais, mas não representam essas mudanças (o medo evoluiu para representar o perigo, não o batimento cardíaco; fugimos porque o medo tem a função de nos alertar do perigo, não das nossas palpitações aceleradas). A solução é propor que emoções existem para, evoluíram para representar temas relacionais centrais: tal capacidade explicaria melhor o comportamento humano, pois aqueles seriam temas diretamente relevantes para nossas necessidades e interesses. Que temas são esses? Prinz os toma de uma lista elaborada por Lazarus (1991): a raiva tem como tema relacional central uma **ofensa humilhante**, a ansiedade tem como tema a **incerteza ou ameaça existencial**, para o medo o tema é um **perigo físico, imediato e concreto** – e assim por diante, num elenco finito de emoções básicas. Emoções seriam causadas por mudanças corporais e temas relacionais centrais, mas teriam a função de detectar os temas, e não as mudanças corporais: apenas os temas são representados, conferindo estrutura às informações que desencadeiam as emoções – informações pelas quais as emoções evoluíram para serem desencadeadas.

Em suma, Prinz define emoções como avaliações corporificadas com valência, para propor que, na condição de avaliações, elas representam temas relacionais centrais, relativos ao bem-estar do indivíduo em seu ambiente. Elas monitoram estados corporais que indicam seu relacionamento momentâneo com o ambiente, e, ao fazê-lo, dispõem o corpo à ação, revolvem e produzem memórias, apresentam-se como totalidades simultaneamente significativas e sensoriais. Atitudes proposicionais, disposições de ação e sentimentos não são partes essenciais ou pré-condições das emoções, mas algumas das suas causas e efeitos potenciais. Note-se, porém, que a ficção literária, ao representar **avaliações corporificadas com valência**, recorrerá inevitavelmente a **atitudes proposicionais, disposições de ação e sentimentos** representados no texto. Desde logo o diálogo com a teoria das emoções indica que, ao tratarmos da literatura, estaremos nos concentrando num caso particular de um fenômeno mais amplo: se, em geral, emoções sequer necessariamente envolvem a linguagem, a literatura não pode senão fazê-lo, impondo que – nos termos de Prinz – as **avaliações, corporificações e valências** sejam, nela, comunicadas pela linguagem escrita. É nesses termos que a teoria de Prinz nos indicará como Rubem Fonseca maneja aqueles três elementos – ou sonou a informação sobre eles –, de maneira a estimular, no leitor, efeitos de curiosidade e surpresa. Chegaremos a isso mais adiante; agora, passemos a Lisa Feldman Barrett.

Para ela as emoções não têm expressão universal, ou seja, não são reconhecidas e manifestadas de maneira idêntica em todas as pessoas. Não há, por exemplo, uma única maneira de se experimentar ou expressar alegria, mas várias instâncias de emoção passíveis de serem categorizadas como alegria. Emoções apresentam imensa variabilidade em seus modos de expressão corporal, mas ao descrevê-las usamos uma quantidade relativamente pequena de conceitos: usamos conceitos (palavras) para categorizar, como manifestações da

mesma coisa, instâncias de emoção que nos pareçam comuns. Nesses termos, uma emoção é o conceito atribuído a certo conjunto de expressões (alheias) ou sensações (próprias), que, interpretadas de certa maneira, e por isso denominadas com certa palavra, são aglutinadas sob um mesmo conceito. Sem esse enquadramento nalguma palavra, sensações e expressões não seriam reconhecidas como uma instância de emoção definida, ou sequer seriam reconhecidas como emoções.

Se isso parece radical, Barrett é a primeira a reconhecê-lo. Sua teoria é construtivista e postula que emoções não são provocadas por informações externas ao indivíduo, mas criadas por mecanismos cerebrais, mais especificamente psicológicos, de cada indivíduo, emergindo como uma combinação de propriedades corporais e cerebrais flexíveis (cérebro e corpo se adaptam a seus contextos de desenvolvimento), inscritos em padrões e normas culturais que regulam o sentimento e a expressão dos afetos. Ao invés de postular que emoções como **raiva**, **alegria** ou **tristeza** possuem características universais, geneticamente determinadas entre indivíduos da mesma espécie, elas seriam construídas por várias redes cerebrais atuando em conjunto preditivamente, em atenção a necessidades e motivações do momento, revolvendo o aprendizado biocultural que lega ao indivíduo certo conjunto de conceitos que conferem sentido a sensações e ações. Quando os conceitos que conferem sentido a sensações e ações momentaneamente ocorrentes são conceitos de emoções, o cérebro constrói instâncias de emoções.

Passemos pelos vários elementos integrados em seu modelo teórico: interocepção, realidade social, memória, orçamento corporal, previsão, objetivos contextuais... A lista é longa, formando um construto coerente. Iniciemos observando que, além de conceitos, o processo de construção de uma emoção envolve a capacidade de **interocepção**, que colabora para moldar e estabelecer a “realidade social” de cada indivíduo inserido em um contexto. Interocepção é a capacidade de perceber sinais internos do corpo, como batimentos cardíacos, dor de estômago, ou quaisquer outras manifestações físicas internas. Por si ela não determina as conceituações de estados corporais como instâncias de emoção, mas condiciona esses estados de maneira basilar. Emoções emergem de interpretações de sinais do próprio corpo, aos quais o indivíduo atribui certo significado que constrói aqueles sinais como uma instância de emoção – que, por conseguinte, terá sido identificada pela mobilização de um conceito (de emoção) relacionado a memórias de instâncias anteriores daquela mesma emoção. Apenas quando expressões corpóreas são agrupadas em conceitos de emoções, podemos reconhecê-las em nós mesmos e identificá-las, em outros indivíduos, como emoções.

A partir destes elementos uma emoção bem reconhecida ou categorizada se insere no mundo e pode, posteriormente, tornar-se compartilhada e compreendida. Conceitos integram o conhecimento culturalmente compartilhado; a realidade social – como em Searle (1995) – pressupõe as convenções, normas, pressupostos e linguagens das pessoas que compartilham a cultura. Por sua vez, a interocepção se dá quando o indivíduo interpreta sinais internos ao corpo. Não são sinais isolados, disparos neuronais automáticos, meras reações fisiológicas, mas afetos: afetos são a base das emoções, da experiência no mundo e da consciência. Afetos são compostos por duas propriedades: valência (eles podem ser agradáveis ou desagradáveis) e excitação (eles podem, digamos, aumentar ou diminuir o ânimo ou energia). Ou seja, quando o cérebro representa mudanças físicas, haverá alguma experiência de prazer ou desprazer, e alguma dose de calma ou agitação. Este mecanismo está ligado a um controle corporal interno que busca o bem estar e avalia formas de alcançá-lo — é o que a autora denomina de mecanismo de orçamento corporal (de energia), ligado à rede interoceptiva. Tais processos, mediados por conceitos culturalizados, moldam a experiência emocional de cada ser humano, que, como sempre acontece, compartilha suas vivências sociais com inúmeras outras pessoas. Com isso, entende-se que emoções, mesmo que não “naturais”, delineiam aquilo que é vivido e concebido na vida social como um todo.

