

# LEITURA E PRODUÇÃO DE CONHECIMENTO

Regina ZILBERMAN<sup>1</sup>

- **RESUMO:** Por mais literal e estreita que seja, toda leitura implica sempre a interpretação e a geração de outro texto, que expresse de modo reprodutivo ou desviante, por meio da cópia ou da transfiguração, o texto primeiro. Para refletir sobre a leitura como metamorfose, a autora perpassa a obra de autores como Platão, Aristóteles, Sófocles, Ovídio, Cervantes, Machado de Assis, Olavo Bilac, Bakhtin e Harold Bloom.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Interpretação; reescrita de textos; Platão; Aristóteles; Mikhail Bakhtin; Harold Bloom.

A poesia sempre começa quando alguém que será poeta lê um poema. Mas – acrescento em seguida – quando ele começa a ler um poema, pois, para ver a compreensão plena que tem deste poema, teremos que ver o poema que ele mesmo escreverá como sua própria leitura.

Harold Bloom

## A metamorfose

Sem levar em conta a primogenitura conceitual, consideremos Xenófanos de Colofão, filósofo do século VI a.C., dito pré-socrático, o primeiro leitor da *Ilíada* e da *Odisseia*, as epopéias atribuídas a Homero, e dos poemas de Hesíodo, igualmente autor de obras de cunho épico. Por conhecê-las, manifestou-se do seguinte modo, conforme os fragmentos conservados que traduzem seu pensamento (apud Kirk & Raven, 1982):

Homero e Hesíodo atribuíram aos Deuses tudo quanto entre os homens é vergonhoso e censurável, roubos, adultérios e mentiras recíprocas (fr. 11).

Mas os mortais imaginam que os deuses foram gerados e que têm vestuário e fala e corpos iguais aos seus (fr. 14).

Os Etíopes dizem que os seus deuses são negros e de nariz achatado, os Trácios, que os seus têm os olhos azuis e o cabelo ruivo (fr. 16).

Mas se os bois e os cavalos e os leões tivessem mãos ou fossem capazes de, com elas, desenhar e produzir obras, como os homens, os cavalos desenhariam as formas dos deuses semelhantes à dos cavalos, e os bois à dos bois, e fariam os seus corpos tal como cada um deles o tem (fr. 15).

---

<sup>1</sup> Pontifícia Católica do Rio Grande do Sul – PUCRS.

Rodolfo Mondolfo (1964) apresenta tradução ligeiramente diferente para o fragmento 15:

Mas se os bois, os cavalos e os leões tivessem mãos e com elas pudessem desenhar e realizar obras como os homens, os cavalos desenhariam figuras de seus semelhantes aos cavalos, e os bois aos bois, e formariam os seus corpos à imitação do próprio. (p. 77)

Os fragmentos apontam para uma teoria da criação artística, de larga aceitação na Grécia antiga: as figuras presentes numa obra poética corresponderiam à reprodução do que os homens são, pensam e vivenciam; afinal, até os bois e cavalos “formariam os corpos” das personagens “à imitação do próprio”. Teses relativas à obra enquanto *mimesis* não aparecem apenas nesse fragmento arcaico, mas são discutidas por Platão e Aristóteles, em obras prestigiadas e de aceitação tácita na Antiguidade e no presente.

Xenófanes propõe igualmente uma teoria da leitura: leitores – ouvintes, provavelmente, a seu tempo – aceitam essa reprodução de modo literal: os entes míticos de Homero são esculpido à imagem e semelhança do homem. E este percebe as representações sem qualquer mediação, tal qual ela se revela a ele, acreditando então que os deuses se comportam da maneira como Homero os introduz.

No Livro II, da *República*, Platão (1965) repisa as idéias de Xenófanes, embora não o nomeie: ali se encontra a crítica à *Teogonia*, de Hesíodo, obra em que se narra a origem dos deuses, insistindo no antropomorfismo rejeitado pelo pré-socrático. E igualmente Homero, entidade até então praticamente intocada por juízos negativos, é julgado antipedagógico, porque apresenta uma visão negativa dos deuses, enquanto seres que mentem, roubam e praticam o adultério: “Eles [Hesíodo, de Homero e os outros poetas] compuseram fábulas mentirosas que foram e ainda são contadas aos homens” (p. 136).

No Livro X, a atitude preconceituosa chega ao paroxismo, e Platão (1965) arrisca-se a expulsar o poeta de sua cidade ideal:

Embora tenha muitas outras razões para crer que a nossa cidade foi fundada da maneira mais correta possível, é pensando principalmente em nosso regulamento sobre a poesia que o afirmo.

