

A POSIÇÃO DO LEITOR NO TEXTO LITERÁRIO E NA CRÍTICA

Marisa Martins Gama KHALIL*

... um texto só existe se houver um leitor para lhe dar significado. (Roger Chartier)
O simulacro é uma simulação, e sua mais perfeita fidelidade a qualidades lógicas sensíveis do objeto que reproduz implica, em sua pretensão ilusionística de hoje, suplantar ou superar a experiência individual do real, um princípio de ocultação e opacidade. (Eduardo Subirats)

A prática de reflexão sobre o homem e sua história costuma ser freqüente quando os séculos apontam para o seu final. O século XX, cujo “deus é a eletricidade”, encontra-se na fase de epílogo. Marcado por grandes avanços tecnológicos e pela cultuada velocidade, este século presenciou e vem ainda presenciando afirmações sobre a morte do narrar, a morte da literatura, a morte da história. Entretanto, mesmo reconhecendo que tais afirmações tenham a sua validade, temos de refletir acerca do sentido hiperbólico delas, uma vez que se torna difícil conceber um homem sem história, sem literatura e que não seja capaz de narrar. Todas as transformações tecnológicas podem ter proporcionado muitas mudanças na postura do homem frente ao mundo, nas suas relações com o outro, com a história, no seu modo de produzir literatura, na sua maneira de narrar. Em decorrência da história *fast food* promovida pelos satélites, a historiografia encontra-se fragilizada; a literatura, situada num contexto onde as technoimagens e os *best-sellers* são as principais vias de entretenimento, torna-se uma arte a que poucos sujeitos têm

* Professora da Fundação Universidade Federal de Rondônia (UNIR). Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras da UNESP, Araraquara - SP.

acesso. A velocidade, força que move este século, é um dos elementos responsáveis pela fragilização da história e da literatura. De acordo com Paul Valéry, “o homem de hoje não cultiva o que não pode ser abreviado” (*apud* Benjamin, 1994, p. 206). No passado, o homem atribuía mais valor ao trabalho artesanal, paciente e prolongado; hoje, época em que os botões dão conta de realizar as mais variadas tarefas da vida cotidiana, a experiência se atrofia, e a história e a literatura, que são tecidas a partir do narrar, perdem sua força artesanal. Contudo, o nosso olhar não deve ser tão apocalíptico, já que, se reconhecêssemos a morte “real” da história e da literatura, estaríamos decretando a morte da arte de narrar e, com esta, a morte do próprio homem, porque o homem não vive sem o outro e a narração implica a presença do outro. Podemos considerar tais mortes como metáforas para um tempo em que o modo de produzir história e literatura assim como os procedimentos do narrar tendem a mudanças, como já aconteceu em outras épocas. O romance, por exemplo, surgiu numa época em que o sentido de construção da epopéia entrou em decadência. Apresentando-se como uma nova forma de narrar, o romance resgatou alguns elementos constitutivos da epopéia e elaborou novos procedimentos narrativos.

POR UMA ESTÉTICA DA LEITURA

A narração funda-se na recepção. Ninguém conta algo para si mesmo; quem conta, conta para alguém. Scherazade, a narradora d’ *As mil e uma noites*, morreria se o seu ouvinte decidisse não escutá-la. Ela conta mil e uma histórias e, pela sua performance narrativa, adquire do ouvinte não apenas concessão para viver, mas também o seu amor. Assim, a relação metafórica entre vida e narração engloba o sujeito que conta e o sujeito que ouve. É importante ressaltar que a narrativa primordial, que era tecida pela oralidade, além de ser contada de boca em boca, era ouvida de ouvido a ouvido. Apesar de Walter Benjamin centrar-se na figura do narrador, há, em seus ensaios que abordam a questão da narração – “O narrador” e “Experiência e pobreza” (Benjamin, 1994) –, a atenção sobre o ouvinte. Ninguém monologa narrativas, porque estas surgem da essência de um diálogo implícito que leva em conta a instância da produção e da recepção.

