

## BREVE PASSEIO PELOS BOSQUES DA LEITURA

Flávio Carneiro

MATRAGA nº 11, 1999

### 1

Há várias formas de falar de leitura. Uma delas, a que escolhi para nortear este passeio, consiste no diálogo entre leitura e escrita.

Tal comparação, por sua vez, pode ser conduzida de maneiras diversas. Não é, aliás, uma abordagem inédita, embora, creio, ainda oportuna. Minha contribuição ao que já foi pensado a respeito foi a de selecionar certos textos que falam sobre o assunto — ainda que não de modo explícito, ainda que apenas indiretamente — e, comentando-os, montar uma articulação que deixe entrever melhor o conceito de leitura, tão fugidio.

O passeio pode parecer às vezes um tanto sinuoso. Trata-se de um bosque, de caminhos que se cruzam e se bifurcam, e para conhecê-lo por inteiro, em todos os seus descampados, nas inesperadas clareiras, em cada reentrância, seria necessário o tempo de um imortal, de que não dispomos.

### 2

Entre os três volumes da edição francesa de **Cartas a Lucílio**, de Sêneca, há um pequeno e valioso tratado sobre leitura, incrustado ali como uma pérola. Falo da carta de número 84, onde o filósofo orienta seu discípulo nas relações entre escrever e ler.

Diz ele, logo no início, que é preciso ter sempre em vista o equilíbrio entre a atividade de escrita e a de leitura. Escrever em demasia esgota o estilo, distende a tessitura do que se escreve, do mesmo modo que ler em excesso dispersa o pensamento. É necessário recorrer sempre a uma e a outra dessas atividades, de tal modo que a composição escrita se revele um corpo construído pelas leituras efetuadas.

Em seguida, a partir de um paralelo com o trabalho das abelhas, desenvolve um método de elaboração do texto escrito que nasce justamente da leitura:

A propósito das abelhas, não se sabe ao certo se elas tiram das flores um sumo que naquele instante mesmo se converte em mel ou se elas transformam sua coleta nesta substância saborosa pela virtude de uma certa mistura e de uma propriedade de seu hálito. Alguns sustentam que a tarefa da abelha consiste não em fazer o mel, mas em recolhê-lo. Dizem eles que se encontra na Índia, sobre as folhas das rosas, um mel produzido tanto pelo orvalho do clima quanto por uma secreção doce e untuosa do próprio vegetal; as plantas de nosso país,

concluem, apresentam um elemento idêntico, mas em proporções menos importantes, menos sensíveis: procurá-lo, recolhê-lo, tal é a função do nosso inseto. Outros pensam que é um trabalho de preparação e de arranjo metódico que imprime a qualidade de mel àquilo que as abelhas recolheram da parte mais tenra das folhas e das flores; elas acrescentam a tal substância uma espécie de fermento que liga esses materiais diversos e faz deles um todo. <sup>1</sup>

Escrever exigiria, então, antes da intimidade do autor com a arte de manusear a palavra escrita, uma outra competência: saber o que e como ler. Pela analogia com o comportamento das abelhas na fabricação do mel, Sêneca diz a Lucílio basicamente duas coisas: que é a força inventiva de quem escreve que faz do escrito uma novidade e não uma mera reprodução do modelo e, além disso, que a composição final, o texto escrito, nasce sempre da habilidade de leitura — de saber recolher o pólen.

Mais adiante, Sêneca parte para uma outra comparação: a do ato de escrever com a de reger um coro. Como um maestro, aquele que escreve deve saber sempre que um coro é formado por múltiplas vozes, e que cabe a ele ordenar o arranjo de modo a produzir mais que um amontoado de sons. Deve saber que o som produzido por uma flauta e outro nascido de uma voz feminina, por exemplo, devem ser, no final, mais do que flauta e voz, devem se transformar numa outra coisa, nova, que chega aos ouvidos do público como um conjunto harmônico: *Nenhuma voz individual se pode distinguir; apenas o conjunto se impõe aos ouvidos.* <sup>2</sup>

Na primeira metade do nosso século, o cineasta russo Sergei Eisenstein vai defender estratégia semelhante, a propósito da utilização da montagem na feitura do filme.<sup>3</sup> Para ele, montar é o exercício de transformar dois fotogramas em algo mais que duas imagens coladas. Como no ideograma, montar é fazer uma operação matemática diferente da que se aprende nos manuais, é produzir, de um mais um, não dois, mas três.

### 3

Na introdução à coletânea de ensaios de teóricos alemães da chamada Estética da Recepção, reunidos sob o título **A literatura e o leitor**, Luiz Costa Lima observa:

Por efeito da tradição que se instaura com a poesia da modernidade — ou seja, de Nerval ou Baudelaire para cá — por efeito, como seria mais correto dizer, das condições sociais em que esta tradição é engendrada, a crítica que responde a seu apelo concentrou-se cada vez mais na relação autor-texto ou, mais puramente, no pólo da textualidade, abandonando o leitor nas sombras de uma área confinada apenas à história ou à sociologia da comunicação literária. À medida que a poesia se afastava da experiência comum, reagia aos estereótipos da experiência, mediante a exploração de uma 'vivência de choque' (Benjamin) e se concentrava em sua própria linguagem, a crítica, acompanhando este processo, dirigia-se à textualidade, refinava seus métodos de análise e tendia a ver toda busca de inserção social do produto literário como um esforço rançoso, próprio de pesquisadores sem sensibilidade, senão mesmo, a exemplo do que sucedeu entre nós, como um sintoma subversivo." <sup>4</sup>

O processo tem início com a estilística, já na primeira década do nosso século (o *Traité de stylistique française*, de Bally, é de 1909), propondo um casamento da filologia com a teoria literária, de onde resultaria o conceito de literatura como um produto fechado, cuja estrutura caberia ao teórico descobrir.

Em seguida, o formalismo russo — excetuando-se Iuri Tynianov, com desdobramentos teóricos que extrapolaram as proposições básicas do movimento —, o *new criticism* e o estruturalismo foram reafirmando e remodelando essa concepção.

Apesar de suas significativas contribuições, essas correntes privilegiaram de tal modo a textualidade que o aspecto recepcional da obra foi deixado à margem.

Por outro lado, abordagens opostas à estilística, ao formalismo, ao *new criticism* e ao estruturalismo, como a interpretação sociológica de base marxista, por exemplo, antes reforçavam do que minavam o isolamento da categoria *leitor*. Restritos ao conceito de condicionamento social da obra de arte, os adversários da abordagem estruturalista não se voltaram para o problema específico da recepção literária a não ser sob outros pressupostos teóricos que não os da literatura.

É nesse contexto, já no final dos anos 60, que surge uma pequena obra, cujo impacto terá ampla repercussão no mundo acadêmico. O teórico alemão Hans Robert Jauss apresenta, como aula inaugural pública do ano letivo de 1967 da Universidade de Konstanz, o texto que seria publicado mais tarde com o título de **A história da literatura como provocação à teoria literária**.

O texto começa com um levantamento dos estudos de história e teoria literárias da época, constatando que os métodos historiográficos tanto quanto os de reflexão sobre literatura estavam cada vez mais afastados de seu objeto, encastelando-se em conceituações filológicas e lingüísticas de pouco rendimento para a compreensão do fenômeno social e literário.

Jauss comenta que o desafio da ciência literária é ultrapassar a disputa entre os métodos marxista e formalista, que, segundo ele:

compreendem o fato literário encerrado no círculo fechado de uma estética da produção e da representação. Com isso, ambos privam a literatura de uma dimensão que é componente imprescindível tanto de seu caráter estético quanto de sua função social: a dimensão de sua recepção e de seu efeito. Leitores, ouvintes, espectadores — o fator público, em suma, desempenha naquelas duas teorias literárias um papel extremamente limitado.<sup>5</sup>

A partir daí, apresenta suas sete teses, que servirão como resposta ao problema de como fundamentar metodologicamente e reescrever a história da literatura, vista agora sob novo enfoque.

Ainda que de maneira incipiente, como o próprio autor irá admitir mais tarde, a conferência de Jauss<sup>6</sup> teve importância decisiva não só no âmbito da teoria literária quanto no de outras disciplinas. Como provocação a uma forma já esgotada de se pensar literatura, o teórico

propunha um arejamento da teoria que deixasse circular a contribuição de outros saberes e trouxesse à discussão não apenas a produção escrita: o texto, mas também aquele que o recebe: o leitor.

#### 4

Não se lêem apenas palavras, sabemos. Observar com atenção um prédio antigo, por exemplo, tentar entender suas linhas, suas cores, sua dimensão, arriscar uma data provável de construção, nomear o prédio com um estilo, um recorte na tradição arquitetônica, supor qual o motivo de ter sido construído ali e não em outro lugar, relacioná-lo com as outras construções em volta, com a arquitetura do bairro e da cidade, tudo isso é ler o prédio.