Para cada indivíduo, em cada momento, conjuntos de mudanças físicas estarão direcionadas a algum objetivo relacionado ao contexto. Apenas ao fazer previsões o cérebro dá sentido às sensações, com base em experiências passadas e objetivos presentes. Por exemplo, Barrett afirma que, ao lidarmos com os objetos no mundo, nossa percepção está ajustada para o reconhecimento de elementos que mais provavelmente se “encaixariam” no contexto atual. Ela exemplifica com a situação de apontar uma maçã no corredor de um

supermercado — o fato que ninguém confunde a fruta com qualquer outro objeto de mesmo formato (uma bola de tênis, por exemplo), se dá pela análise quase automática de contexto e envolve o recurso à memória, que permite a confirmação da previsão de que algo correspondente à nossa simulação mental da maçã estaria localizado em tal região do estabelecimento, em tal tipo de estrutura, próximo a certos tipos de mercadoria. Aquilo que se apresenta fenomenologicamente como o encontro de algo externo a nós seria, na verdade, a confirmação da previsão de que um objeto suficientemente semelhante àquele mentalmente simulado seria visto em certo tipo de lugar. Isto significa, em suma, que a experiência dessa percepção abarca precisamente a capacidade de armazenar informações na memória e emitir previsões sensoriais com base nelas, o que indica que ações guiadas por esse tipo de capacidade são coerentes com as normas de funcionamento da sociedade.

O processo de procura da maçã estabelece, pois, o objetivo da ação e o conceito de objeto que, ao propiciar um conjunto coerente de simulações e previsões, permite o sucesso da ação. Algo semelhante acontece com as emoções. Objetivos momentaneamente colocados motivam previsões que sugerem funções a sensações físicas, sugestionando um conceito que as qualifique como certa instância de emoção. A emoção pode ser considerada um afeto imbuído de significado, e assim motivar uma ação específica, apropriada ao contexto e ao objetivo colocado. O cérebro continuamente prevê e simula os *inputs* sensoriais de dentro e de fora do corpo, a fim de entender o que elas significam e o que se deve fazer. Quando o cérebro constrói uma instância de um conceito – **alegria**, por exemplo –, ele terá **emitido uma previsão de alegria**, relacionada à simulação de instâncias de alegria baseadas em experiências passadas: cada simulação representa uma instância de um conceito de emoção, e já é quase o produto final de todo o processo que culminará na experiência da emoção.

Ao final de um processo de construção que se inicia na interocepção, portanto, sinais corpóreos recebem um significado culturalizado ao serem categorizados como manifestação de um conceito de emoção. Essa categorização permite que uma grande variedade de expressões corporais seja caracterizada, conceitualmente, como instâncias da mesma emoção: a conceitualização é um processo contextualmente inscrito, atendendo a funções, previsões e condições localizadas, mas ao mesmo tempo regulado por normas e expectativas sociais que regem a sensação e a expressão afetiva, além de categorizado por conceitos culturalizados. A conceitualização leva o indivíduo a categorizar todo esse conjunto de elementos, nomeando sensações de acordo com previsões e simulações mentais, objetivos contextuais, memórias individuais e o aprendizado linguístico e cultural compartilhado. Conhecer mais conceitos de emoções torna o indivíduo mais apto a reconhecer e lidar com instâncias de emoção em si e nos outros, ao aumentar sua capacidade de categorizar sinais como uma instância de emoção qualquer, relacionada a objetivos contextuais. Em outras palavras, conceitos permitem que emoções tenham granularidade, permitindo, em retorno, que as pessoas qualifiquem seus ambientes de experiência com significados emocionais variados e específicos. Entendemos que a centralidade que Barrett confere ao conceito facilita, neste momento inicial da pesquisa, a aproximação entre sua teoria das emoções e as produções linguísticas e culturalizadas da ficção literária, que tanto estimulam a inferência, pelo leitor, de conceitos que organizem os conteúdos narrados.

Feitas as apresentações, reiteramos que não é nosso objetivo validar ou subscrever as teorias de Barrett e Prinz. Não ignoramos que elas são vistas com desconfiança, por exemplo, por teorias evolutivas das emoções, como aquela recentemente proposta por Stephen Asma e Rami Gabriel (2019). Vale resgatar brevemente os termos dessa discordância, que esclarece tanto os limites das teorias escolhidas neste artigo, quanto as razões das nossas escolhas. Asma e Gabriel tratam especificamente da proposta de Barrett, descrevendo-a como uma teoria das emoções de nível terciário, concentrada na culturalização das narrativas sobre a vida emocional – nicho em que a ficção literária se inscreve, à sua maneira. Barrett alinha a emoção à cognição, tratando-as como construções mentais rápidas, ou predições em tempo real, mas Asma e Gabriel identificam vários problemas aí – em especial sua afirmação de que emoções são moldadas pela cognição, o que se apoia, segundo eles, numa analogia fraca com a percepção, ela sim relativamente aberta à estruturação *top-down*, com vieses cognitivos capazes de influenciar o processamento da informação. Mesmo nesse ponto os autores defendem que a maior parte dos processos perceptuais não são abertos a tal estruturação, e que as influências mais notáveis sobre a percepção não vêm de crenças e conceitos, mas de sentimentos e emoções. Eles também entendem que a neurociência desacredita o construtivismo de Barrett, pois teria conseguido mapear, ao

contrário do que ela diz, caminhos neurais claros das emoções básicas – o medo, por exemplo, teria assinatura cerebral, comportando-se como um tipo natural, e não (ou não apenas) cultural. E a conversa poderia seguir, mas não é caso, aqui, de comentar essas ressalvas em profundidade: nós as registramos brevemente apenas para reafirmar que nosso propósito não é arbitrar este contencioso, mas fortalecer o diálogo entre a narratologia e a teoria das emoções, e por isso buscamos teorias de aplicação mais direta ao nosso objeto, adiando para um momento futuro a interlocução com teorias cuja fundamentação está situada num nível de análise distante de práticas culturais modernas – como acontece em Asma e Gabriel, que afinal tratam da ficção e da literatura, mas somente após um longo percurso argumentativo sobre a origem evolutiva das emoções.