As epopéias seguiram o rastro das narrativas orais e também concederam espaços significativos à figura do receptor. A relação narrador/ouvinte é desvelada por Homero (1967) no canto XXIII da *Odisséia*: “(...) Penélope o ouvia enlevada, / sem que pudesse dormir, enquanto até o fim não contara.” Penélope, a ouvinte, é fundamental para a continuidade da

história contada por Odisseu e, por este motivo, ela não dorme, enleva-se com a narração. Logo no canto I da *Ilíada*, Homero (1989) faz uso de um questionamento: “Qual, dentre os deuses eternos, foi a causa de que eles brigassem?” A pergunta não é feita ao acaso, pois Homero, com ela, deixa transparecer que prevê um público leitor, abrindo um horizonte dialógico. Homero criou procedimentos que são resgatados até hoje. Desde a existência literária de Homero, “certos arquétipos são sempre recuperados por autores posteriores” (Barbosa, 1995, p. 9). Desta forma, se Homero enfatizou o receptor como um dos sustentáculos da sua criação, é de se esperar que os narradores que o sucederam retomem esta estratégia narrativa na escrita. Ainda na esteira das epopéias, vale lembrar que, na *Divina Comédia*, os diálogos explícitos com o leitor são uma constante: “Pensa, leitor, se a mente me tressua / Palavras tais ouvindo, amaldiçoadas” (Alighieri, 1976). Virgílio não é o único parceiro de Dante em sua viagem, os leitores também o são. Temos n’*Os Lusíadas* de Camões (1986) algumas passagens nas quais o uso da primeira pessoa do plural sugere a presença da figura que narra e da figura que lê: “E vejamos, entanto, que acontece / Àqueles tão famosos navegantes”.

A mesma tendência despertada desde Scherazade, e confirmada pelas epopéias antigas e modernas, projetou-se no solo do romance, bem como na novela e no conto, e encontrou pousada fértil. Observemos, primeiramente, que o narrador, muitas vezes, explicita qual é o leitor esperado pela sua obra, o seu leitor implícito. Em *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes, temos o leitor desocupado:

Desocupado lector: sin juramento me podrás creer que quisiera que este libro, com hijo del entendimiento, fuera el más hermoso, el más gallardo y más discreto que pudiera imaginarse. (Cervantes, 1968)

Já a novela de Boccaccio amplia o seu horizonte de recepção e prevê como leitoras todas as adoráveis e piedosas mulheres. Ironicamente, o narrador seduz as prováveis leitoras com uma adjetivação positiva (“adoráveis”), para logo em seguida supor que o efeito que sua obra causará nelas não será tão positivo:

Inúmeras vezes, minhas adoráveis mulheres, pensando eu com os meus botões, considero o quanto vocês são piedosas por natureza. Conheço muitas mulheres para as quais, no seu entender, esta obra terá um início triste e maçante. (Boccaccio, 1971)

Há o narrador de Camilo Castelo Branco (*Amor de salvação*), que policia sua linguagem em função do seu possível leitor de mais de trinta anos: “... iluminados lhes chamarei eu em respeito do leitor maior de trinta anos” (Castelo Branco, 1985).

O narrador de Almeida Garrett espera por um leitor benévolo, seu companheiro de viagem. Temendo ser abandonado no meio do percurso, desculpa-se pela sinceridade que tem que impor ao ritmo narrativo:

Vou desapontar decerto o leitor benévolo: vou perder, pela minha fatal sinceridade, quanto em seu conceito tinha adquirido nos dois primeiros capítulos desta interessante viagem. (Garrett, 1981)

A idéia do contato narrador/leitor via narração como “viagem” também é encontrada no *Tom Jones*, de Henry Fielding, onde se espera por um leitor sagaz e já se prevê a recepção do romance no futuro:

O leitor, sagaz, não colherá da comparação que essa pobre gente tivesse alguma idéia dos desígnios com que a Sra. Wilkins a procurava; mas, como a grande beleza da comparação poderá talvez passar despercebida nestes próximos cem anos, enquanto algum futuro comentarista não lançar mão desta obra, julgo oportuno prestar-lhe um pequeno auxílio nesse passo. (...) Chegamos agora, leitor, à última etapa da nossa longa jornada. Portanto, como viajamos juntos através de tantas páginas, tratemo-nos como companheiros de viagem ... (Fielding, 1971)

Em *Noites brancas*, encontramos o narrador que seduz o seu leitor com o adjetivo “querido” e, neste clima de cordialidade, sente-se na obrigação de explicar os seus “desvios” estilísticos:

Era uma noite prodigiosa, uma dessas noites que talvez só vejamos quando somos novos, querido leitor. (...) Perdoem-me a vulgaridade com que me exprimo: não me sinto com disposição para usar um estilo requintado. (Dostoiévski, 1963)

A narrativa fantástica de Hoffmann também trabalha com a expectativa da recepção por intermédio da sedução, qualificando o seu leitor como amável:

Seria impossível inventar algo mais estranho e mais surpreendente do que o sucedido com meu pobre amigo, o estudante Natanael, e que resolvi contar para você, amável leitor. (Hoffmann, 1986)

Num texto cujo suporte de enredamento é a intertextualidade, a narradora de *A força do destino*, ironicamente, coloca em seu horizonte de recepção um leitor de memória delicada:

O esforço em descrever Leonora terminaria por determinar-lhe limites nem sempre prorrogáveis na delicada memória do leitor. Não culpo o leitor que demanda um corpo real em suas leituras. (Piñon, 1980)

Em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, o narrador, que reconstitui sem pressa a trajetória de Cristo pela carnavalização, prevê um leitor apressado. Cabe, então, para prendê-lo à leitura, convertê-lo ao ritmo narrativo.