Pode-se ler um romance ou um poema tanto quanto se pode ler no rosto de alguém um traço de dor, um sorriso, um modo de ajeitar o cabelo, ou como se pode ler uma roupa, o céu, um jardim. E até mesmo uma onda do mar pode ser lida, como nos ensina Palomar, o personagem de Italo Calvino.

É de Calvino, aliás, uma deliciosa história de confronto entre a leitura do livro e a leitura do que está fora do livro. Em *A Aventura de um leitor*, um dos contos reunidos no volume **Os amores difíceis**, temos o personagem Amedeo, um leitor inveterado que chega a uma praia deserta com seu livro debaixo do braço e lá encontra uma mulher.

Dividido entre a leitura do romance e a leitura do corpo da mulher, Amedeo ora tem os olhos grudados no livro ora os levanta na direção daquela que se apresenta como um outro texto de sedução:

o olho de Amedeo estava atraído por ela. Reparou que, ao ler, cada vez com mais frequência suspendia o olhar do livro e o pousava no ar, e este ar era aquele que estava no meio entre aquela mulher e ele. O rosto (estava estendida na borda em declive, num colchãozinho de borracha, e Amedeo a cada virada de pupila lhe via as pernas não fornidas mas harmoniosas, o ventre perfeitamente liso, o seio pequeno de modo talvez não desagradável mas provavelmente um pouco caído, nos ombros um pouco de ossos demais e também no pescoço e nos braços, e o rosto mascarado pelos óculos escuros e pela aba do chapéu de palha) era levemente marcado, vivo, cúmplice e irônico. Amedeo classificou o tipo: mulher independente, em férias sozinha, que em vez dos lugares cheios de gente prefere o rochedo mais deserto, e gosta de deixar-se estar ali a ficar preta como carvão; avaliou a porção de preguiçosa sensualidade e de insatisfação crônica que havia nela.<sup>7</sup>

Amedeo passará a história toda em dúvida: a mulher ou o livro, e acaba ficando com os dois, ou, de certo modo, nem com um nem com outra.

É de se registrar, a propósito da leitura do texto não verbal, a frase de Guimarães Rosa, pescada em *Aletria e hermenêutica*, um dos quatro prefácios de **Tutaméia: A vida também é para ser lida. Não literalmente, mas em seu supra-senso.**<sup>8</sup>

Aqui, nesse breve passeio, o conceito de leitura abrange também esse outro aspecto: o da relação entre um leitor e um texto não verbal, leitura de imagem.

E há que se fazer, além dessa, uma outra distinção, ainda que para questionar seus limites, entre a leitura de uma obra estética e de uma não estética, que implicam teorizações diversas.

Em determinados momentos, o leitor vai percebê-los, o que se está dizendo nestas reflexões iniciais serve tanto para literatura como para o cinema, teatro, pintura, e em certos casos tanto para a obra de arte como para outras formas de expressão, embora a ênfase do trabalho, pelo menos no prefácio, recaia sobre a leitura da obra de arte e, mais especificamente, do texto literário.

Advertência feita, sigamos caminho.

## 5

Em **Lector in fabula**, Umberto Eco nos diz que *um texto é um mecanismo preguiçoso (ou econômico) que vive da valorização de sentido que o destinatário ali introduziu.*<sup>9</sup>

E, algumas linhas adiante, afirma: *Todo texto quer que alguém o ajude a funcionar.*<sup>10</sup>

O conceito sugerido por Umberto Eco primeiramente em **Obra aberta** e remodelado depois em outros escritos<sup>11</sup> é o de que um texto não se constitui apenas de algumas letras impressas no papel. Mais do que pura materialidade, o texto é uma relação que só funciona quando o leitor nele interfere para a produção do(s) significado(s).

Um texto só existe de fato quando tornado presente pelo ato da leitura:

Como aparece na sua superfície (ou manifestação) lingüística, um texto apresenta uma cadeia de artifícios de expressão que devem ser atualizados pelo destinatário.<sup>12</sup>

Já na década de 50, Maurice Blanchot, em **O espaço literário**, alertava para o fato de que uma obra só passa mesmo a existir quando alguém a lê. E ler não quer dizer apenas decodificar mecanicamente o signo mas investir nele, fazê-lo apresentar-se, obrigá-lo a dizer a que veio: *Ler não é (...) obter comunicação da obra, é 'fazer' com que a obra se comunique.*<sup>13</sup>

Para Blanchot, a obra não é uma estrutura fechada, cujo acesso só é permitido aos poucos iniciados, àqueles que detêm o código de entrada, o segredo. Ler faz parte da obra, não é apenas a recepção pura e simples de um objeto acabado mas a inserção na própria feitura final desse objeto.

Segundo Blanchot, a leitura:

não é um anjo voando em redor da esfera da obra e fazendo girar esta em seus pés munidos de asas. Ela não é o olhar que, do lado de fora, através da vidraça, capta o que se passa no interior de um mundo estranho. Ela está vinculada à vida da obra, está presente em todos os seus momentos, é um deles, não é somente a lembrança deles, a sua transfiguração última, retém em si tudo o que realmente está em jogo na obra, e é por isso que ela carrega sozinha, no final, todo o peso da comunicação.<sup>14</sup>

Caberia à leitura, em última instância, fazer da obra uma comunicação. O leitor entra em cena e assume seu papel não apenas de espectador mas também de autor.

## 6

O que Jauss pretende é devolver ao texto seu caráter de objeto dinâmico, vivo, que se modifica a cada vez que um leitor nele investe seu imaginário, sua cultura pessoal. O texto não teria uma estrutura *a priori*, uma esquematização fixa, mas, ao contrário, estaria sempre em construção, na medida em que seria sempre *atualizado* pelo ato da leitura.

**N'A história da literatura...**, Jauss discorda da intenção autoral como produtora e legitimadora do significado único do texto, mas, ao mesmo tempo, afirma que um texto pode conter certos significados potenciais que só serão decodificados em outros momentos históricos, posteriores ao da sua primeira recepção.

Nesse caso, ao tratar o texto literário como forma atemporal, o autor estaria ainda preso a certa herança formalista, na medida em que não esconderia seu compromisso com a idéia de uma estrutura que prevalece sobre a interação texto-leitor, uma estrutura que continua a existir independente da recepção que obtém, quer dizer: uma estrutura que não se modifica à medida que é lida.

Mais tarde, já no final dos anos 80, no posfácio à sua interpretação de **Racine**, de Goethe, Jauss reconhece falhas na teoria lançada na aula inaugural e reformula alguns conceitos. Reconhece que, na sua teorização sobre o caráter recepcional da obra literária, deixou de lado o aspecto social, que seria necessário retomar agora, conforme observa Heidrun Krieger:

Jauss considera, então, o estudo crítico dos processos recepcionais tributário do saber histórico, porque as concretizações do texto literário precisam ser explicadas pelo contexto histórico e social da recepção. Dizia ele que o método recepcional precisava abrir-se às teorias da comunicação, da ação e da sociologia do conhecimento para poder compreender como a arte, fator da práxis social, contribui para fazer a história. "A historicidade da arte e da literatura não se reduz ao diálogo entre leitor ou espectador e obra, entre presente e passado. O leitor não está isolado no espaço social, reduzido à qualidade única de sujeito que lê."<sup>15</sup>

A inserção da esfera social representa um revitalização da teoria de Jauss e abre portas para a entrada de outras reformulações, como a da explicação para o fenômeno da permanência do interesse por uma obra mesmo séculos depois de sua primeira publicação.

Remodelando o que dissera na aula inaugural, o teórico afirma que uma obra não é resultado apenas de uma mas de *todas* as suas diferentes recepções, que a obra é, assim, uma estrutura dinâmica construída pelas concretizações históricas sucessivas, da primeira até a atual.

No mesmo posfácio, de título *A estética da recepção: um método parcial*,<sup>16</sup> sugere ainda o método de pergunta e resposta, que serviria para explicar o fato de um texto literário iniciar ou manter seu interesse para leitores de uma época posterior àquela em que foi escrito.

Segundo o teórico, o texto literário traz sempre uma resposta, cuja pergunta caberá ao leitor formular. É este o jogo que se estabelece entre um texto escrito no passado e uma leitura feita no presente, a garantia de sobrevivência do texto está na sua capacidade não de oferecer respostas prontas e universais, atemporais, mas, principalmente, na de gerar novas perguntas no decorrer dos tempos. Um modo de pensar a relação texto-autor que remete à afirmação de Jörg Drews: *A história não diz nada, ela responde*.<sup>17</sup>

O texto literário não é uma espécie de catecismo que nos coloca questões cuja resposta é sabida *a priori*. Perguntas e respostas vão ser criadas no diálogo estabelecido entre texto e leitor:

Diferentemente do texto religioso canônico, que tem autoridade e cujo sentido pré-estabelecido deve ser percebido por 'qualquer um que tenha ouvido para entender', o texto poético é concebido como uma estrutura aberta onde deve se desenvolver, dentro do campo livre de uma compreensão dialogada, um sentido que não é de início 'revelado', mas que se 'concretiza' no fio das recepções sucessivas cujo encadeamento corresponde àquele das perguntas e das respostas.<sup>18</sup>

O leitor aparece, sob essa nova perspectiva teórica, não mais como um consulente à procura do oráculo: o texto clássico, com a verdade inscrita em suas palavras canônicas. Aqui, ele é um provocador do texto, um provocador de respostas, que não foram as primeiras, nem as últimas.