O contencioso interno ao campo estará, em todo caso, representado neste artigo, pois deve ter ficado claro que os autores escolhidos para o nosso exercício são bem diferentes: enquanto Prinz mantém uma compreensão tradicional das emoções como reações a estímulos externos, Barrett as trata como construções das mentes em que emergem. Já neste momento inicial, portanto, testaremos teorias divergentes na análise do texto de ficção, para observar se e como elas revelam propriedades antes não observadas em seus modos de construção. Passemos então ao conto de Rubem Fonseca, integralmente transcrito a seguir.

Passeio Noturno - Parte I, de Rubem Fonseca (1975)

Cheguei em casa carregando a pasta cheia de papéis, relatórios, estudos, pesquisas, propostas, contratos. Minha mulher, jogando paciência na cama, um copo de uísque na mesa de cabeceira, disse, sem tirar os olhos das cartas, você está com um ar cansado. Os sons da casa: minha filha no quarto dela treinando imitação de voz, a música quadrifônica do quarto do meu filho. Você não vai largar essa mala?, perguntou minha mulher, tira essa roupa, bebe um uisquinho, você precisa aprender a relaxar.

Fui para a biblioteca, o lugar da casa onde gostava de ficar isolado e como sempre não fiz nada. Abri o volume de pesquisas sobre a mesa, não via as letras e números, eu esperava apenas. Você não pára de trabalhar, aposto que os teus sócios não trabalham nem a meta-de e ganham a mesma coisa, entrou a minha mulher na sala com o copo na mão, já posso mandar servir o jantar?

A copeira servia à francesa, meus filhos tinham crescido, eu e a minha mulher estávamos gordos. É aquele vinho que você gosta, ela estalou a língua com prazer. Meu filho me pediu dinheiro quando estávamos no cafezinho, minha filha me pediu dinheiro na hora do licor. Minha mulher nada pediu, nós tínhamos uma conta bancária conjunta.

Vamos dar uma volta de carro?, convidei. Eu sabia que ela não ia, era hora da novela. Não sei que graça você acha em passear de carro todas as noites, também aquele carro custou uma fortuna, tem que ser usado, eu é que cada vez me apego menos aos bens materiais, minha mulher respondeu.

Os carros dos meninos bloqueavam a porta da garagem, impedindo que eu tirasse o meu. Tirei os carros dos dois, botei na rua, tirei o meu, botei na rua, coloquei os dois carros novamente na garagem, fechei a porta, essas manobras todas me deixaram levemente irritado, mas ao ver os pára-choques salientes do meu carro, o reforço especial duplo de aço cromado, senti o coração bater apressado de euforia. Enfiei a chave na ignição, era um motor poderoso que gerava a sua força em silêncio, escondido no capô aerodinâmico. Saí, como sempre sem saber para onde ir, tinha que ser uma rua deserta nesta cidade que tem mais gente do que moscas. Na avenida Brasil, ali não podia ser, muito movimento. Cheguei numa rua mal iluminada, cheia de árvores escuras, o lugar ideal. Homem ou mulher? Realmente não fazia grande diferença, mas não aparecia ninguém em condições, comecei a ficar tenso, isso sempre acontecia, eu até gostava, o alívio era maior. Então vi a mulher, podia ser ela, ainda que mulher fosse menos emocionante, por ser mais fácil. Ela caminhava apressadamente, carregando um embrulho de papel ordinário, coisas de padaria ou de quitanda, estava de saia e blusa, andava depressa, havia árvores na calçada, de vinte

em vinte metros, um interessante problema a exigir uma grande dose de perícia. Apaguei as luzes do carro e acelerei. Ela só percebeu que eu ia para cima dela quando ouviu o som da borracha dos pneus batendo no meio-fio. Peguei a mulher acima dos joelhos, bem no meio das duas pernas, um pouco mais sobre a esquerda, um golpe perfeito, ouvi o barulho do impacto partindo os dois ossões, dei uma guinada rápida para a esquerda, passei como um foguete rente a uma das árvores e deslizei com os pneus cantando, de volta para o asfalto. Motor bom, o meu, ia de zero a cem quilômetros em nove segundos. Ainda deu para ver que o corpo todo desengonçado da mulher havia ido parar, colorido de sangue, em cima de um muro, desses baixinhos de casa de subúrbio.

Examinei o carro na garagem. Corri orgulhosamente a mão de leve pelos pára-lamas, os pára-choques sem marca. Poucas pessoas, no mundo inteiro, igualavam a minha habilidade no uso daquelas máquinas.

A família estava vendo televisão. Deu a sua voltinha, agora está mais calmo?, perguntou minha mulher, deitada no sofá, olhando fixamente o vídeo. Vou dormir, boa noite para todos, respondi, amanhã vou ter um dia terrível na companhia.

Análise textual

Hávamos antecipado que o conto de Fonseca tem a clara intenção de produzir um efeito de surpresa, e acreditamos que, feita a leitura, isso terá ficado evidente: nada permite antecipar, no início da narrativa, as ações finais do protagonista. Em que medida Prinz e Barrett nos ajudam a compreender como esse efeito foi produzido? Em que medida suas teorias ajudam a observar como a construção textual, envolvendo a representação das emoções do protagonista, favorece o efeito de surpresa a partir do tipo de sequenciamento da informação apresentado no texto?

Nesse ponto, vale retomar a distinção entre a representação textual das emoções (dos personagens) e a intenção de incitar instâncias de emoção no leitor. Não há como afirmar, empiricamente, que todo e qualquer leitor teve ou terá a surpresa visada pelo texto; há, porém, como indicar procedimentos de composição que tendem a favorecê-la, envolvendo a representação de emoções dos personagens. Parágrafo a parágrafo, vejamos, então, como o texto constrói semioticamente o mundo ficcional, indicando a função que emoções e afetos exercem no processo.

Logo na primeira frase, a construção do protagonista é operada pela máxima redução da ambiguidade na indexação da sua ocupação profissional. Seis palavras em sequência visam aumentar a propensão do leitor a enquadrá-lo num escopo limitado de tipos profissionais – empresário, advogado... –, com potenciais implicações para a previsão do seu status de classe. É razoável estabelecer que certos pressupostos compartilhados entre autor e leitor não variaram muito desde a publicação inicial do conto; então, como ainda hoje, uma “pasta cheia de papéis” serve como índice emblemático de uma categoria social relativamente delimitada – especialmente se, para as finalidades do texto, é indiferente definir se o protagonista é empresário, advogado, ou alguma alternativa vizinha. Nos termos de Kockelman (2012), a emblematicidade do índice – a pasta – é inicialmente **fenomenológica**, na condição de índice maximamente público (i.e. perceptível e interpretável) e minimamente ambíguo, mas igualmente **epistêmica**, pois fornece critérios necessários e suficientes para inferir-se ou prescrever-se o tipo em questão (a pasta do empresário é como o estetoscópio do médico), e logo também **relacional**, ao estabelecer termos para a comparação entre o protagonista e o restante da sua família, como logo acontecerá.