... porém não nos ponhamos já a antecipar, deixemos que o preciso tempo passe. (Saramago, 1991)

Já a prosa humorística de Laurence Sterne é amplamente penetrada pelo estilo de Cervantes e, por isto, segue a tradição da metalinguagem e do dialogismo com o leitor. Constrói em *Tristram Shandy* um narrador irônico que caracteriza o seu provável leitor como curioso. Numa atitude ímpar frente à da maioria dos narradores, traz à tona também os não-leitores, considerando-os como “boas pessoas”:

Eu sei existir no mundo leitores, bem como muitas outras boas pessoas que não são absolutamente leitores, – que não se sentem muito a gosto quando não são postas ao corrente de todo o segredo, do começo ao fim, de quanto diga respeito a uma pessoa. (Sterne, 1984)

Machado de Assis, sendo discípulo de Sterne, traz para a sua tessitura romanesca a tradição da ironia, da metalinguagem e do dialogismo. O horizonte de recepção do seu defunto narrador talvez seja um dos mais amplos da história do gênero narrativo. A preocupação com a recepção começa pela dedicatória, destinada *Ao Leitor*, na qual, através de uma gradação decrescente, supõe que talvez o seu romance tenha cem, cinquenta, vinte, dez, ou, quem sabe, cinco leitores. Dentre os vários leitores implícitos, temos a leitora pálida (e romântica, obviamente), o leitor apressado, o leitor obtuso; temos a generalização: todos os leitores vivos; e, ainda, numa projeção temporal de setenta anos após a publicação de seu romance, descreve o seu leitor do futuro:

Não tremas assim leitora pálida, descansa que não hei de rubricar esta lauda com um pingo de sangue.

(...) porque o maior defeito deste livro és tu, leitor. Tu tens pressa de envelhecer, e o livro anda devagar...

Leitor obtuso, isso prova que nunca entraste no cérebro de um chapeleiro.

Senhores vivos, não há nada tão incomensurável como o desdém dos finados.

Olhai, daqui a setenta anos, um sujeito magro, amarelo, grisalho, que não ama nenhuma outra coisa além dos livros, inclina-se sobre a página anterior, a ver se lhe descobre o despropósito; lê, relê, treslê, desengonça as palavras (...), não acha o despropósito. (Machado de Assis, 1985)

A previsão do leitor do futuro efetuada pelo narrador machadiano também é verificada na postura de um dos narradores de Edgar Allan Poe. Ao trabalhar com fatos fantásticos em *O gato negro*, julga que, no futuro, alguém – um leitor – há de explicá-los.

Não espero nem peço que acreditem na narrativa tão estranha e ainda assim tão doméstica que estou começando

a escrever. (...) No futuro, talvez, algum intelecto será capaz de reduzir meu fantasma ao lugar-comum – algum intelecto mais calmo, mais lógico e muito menos excitável que o meu, que vai perceber, nas circunstâncias que detalho com pasmo, nada mais que uma sucessão habitual de causas e efeitos muito naturais. (Poe, 1995)

Ao introjetar a figura simulada do leitor nos fios narrativos, o narrador propicia uma participação mais intensa do seu leitor empírico, fazendo deste um co-autor da narrativa, incitando-o à *poiesis*. Vejamos como Balzac, em *A obra-prima ignorada*, simula uma descrição feita pela parceria narrador/leitor:

Imaginem uma fronte calva, abaulada, proeminente, projetando-se saliente sobre um nariz pequeno e chato. (...) Ponham essa cabeça num corpo franzino e débil, cerquem-na de uma renda de deslumbrante alvura... (Balzac, s. d.)