## 7

A negação do sujeito é uma idéia que tem ocupado todo um grupo de pensadores nas últimas décadas. Goldman chama de *escola francesa do estruturalismo não genético*<sup>19</sup> essa corrente filosófica que tem como nomes principais Lévi-Strauss, Barthes, Althusser, Derrida e Foucault.

Cada qual, evidentemente, com um desenvolvimento teórico próprio, com uma maneira pessoal de pensar a questão do sujeito no mundo contemporâneo. O que os une, para além das diferenças de pensamento e estilo, é, segundo a análise de Goldman, a tese da dissolução do sujeito, que passa a ser substituído pelas estruturas — lingüísticas, mentais, sociais etc. —, retirando ao homem sua posição, seu *nome*, e dando-lhe agora o lugar de uma função no interior de tais estruturas.

O que Foucault faz, no ensaio *O que é um autor*, é estender a idéia de um desaparecimento do sujeito para as relações entre autor e texto, negando, é bom que se diga, o rótulo de *estruturalista* que lhe foi aplicado por Goldman.<sup>20</sup> Sua proposta não é exatamente a de que não existe autor mas que, isto sim, o autor deve apagar-se ou ser apagado em proveito das formas próprias ao discurso.

Este apagamento permite descobrir o jogo do que Foucault chama de *função autor*, da mesma forma que, segundo ele, a negação do sujeito propicia um esclarecimento sobre o modo como o conceito de sujeito funcionou nos domínios do saber.

Foucault parte da afirmação de Beckett: *Que importa quem fala, disse alguém, que importa quem fala.*<sup>21</sup>

Importaria, segundo o filósofo, não mais saber quem fala, mas tentar entender o que foi feito daquele que fala. Para tanto seria necessário, antes de mais nada, definir o que seja a função autor, definição que nos é apresentada no ensaio a partir de quatro características básicas.

Primeiramente, a função autor não pode ser entendida fora do sistema jurídico e institucional. O nome próprio, tanto quanto o nome de autor, não funciona apenas como elemento de designação:

O nome próprio (tal como o nome de autor) tem outras funções que não apenas as indicadoras. É mais do que uma indicação, um gesto, um dedo apontado para alguém; em certa medida, é o equivalente a uma descrição.<sup>22</sup>

Descrição estabelecida no interior das regras em que se baseia o comportamento do indivíduo numa sociedade, ou seja, dentro do sistema institucional e jurídico que, em última instância, contém, determina e articula toda forma de discurso.

Tanto é verdade que a idéia de autoria só começa a existir num determinado momento histórico, em que o institucional-jurídico passa a interferir diretamente na relação entre autor e obra:

Os textos, os livros, os discursos só começaram efetivamente a ter autores (outros que não personagens míticas ou figuras sacralizadas e sacralizantes) na medida em que o autor se tornou passível de ser punido, isto é, na medida em que os discursos se tornaram transgressores. (...) Assim que se instaurou um regime de propriedade para os textos, assim que se promulgaram regras estritas sobre os direitos de autor, sobre as relações autores-editores, sobre os direitos de reprodução, etc. — isto é, no final do século XVIII e no início do século XIX —, foi nesse momento que a possibilidade de transgressão própria do ato de escrever adquiriu progressivamente a aura de um imperativo típico da literatura.<sup>23</sup>

Em segundo lugar, é preciso compreender que a função autor não se exerce da mesma maneira em todos os discursos. Há diferenças na presença da figura autoral estabelecidas a partir de modalidades de discurso, de épocas históricas específicas e formas de civilização determinadas. O exemplo mais claro dessa atuação diferenciada pode ser tomado de empréstimo às relações entre discurso literário e discurso científico.

Já houve um tempo em que textos hoje considerados literários — contos, epopéias, tragédias, comédias — eram lidos sem que a questão da autoria fosse colocada. A antigüidade do texto, verdadeira ou suposta, era garantia suficiente para sua valoração. Por outro lado, na Idade Média, os textos atualmente tidos como científicos, tratando de temas como cosmologia, medicina, botânica ou geografia, só eram recebidos como verdade, ou seja, somente tinham seu valor reconhecido se fossem assinalados com o nome do autor: Hipócrates disse, Plínio conta, etc.

No século XVII e no XVIII a situação é outra: o discurso científico passa a valer por si mesmo, por uma verdade já aceita. É sua inserção num conjunto sistemático de pensamento científico que lhe confere valor, não importando muito o nome de quem o produziu. Quando se trata, porém, de literatura, a presença do nome de autor passa a ser preponderante. Diante de um texto literário, começa a surgir a pergunta: quem escreveu, onde, em que data e circunstâncias?

Terceira característica: a função autor não é apenas a espontânea atribuição de um discurso a determinado sujeito. Trata-se, ao contrário, de uma operação complexa, operada de modo diferente em cada época e cada cultura, uma construção específica do que chamamos de autor.

A princípio, o conceito de autor se relaciona a expressões como: instância profunda, poder criador, projeto, lugar originário da escrita. Mas não é exatamente assim:

de fato, o que no indivíduo é designado como autor (ou o que faz do indivíduo um autor) é apenas a projeção, em termos mais ou menos psicologizantes, do tratamento a que submetemos os textos, as aproximações que operamos, os traços que estabelecemos como pertinentes, as continuidades que admitimos ou as exclusões que efetuamos. Todas estas operações variam consoante as épocas e os tipos de discurso. Não se constrói um "autor filosófico" como um "poeta"; e no século XVIII não se constrói o autor de uma obra romanesca como hoje.<sup>24</sup>

Embora haja, nos vários períodos históricos, certas invariantes no modo de construção da figura do autor, cada época e cada cultura têm sua própria maneira de delegar ao indivíduo o distintivo autoral, de fazer de um indivíduo um autor.

Por fim, como quarta e última característica, Foucault nos diz que por trás da palavra autor se esconde não apenas um mas vários *eus*. Assinar um texto não garante a quem o escreveu nenhuma homogeneidade, já que, no decorrer do texto, aquele que recebe o nome de autor vive constantes metamorfoses:

todos os discursos que são providos da função "autor" comportam esta pluralidade de "eus". O eu que fala no prefácio de um tratado de matemática — e que indica as circunstâncias da sua composição — é diferente, tanto na sua posição como no seu funcionamento, daquele que fala numa demonstração e que surge sob a forma de um "Eu concluo" ou "Eu suponho": num caso, o "eu" reenvia para um indivíduo sem equivalente que, num lugar e num tempo determinados, fez um certo trabalho; no segundo caso, o "eu" designa um plano e um momento de demonstração que qualquer indivíduo pode ocupar, desde que tenha aceitado o mesmo sistema de símbolos, o mesmo jogo de axiomas, o mesmo conjunto de demonstrações prévias. Mas poderíamos ainda, no mesmo tratado, delimitar um terceiro eu; aquele que fala do significado do trabalho, dos obstáculos encontrados, dos resultados obtidos, dos problemas que ainda se põem; este eu situa-se no campo dos discursos matemáticos já existentes ou a existir. A função autor não é assegurada por um destes "eus" (o primeiro) à custa dos outros

dois, que aliás não seriam então senão o seu desdobramento fictício. Importa dizer, pelo contrário, que em tais discursos a função autor desempenha um papel de tal ordem que dá lugar à dispersão destes três "eus" simultâneos.<sup>25</sup>

O autor, portanto, como se vê na exposição de Foucault, passaria a ser agora não o *dono* do discurso, marcando com seu nome o texto como se lavra um título de propriedade, mas um elemento do discurso, uma figura que *funciona no discurso*, uma função, portanto, e não necessariamente um indivíduo.

A definição da função autor é a tentativa de mostrar que as relações entre autor e obra são muito mais complexas do que pode parecer a princípio. Mais que isso, Foucault aponta para questões delicadas, já que seu discurso é construído sempre nos limites de outras duas preocupações: o modo como cada cultura elabora seus próprios conceitos e as relações de poder que se estabelecem nessa cultura a partir do lugar de maior ou menor valor que cada conceito ocupa.

Outro ponto importante do ensaio: considerando que o autor é pura ausência, que o nome desaparece pouco a pouco do discurso, resta a pergunta: o que, ou quem, passaria a ocupar o espaço vazio deixado pelo autor?