Na frase seguinte outro personagem aparece. A construção da esposa é imediatamente relacional, mediada pela perspectiva do protagonista. Ela joga paciência e toma uísque, pequenos prazeres, atividades não produtivas, que contrastam com a tipificação inicial do protagonista – cujo cansaço ela identifica sem olhar para ele, sugerindo uma observação repetida, genérica, rotineira. Kockelman propõe que o papel de um agente (em certo contexto) é um **signo**, e seu status é um **objeto**: a ocupação e a fala da esposa são índices da

porque apenas famílias ricas podem ter uma copeira; por isso o signo é necessariamente associado a tal tipo de família. O papel de “provedor” do protagonista é indicado pela projeção dessa função, nele, pelos filhos e pela mulher, enquanto seu status de classe é reafirmado pela propensão da mulher e dos filhos a projetar, nele, índices relativos à riqueza. A construção da família é arrematada por um conjunto de signos inscritos no contexto: o vinho, o café e o licor são incorporados como interpretantes do status social da família; o tipo de família é construído como “aquela que janta à francesa”; a copeira é objetificada como signo desse status; o pedido de dinheiro dos filhos e a conta conjunta da esposa complementam a tipificação da família a partir das suas relações internas. Os signos se complementam na cena, e nenhum faz sentido sem a ocorrência dos demais: do conjunto deles deduz-se a importância do dinheiro nas relações da família, dotando o protagonista de seu papel e status específico naquele contexto – papel e status que atuam, afinal, como prolongamentos da sua condição profissional, que adentra o mundo familiar e nele se prolonga.

O protagonista convida a mulher a passear de carro, sabendo que ela não iria: outra previsão consciente, mais uma vez acertada. As ações são corriqueiras, ele pode prever o que precisa fazer, não há novidade. A ação é anunciada como um passeio de carro, ganhando um objetivo capaz de fomentar previsões relativas à sua satisfação – mas logo veremos que, no volante, o protagonista não parece prever condições triviais de satisfação para aquilo que anunciara como um passeio.

Na garagem, dois elementos sobressaem: a semiose do automóvel e os interpretantes emocionais que ele provoca no protagonista. O carro é caro e possante, e por isso seu status é destacável do contexto em que aparece (um automóvel caro preserva seu status, ao menos relativamente, em contextos diferentes). *Affordances* se acumulam: o para-choque saliente, de aço, oferece possibilidades que outros para-choques não ofereceriam (mesmo que ainda não saibamos para que ele será utilizado); o motor é potente e silencioso, e novamente não se sabe o que o silêncio possibilitaria a uma aceleração em máxima potência (para que combinar potência e silêncio?). Para-choques e motor se complementam na indexação de um carro singular, que desperta admiração no protagonista, mas cuja função ainda não aparece dissociada daquela de um carro qualquer. Algo estranho começa a acontecer, porém, no interpretante emocional do protagonista: a estranha euforia que ele sente diante do carro, que a esta altura ainda não se explica pelas possibilidades oferecidas pelo para-choques e pelo motor. Aqui o conto estabelece seu recurso à emocionalização como estratégia de produção de surpresa, pois a emoção permanece inexplicada, sendo esclarecida apenas retrospectivamente.

Este é um ponto fundamental, pois se, segundo Prinz, emoções são avaliações corporificadas com valência, o que estaria sendo avaliado tão positivamente naquela emoção de euforia? Trata-se da primeira instância de emoção vivida pelo protagonista no conto; até ali, tivéramos apenas a representação de afetos e estados de ânimo. Agora há uma emoção, mas não se sabe nem o conteúdo da avaliação, nem, *pace* Barrett, o *telos* que teria motivado a categorização como **euforia** dos estados corporais modificados pela visão do automóvel. Ou seja, se as teorias de Barrett e Prinz estabelecem a mediação por conceitos e avaliações como explicação de estados emocionais, vê-se como a escolha de representar emoções privando o leitor do acesso aos conceitos e avaliações que as explicariam pode ser compreendida como uma estratégia narrativa de produção de curiosidade, num primeiro momento, e de surpresa, quando tudo afinal se esclarece. Por enquanto, em linha com teoria de Barrett, há apenas a interpretação, pelo protagonista, dos seus próprios estados corporais e manifestações físicas: o conceito de euforia é relacionado, por ele, ao seu coração apressado.

Daí em diante, estabiliza-se a estratégia de estimular a curiosidade do leitor pelo ocultamento das avaliações (*pace* Prinz) e conceitos (*pace* Barrett) determinantes de estados emocionais representados textualmente. O protagonista busca o **lugar ideal** para uma ação ainda não informada, para a qual as *affordances* da “rua mal iluminada” e das “árvores escuras” têm implicações aparentes – i.e. elas são avaliadas de certa maneira –, sem que saibamos o que é nelas avaliado. Da mesma maneira, o estado emocional anterior ao atropelamento não é explicado pelas intenções do protagonista: ele conceitualiza seu estado emocional como algo próximo a **ansiedade** e **tensão**, mas não conhecemos o *telos* que fomenta a categorização da situação – de antecipação, naquela rua específica – que determinava seu estado emocional. Assim, a representação textual da emoção não comunica nada para além de si mesma: na garagem o leitor via o carro, mas não entendia o que o

protagonista via no carro; agora, vê-se a ocorrência da emoção, mas nada se comunica através da indicação da sua ocorrência. O texto instrui o leitor a imaginar o estado emocional, sem oferecer um *mind reading* que indique intenções, desejos ou motivações claras de uma ação que está sendo antecipada pelo personagem, mas não é evidenciada no texto; com isso, o leitor é incapaz de abduzir a explicação da emoção a partir de alguma avaliação ou objetivo colocado. Pela teoria de Prinz, a ansiedade tem, como **tema relacional central**, o enfrentamento de alguma **ameaça existencial incerta**, mas a esta altura ainda não há como associar a emoção à avaliação (nos termos de Prinz) das condições impostas pelas características da rua escolhida, misturadas ao perigo de ser pego em flagrante. Tampouco há como precisar o objetivo (nos termos de Barrett) que fazia o protagonista categorizar uma série de elementos da rua como adequados à satisfação da ação antecipada, motivando-o a estacionar ali o carro, numa espera tensa.