É importante observar que os procedimentos dialógicos são, na verdade, uma forma de manter o leitor preso à narrativa, pois, se este fecha o livro, o narrador “morre”. Todos os narradores, desta forma, revivem o drama de Scherazade. Assim, para que o seu leitor não pense em fechar o livro, o narrador de *Werther* reavalia suas construções estilísticas:

Percebo que me abandonei à exaltação, às metáforas, à declamação, esquecendo-me de contar a você o fim da minha aventura com as crianças. (Goethe, 1971)

Mas há alguns narradores que sabem que o ser humano é dado a contrariedades e, por este motivo, em vez de agradar os seus leitores, desafia-os. O tom é quase sempre de provocação. E, novamente, é na criação satírica de Sterne e de Machado que encontraremos exemplos:

... não importa muito se o leitor, por alguma razão, o aprova ou deixa de aprovar. (Sterne, 1984)

Veja o leitor a comparação que melhor lhe quadrar, veja-a e não esteja daí a torcer-me o nariz, só porque ainda não chegamos à parte narrativa destas memórias. (Machado de Assis, 1985)

Muitas vezes, o narrador vale-se de enunciações interrogativas para sugerir as possíveis reações do leitor. É como se o narrador visse as expressões faciais e/ou escutasse a opinião do seu leitor:

Não compreende o que quero dizer? Confesso-lhe o meu cansaço. (Camus, 1989)

Pois de que adianta proibir o que não se pode impedir?
Os livros cuja leitura proibimos, a criança lê escondido.
(Gide, 1985)

Mas, não diga que o senhor assisado e instruído, que acredita na pessoa dele?! Não? Lhe agradeço! Sua alta opinião compõe minha valia. (Guimarães Rosa, 1965)

Outro recurso mais ousado é conceder falas ao leitor. O narrador pode atribuir a voz ao leitor em apenas alguns momentos de sua narrativa:

– Que tinha morrido de paixão e vergonha talvez! –
exclama uma leitora sensível. (Castelo Branco, 1991)

Como pôde a senhora mostrar-se tão desatenta ao ler o último capítulo? Nele eu vos disse que *minha mãe não era uma papista*. – Papista! O senhor absolutamente não me disse isso. Senhora, peço-vos licença para repetir outra vez que vos disse tal coisa tão claramente quanto as palavras, por inferência direta, o poderiam dizer. – Então, senhor, devo ter pulado a página. (Sterne, 1984)

Ou pode reservar um capítulo inteiro para a provável voz do seu leitor:

Você não agüenta mais o meu silêncio: (...) Pelo silêncio vou te dizendo que o importante não é o que eu penso, ou sinto diante do seu fracasso – pausa – passageiro – sorriso, que o importante é que continue a te dar corda para que você vá soltando pelo papel coisas que iam morrer caladas no túmulo com você. (Santiago, 1991)

Os excertos transcritos acima exemplificam a tendência de muitos escritores de variadas épocas e nacionalidades de fazerem uso do dialogismo como forma de sedução do leitor. O discurso deles, percebe-se, prevê um “discurso-resposta futuro” (Bakhtin, 1990, p. 89) e conta com um leitor agente que influa no narrado. Nesta perspectiva, o ato da leitura literária deve ser encarado como uma função dinâmica, em que tanto o escritor como o leitor se tornem “interativos” e “interinfluentes”. Assim como o ouvinte de Scherazade era a principal razão do seu narrar, “o texto ficcional exige imperiosamente um sujeito, isto é, um leitor. Pois enquanto material dado, o texto é mera virtualidade que se atualiza apenas no sujeito.” (Iser, 1996, p.123).

Uma tendência contemporânea, alicerçada na discutida interação escritor↔texto↔leitor, é a de inserir o próprio leitor enquanto personagem efetiva no mundo diegético. Observemos dois exemplos:

... Literatura é o jeito que um escritor descobre pra passar isso pra gente dum jeito que é só dele, e quando a gente afina com o jeito dum escritor inventar, com o jeito que é o jeito dele escrever, nesse dia a gente vira leitor dele e quer ler tudinho que o cara ou a cara escreveu, mas quando eu digo *a gente* eu tô falando de um Leitor feito eu, Leitor de letra maiúscula, e aí, então, (...), a gente fica tão ligado nesse escritor que é capaz até de *intuir* o que ele vai escrever ...

Sem querer eu interrompi o Lourenço:

– Mas é essa tua explicação? você *intuiu* a minha paisagem?

– Não, a minha interpretação vai mais longe que isso.
(Bojunga Nunes, 1992)

Tu sabes onde queres chegar, é uma subtilíssima rede o que estás entendendo. – O mais burlesco seria que tal como quando pensávamos estar a ler Italo Calvino e era Bazakbal, agora que queremos ler Bazakbal abrissemos o livro e encontrássemos Italo Calvino.

– Ah, não! Se assim for meteremos o editor em tribunal.