Foucault afirma:

Mas não chega, evidentemente, repetir a afirmação oca de que o autor desapareceu. Do mesmo modo, não basta repetir indefinidamente que Deus e o homem morreram de uma morte conjunta. Trata-se, sim, de localizar o espaço deixado vazio pelo desaparecimento do autor, seguir de perto a repartição das lacunas e das fissuras e perscrutar os espaços, as funções livres que esse desaparecimento deixa a descoberto.<sup>26</sup>

Seguir de perto lacunas, fissuras, perscrutar espaços e funções livres deixados a descoberto talvez seja um bom caminho para continuarmos o passeio.

## 8

Jauss vai desenvolver, ainda no final da década de 80, uma outra contribuição ao debate sobre o lugar do leitor na produção do texto. Trata-se da associação entre leitura e *poiesis*.

No ensaio *O prazer estético e as experiências fundamentais da poiesis, aisthesis e katharsis*, o autor discorre sobre a forma como o prazer estético tem sido encarado no decorrer da história da cultura ocidental, desde a **Poética** de Aristóteles ou, antes ainda, desde Górgias, até as reflexões contemporâneas sobre o tema.

Uma das conclusões a que chega é a de que se faz necessário estabelecer as características específicas do prazer estético: o prazer do leitor diante da obra de arte. Características que marcariam sua diferença em relação a outras formas de prazer.

Para ele, o prazer da experiência estética se dá em três níveis, intercambiáveis: *poiesis*, *aisthesis* e *katharsis*.

Por *katharsis*, entenda-se, reunindo as conceituações de Górgias e Aristóteles, o prazer dos afetos, capaz de transformar convicções e ao mesmo tempo liberar a psique do leitor. Através do *prazer de si no prazer no outro*, a *katharsis* funciona tanto quanto uma forma de terapia social, inauguradora e legitimadora de normas, quanto uma maneira de liberar o leitor dos interesses práticos, dos problemas cotidianos, libertando-o dos entraves à sua capacidade de apreciar devidamente uma obra de arte.

A *aisthesis*, por sua vez, designa o prazer de um conhecimento que se dá através da experiência e da percepção *sensíveis*, seja através de uma contemplação desinteressada, seja através do efeito de estranhamento ou de uma outra vivência qualquer diante da obra, contanto que a aquisição de conhecimento se dê de forma sensível e não de forma conceitual. Trata-se de uma aprendizagem *estésica* do leitor, de uma aprendizagem dos sentidos.

Por fim, a *poiesis* vai corresponder ao prazer da *criação* estética, ao sentido aristotélico de *faculdade poética*. A *poiesis* funciona como um tipo específico de prazer estético:

Como afirmação estética produtiva fundamental, a *poiesis* corresponde à caracterização de Hegel sobre a arte, segundo a qual o indivíduo, pela criação artística, pode satisfazer a sua necessidade geral de "sentir-se em casa, no mundo", ao "retirar do mundo exterior a sua dura estranheza" e convertê-la em sua própria obra.<sup>27</sup>

Num primeiro momento, poderíamos concluir que a *poiesis* se coloca numa posição contrária às demais categorias apresentadas. Se as outras duas — *katharsis* e *aisthesis* — estão relacionadas à experiência estética a partir do seu receptor, aqui o enfoque recai exclusivamente sobre a figura do emissor do texto, sobre a figura do autor. E, de fato, na tradição dos estudos sobre estética, a *poiesis* é sempre apresentada como a experiência da criação poética, jamais como a experiência de sua recepção.

Mas Jauss afirma ainda que estas três categorias básicas da experiência estética não devem ser vistas numa hierarquia de camadas, como três categorias dissociadas e estanques, mas, sim, como *funções* que, embora autônomas, podem estabelecer relações entre si. Ele mostra algumas dessas relações, como a que se estabelece entre *aisthesis* e *poiesis*, a partir da experiência do autor:

Em face de sua própria obra, o criador pode assumir o papel de observador ou de leitor; sentirá então a mudança de sua atitude, ao passar da *poiesis* para a *aisthesis* (...) <sup>28</sup>

Outra forma de interação, ainda entre as duas categorias citadas, também é possível, agora no campo não do emissor mas do receptor:

A própria atividade da *aisthesis*, contudo, também pode se converter em *poiesis*. O observador pode considerar o objeto estético como incompleto, sair de sua atitude contemplativa e converter-se em co-criador da obra, à medida que conclui a concretização de sua forma e de seu significado.<sup>29</sup>

Platão dizia que a criação do mundo foi um ato de *poiesis*, ato restrito somente a uma inteligência suprema como a do Demiurgo. Santo Agostinho reservava a *poiesis* apenas a Deus. Desde o Renascimento, ela tem sido reivindicada como *distintivo do artista autônomo*, como nos diz Jauss. Agora a vemos associada também ao ato da leitura.

A importância do ensaio de Jauss está sobretudo nas últimas páginas, onde se opera essa pequena e significativa mudança na tradição das teorias da arte e, em especial, da literatura: o leitor, agora, num lugar não de recepção passiva mas de ação. O leitor poeta.

## 9

A idéia de conferir ao leitor o lugar da inventividade recoloca a questão deixada em aberto por Foucault.

Em primeiro lugar, é preciso lembrar que, se a figura do autor propriamente dito é substituída pela função autor, que é determinada e articulada pelo sistema institucional e jurídico e nele está inserida, deve-se lembrar também que o sistema institucional e jurídico é, por sua vez, formado e condicionado não apenas por esta mas por outras funções. Entre elas — por que não? — uma ainda não conceitualizada teoricamente *função leitor*.

Foucault nos diz que não se constrói *um 'autor filosófico' como um 'poeta'*; e no século XVIII não se construía o autor de uma obra romanesca como hoje.<sup>30</sup>

Numa outra formulação, seria possível afirmar: não se lê um filósofo como se lê um poeta, e no século XVIII não se lia um romance como se lê hoje.

Acredito que a elaboração mais consistente de uma *função leitor* possa contribuir para o aprofundamento da provocação lançada por Foucault.

Propor tal elaboração não significa partir do pressuposto de que, no lugar da figura destronada do autor da obra, coroáramos simplesmente seu leitor. O esfacelamento do sujeito implica também o do leitor, e é nesse sentido que pode ser entendida a crítica de Foucault ao ato de interpretar. O lugar daquele que lê é também um lugar de sujeito. E se este lugar é agora um *entrelugar*, de onde estaria ele falando, que autoridade teria para dar significado a um texto?

Pensar uma *função leitor* é, de certa forma, concordar com Foucault e partir para uma suplementação teórica à idéia de dissolução do autor. Trata-se de elaborar uma conceituação que não se esgote na pura análise textual ou na superinterpretação, e é isto o que faz Foucault ao defender a idéia de que somos mais que um nome, de que somos formados por uma multiplicidade de objetos e sujeitos, que escrevemos e lemos tanto quanto somos escritos e lidos. Para se chegar a tal conceituação, caberia estudar o perfil daquilo que se está chamando aqui de *função leitor*.

Sem a pretensão de esgotar tema tão complexo, gostaria de sugerir dois encaminhamentos para a questão das relações entre texto, autor e leitor, a partir do mote foucaultiano.

Primeiramente, sabendo-se que nenhuma função age dissociada de outras funções, seria necessário definir a *função leitor* no seu confronto ou cruzamento com a função autor. E, lembrando as lições de Tynianov, traçar a articulação de ambas com as outras instâncias — *séries* e *sistemas* — da cultura, sabendo que passam sempre, como defende o teórico russo, pela linguagem.<sup>31</sup>

Em segundo lugar, como decorrência da elaboração anterior, inserir a discussão nas pistas sugeridas por Foucault: saber quais os espaços deixados livres pelo desaparecimento do autor, que novas funções teriam surgido, e como estariam entrelaçadas as funções autor e leitor na produção e recepção do texto, recolocadas agora numa outra situação — numa outra relação de poder.

## 10

Logo no início dos anos 40, Eisenstein escreve um ensaio, *Palavra e imagem*, que funciona, embora não se assuma como tal, como um verdadeiro manifesto a favor da montagem, recurso um tanto abandonado pelo cinema soviético na década anterior:

Houve um período do cinema soviético em que se proclamava que a montagem era "tudo." Hoje estamos no final de um período no qual a montagem foi considerada como "nada".<sup>32</sup>

O cineasta e ensaísta defende a tese de que na construção cinematográfica a montagem é um elemento tão importante quanto qualquer outro, sendo a garantia de que o produto final irá se apresentar como um todo orgânico, coerente, estabelecendo as relações de agenciamento entre a trama, o cenário, o som e os demais componentes do filme.