– Que regulamento? – perguntou.

– O de não admitir em caso algum a poesia imitativa. A absoluta necessidade de recusar a admiti-la é, suponho, o que aparece com mais evidência ... .

– Como entendes isso?... Todas as obras do gênero arruinam, segundo parece, o espírito dos seus ouvintes. (p. 218)

Tudo, talvez, porque o texto esteja sendo tomado em sentido literal, *pão pão, queijo queijo*. Não há espaço para mediação, muito menos para a interpretação.

Não se pode, contudo, dizer que Platão ficou nisso. Nem que a filosofia tenha cultivado esse pendor para condenar a poesia, imitação do mundo sensível, incapaz de alçar o indivíduo às alturas do saber e da contemplação. Se Platão não apenas na *República*, mas também em diálogos menores, como *Ion*, rejeitou o fazer poético, ele não deixou de apontar vias para se entender o que esperava da obra que lidava com palavras. Isso para não se falar em Aristóteles (1966), que tratou de resgatar a poesia enquanto forma que se inclinava para o lado da ciência, por tender à universalidade, embora não tenha aberto mão da superioridade da filosofia: “Por isso a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta o particular” (p. 78).

Talvez tenha sido a tragédia *Édipo Rei* a responsável pela absolvição da poesia, porque, de um modo ou de outro, o drama de Sófocles fornece as imagens de que o filósofo se vale para dar continuidade à exposição de suas idéias. *Édipo Rei* apóia-se num enredo conhecido: o protagonista, rei de Tebas, depara-se, desde o início da peça, com uma demanda popular, a de sanear a cidade assolada pela peste. Édipo já salvara Tebas uma vez, portanto, tinha condições de repetir a façanha; assim, ele responde ao povo que já tomara as devidas providências, enviando o cunhado, Creonte, irmão de Jocasta, sua esposa, a Delfos, porque, consultado, Apolo poderia sugerir o que fazer para resolver o problema.

Ao voltar de Delfos, centro religioso próximo a Tebas, Creonte explica que a cidade somente se purificará se for encontrado e punido o assassino de Laio, governante anterior da *polis*, que havia sido objeto de um assalto criminoso, quando, também ele, dirigia-se ao templo de Apolo na busca de uma saída para os danos que, na ocasião, vivenciava a população. Édipo, diante da responsabilidade colocada pela divindade, dispõe-se a pesquisar o passado, na busca do criminoso; consulta então o adivinho Tirésias, velho e cego, mas ainda na ativa, que acaba por acusar o herói de ser ele o causador da morte de Laio.

O protagonista no início não acredita, mas pouco a pouco vai-se convencendo da verdade, a que chega após somar o depoimento de testemunhas diversas: o pastor que acolhera o pequeno Édipo, abandonado para morrer, e o levara a Corinto, onde é educado como filho do casal real, infelizmente estéril; o soldado que conduzira a criança para a morte, mas, penalizado, a abandonara ao Deus dará, ele também sobrevivente ao ataque sofrido por Laio, que reconhece em Édipo o assaltante; as recordações de Jocasta, esposa atual do rei, mas igualmente sua mãe. A verdade reluz na frente do Rei, e ele precisa admiti-la, aceitando igualmente que, até aquele momento, a vaidade e o orgulho haviam-no cegado, a ponto de nada ver. Cego simbolicamente, reage de modo violento: arranca os olhos e revela ao povo da cidade, e a audiência que compõe a platéia do teatro, a cegueira real. Creonte, ainda irritado com o cunhado que, cenas antes, o acusara de tentar ocupar o trono, usando Tirésias como falso

testemunho, expulsa de Tebas seu até então rei, que, agora humilde, sai a peregrinar mundo afora, sem teto que o acolha.

A leitura mais conhecida dessa tragédia é, hoje, a de Sigmund Freud, que elevou Édipo à categoria de um complexo portado por todo e qualquer indivíduo, especialmente os do sexo masculino, segundo o qual o desejo pela mãe leva o sujeito ao desejo de matar o pai, ato que o protagonista da tragédia concretiza, mesmo sabendo que tal é seu destino. Colocado de outra maneira, pode-se dizer que Sigmund Freud (1972) assenta no drama elaborado por Sófocles, entre 429 e 425 a . C., as bases da psicanálise, pois o complexo de Édipo lhe sugere um processo de leitura das narrativas oníricas, matéria da primeira obra de impacto que produziu, *A interpretação dos sonhos*, de onde emerge a tópica relativa ao processo do inconsciente, pré-consciente e consciente.