– Escute, por que não trocamos os nossos números de telefone? – (Aí está onde querias chegar, ó Leitor, andando à volta dela como uma cascavel) – Assim se um de nós vir que no seu exemplar há qualquer coisa que não está bem,

pode pedir ajuda ao outro ... Entre os dois, teremos mais probabilidades de juntar um exemplar completo.

Aí está, disseste-o. Que pode haver de mais natural que entre Leitor e Leitora se estabeleça através do livro uma solidariedade, uma cumplicidade, uma ligação? (Calvino, 1985)

Nos dois casos, a imagem do leitor transporta-se do “mundo real” para o “mundo fictício”, tornando-se *simulacro*. Através do simulacro a ficção, como espaço da representação, destitui-se um pouco do seu caráter mimético e se transforma em espaço representado – o real e o fictício conjugam-se a ponto de fragilizar a tênue linha que separa o mundo real do mundo diegético. O leitor, que era apenas esperado pelo escritor ou contemplado por ele em alguns possíveis diálogos, torna-se imagem diegética e assume ações na narrativa.

O pensamento ocidental sempre se fundou no princípio da representação. No entanto, com a generalização da imagem, o próprio princípio da representação deixa de funcionar, já que as imagens passaram a constituir, elas próprias, a realidade. Daí a hiper-realidade em que parece ter-se constituído a realidade. Muitas pessoas importam-se muito menos com a beleza de uma paisagem do que com apreciá-la em fotografia ou vídeo. Os consumidores, por exemplo, na maior parte das vezes, compram a imagem do produto, não o produto em si. O mundo real desmaterializa-se, converte-se em signo – simulacro. Já o mundo fictício, por intermédio do processo mimético, começa a trazer para si alguns elementos que antes só apareciam de maneira indireta, como é o caso do leitor, plenamente assumido por Bojunga Nunes e Calvino como ser fundamental do mundo diegético. Seria este leitor-simulacro, criado pelo escritor, uma consequência da nossa realidade contemporânea, era esta fundamentada na hiper-realidade?

David Harvey afirma que uma das marcas do romance pós-moderno é o fato de que “realidades radicalmente diferentes podem coexistir, colidir e se interpenetrar” (1996, p. 46). Temos, então, o leitor, que antes era admitido apenas parcialmente dentro do texto, inventado integralmente como imagem textual.

POR UMA CRÍTICA DA LEITURA

Pelo exposto até então, percebemos que o leitor é elemento imprescindível na arquitetura dos textos literários: as diversas formas de dialogicidade entre narrador e leitor são comprovadas no decorrer da história das narrativas literárias. Contudo, o leitor não é foco de interesse apenas dos escritores; a preocupação com o leitor também vem sendo foco de atenção de algumas correntes da teoria literária.

Seja desenterrando estruturas profundas ou demolindo sistemas de sinais, os críticos têm cada vez mais tratado a literatura, antes como uma atividade do que como um corpo estabelecido de textos. Insistem em que o significado de um livro não está determinado em suas páginas; é construído por seus leitores. (Burke, 1992, p. 226)

A tendência dos estudos literários contemporâneos de tomar como foco central a leitura e o leitor não surgiu de uma hora para outra. Aliás, existe algo que nasça desvinculado de um passado? O homem e suas produções sempre estarão prenhes de historicidade, de correspondências com o outro e com o ontem. Assim também podemos pensar em termos de crítica literária. O objeto da crítica literária, no decorrer das épocas, vem oscilando entre três pólos: o autor, o texto e o leitor. Apesar de se afigurarem como pólos estanques, sempre houve pontos de abertura nas teorias de um pólo que cntrelaçavam ou antecipavam questões de enfoque de outro pólo.

Os estudos teóricos que consagraram definitivamente o leitor como instância de estruturação dos textos literários têm como marco a palestra intitulada *O que é e com que fim se estuda história da literatura*, de Hans Robert Jauss, proferida na Universidade de Constança em abril de 1967¹. Nesta palestra, que abre oficialmente a trajetória da Estética da Recepção e do Efeito, Jauss mostrou que competia à história da literatura levar em conta a recepção dos textos. Jauss elege a leitura como elemento responsável pela união entre forma e história. No seu entender, a “historicidade da literatura não repousa numa conexão de ‘fatos literários’ estabelecida *post festum*, mas no experienciar dinâmico da obra literária por parte de seus leitores” (Jauss, 1994, p. 24). Em se tratando do prazer estético suscitado pela obra, Jauss

¹ A palestra recebeu posteriormente o seguinte título: *A história da literatura como provocação da ciência literária*. Ela já foi traduzida para o português e publicada no Brasil.

elabora níveis de identificação entre leitor e herói, bem como estabelece três experiências fundamentais deflagradas pelo ato da leitura: a *poiesis*, a *aisthesis* e a *katharsis*. A *poiesis* é a experiência de co-autoria que o leitor exercita ao ler uma obra. Na *aisthesis*, o leitor, a partir do lido, apropria-se de informações, aumentando o seu repertório. A *katharsis* corresponde ao prazer dos afetos provocados pela obra, capaz de conduzir o leitor à mudança de suas concepções ou à libertação de sua *psique*.