Mais do que uma digressão teórica sobre cinema, o texto de Eisenstein trata da fabricação de qualquer discurso. Ele afirma que dois pedaços de filme colocados juntos criam um terceiro elemento, resultado da justaposição das duas figuras anteriores. Este elemento é exatamente o significado, e se constitui em algo mais que apenas a primeira e a segunda figuras vistas individualmente. E estende o conceito para outras linguagens:

Esta não é, de modo algum, uma característica peculiar do cinema, mas um fenômeno encontrado sempre que lidamos com a justaposição de dois fatos, dois fenômenos, dois objetos.<sup>33</sup>

No caso específico da literatura, há várias maneiras de se utilizar a montagem. Ela está presente na escolha das palavras, na pontuação, na construção de personagens, no cenário e na seqüencialidade do enredo, ou na opção por certa rima, certa mensuração do verso, determinada localização da palavra na folha em branco.

Para exemplificar a utilização da montagem literária, Eisenstein recorre a **Bel Ami**, de Maupassant, na passagem em que George Duroy espera ansiosamente no fiacre por Suzanne, que aceitou fugir com ele aquela noite, às doze horas em ponto:

Tornou a sair às onze horas, errou durante algum tempo, tomou um fiacre e mandou parar na Place de la Concorde, junto às arcadas do Ministério da Marinha.

De vez em quando acendia um fósforo, para olhar a hora no relógio. Quando viu aproximar-se a meia-noite, sua impaciência tornou-se febril. A todo instante punha a cabeça na portinhola para olhar.

Um relógio distante deu doze badaladas, depois outro mais perto, depois dois juntos, depois um último, muito longe. Quando este acabou de tocar, pensou: "Acabou-se. Deu tudo errado. Ela não virá." Estava entretanto resolvido a ficar, até de manhã. Nestes casos é preciso ser paciente.

Escutou ainda tocar um quarto, depois meia hora, depois três quartos; e todos os relógios repetiram a "uma", tal como tinham anunciado a meia-noite...<sup>34</sup>

Há, sem dúvida, vários aspectos a ressaltar no trecho citado, com relação ao processo de montagem. Dentre eles, o cineasta destaca a habilidade de Maupassant na construção da idéia de meia-noite.

Para Eisenstein, existe uma diferença entre o conceito de *representação* e o conceito de *imagem*, diferença que pode ser bem exemplificada na passagem citada. A representação é a figura em si, a materialidade de cada fotograma: o desenho, a cor, a luz etc. A imagem, no entanto, é a sensação obtida pela apresentação seqüencial de vários fotogramas diferentes, é uma sensação única provocada pelas várias representações.

Um gato preto, à noite, numa rua mal iluminada, é uma representação. Seguida, porém, de outras: a lua cheia surgindo entre nuvens escuras, um lobo uivando à beira de um penhasco, um vulto se esgueirando por entre as casas na rua deserta, vai gerar uma imagem: a de mistério, ou terror.

No caso de **Bel Ami**, Eisenstein observa que o texto, para produzir a imagem emocional da meia-noite, não se limitou a dizer que primeiro bateu meia-noite e depois uma hora. Temos várias representações: a de diversos relógios, em diferentes pontos da cidade, fazendo soar as doze badaladas e formando assim, pelo processo de montagem, a imagem de tensão, de desespero que a meia-noite vai significar para George Duray, na sua ansiosa espera.

Para Eisenstein, **Bel Ami** funciona como um modelo requintado de estilo de roteiro cinematográfico, no qual o som das doze horas é apresentado através de uma série completa de planos tomados de diferentes posicionamentos de câmera: distante, mais perto, muito longe. E complementa:

Este badalar dos relógios, registrado a várias distâncias, é como a filmagem de um objeto a partir de diferentes posições da câmera e repetida numa série de três diferentes enquadramentos: "plano geral", "plano médio", "plano de conjunto". Porém, a badalada real ou, mais corretamente, a batida variada dos relógios de modo algum é recolhida por sua virtude como um detalhe naturalista de Paris à noite. O efeito primário destas batidas conflitantes de relógios em Maupassant é a ênfase insistente na imagem emocional da "meia-noite" fatal, não a mera informação: "zero hora".<sup>35</sup>

É, portanto, a seleção e a combinação de representações de relógios na cidade de Paris que formará a pretendida imagem da meia-noite. Sem sair do território da palavra escrita, Maupassant reúne representações sonoras e visuais que, montadas, dão a seu texto essa dimensão cinematográfica.

A seguir, Eisenstein discorre sobre o processo de montagem na construção do personagem pelo ator, e se detém depois nos modos como se dá a utilização desse recurso também na música, na pintura, na poesia.

A montagem, no entanto, não é uma condição natural apenas da elaboração do texto. Todo leitor, no ato da leitura, é levado a percorrer, à sua maneira, caminho semelhante: montar, ou remontar o objeto já montado anteriormente pelo autor.

Diante de um quadro, por exemplo, o olhar do leitor inicialmente se detém num determinado elemento, atraído pela cor, pelo traço, pela textura, e depois de passear os olhos por todo o quadro o leitor relaciona, combina as impressões que obtivera à primeira vista, efetivando assim sua montagem particular.

No cinema, o processo será outro, já que o olhar vai sendo guiado, com maior ou menor liberdade conforme o filme, pelo movimento na tela. Na literatura, a diferença se estende pela própria mudança da linguagem visual para a verbal. Mas ainda que cada objeto, na sua modalidade específica, exija diferentes abordagens, teremos sempre um leitor que, através da montagem, confere significados ao texto.

Eisenstein, antes de qualquer teoria recepcional, já apontava para o papel ativo do leitor na construção da obra. Segundo ele, o cineasta, antes de começar o filme, tem diante de si uma imagem que personifica emocionalmente determinado tema. Sua função é criar representações parciais básicas que, habilmente combinadas, leve o espectador a produzir para ele próprio, espectador, essa imagem percebida inicialmente pelo cineasta.

Tal concepção poderia levar a pensar que, no final das contas, o leitor continuaria numa situação passiva, pois caberia a ele apenas referendar ou não a imagem pretendida pelo cineasta, não lhe cabendo a opção de também exercitar-se como criador. Mas não se trata disso, porque *a imagem desejada não é fixa ou já pronta, mas surge — nasce.*<sup>36</sup>

Na página seguinte, a necessidade de participação do espectador para a efetiva construção do filme é reforçada:

A imagem concebida pelo autor se tornou carne e osso da imagem do espectador... Dentro de mim, espectador, esta imagem nasceu e cresceu. Não apenas o autor criou, mas eu também — o espectador que cria — participei.<sup>37</sup>

E ainda: para Eisenstein, o que difere um filme empolgante de um outro que não vai além da mera apresentação de uma informação ou do registro de certo acontecimento é a capacidade de estimular o processo criativo por parte do espectador. E acrescenta que essa consideração, esse critério de valor, serve não apenas para o cinema como para qualquer obra de arte.

## 11

Se o ato de ler, e não apenas o de escrever, é inventar, se ler implica assumir o lugar da criação e não mais o da mera recepção passiva, é importante sugerir uma nova pergunta, tornando um pouco mais complexa a reflexão: existe uma autonomia do leitor?

## 12

Em 1993, o convidado das *Charles Eliot Norton Lectures*, ciclo de seis conferências apresentadas por um escritor, músico, artista ou teórico conceituado durante o ano letivo da Universidade de Harvard, em Cambridge, foi Umberto Eco. Alguns anos antes, Italo Calvino havia escrito as suas, publicadas sob o título **Seis propostas para o próximo milênio** – na verdade, são cinco, tendo o autor falecido antes de concluir a sexta conferência.

É justamente com uma homenagem a Calvino que Eco começa seu ciclo de conferências, intitulado **Seis passeios pelos bosques da ficção** — título-flor de que me apropriei aqui feito abelha no seu ofício — numa referência também, no título e em certas passagens do texto, a Jorge Luis Borges.

No primeiro capítulo, *Entrando no bosque*, Eco retoma uma das preocupações teóricas desenvolvidas em **Lector in fabula**: a do leitor-modelo.

O conceito de leitor-modelo implica, antes de mais nada, uma abstração: não se trata do leitor real do texto, o chamado leitor empírico, aquele que fisicamente toma o livro nas mãos e o lê, mas sim de um elemento em construção, uma meta do texto, abstrata, um *perfil ideal* de leitor que cada texto pede. E não apenas pede como também ajuda a construir:

leitor-modelo — uma espécie de tipo ideal que o texto não só pede como prevê como colaborador, mas ainda procura criar. Um texto que começa com "Era uma vez" envia um sinal que lhe permite de imediato selecionar seu próprio leitor-modelo, o qual deve ser uma criança ou pelo menos uma pessoa disposta a aceitar algo que extrapola o sensato e o razoável.<sup>38</sup>

Ainda que um outro leitor adulto bastante pragmático, completamente insensível ao convite à fantasia feito pelos contos de fadas, um leitor que se recuse a entrar na brincadeira desse texto em que estão suspensas as convenções da realidade, ainda que um leitor assim leia essa história começada por *Era uma vez*, o leitor solicitado pelo texto continua sendo o mesmo.