A visão da transeunte revela que algum problema fora resolvido. Para Prinz o alívio tem, como tema relacional central, que uma condição estressante, relativa a algum objetivo, tenha desaparecido ou mudado para melhor – o alívio do personagem foi assim representado, mas não conhecemos a condição que o teria motivado. O protagonista primeiro percebe a aparição da mulher e caracteriza sua aparência física: um tipo comum, ordinário, indexado pelo embrulho de papel, a saia e a blusa; tal como na construção da família, trata-se de outro estereótipo de morador do Rio de Janeiro, em sua respectiva classe social, com estereótipos relativos a hábitos e características físicas remetendo a propriedades tipicamente predicadas sobre certos referentes. Mas o que importa é que a caracterização da figura leva à reflexão sobre suas implicações para a resolução de um problema que o leitor ainda desconhece, e que novamente mobiliza a agência teórica do narrador no cálculo da **perícia** demandada pela presença das árvores na beira da calçada. É um trecho marcado por diferentes instâncias de uma mesma emoção, explorando sua granularidade: inicialmente a tensão tem uma valência negativa e uma excitação relativamente baixa, mas a visão da mulher muda a valência e aumenta a excitação. Isso implica uma nova avaliação da informação ambiental, ou uma nova categorização das condições de satisfação de certo objetivo (de acordo com previsões feitas naquele contexto de experiência), a produzir um estado de prazer.

O objetivo do **passeio** afinal se revela numa frase curta, que subitamente anuncia com frieza – sem emocionalização – a ação do protagonista. Imediatamente o foco é deslocado para a mulher, na fração de segundo antes do impacto, quando ela manifesta a consciência de que seria atropelada intencionalmente. O atropelamento é narrado retrospectivamente, com o narrador resgatando a memória da manobra realizada, a intensidade emocional do momento, a dificuldade técnica da manobra e a excelência da sua realização. Ao final, dessa reconstituição, tem-se a rápida transição para a emoção de orgulho pela manobra realizada.

Falaremos sobre esse orgulho adiante. O caso é que apenas agora fica claro o plano inicial do protagonista, desde o momento em que fora **esperar** em seu escritório. Isso muda o enquadramento do personagem e do mundo ficcional: a depender da propensão interpretativa do leitor, a violência e o sadismo passarão a constar entre as características definidoras do personagem e/ou seu mundo ficcional, ou mesmo entre as propriedades necessária ou potencialmente pertinentes aos tipos (de indivíduo e família) que eles estereotipicamente representam. No limite, o leitor pode associar aquela violência ao tipo social do empresário e ao mundo em que ele tipicamente vive, passando a incluir a violência em suas expectativas sobre outras representações ficcionais e não ficcionais daquele tipo de universo social; no mínimo, ele mudaria suas pressuposições relativas especificamente ao mundo ficcional do conto. Seja como for, agora o protagonista sente alegria, emoção que, segundo Prinz, tem como tema relacional central um progresso realizado para a realização de algum objetivo – que objetivo era esse, agora sabemos.

De volta à garagem, o protagonista examina o carro: nos termos de Kockelman, enquanto **componente do mundo residencial** uma ação tem como objeto um certo propósito (no caso, o **exame** do automóvel), tem como signo um comportamento controlado (o protagonista “corre a mão de leve” pela lataria, com cuidado e delicadeza), dando-se a interpretar, neste caso, por elementos que vão do para-choques intacto à distensão emocional do protagonista, envolvendo seu orgulho ao relembrá-la. O tema relacional central do

orgulho é a elevação identitária do ego, quando o indivíduo se atribui o crédito por algum objeto ou realização valiosa, ou atribui crédito a algum objeto ou realização valiosa de alguém ou algum grupo com quem ele se identifica. Assim o orgulho revela implicações identitárias, e ao falar da identidade como componente semiótico Kockelman sugere que seu objeto é um valor (no caso, “ter tal habilidade com tal automóvel, para aquela função”), seu signo é a expressão desse valor (a própria realização da ação, já desempenhada tantas vezes pelo protagonista), e seu principal interpretante, naquele contexto, é a própria emoção manifestada secretamente, à margem da vida pública. Nesses termos, o conto evoca a distinção entre vida pública e vida privada, na representação de famílias e personagens individuais, que se tornaria característica da ficção “realista” desde meados do século XIX (a depender da literatura nacional em questão): de um lado, tem-se um “modelo tradicional de vida”, positivamente valorado pela sociedade contemporânea a ponto de parecer autojustificado, publicamente seguido pelo protagonista; de outro, há sua vida paralela, que revela aquelas das suas características que seriam inaceitáveis pelo *ethos* dominante. Note-se que, da lista de emoções básicas e temas relacionais centrais tomada de Lazarus, o protagonista de Fonseca manifesta, ao longo do conto, ansiedade e alívio na expectativa da ação, alegria e orgulho pela sua realização, sem qualquer instância de culpa, vergonha, repulsa ou compaixão. Na família, ele não expressa amor ou tristeza (pela insatisfação com a vida doméstica), mas apenas os afetos de baixa intensidade do tédio (ou algo semelhante). Ou seja, em sua autoavaliação o protagonista não evoca padrões regulares de juízo moral em relação à própria vida e às suas ações, ou mesmo, genericamente, em relação à construção das condições de felicidade pessoal que ele mesmo se coloca.

Ao final, tem-se a última interlocução com a esposa. Nota-se a ausência de transformação ontológica da família, que termina como começou, incluindo o papel e o status do protagonista da perspectiva do mundo residencial. Para o leitor é diferente, pois há uma clara transformação ontológica da identidade do protagonista – que poderá levá-lo, como comentamos anteriormente, a mudar os pressupostos aplicados ao mundo ficcional e seus integrantes, ou mesmo a tipos reconhecíveis no mundo social. Qualquer que seja o caso, a ação do protagonista, em seu retorno, será interpretada à luz das suas ações recentes: sua ação tem novamente como objeto o isolamento; seu comportamento envolve a tranquilidade e banalidade da mentira na explicação do próprio recolhimento; as reações da esposa sugerem a preservação do seu papel e status. Seu papel no mundo residencial, à luz das suas ações recentes, envolve a continuidade do papel de provedor que é projetado, nele, pela esposa que aceita que ele vá dormir, diante da explicação oferecida. Seu status é preservado pela sua propensão, projetada pela esposa, a exercer o direito de falar e se comportar daquela maneira, diante das responsabilidades alegadas: ele tipicamente dormiria cedo na antecipação de um dia duro de trabalho. Sua atitude, na condição de interpretante do seu próprio status, é corporificada e articulada em sua fala; em paralelo, o leitor conhece a porção da sua identidade construída em segredo: é um atropelador serial que maneja a vida profissional e familiar de maneira socialmente estereotípica, enquanto se orgulha secretamente dos crimes que comete. Da comunidade semiótica da família que ele observa à distância, observa-se o protagonista entre a vida pública e a vida privada, onde ele tem status e identidades inconciliáveis, porém talvez mutuamente esclarecedores, ou mesmo coerentes, a depender da interpretação do leitor.