Wolfgang Iser é o responsável, ao lado de Jauss, pela formulação das teorias da Estética da Recepção. A sua principal teoria, a do efeito, é desenvolvida principalmente em *O ato de ler* e *O leitor implícito*. Segundo ele, o leitor implícito é observado quando uma estrutura textual prevê a presença de um receptor, ou seja, o leitor implícito é aquele “esperado” pelo texto. Seus estudos também enfocam o vazio textual como conexão potencial na significação: “Os vazios derivam da indeterminação do texto. (...) Em vez de uma necessidade de preenchimento, eles mostram a necessidade de uma combinação” (Lima, 1979, p. 106). Observa que a obra literária só se concretiza na confluência do texto com o leitor. No seu ponto de vista, a obra tem um caráter virtual, visto que não pode ser reduzida nem à realidade do texto, nem às disposições do leitor. Sobre o efeito estético, Iser ressalta que este será sempre determinado pelo texto.

Karlheinz Stierle é outro teórico da Estética da Recepção. Retomando Valéry, explicita a sua perspectiva a respeito da recepção do texto literário: “O que disse Valéry a propósito da constituição do texto ficcional – que ela nunca se encerra, mas apenas se interrompe – também vale para o processo da recepção dos textos ficcionais. O processo da recepção encontra seu limite apenas na capacidade do leitor de apreender o texto (...) como um conjunto infinito de relações constitutivas de sentido.” (Lima, 1979, p. 161).

A partir daqui, voltaremos nossa atenção para as correntes críticas que antecederam a Estética da Recepção a fim de, neste ato analéptico, encontrar naquelas os ecos desta. Nosso percurso pode começar pela Grécia Antiga. Aristóteles afirma em sua *Poética* que a *katharsis*, enquanto experiência vivenciada pelo receptor – ouvinte ou espectador –, é a condição basilar para definir a qualidade de uma obra de arte. Não é, então, por acaso, que Jauss, ao trabalhar com o prazer estético, elenca a *katharsis* como uma das experiências fundamentais promovidas por este prazer.

O Formalismo russo, mesmo sendo apontado hoje como uma corrente imanentista e autotélica, também deixou o seu legado à Estética da Recepção e do Efeito. Tynianov, em seu estudo sobre a evolução literária,

questiona se é possível o estudo imanente da obra enquanto sistema e responde que a obra não pode ser estudada isoladamente, já que ela depende de sua correlação com a série literária e com a série extraliterária. Ele explica que o que é fato literário para uma época poderá não o ser para uma outra época e, com isto, propõe uma teoria que aponta para a correlação entre forma e história, e onde o público leitor deve ser considerado. Outro formalista que deixou legados importantes para uma futura abordagem da recepção literária foi Chklovski com a sua teoria do “estranhamento”, apresentada no seu estudo “A arte como procedimento”. Para ele, a obra de arte desencadeia variados artificios, objetivando proporcionar um choque no seu receptor a fim de instigá-lo a uma nova percepção.

O Estruturalismo tcheco talvez seja a linha mais precisa para se chegar à Estética da Recepção e do Efeito. Mukarovsky observava que a obra de arte, na sua condição de signo, é comunicativa e, sendo assim, pressupõe um receptor. Na sua visão, é o receptor que transforma a obra ao lê-la, porque, antes da leitura, ela é um simples artefato, destituído de significado. Assim, considera o receptor, que não é um indivíduo particular, mas uma consciência coletiva, como peça fundamental para a constituição da obra enquanto objeto estético. A proposta de Felix Vodicka, discípulo de Mukarovsky, é a elaboração de uma história da literatura baseada na noção de repercussão ou recepção. Tanto o Formalismo como o Estruturalismo buscam a especificidade da literatura. Partem dos elementos internos da obra, mas não rejeitam os elementos externos. O que fazem é tornar os elementos externos em internos.