Bem antes de Freud e cronologicamente mais próximo de Sófocles, Aristóteles fundou uma poética a partir do resultado obtido pelo dramaturgo ateniense em *Édipo Rei*. O ponto de partida do pensador é a noção de imitação, *mímesis*, conforme os gregos, palavra que, na versão proposta por Rodolfo Mondolfo, já aparece no fragmento de Xenófanes, representando o ato de transpor para as figuras artísticas, mesmo quando divinas, características dos humanos. Xenófanes toma como exemplo os deuses, para manifestar seu escândalo perante o modo imoral conforme aparecem os habitantes do Olimpo nas obras de Homero e Hesíodo, atitude que Platão acompanha. Aristóteles (1980) não contradiz o colega, insistindo, pelo contrário, nessa tônica: a poesia imita ações humanas. Mas o que importa, quando o faz, *é como o faz*:

- deve apresentar verossimilhança e desenvolver-se conforme a necessidade;
- a ação deve ser completa e una, “levada até seu final, tendo uma certa extensão” (p. 53): “as histórias devem ter um certo comprimento, mas a memória deve poder retê-la”(p. 61);
- a linguagem deve ser “*elevada de espírito de espécies variadas, utilizada separadamente segundo as partes da obra*”(p. 53);
- as melhores obras são aquelas que apresentam mitos ou histórias complexas, em que ocorre a mudança da fortuna, vale dizer, a catástrofe, através do conhecimento, da peripécia ou ambos (p. 53).

Conforme Aristóteles, é a tragédia que melhor realiza os desígnios atribuídos à poesia como um todo, e, ao longo da *Poética*, com ênfase no último capítulo, XXVI, ele destaca a superioridade daquele gênero sobre a epopéia, embasado nas seguintes razões:

- a tragédia possui tudo o que a epopéia tem e, ainda por cima, conta com a música;
- apresenta brevidade, graças à concentração dos eventos, destacando-se pelas unidades de produção e recepção, porque a audiência absorve o conteúdo todo de uma só vez;

- propicia o efeito da arte, “prazer próprio”, a saber: representando “a piedade e o terror (**eleos e phobos**), ela propicia uma purificação (**catarse**) deste gênero de emoções”(p. 53).

A brevidade não pode se dar à custa do mito, que precisa ser complexo, englobando as etapas mencionadas:

- a) as peripécias, vale dizer, a “mudança que inverte o efeito das ações”;
- b) o reconhecimento, “mudança que faz a pessoa passar da ignorância ao conhecimento”;
- c) a catástrofe, correspondendo a “ação causando destruição e dor” (p.71).

Da combinação desses elementos, emerge a tragédia ideal, cuja história ou mito se desenvolve na seqüência de peripécia(s), reconhecimento e catástrofe, a saber, *Édipo Rei*.

Não são poucos os momentos em que Aristóteles manifesta sua preferência pelo drama produzido por Sófocles, comparando-o com seus pares, como Ésquilo e Eurípedes, este sendo seguidamente o exemplo negativo das qualidades admitidas nos demais. Segundo Roselyne Dupont-Roc e Jean Lallot, tradutores da *Poética*, em sete ocasiões *Édipo Rei* é citado como o modelo ideal a ser perseguido pelos autores que acompanharem as idéias e sugestões do filósofo ateniense.<sup>2</sup>

Assim, Aristóteles faz uma leitura da tragédia de Sófocles não para verificar o que a imitação retratou do caráter dos homens, e sim o que ela sugere aos poetas que almejem chegar a um produto final perfeito ou, ao menos, bem acabado. Privilegia, sem dúvida, o aspecto formal, mas parte de um resultado já alcançado para, desde esse lugar, oferecer alternativas aos criadores e leitores de obras artísticas.

Platão, parece-nos, age de modo diverso. No mesmo diálogo em que exclui os poetas da cidade ideal, *A República*, relata ele a trajetória do homem que busca o conhecimento. Esse indivíduo, acorrentado como um escravo, habita o fundo de uma caverna, onde tudo o que enxerga são sombras de homens acorrentados, sendo a visão propiciada por uma réstia de luz fornecida por uma fogueira que vem do alto. Voltando às costas a esse teatro de imagens, ele se dirige à fonte de iluminação, mas seu percurso apresenta muitas dificuldades, já que tem de atravessar terreno desconhecido; além disso, vacila inicialmente, quando “alguém lhe [vem] dizer que tudo quanto vira até então eram apenas vãos fantasmas, mas que presentemente, mais perto da realidade e voltado para objetos mais reais, vê de maneira mais justa” (Platão, 1965, p.106). Enfim, alcança o mundo exterior à caverna e lá deslumbra-se com a luminosidade, ficando virtualmente cego com tanta claridade. Depois retorna

---

<sup>2</sup> Escrevem os tradutores: “Não é menos evidente que ele [Aristóteles] via em Sófocles ... o poeta trágico por excelência: seu Édipo Rei é citado sete vezes na *Poética*, e, quando se trata de comparar a tragédia a outros gêneros, é Sófocles que a representa, como Homero, a epopéia, e Aristófanes, a comédia” (Aristóteles, 1980, p. 172).

ao mundo da caverna, mas os antigos companheiros rejeitam-no, expondo-o ao ridículo e ameaçando matá-lo.