Resultados

Na análise textual empreendida, a primeira contribuição de Prinz e Barrett veio da precisão conceitual e das previsões sugestionadas pelas suas teorias. Elas propõem elementos a serem observados na representação das emoções, ao estabelecerem as propriedades que seriam esperadas de representações coerentes de instâncias de emoção. Com isso, elas tanto nos indicam elementos textuais a serem observados como componentes de instâncias de emoção (que não incluem, por exemplo, apenas o estado emocional em si, como também, segundo Prinz, avaliações com valência relativas ao bem-estar individual), como também apontam o tipo de relação causal entre esses elementos que estará (normativamente) atuante numa representação consistente de uma instância de emoção.

sua propensão a desempenhar certo papel na família, enquanto as reações do protagonista sinalizam o status que ela tem para ele. O papel está relacionado ao que ela **faz** (signo), enquanto o status é algo que ela **tem** (objeto): o primeiro é objetivado em suas falas e ações, enquanto o segundo é atribuído pelo protagonista, que confere relevância a aspectos do seu comportamento que estabelecem um contraste entre as informações que ele seleciona sobre a esposa, e as informações que ele comunicara sobre si mesmo na primeira frase (ao invés de hipoteticamente descrever, por exemplo, como ambos se vestiam, ele se concentra no que eles faziam). Tem-se a construção da esposa a partir de índices relacionais, portanto, o que também vale para a construção semiótica dos filhos, indexados pela dedicação a atividades eruditas, mas economicamente improdutivas, em contraste com a autoindexação do protagonista. O parágrafo termina com outra frase convencional da esposa, indicando seus **interpretantes** do marido – o que ela nele observa, como ela reage à sua presença, como ela teoriza seu estado, elementos que colaboram para indexar a relação do casal: marido e esposa selecionam, na observação do outro, elementos valorados negativamente. Como “comunidade semiótica” a família é internamente cindida, pelo menos da perspectiva de um protagonista que observa os familiares à distância, sem grande envolvimento afetivo.

Mais importante, da perspectiva da teoria das emoções, é observar o que Prinz qualifica como o *mood* (humor, estado de ânimo) do protagonista. Prinz postula que estados de ânimo se parecem com emoções, tendo um impacto parecido no pensamento e no comportamento. Assim como as emoções, eles também parecem ser não proposicionais, mesmo que estimulem juízos sobre si e sobre elementos externos; além disso, eles também parecem ser avaliações corporificadas. Prinz propõe, então, pensá-los como uma classe especial de emoções: “podemos ficar irritados, eufóricos ou tristes com gatilhos (*elicitors*) específicos ou com a vida em geral” (PRINZ, 2004, p. 188), sem que haja uma distinção nítida entre emoções e estados de ânimo, e mesmo que, é claro, nem todas emoções sejam estados de ânimo. O que se tem no conto de Fonseca, inicialmente, não é a representação de emoções, mas de um estado de ânimo pertinente à rotina do protagonista – algo próximo do **enfado**, por assim dizer.

Esse é o enquadramento comparativo a partir do qual, mais tarde, emoções ganharão destaque no conto. Para falarmos com Barrett, na realidade experiencial do protagonista suas previsões sobre o ambiente familiar são seguidamente confirmadas, com o texto sugerindo a recorrência da rotina. À medida que funções e objetivos rotineiros se confirmarem, conceitos de emoção (do personagem), relativos a funções e objetivos implicados em seu papel e status familiar, começarão a emergir, mas por enquanto temos apenas seus afetos, com sua valência desagradável e sua baixa (ou nenhuma) excitação – há apenas tédio e desinteresse. E ele seguirá confirmando previsões: nada lhe é surpreendente, tudo se repete, com uma mínima carga informacional (enquanto o leitor recebe informações novas ao passar a conhecer o mundo ficcional).

Então o protagonista vai à biblioteca. Essa sua primeira ação corresponde à busca de isolamento, enquanto se põe a **esperar**: Kockelman indica que, na semiologia da ação prática, o signo é o comportamento controlado (ir à biblioteca), o objeto é um propósito (ficar sozinho), seus interpretantes são as ações, reações e instrumentos relativos ao comportamento do agente, à luz do propósito dado – mas que propósito é esse? Isolar-se para esperar o quê, exatamente? É a primeira instância de comportamento não explicado no conto, típico recurso narrativo de instigação da curiosidade do leitor. A esposa logo retorna, anunciando o jantar: o processo interpretativo implicado em sua tipificação é majoritariamente dedutivo, com a remissão a papéis e status convencionais na família; até aqui, o modo como o texto constrói os personagens e situações permite que o leitor apele a estereótipos para deduzir, deles, suas interpretações do comportamento dos personagens. A aparição da esposa não elimina, em todo caso, a imbricação do estado de ânimo do protagonista, que se mantém constante, e certa emocionalização anunciada, de maneira discreta, no seu estado de espera e antecipação – não sabemos o quê ele espera, mas algum objetivo se anuncia, o que, pela proposta de Barrett, poderia favorecer o enquadramento da experiência sob algum conceito de emoção. Teremos que esperar um pouco, porém, para notar algum conceito em cena.

A cena do jantar finaliza o quadro familiar do protagonista. Semioticamente, a copeira é um signo de distinção social, associado à “família de alta classe” – não porque toda família rica tenha uma copeira, mas

Se, como afirma Prinz, emoções são avaliações corporificadas com valência, é possível identificar como a representação daqueles três termos, num estado de correlação, pode redundar numa representação completa de uma instância de emoção, envolvendo suas causas e sua expressão. Essa mesma teoria pode indicar, em contraste, como a falta de representação de pelo menos um daqueles elementos redundará numa representação incompleta, solicitando a imaginação do leitor para a sua interpretação. Se pudermos atribuir essa falta de representação não à inépcia do escritor, mas a uma escolha autoral, podemos tratá-la como uma estratégia narrativa de estímulo à imaginação interpretativa do leitor, como ocorre no conto de Fonseca.

Por sua vez, se, como afirma Barrett, emoções são categorizações conceituais do significado de sensações corporais, relativas a objetivos contextuais e sob a mediação do aprendizado cultural do indivíduo, é possível interpretar representações textuais de instâncias de emoção como a conceitualização, pelo personagem, das suas próprias expressões corporais causadas pela confirmação, ou não, das suas previsões sobre estados imediatos do mundo, em relação a objetivos pessoais, informações ambientais e um repertório conceitual próprio não apenas do personagem, mas também – e especialmente – compartilhado entre texto e leitor. Enquanto a teoria de Prinz ajuda a observar a manipulação (o ocultamento ou apresentação) de informações sobre as avaliações e valorações que poderiam explicar as emoções textualmente representadas, a teoria de Barrett ajuda a observar a manipulação da informação sobre as previsões, objetivos e conceitualizações que as explicariam. São contribuições diferentes para a narratologia, cada uma delas capaz, à sua maneira, de revelar o manejo autoral da informação como uma estratégia textual de produção de efeitos mentais de leitura.