A Fenomenologia de Roman Ingarden também trouxe contribuições para o estudo do leitor. O conceito de concretização utilizado por este teórico diz respeito à atividade do leitor no preenchimento dos pontos de indeterminação apresentados pela estrutura da obra. Observa-se que a noção de pontos de indeterminação será resgatada por Jauss e especialmente por Wolfgang Iser, em sua teoria dos “vazios textuais”. Outro conceito de Ingarden que será importante para a Estética da Recepção e do Efeito será o de horizonte de expectativa. A Hermenêutica de Hans Georg Gadamer retoma alguns conceitos da Fenomenologia e elabora a noção de consciência da história dos efeitos. A Hermenêutica Literária, de acordo com Jauss, “tem por tarefa interpretar a relação de tensão entre texto e atualidade como um processo, no qual o diálogo entre autor, leitor e novo autor refaz a distância temporal no vai-vem de pergunta e resposta” (Lima, 1979, p. 56).

A Sociologia da Leitura tem como base a idéia de formação do gosto literário. Schücking, seu principal teórico, estuda o público enquanto

instância ativa do processo literário, acreditando que as preferências do público interferem tanto na circulação como na produção da obra. As questões levantadas por Schücking influenciaram outros teóricos de orientação sociológica, como Robert Scarpit e Lucien Goldmann.

Situaremos nosso olhar, agora, no *Reader-Response Criticism*, que tem sido algumas vezes confundido equivocadamente com a Estética da Recepção e do Efeito. A confusão deve-se provavelmente ao fato de ambas as correntes críticas serem coetâneas, ou por Iser também ter participado do *Reader-Response Criticism*. Para os teóricos desta linha crítica, a obra de arte não pode ser entendida independentemente dos seus efeitos. Jonathan Culler, pós-estruturalista, estuda os procedimentos pelos quais o texto veicula sentidos, ou seja, como ele pode ser interpretado pelo leitor. O leitor, por sua vez, não é uma entidade autônoma, mas produto do texto. Gerald Prince trabalha com uma tipologia do narratário, que não deve ser confundido com o leitor empírico, uma vez que é uma entidade textual para quem a narração se dirige. Michel Riffaterre, preocupado com os efeitos estilísticos do texto, elabora um estudo sobre o arquiteitor, que, a exemplo do narratário de Prince, também se institui como imagem textual. Para Marie Louise Rosenblatt, o texto literário é dialético, pois, ao mesmo tempo em que guia o leitor, abre-se e aceita sua parceria. Stanley Fish elabora a Estilística Afetiva, que tem como meta construir um método que considere o leitor como sujeito ativamente mediador no texto. Propõe-se a estudar, assim, o que acontece entre a linguagem do texto e a consciência do leitor.

Para os desconstrucionistas, como é o caso de Derrida, não há sentido, mas a busca do sentido. O Desconstrucionismo pretende esvaziar a distância entre o leitor e o objeto lido. Paul De Man, que empreende estudos acerca das alegorias da leitura, afirma que crítica é uma metáfora para o ato de ler.

Há que se considerar neste percurso também alguns escritores de textos literários que atuam com muita propriedade no campo da teoria, como é o caso de Italo Calvino e Umberto Eco. Calvino, tanto em *Seis propostas para o próximo milênio* (1990) como em *Por que ler os clássicos?* (1994), mantém-se sempre preocupado com a recepção dos textos. Eco também se ocupa da questão e chega a elaborar, em *Lector in fabula* (1986), a teoria do leitor modelo, que é aquele construído pelas estratégias textuais. Outro livro de Eco importante para o tema em foco é *Seis passeios pelos bosques da ficção* (1994), no qual ele, instigado pelos romances e ensaios de seu amigo, Italo Calvino, revisita as propostas lançadas em *Lector in fabula*, reexplicando-as num tom menos denso, mais ao gosto de um passeio.

Importante ressaltar que tanto Calvino como Eco, enquanto romancistas, “trabalham a leitura como elemento agenciador da própria invenção literária” (Barbosa, 1996, p. 63). Calvino, em *Se numa noite de inverno um viajante*, entrelaça o leitor aos fios textuais, sugerindo um convite para o leitor: “Abre o livro e ocupa o teu espaço, porque nele você é protagonista.” Eco elege, em *O nome da rosa*, a leitura como força motriz da narrativa, pois todo o mistério é desencadeado pela proibição da leitura.