O relato conhecido como “mito da caverna”, matéria do Livro VII da *República*, parece-nos o modo como Platão lê a tragédia de Édipo. Tanto o herói de Sófocles quanto o escravo de Platão passam da cegueira à visão, do conhecimento à sabedoria, da existência vivida em sociedade e coletiva ao isolamento mais completo, sendo a descoberta individual e intransferível, experimentada por cada um e não compartilhável.

É certo que podemos encontrar no mito da caverna elementos de outras leituras de Platão ou de situações específicas da vida grega. George Thomson (1966), em *Aeschylus and Athens*, obra relativa ao criador da tragédia helênica, sugere que o mundo subterrâneo descrito pelo filósofo reproduzia a situação concreta dos escravos que trabalhavam no interior das minas de prata de Laurion que abasteciam a riqueza da cidade, ainda no século IV. A descida aos Infernos é tema que aparece na *Odisséia*, e a situação obscura dos escravos apresentados por Platão não difere muito daquela experimentada pelas sombras dos heróis da guerra contra Tróia, que Ulisses reencontra no Hades, a começar por Tírésias, o primeiro figurante a dialogar com o protagonista da epopéia.

Mas a dualidade visão/cegueira enquanto metáfora de oposições conceituais como ignorância/conhecimento, remonta muito provavelmente a Sófocles, em particular ao *Édipo Rei*. Platão soube extrair daí também as conseqüências epistemológicas: ver é enxergar para dentro, portanto, ficar cego para o mundo exterior; a busca do conhecimento depende da renúncia à aparência e o refúgio na própria subjetividade, portanto, na exclusão da vida pública. A corporificação desse processo gnosiológico aparece na obra dramática, estando antecipada pela personagem Tírésias, a mesma que recebe Ulisses às portas do Hades, o mundo subterrâneo onde vivem os escravos e defuntos, e depois concretizada pela trajetória do rei de Tebas.

Platão não recorreu apenas às imagens retiradas da tradição literária e trabalhadas especialmente por Sófocles, em sua obra-prima. Ele precisou recorrer a uma narrativa, para melhor expor seu pensamento. O trecho da *República* onde se expressam tais idéias é conhecido como “mito”, termo que registra uma forma narrativa e que Aristóteles (1980, p. 57) elegeu para considerar a “*alma da tragédia*”.

Os dois pensadores principais da Grécia antiga e fundadores indiscutíveis da filosofia ocidental não puderam evitar a poesia. A leitura dela pode ter conduzido ao tipo de desmitificação a que procedeu Xenófanes, que a rejeitou por enganadora; mas valeram-se de seu conhecimento literário para esclarecer o pensamento que embasava a produção de sua obra intelectual. Em outras palavras, não apenas leram (ou ouviram) o texto poético, mas o interpretaram; não apenas o interpretaram, mas, decorrente desse ato, deram vazão a um outro texto, igualmente objeto de leitura.

A leitura supõe interpretação, mas essa pode vir sob a forma descritiva de Aristóteles ou narrativa de Platão. Este superpôs a um mito outro mito, o de sua

lavra, em que fica patente a dívida para com o passado. Aristóteles não deixou de lado o racionalismo de seu comportamento; Platão foi poeta, e como tal somou novo texto à tradição de que era fruto.

Pode-se concluir que não há leitura sem interpretação, mesmo a literal e estreita como a de Xenófanes; mas é preciso igualmente enfatizar que não há leitura sem a geração de outro texto, o que expressa, de modo reprodutivo ou desviante, por intermédio da cópia ou da transfiguração, um objeto primeiro, igualmente textual.