Essa contribuição pode ser aferida num breve diálogo com proposições de Vera Tobin (2018) sobre a construção da surpresa no texto ficcional. Vimos que o conto de Fonseca é construído para causar um efeito de surpresa; para tanto, ele estimula o leitor a fazer previsões sobre estados futuros da estória a partir de informações inicialmente oferecidas, enquanto lança elementos inexplicados que criam expectativas a serem quebradas. O enredo caminha para uma revelação inesperada, fazendo com que informações anteriores sejam enquadradas sob uma nova perspectiva: como alguns dos exemplos analisados por Tobin, as estratégias do conto para a produção desse efeito se inscrevem no que ela chama de “mudanças de enquadramento” (*frame shifts*) e “ocultamento de informação” (*burying information*).

Frame shifts correspondem à estratégia de conduzir o leitor a interpretar informações parciais ou ambíguas de certa maneira, para fazê-lo tirar conclusões ou formar expectativas que, a certa altura, receberão um enquadramento totalmente diferente, que esclarecerá o que viera antes. No conto de Fonseca é possível identificar o esforço de ambientar inicialmente a ação num quadro rotineiro, quebrado subitamente com uma informação imprevista. A estratégia manipula a tendência do leitor a formar expectativas sobre os estados subsequentes do enredo, baseadas na previsão da continuidade dos seus estados atuais e anteriores, habituando-o a padrões especulativos e interpretativos formados pelas informações previamente oferecidas. Surpresas são provocadas por quebras de expectativa, revelando que o leitor inferira interpretações provisórias do texto a partir de informações que, em certo momento, se revelam incompletas. Sucessivos enquadramentos vão conferindo estruturação à narrativa, fomentando previsões estruturadas sobre os tipos de elementos a serem mais provavelmente encontrados em momentos futuros, estimulando expectativas que guiarão a interpretação do leitor: uma maneira elementar de produzir surpresa é levá-lo a estabelecer tal moldura, para então, subitamente, oferecer outro enquadramento das informações que a haviam estruturado. No conto de Fonseca, o “empresário bem-sucedido”, entediado numa “família burguesa”, é revelado como um “atropelador serial”, mudando o enquadramento de várias informações anteriores e do mundo ficcional como um todo.

Naquele conto, tudo é mostrado da perspectiva do protagonista. Isso facilita o recurso à segunda estratégia – *burying information* – para a produção de surpresa: o texto “esconde” informações importantes que, ao serem reveladas, oferecerem uma nova explicação retrospectiva do enredo. Informações pontuais, cruciais e precisas, são alocadas de maneira a serem facilmente negligenciadas, ou então parecerem irrelevantes ou confusas, da maneira ou no lugar em que aparecem. Em geral, isso pode ser feito minimizando-se a saliência das informações (que assim passarão despercebidas), ou tornando-as vagas demais para estimular o leitor, num momento inicial, a integrá-las inferencialmente às suas interpretações do texto. No conto, informações

que posteriormente explicariam o comportamento do protagonista não são necessariamente posicionadas de maneira a serem percebidas como irrelevantes, mas tampouco recebem saliência, sendo lançadas em meio a informações que, no momento, parecem mais importantes: a espera no escritório é menos saliente que a construção do ambiente familiar, assim como o automóvel na garagem é mais saliente do que a emoção do personagem, ambos recebendo maior extensão de texto e maior detalhamento descritivo. Em especial, não se salienta a relação causal entre emoções e objetivos; o texto constrói o efeito de surpresa ao tornar certos elementos menos notáveis, desviando a atenção de elementos que ofereceriam pistas para a antecipação potencial de desenvolvimentos futuros. O leitor pode perceber certas coisas sem entender suas funções, tratando-as como irrelevantes (ou simplesmente negligenciando-as), ou sentir-se curioso por elas, mas sem delas inferir suposições consistentes sobre o desfecho do enredo.

No conto de Fonseca, o manejo da representação das emoções integra, portanto, a estratégia textual de produção de surpresa. Tanto a sua mudança de enquadramento (*frame shift*) quanto o seu ocultamento de informações (*burying information*) envolve a manipulação de informações relativas à explicação dos estados emocionais representados, i.e. a manipulação do esclarecimento das informações que permitiriam a plena interpretação das instâncias de emoção, seja nos termos previstos por Prinz, seja nos termos previstos por Barrett. Com isso as teorias de um e outra trazem outra contribuição para a análise do conto: ao estabelecerem avaliações e conceitos como centrais à explicação de estados emocionais, eles permitem explicar o componente moral do efeito de surpresa visado, pois nada, na ambientação inicial do enredo, antecipava o crime friamente planejado como objetivo orientador do protagonista. Isso torna improvável que, numa primeira leitura, as avaliações e conceitos implicados em seus estados emocionais iniciais fossem interpretados à luz da sua perspectiva de primeira pessoa, pois isso implicaria atribuir-lhe um desvio moral que o conto não instruíra o leitor a esperar. Da mesma maneira, ao final da leitura novas avaliações e conceitos produzem uma forte mudança retrospectiva na interpretação do seu comportamento e, em especial, da sua psicologia – pois apenas um indivíduo moralmente “incomum” (ou desprovido de um senso convencional de moralidade) teria tal orgulho ao recordar da própria ação.