Noutras palavras, o leitor-modelo não pede para ser comprovado fisicamente, ele existe enquanto parte do jogo ficcional, é uma criação do próprio texto. Não se deve confundir-lo com o leitor empírico, o leitor real, como nos diz Umberto Eco em **Interpretação e Superinterpretação**: *O leitor empírico é apenas um agente que faz conjeturas sobre o tipo de leitor-modelo postulado pelo texto.*<sup>39</sup>

O leitor-modelo de uma história como o **Finnegans Wake**, de Joyce, por exemplo, não é um leitor desinformado, ou que gosta de livros açucarados, ou ainda um apaixonado por aventuras fáceis. O livro pede um outro tipo de leitor, mais sofisticado, mais afeito a jogos intelectuais e

metalingüísticos. E sabemos disso pela própria construção da narrativa, por seu vocabulário, sua frase, suas citações, veladas ou não. É o que observa Eco em obra citada:

o Finnegans Wake espera contar com um leitor ideal, que disponha de muito tempo, tenha muita perspicácia associativa, com uma enciclopédia com limites indefinidos, mas não qualquer tipo de leitor. Constrói o próprio Leitor-Modelo, escolhendo os graus de dificuldade lingüística, a riqueza das referências e inserindo no texto chaves, alusões, possibilidades mesmo que variáveis de leituras cruzadas.<sup>40</sup>

Um romance de Clarice Lispector não tem, claro, o mesmo leitor-modelo de um romance de Rubem Fonseca, e nenhum deles se aproxima do leitor-modelo de um Guimarães Rosa. Cada texto, portanto, pelas características de sua construção ficcional, pede um tipo diferente de leitor, ao mesmo tempo que ajuda a criar esse leitor, a construí-lo.

Uma ressalva, apenas. À primeira vista, o conceito de leitor-modelo seria o mesmo de *leitor implícito*, formulado por Wolfgang Iser.<sup>41</sup> A diferença é que Eco enfatiza a idéia de que o leitor-modelo é *determinado* pelo texto. Para Iser, o leitor implícito é uma estratégia textual que prevê a presença de um receptor mas não necessariamente o define. Paola Pugliatti esclarece a distinção entre as duas conceituações:

A perspectiva fenomenológica de Iser atribui ao leitor um privilégio que tem sido considerado prerrogativa dos textos, a saber, o de estabelecer um "ponto de vista", assim determinando o significado do texto. O Leitor-Modelo de Eco (1979) não só figura como interagente e colaborador do texto; muito mais — e, em certo sentido, muito menos — ele/ela nasce com o texto, sendo o sustentáculo de sua estratégia de interpretação. Assim, o que determina a competência dos leitores-modelo é o tipo de estampagem genética que o texto lhes transmitiu (...) Criados com o texto — e nele aprisionados —, os leitores-modelo desfrutam apenas a liberdade que o texto lhes concede.<sup>42</sup>

### 13

É ainda com o autor de **O nome da rosa** que gostaria de continuar caminhando. Em **Interpretação e superinterpretação**, ele se dá conta de que uma teoria da inventividade do leitor oferece certos riscos:

Tenho a impressão de que, no decorrer das últimas décadas, os direitos dos intérpretes foram exagerados. (...) Em meus escritos mais recentes, elaborei a idéia peirceana da semiótica ilimitada (...) Uma semiótica ilimitada não leva à conclusão de que a interpretação não tem critérios (...) Interpretar um texto significa explicar por que essas palavras podem fazer várias coisas (e não outras) através do modo pelo qual são interpretadas.<sup>43</sup>

E exemplifica:

Se devemos concluir se a frase "a rosa é azul" aparece no texto de um autor, é necessário descobrir no texto a frase completa "a rosa é azul". Se encontramos na página 1 o artigo "a", na página 50 a seqüência "ros" no corpo do lexema "rosário" e assim por diante, não

provamos nada, pois é óbvio que, dado o número limitado de letras do alfabeto que um texto combina, com esse método poderíamos encontrar absolutamente qualquer informação que desejássemos, em qualquer texto.<sup>44</sup>

Se existe uma *intentio auctoris*, uma intenção do autor, e uma *intentio lectoris*, intenção do leitor, existe também um terceiro elemento, que Eco denomina *intentio operis*, intenção da obra.

E se a *intentio auctoris* — aquilo que o autor quis dizer — é muito difícil de ser definida e, de resto, resulta irrelevante para a interpretação, e a *intentio lectoris* — o desejo individual do leitor, aquilo que ele procura no texto — também se mostra ardua a uma definição mais precisa, embora muitas vezes resulte decisiva na doação de significados ao texto, a *intentio operis*, por sua vez, pode e deve ser deduzida a partir da leitura do próprio texto. Da leitura do texto, diga-se, não apenas no seu aspecto mais evidente como também e sobretudo nas suas sugestões, na *letra sonhada*.

A *intentio operis* funcionaria, portanto, como um elemento regulador, colocado entre aquilo que o autor quis dizer e aquilo que o leitor gostaria de ler.

Num século caracterizado pela velocidade das mudanças, teríamos experimentado a passagem do modelo estruturalista, em que só o próprio texto merece ser estudado, para uma teoria da autonomia do leitor, uma semiótica ilimitada, até chegarmos, enfim, a um conceito mais equilibrado: o de que existe uma relação de diálogo entre texto e leitor.

Ler seria, então, investir no texto minha inventividade até as fronteiras que o texto me propõe. Minha aventura de leitor teria, portanto, dois limites: o que sei e o que o texto sabe.

Se o texto quer me seduzir, tem que fazer por onde. É o que nos diz Barthes, n' **O prazer do texto**: *O texto que o senhor escreve tem de me dar a prova de que ele me deseja.*<sup>45</sup>

Se, de minha parte, quero uma leitura de sedução, devo procurá-la onde ela se oferece e não onde quero que se ofereça.

Aventura limitada. Mas entre o que sei e o que o texto sabe cabe tanta coisa que ler parece infinito. No conto *A biblioteca de Babel*, de Borges, em **Ficções**, há um espelho no saguão da biblioteca que duplica as aparências fielmente. Os homens costumam inferir desse espelho que a biblioteca é finita, caso contrário por que essa duplicação ilusória, esse fingimento de infinito? O narrador acredita que o espelho está aí para *representar e prometer* o infinito. E sua solidão alegra-se com essa elegante esperança.

## 14

Ler se equipara a escrever. Mas a liberdade do leitor esbarra nos limites do texto. Não existiria, nesse sentido, uma autonomia completa da leitura, mas a promessa de uma autonomia, que nos permite ler no quase ilimitado.

E quanto a escrever, há autonomia? Na verdade, escrever também tem seus limites. E se a leitura só vai até onde o texto permite, a não ser que se transforme em superinterpretação, a liberdade do texto é controlada o tempo todo justamente pelo leitor.

Quem escreve é *vigiado* pelo leitor. Escreve-se sempre em liberdade condicional. Nunca se escreve apenas para si mesmo, nem quando se trata de um diário íntimo porque, nesse caso, o próprio diário, confidente de papel, é uma espécie de leitor fingido, ou, numa hipótese radical, na escrita do diário quem escreve se converte em leitor do que escreve.

Se, por acaso, o escritor é conhecido e apreciado por certo segmento de leitores, seu trabalho é ainda mais cerceado, porque nunca poderá fugir da escolha: escrever o que esperam dele ou o que não esperam. Qualquer outra opção deverá passar necessariamente por esta encruzilhada. Mesmo aquela terceira: escrever o que os leitores que o admiram esperam dele e, ao mesmo tempo, seduzir um outro segmento, mesmo tal saída, ambiciosa e legítima, parte da situação anterior e é, portanto, um limite.

Escreve-se numa determinada língua, para mantê-la casta ou subvertê-la, num certo registro, com certa extensão, com um ritmo específico. Escreve-se sempre de dentro de uma tradição da escrita, assim como só se pode ler a partir de um momento particular dentro da tradição da leitura: o momento *daquele* leitor, e não de outro.

## 15

Escrever é sempre escrever de novo. Como nos ensina Borges, um livro é sempre a memória de outros livros. Escrevo com o que sou: o que já vivi, o que já li, o que já escrevi antes. Na hora da escrita, no entanto, parece descer sobre aquele que escreve um esquecimento estratégico: é só esquecendo o que foi escrito até então que posso partir para o novo. Essa amnésia fingida é a condição da inventividade.

Na reescrita, porém, o escritor de novo se lembra e se porta agora como leitor. Lendo o que escreveu, vai mapeando o rastro de tudo aquilo que leu e que aparece na sua escrita ou de forma explícita, citacional, ou como um fantasma, percorrendo o texto nos seus atalhos e desvios, suas veredas. Se vai dar corpo ao fantasma ou transformar em sugestão o que está à mostra, o que fará enfim dessa figura explícita ou desse fantasma, cabe a ele decidir.

A escrita, portanto, tem seu limite: a memória de quem escreve. É ela que vai moldando cada palavra, frase, parágrafo, dando corpo ao texto, limitando e dessa forma traçando o desenho daquilo que o escritor tem para expressar.