Paul Valéry foi considerado por Jauss como o avô da Estética da Recepção. Ouçamos o poeta falando do seu ofício para que possamos entender a relação feita por Jauss: “Um poeta – não se choquem com minha proposição – não tem por função fazer sentir novamente o estado poético. Isso é assunto privado. Reconhece-se o poeta – ou, pelo menos cada um reconhece o seu – pelo simples fato de que ele transforma o leitor em *inspirado*” (Valéry, 1991, p. 206). Este efeito da leitura no leitor sugerido por Valéry se entrelaça afinadamente às seguintes idéias de outro grande escritor, Marcel Proust:

E nisto reside, com efeito, um dos grandes e maravilhosos caracteres dos belos livros (que nos fará compreender o papel, ao mesmo tempo essencial e limitado que a leitura pode desempenhar na nossa vida espiritual) que para o autor poderiam chamar-se *Conclusões* e para o leitor *Incitações*. (Proust, 1991, p. 23)

As teorias da Estética da Recepção e do Efeito tomam justamente o texto como esse espaço promovedor de *inspiração* e de *incitação* no leitor e, destarte, desencadeiam o resgate da historicidade, realçando a importância não só do narrador, mas do leitor, e recuperando o sentido do ato de *narrar*. O século da velocidade pode ter abreviado algumas formas culturais, mas o sentido de Scherazade ainda se mantém e, provavelmente, prosseguirá no próximo século.

Referências bibliográficas

TEXTOS TEÓRICOS:

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Ed. UNESP, HUCITEC, 1990.

- BARBOSA, João Alexandre. Entrevista. *Linha D'Água*. n. 9, p. 9, abr. 1995.
- _____. *A biblioteca imaginária*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras Escolhidas, 1).
- BURKE, Peter (Org.) *A escrita da história: novas perspectivas*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Ed. UNESP, 1992. (Biblioteca Básica).
- CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- _____. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- ECO, Umberto. *Lector in fabula*. Trad. Attilio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 1986. (Estudos).
- _____. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. Trad. Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 1996. (Temas da Atualidade).
- ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: 34, 1996. v. 1 (Teoria).
- JAUSS, Hans Robert. *A História da Literatura como provocação à Teoria Literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.
- LIMA, Luiz Costa (Org.) *A literatura e o leitor: textos da estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. (Literatura e Teoria Literária).
- PROUST, Marcel. *Sobre a leitura*. Trad. Carlos Vogt. Campinas: Pontes, 1991.
- VALÉRY, Paul. *Varietades*. Trad. Maiza Martins Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991.

TEXTOS LITERÁRIOS:

- ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Trad. Vinícius Berredo. São Paulo: GRD, Brasília: INL, 1976.
- MACHADO DE ASSIS. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1985.
- BALZAC, Honoré de. A obra-prima ignorada. In: RIEDEL, Diáulas (Org.) *Maravilhas do conto francês*. Trad. Jean Bellade. São Paulo: Cultrix, s.d.
- BOCCACCIO, Giovanni. *Decamerão*. Trad. Torrieri Guimarães. São Paulo: Abril Cultural, 1971.
- BOJUNGA NUNES, Lygia. *Paisagem*. Rio de Janeiro: Agir, 1992.

- CALVINO, Italo. *Se numa noite de inverno um viajante*. Trad. Maria de Lurdes Sirgado Ganho e José Manuel Vasconcelos. Lisboa: Vega, 1985.
- CAMÕES, Luís Vaz de. *Os Lusíadas*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1986.
- CAMUS, Albert. *A queda*. Trad. Victor Giudice. Rio de Janeiro: Record, 1989.
- CASTELO BRANCO, Camilo. *Amor de perdição*. São Paulo: Ática, 1991.
- _____. *Amor de salvação*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1985.
- CERVANTES, Miguel. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Seix Barral, 1968.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor M. *Obra completa*. Trad. Natália Nunes. Rio de Janeiro: Aguillar, 1963. v. 1.
- FIELDING, Henry. *Tom Jones*. Trad. Octávio M. Cajado. São Paulo: Abril Cultural, 1971.
- GARRETT, Almeida. *Viagens na minha terra*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1981.
- GIDE, André. *Os moedeiros falsos*. Trad. Celina Portocarrero. São Paulo: Abril Cultural, 1985.
- GOETHE, Johann Wolfgang. *Werther*. Trad. Galeão Coutinho. São Paulo: Abril Cultural, 1971.
- GUIMARÃES ROSA, João. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1965.
- HOFFMAN, E. T. A. *O homem da areia*. Trad. Ary Quintella. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- HOMERO. *Odisséia*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1967.
- _____. *Ilíada*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 1989.
- PIÑON, Nélica. *A força do destino*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- POE, Edgar Allan. *O escaravelho de ouro e outras histórias*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Ática, 1995.
- SANTIAGO, Silviano. *Stella Manhattan*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- SARAMAGO, José. *O Evangelho segundo Jesus Cristo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- STERNE, Laurence. *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*. Trad. José Paulo Paes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.