A esta altura é possível questionar se, ao recorrermos a Prinz e Barrett, esse percurso explicativo da construção dos efeitos de leitura vai além do que poderia nos oferecer uma psicologia do senso comum. Recorrendo a Prinz, a análise de emoções como “avaliações corporificadas com valência” revelou a estratégia de Fonseca de ocultar do leitor o objeto da avaliação; recorrendo a Barrett, entender emoções como categorizações de interocepções em certo contexto esclareceu sua estratégia de ocultar os contextos em que se dão as categorizações. É possível imaginar que uma psicologia de senso comum soubesse indicar que emoções envolvem avaliações e ocorrem em contextos, permitindo observar que o autor ocultara as situações avaliadas e os contextos de avaliação até o final do texto. Mas vale voltar ao início do artigo e lembrar que, dado o histórico de pesquisa dos estudos literários, o simples fato de observarmos as emoções como elementos estruturantes de narrativas de ficção não é trivial, o que por si pode fazer com que a mera proposição das emoções como referências possíveis para a análise da narrativa abra novas perspectivas de pesquisa. Mas o mais importante é que uma teoria de senso comum nunca ofereceria, como Prinz e Barrett, arsenais conceituais capazes de direcionar nossa atenção a elementos constituintes, descritivos e explicativos, de instâncias de emoção. Se o reconhecimento do valor estrutural da representação literária da emoção é analiticamente sugestivo, as teorias selecionadas nos ensinam a **decompor** instâncias de emoção em elementos que as descrevem e explicam, instruindo-nos a observar como cada representação textual foi articulada em torno da codificação ou não daqueles elementos no texto. Com esse arsenal conceitual aprendemos a identificar o manejo autoral dos elementos componentes das emoções, identificando aqueles que foram codificados no texto, e aqueles que foram deixados para a inferência do leitor – seguindo Prinz, por exemplo, pudemos observar quais elementos da tríade avaliação-mudança corporal-valência Fonseca codificou e explicou em cada momento do texto, e quais deles ele deixou para a interpretação inferencial (dedutiva, indutiva ou abutiva) do leitor. Com isso passamos a discernir, com relativa precisão, os modos como o manejo da informação relativa à representação de instâncias de emoção é decisiva para a estruturação do mundo ficcional e para a leitura do texto. Dada a longa ausência de diálogo entre a teoria da narrativa e a teoria das emoções, a possibilidade da elaboração

de descrições e explicações conceitualmente precisas de intenções autorais desse tipo, em suas implicações para a composição global dos textos e seus impactos nos leitores, representa um avanço substancial neste estágio da pesquisa.

Conclusão

Ao final deste percurso, pretendemos ter indicado contribuições da teoria das emoções para a narratologia cognitiva, ampliando um campo de investigação em processo de estabelecimento. Como fora antecipado, não tivemos o objetivo de defender a primazia das teorias escolhidas como referenciais teóricos para a interface proposta; pelo contrário, não apenas escolhemos dialogar com teorias discrepantes, como imaginamos que várias teorias ainda devem ser testadas, para que melhores escolhas sejam feitas. Com isso antecipamos o interesse futuro de propor testes semelhantes com teorias distintas, visando o amadurecimento progressivo da interface entre a narratologia e a teoria das emoções; mais especificamente, um próximo artigo testará as contribuições das noções de *affective arrangements* (conforme desenvolvida em SLABY; MÜHLHOFF; WÜSCHNER, 2017) e *affective scaffoldings* (conforme iniciada em COLOMBETTI; KRUEGER, 2014). Para sanar lacunas históricas da narratologia, a inscrição da representação textual de instâncias de emoção como estratégia para a produção de efeitos variados de leitura impõe formular um instrumental analítico capaz de descrevê-la com maior precisão, evitando o impressionismo crítico. Com tal objetivo em mente, parece-nos que noções de **avaliação e valoração, previsão e conceitualização, afetos e estados de ânimo**, clarificam a composição dos textos, ajudando a identificar intenções de produção de efeitos de leitura. Que o diálogo com outras teorias amplie, então, esse arsenal analítico; é a via que seguiremos trilhando no futuro próximo.

Referências bibliográfica

- ALMADA, Leonardo Ferreira; CHAGAS, Pedro Dolabela; MOREIRA, Anny. Narratologia cognitiva: uma introdução. *Revista Ideação* (UEFS), Novo Horizonte, n. 45, p. 373-391, janeiro/junho 2022.
- ASMA, Stephen T. & GABRIEL, Rami. *The Emotional Mind: The Affective Roots of Culture and Cognition*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2019.
- AUSTIN, M. *Useful Fictions: Evolution, Anxiety and the Origins of Literature*. Lincoln, Nebraska: University of Nebraska Press, 2010.
- BARRETT, Lisa Feldman. *How Emotions Are Made: The Secret Life of the Brain*. New York, Houghton Mifflin Harcourt Publishing Company, 2017.
- BOYD, Bryan. *On the Origin of Stories: Evolution, Cognition and Fiction*. Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press, 2009.
- BURKE, M. *Literary Reading, Cognition, and Emotion: An Exploration of the Oceanic Mind*. London: Routledge, 2011.
- CARROLL, J. *Evolution and Literary Theory*. Columbia: University of Missouri Press, 1995.
- CAVE, T.; WILSON, D. *Reading Beyond the Code*. Oxford: Oxford University Press, 2018.
- DAMÁSIO, A. *E o cérebro criou o homem*. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- DISSANAYAKE, E. *Homo Aestheticus: Where Art Comes From and Why*. Seattle: University of Washington Press, 1995.
- DUNBAR, Robin. *The human evolution*. Oxford: Oxford University Press, 2016.
- DUTTON, D. *The Art Instinct: Beauty, Pleasure & Human Evolution*. New York, NY: Bloomsbury Press, 2009.
- EASTERLIN, N. *A Biocultural Approach to Literary Theory and Interpretation*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2012.
- FLESCHE, W. *Comeuppance: Costly Signaling, Altruistic Punishment, and Other Biological Components of Fiction*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2009.
- FONSECA, Rubem. "Passeio noturno – Parte 1". In: MORICONI, Ítalo (org.). *Os Cem Melhores Contos Brasileiros do*

Século. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001 [1975], p. 283-4.

GERRIG, Richard. *Experiencing narrative worlds: on the psychological activities of Reading*. Colorado: Westview Press, 1998.

GOTTSCHALL, J. *The Storytelling Animal: How stories make us human*. New York, NY: Harcourt Publishing Company, 2012.

HOGAN, Patrick Colm. *The Mind and Its Stories: Narrative Universals and Human Emotion*. Series Studies in Emotion and Social Interaction. Cambridge, MA: Cambridge University Press, 2003.

HOGAN, Patrick Colm. *Affective Narratology: The Emotional Structure of Stories*. Lincoln, Nebraska: University of Nebraska Press, 2011.

HOGAN, Patrick Colm. *Literature and Emotion*. New York: Routledge, 2018.

PRINZ, Jesse J. *Gut Reactions: A Perceptual Theory of Emotion*. New York: Oxford University Press, 2004.

KEEN, S. *Empathy and the Novel*. Oxford: Oxford University Press, 2007.

STOCKWELL, P. *Cognitive Poetics: An Introduction*. Routledge: Taylor & Francis Group, 2002.

SEARLE, John R. *The Construction of Social Reality*. New York: Simon and Schuster, 1995.

TOBIN, Vera. *Elements of Surprise: Our Mental Limits and the Satisfactions of Plot*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2018.

ZUNSHINE, Lisa. *Why We Read Fiction: Theory of Mind and the Novel*. New York: Oxford University Press, 2015.