Também a leitura funciona nessa fronteira. Ler é reler. Quando leio, por exemplo, o *Pierre Menard*, de Borges, aciono a leitura que fiz do **Quixote**, de Cervantes, e do **Amadis de Gaula** e outros romances de aventura e de viagem, de cavalaria. Leio o conto de Borges relendo tudo isso e ainda, entre outros, o **Cavaleiro Inexistente**, de Calvino.

Num dos episódios de **Sonhos de Akira Kurosawa (Dreams of Akira Kurosawa)**, um jovem pintor lê quadros de Van Gogh numa exposição. Pára mais detidamente diante de um

deles, *Le Pont de l'Anglois*. A câmera subjetiva mostra o que o jovem observa: uma parede, e nela o quadro. Aos poucos, a câmera vai se aproximando até que a moldura do quadro coincida com a moldura da tela. Nesse momento, em que quadro e tela, em que pintura e cinema são um só, as lavadeiras pintadas por Van Gogh começam a se mover. A carroça, condenada pelo pintor a ficar eternamente suspensa sobre a ponte, ganha movimento pelas mãos do cineasta, ou, dentro do filme, pelos olhos do jovem.

O episódio tem como título *Corvos*. Já na própria leitura do título minha memória começa a desenhar fronteiras: sei que *Corvos* remete ao quadro *Champs de blé aux corbeaux*, de Van Gogh, e saber disso já estabelece uma expectativa, ou seja, um limite. Minha leitura do quadro é o primeiro elemento na construção do meu *horizonte de expectativa*, como nomeia Jauss, já n'**A história da literatura...**, na medida em que passo a esperar quando e como o quadro irá aparecer no filme.

Posso, claro, ler o conto de Borges e o filme de Kurosawa sem ter lido antes Cervantes ou Van Gogh, mas não posso, se já li esses dois últimos, deixar de levá-los comigo para a leitura do conto ou do filme. Não posso não lembrar: minha memória me ajuda a escrever o texto que leio, dando uma forma, impedindo que a leitura se perca no caos.

O que já li funciona como um caminho pelo bosque de caminhos que se bifurcam. A memória limita minha leitura, mas limita para torná-la mais livre em seguida, para permitir que eu leia sempre somando.

## 16

Às vezes é preciso enfrentar a questão: como é ler *bem*? Existiria uma gramática da leitura, ou algo parecido que nos orientasse no sentido da valoração do ato de ler?

Não se trata de estabelecer regras, mas é possível pensar num critério mínimo. Possibilidade de critério: leio bem quando não desprezo o texto, quando sei perceber o jogo que ele está me propondo e diante dele tomo uma atitude digna: ou abandoná-lo, porque a partida não me interessa, ou aceitá-lo, e aí jogar com tudo que sei.

Também para a escrita talvez seja pertinente o critério: não desprezar o leitor, explicitar ou sugerir o tipo de jogo proposto — apenas o tipo de jogo, não as jogadas. Mostrar-se, entremostrá-lo.

Exemplo de texto ruim: o que deseja explicar tudo, texto tagarela, que despreza a inteligência do leitor. Texto frígido, que não quer ser seduzido. Texto que não deixa o leitor inventar, exercer sua função de co-autor.

Exemplo de leitura ruim: diante de um texto inventivo, a leitura que deseja ser única, verdade absoluta. Leitura que impede o texto de falar, de ser jogo, ser múltiplo. Leitura que fala por todas as outras. Leitor tagarela.

Tanto num quanto noutro caso, temos o exercício da autoridade, da postura autoritária. No primeiro, um texto que não deixa o leitor falar. No segundo, um leitor que cala o texto.

## 17

Uma obra não lida permanece sendo uma obra?

No capítulo *Ler*, de **O espaço literário**, Blanchot faz pergunta semelhante, e responde:

O que é um livro que não se lê? Algo que ainda não está escrito. Ler seria, pois, não escrever de novo o livro, mas fazer com que o livro se escreva ou seja escrito — desta vez sem a intermediação do escritor, sem ninguém que o escreva. O leitor não se acrescenta ao livro mas tende, em primeiro lugar, a aliviá-lo de qualquer autor.<sup>46</sup>

Durante a leitura, é preciso esquecer que alguém escreveu aquilo e pensar simplesmente que aquilo *foi escrito*. Esquecer que existe o autor e firmar no texto minha marca: de leitor.

## 18

Ainda sobre leitura, escrita e memória, vale anotar, de passagem, algumas considerações de Jauss estabelecidas em *L'esthétique de la réception: une méthode partielle*.

Segundo o teórico:

Nossa pré-compreensão da arte está condicionada ao mesmo tempo e, com a mesma intensidade, pelos cânones estéticos, cuja formação foi registrada pela história e por aqueles cuja consagração permaneceu latente: pela tradição consciente da escolha e pela tradição do evento, anônimo e inconsciente, como tudo aquilo que a sociedade institucionaliza de forma latente.<sup>47</sup>

Ler, portanto, tem que ser pensado sob o problema da tradição literária, da tradição do que foi escrito. Mais ainda, tem que ser considerada a história das recepções, ou seja, a história de como se leu aquilo em épocas e situações diversas.

Segundo o teórico, quando leio carrego para a leitura as marcas da sociedade em que vivo, e da classe a que pertencço, além de minha história individual. E carrego, claro, tudo o que já li antes:

a ligação com o texto é sempre, e ao mesmo tempo, receptiva e ativa. O leitor não pode "fazer falar" um texto, ou seja, concretizar em uma significação atual o sentido potencial da obra, a não ser que ele insira sua pré-compreensão do mundo e da vida na moldura de referência literária implicada pelo texto. Esta pré-compreensão do leitor inclui as expectativas concretas que correspondem ao horizonte de seus interesses, desejos, necessidades e experiências tal qual eles são determinados pela sociedade e pela classe à qual pertence, assim como pela sua história individual. Não há qualquer necessidade de se insistir sobre o fato de que qualquer horizonte de expectativa que se refere ao mundo e à vida já estão integrados também a experiências literárias anteriores.<sup>48</sup>

## 19

Em **Para uma teoria da interpretação**, Roberto Corrêa escreve:

A interpretação — força, produção e jogo, excessivos e econômicos — não se encaminha nem para o descritivismo "neutro", nem para a paráfrase lamuriosa. Não visa tampouco a se debruçar sobre um texto com vista à notícia, à informação, à venda. Não se quer como divulgador rancoroso ou paternal. Não é, pois, nem similar ao que de mais habitual se faz na Universidade, nem ao que de mais habitual se faz na imprensa. O que pretende, como uma de suas perversões, é entrar no jogo da escritura, quebrando a passividade de uma leitura que tenda a seguir, sem brincar e sem considerar a ação escritural, um fio unitário de estória cujo desenlace se quer conhecer. A interpretação quer escrever sempre, diferente cada vez que tocar um texto. Como quem toca rasga.<sup>49</sup>

Texto erótico: o que se recompõe a cada rasgo, o que na verdade vive do toque do outro, e que toca o outro. Leitura erótica: a que se revitaliza cada vez que é tocada, a que toca e rasga o texto, a que lhe dá vida.

## 20

Toda criação é um aventura limitada pelo corpo do outro: o leitor, caso se trate de escrever, ou o texto, se falamos do ato de ler. Mas trata-se de uma limitação que não tem por objetivo calar o outro mas apenas traçar trajetórias para que a aventura seja possível, para que não caia no vazio.

A leitura ideal, se existe, acontece quando se deparam um texto aberto, plural, com um leitor que se propõe, dentro do campo quase infinito dos significados do texto, trabalhar com o imaginário, leitor ativo.

Mas pode-se pensar ainda num outro encontro: o do texto fechado, construído *a priori*, com um leitor também pouco afeito a lidar com o imaginário, leitor acomodado no seu canto, leitor passivo. Talvez haja aí também felicidade, quem sabe.

Quando, no entanto, o texto aberto se encontra com um leitor passivo, ou o texto fechado com um leitor ativo, temos o verdadeiro desencontro. Aí não pode haver senão frustrações, o não-diálogo de Babel.

Outro aspecto a ser considerado: em cada um desses casos, há várias formas de ler. Tanto o desencontro quanto as duas formas de encontro possível entre texto e leitor ocorrem de variadas maneiras, porque temos evidentemente uma infinidade de textos e de leitores, em diferentes situações de leitura, que vão variar conforme a sociedade em que estão inseridos, a época, o momento particular de quem lê.

Assim como há diversas modalidades de texto aberto e de texto fechado, temos também várias modalidades de leitor inventivo e de leitor meramente espectador.

O leitor inventivo pode ter sua habilidade voltada, por exemplo, mais para a imagem do que para o texto escrito, ou, numa segunda classificação que não exclui a primeira, desenvolver-se melhor numa leitura intelectual, digamos, de raciocínio lógico e conceitual, ao contrário de um

leitor mais intuitivo, de sensibilidade mais aguçada. Não descartando, claro, a possibilidade de um terceiro, que saiba temperar as duas qualidades.

Da mesma forma, há, por paradoxal que pareça, várias maneiras de *agir* como leitor passivo, ou seja: de atuar como um leitor que prefere receber um texto já pronto, pré-fabricado. Delas, talvez a mais comum seja aquela em que se percebe um total desequilíbrio entre as três categorias da experiência estética apontadas por Jauss. Saem de campo *poiesis* e *aisthesis* e a leitura fica a cargo unicamente da *katharsis*: o leitor não escreve, se deixa escrever pelo texto.

## 21

Todo escritor tem seu modo próprio de selecionar e montar palavras, frases, cenários, diálogos, de construir sua *estratégia textual* específica. Haveria também, nesse sentido, uma *estratégia de leitura* engendrada por cada leitor? Existiria, na falta de termo mais adequado, um *estilo* de leitura?

Creio que sim, e ainda está por ser escrita uma história desses estilos, buscando mostrar que assim como por trás da figura do autor se escondem vários *eus*, como nos diz Foucault, também o leitor é pluralidade.

Procurei recortar e reunir aqui alguns desses encontros e desencontros da leitura, em pequenos fragmentos, anotações do que fui lendo.

O passeio vai chegando ao fim mas pode estar começando agora. Se mal percorremos a primeira aléia...

## NOTAS

1. SÊNECA. **Lettres a Lucilius**. Texto estabelecido por François Préchac e traduzido do latim por Henri Noblot. Paris: C.U.F., 1957. Edição bilíngüe: latim-francês. Pág. 122.
2. *ibidem*, pág. 123.
3. EISENSTEIN, Sergei. *Palavra e imagem*, in: **O sentido do filme**. Trad. Teresa Ottoni. Rio: Jorge Zahar, 1990.
4. LIMA, Luiz Costa, *O leitor demanda (d) a literatura*, in: **A literatura e o leitor: textos de Estética da Recepção**. Rio: Paz e Terra, 1979. Pág. 10.
5. JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994. Pág. 22.
6. Ver *L'Esthétique de la réception: une méthode partielle*, in: **Pour une esthétique de la réception**. Paris: Gallimard, 1978.
7. CALVINO, Italo. **Os amores difíceis**. Trad. Raquel Ramallete. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. Pág. 86.
8. ROSA, Guimarães. **Tutaméia**. 6a. ed. Rio: Nova Fronteira, 1985. Pág. 8.

9. ECO, Umberto. **Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos.** Trad. Attílio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 1986. Pág. 37.
10. *ibidem*, pág. 37.
11. Ver **Lector in fabula** e **Seis passeios pelos bosques da ficção.** Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
12. ECO, Umberto. Op. cit. (1986). Pág. 35.
13. BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário.** Trad. Álvaro Cabral. Rio: Rocco, 1987. Pág. 199.
14. *ibidem*, pág. 204.
15. OLINTO, Heidrun Krieger. **Histórias de literatura: as novas teorias alemãs.** São Paulo: Ática, 1996. Pág. 128.
16. JAUSS, Hans Robert. Op. cit. (1978). O título do ensaio já aponta para o caráter interdisciplinar da Estética da Recepção: *Ela [a Estética da Recepção] não é uma disciplina autônoma fundada sobre uma axiomática que lhe permitiria resolver sozinha os problemas que encontra, mas uma reflexão metodológica parcial, suscetível de ser associada a outras e de ser completada por elas em seus resultados.* Pág. 124.
17. Citado por Jauss, em obra referida na nota anterior. Pág. 247.
18. JAUSS, Hans Robert. Op. cit. (1978). Pág. 248.
19. FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Trad. António Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro. Lisboa: Vega, 1992. Pág. 73.
20. *ibidem*, pág. 80. Foucault: *A primeira coisa que direi é que nunca empreguei, pela minha parte, a palavra estrutura. Se a procurarem em **Les mots et les choses**, não a encontrarão. Então, gostaria que todas as facilidades sobre o estruturalismo não me fossem imputadas ou que as justificassem devidamente.*
21. *ibidem*, pág. 34.
22. *ibidem*, pág. 42.
23. *ibidem*, pág. 22
24. *ibidem*, pág. 51.
25. *ibidem*, pág. 56.
26. *ibidem*, pág. 41.
27. JAUSS, Hans Robert. *O prazer estético e as experiências fundamentais da poiesis, aisthesis e katharsis*, in: LIMA, Luiz Costa. Op. cit.
28. *ibidem*, pág. 81.

29. *ibidem*, pág. 82.
30. FOUCAULT, Michel. Op. cit. Pág. 51.
31. Ver *Da evolução literária*, de Tynianov, in: EIKHENBAUM et al. **Teoria da literatura: formalistas russos**. Trad. Ana Mariza Ribeiro e outros. Porto Alegre/Rio, 1976.
32. EISENSTEIN, Sergei. Op. cit. Pág. 13.
33. *ibidem*, pág. 14.
34. *ibidem*, pág. 22. A tradução brasileira do texto de Maupassant é de Clovis Ramalhete. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
35. *ibidem*, pág. 22.
36. *ibidem*, pág. 27.
37. *ibidem*, pág. 28.
38. ECO, Umberto. Op. cit. (1994) Pág. 15.
39. ECO, Umberto. **Interpretação e superinterpretação**. Trad. MF. São Paulo: Martins Fontes, 1993. Pág. 75.
40. ECO, Umberto. Op. cit. (1986) Pág. 43.
41. Ver **The implied reader**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1974.
42. PUGLIATTI, Paola. *Reader's stories revisited: an introduction*, in: **Il Lettore: modelli, processi ed effetti dell'interpretazione**, edição especial de VS 52-53 - jan.mai 1989 - 5-6. Citado por Eco em **Seis passeios pelos bosques da ficção**, pág. 22.
43. ECO, Umberto. Op. cit. (1993). Pág. 27-28.
44. *ibidem* BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1977. Pág. 11.
45. BLANCHOT, Maurice. Op. cit. Pág. 193.
46. JAUSS, Hans Robert. Op. cit. (1978) Pág. 250.
47. *ibidem*, pág. 259.
48. SANTOS, Roberto Corrêa dos. Para uma teoria da interpretação: semiologia, literatura e interdisciplinaridade. Rio: Forense Universitária, 1989.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1977. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Trad. Álvaro Cabral. Rio: Rocco, 1987.
- BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. 4a. ed. Trad. Carlos Nejar. Porto Alegre- Rio: 1986.

- ▶ CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- ▶ \_\_\_\_\_. **Os amores difíceis**. Trad. Raquel Ramalhete. Rio: Companhia das Letras, 1993.
- ▶ \_\_\_\_\_. **O cavaleiro inexistente**. Trad. Nilson Moulin. Rio: Companhia das Letras, 1993.
- ▶ ECO, Umberto. **Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos**. Trad. Attilio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- ▶ \_\_\_\_\_. **Interpretação e superinterpretação**. Trad. MF. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- ▶ \_\_\_\_\_. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Trad. Hildegard Feist. Rio: Companhia das Letras, 1994.
- ▶ EIKHENBAUM, E. **Teoria da literatura: formalistas russos**. Trad. Ana Mariza Ribeiro et. al. Porto Alegre: Globo, 1976.
- ▶ EISENSTEIN, Sergei. *Palavra e Imagem*, in: **O sentido do filme**. Trad. Teresa Ottoni. Rio: Jorge Zahar, 1990.
- ▶ FOUCAULT, Michel. **O que é um autor**. 2a. ed. Trad. António Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro. Lisboa: Vega, 1992.
- ▶ JAUSS, Hans Robert. *L'esthétique de la réception: une méthode partielle*, in: **Pour une esthétique de la réception**. Paris: Gallimard, 1978.
- ▶ \_\_\_\_\_ et. al. **A literatura e o leitor: textos de Estética da Recepção**. Seleção, coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. Rio: Paz e Terra, 1979.
- ▶ \_\_\_\_\_. **História da literatura como provocação à teoria literária**. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.
- ▶ OLINTO, Heidrun Krieger. **Histórias de literatura: as novas teorias alemãs**. São Paulo: Ática, 1996.
- ▶ ROSA, João Guimarães. **Tutaméia**. 6a. ed. Rio: Nova Fronteira, 1985.
- ▶ SANTOS, Roberto Corrêa dos. **Para uma teoria da interpretação: semiologia, literatura e interdisciplinaridade**. Rio: Forense, 1989.
- ▶ SÊNECA. **Lettres a Lucilius**. Texto estabelecido por François Préchac e traduzido do latim por Henri Noblot. Paris: C.U.F. (Collection des Universités de France) - Société d'Édition "Les belles lettres", 1957. Edição bilingüe: francês/latim. 3 vol.