A história da literatura é a história dessas leituras, que podem se revelar simultaneamente hermenêuticas e alegóricas. Sirva-nos outra vez o exemplo de Platão: nos livros II e III da *República*, ele discute o modo como se realiza a transcrição das falas nas epopéias de Homero, discriminando entre as situações em que o poeta manifesta-se em seu próprio nome, reproduz a expressão de um terceiro ou lida com ambas as alternativas. Nesse ponto, tal como ocorre no capítulo III da *Poética*, de Aristóteles, trata-se de proceder a uma descrição do processo como se elabora a criação, decifrando e classificando os elementos lingüísticos do texto. Mas, no livro VII, já citado, ele interpreta a trajetória trágica de Édipo transmutando-a numa nova situação, em que a passagem da felicidade ao infortúnio se converte no seu contrário: o novo homem platônico, investido da sabedoria e indiferente aos males da realidade mundana, ascende a um novo patamar, mais afortunado, porque próximo da divindade e do conhecimento.

Mikhail Bakhtin (1978) chamou a atenção para a natureza dialógica do texto literário, de que advém a polifonia e o caráter múltiplo ou polimorfo da obra escrita. O dialogismo supõe a relação com a alteridade, que, no campo literário, se concretiza pelas incessantes retomadas e reelaborações da tradição literária. Não por coincidência Bakhtin elege como um dos modelos originais e fundadores da prática polifônica o diálogo socrático, de que Platão foi um dos usuários mais conhecidos.

Harold Bloom (1973), noutra perspectiva, insiste igualmente em ponto similar: as criações mais inovadoras começam pelo desejo, nutrido pelo artista, de emulação do escritor que ele admira. Esse processo é vivido de modo ambíguo porque, tal como no caso de Édipo, o artista busca a sua própria identidade, mas, ao mesmo tempo, não consegue fugir à atração exercida pela obra de um grande mestre, que ele precisa de certo modo “assassinar”. Escreve o crítico norte-americano: “Batalha entre fortes iguais, pai e filho enquanto poderosos opositores, Laio e Édipo na encruzilhada; apenas este é o meu tema aqui, embora alguns dos pais, como veremos, sejam figuras compósitas (p. 11)”.

Desse conflito, denominada, pelo autor, “*angústia da influência*” (1994), entre o domínio de uma tradição consolidada e o esforço pela ruptura, nasce a obra inovadora, que, por sua vez, instaura nos seguidores semelhante divisão entre admiração e desejo de superação. Conforme Bloom, é William Shakespeare a grande influência do Ocidente, que paira sobre a literatura moderna, enquanto inspirador de



temas e formas, constituindo o cânone simultaneamente adotado e rejeitado pelos autores atuantes desde o século XVII.

Bem antes desses críticos, Ovídio (1983) ensinou que literatura é metamorfose. No poema que toma esse nome, ele revela como, desde a gênese do universo, as formas estão a se reproduzir por transformação. A imitação não é cópia, mas reelaboração de um passado, num processo incansável, de que é cúmplice a natureza, pois, desde o início, “nada ostentava a sua própria forma” (p. 11).

Leitura é, pois, igualmente metamorfose de texto em texto. Dois outros exemplos ilustram a noção proposta. O primeiro provém de Cervantes (1968), cujo *D. Quixote* revela a transformação de um certo “*Quijada, ou Quesada*” ou ainda “*Quejana*” (p. 24) no Cavaleiro da Triste Figura, por força de suas leituras. Pode-se argumentar que, nesse caso, Cervantes indicia a leitura como perversão, já que o pobre Quijada perdeu o senso, por muito se debruçar sobre livros de fantasia que lhe mostravam um mundo ilusório, onde se sucediam aventuras exitosas e os homens praticavam valores ideais, que comprovavam a supremacia do Bem, da Beleza e da Justiça.

Cabe lembrar, contudo, que *D. Quixote* é um romance, um texto e não a vida prática, em que o autor discute os efeitos deletérios da leitura, divertindo-se com a idéia de que talvez sua obra nunca gere leitores que confundam ficção e realidade, capazes de ultrapassar os limites da conversão de textos em novos textos. Tematizando a metamorfose, do leitor em personagem, Cervantes se apresenta como o alquimista que transforma epopéia em paródia e abre caminho para outras mutações, como farão, no seu rastro, o Gustave Flaubert de *Madame Bovary* e Eça de Queiroz, em *O primo Basílio*.

Na esteira de *D. Quixote*, também Machado de Assis (1959) escreve uma história de metamorfose: o romance *Quincas Borba*, cuja dívida para com a obra-prima de Cervantes é confessada na penúltima página, quando o romancista brasileiro vale-se de imagens de seu par espanhol para expor o fracasso da trajetória do herói de seu livro:

Poucos dias depois morreu... Não morreu súdito nem vencido. Antes de principiar a agonia, que foi curta, pôs a coroa na cabeça, - uma coroa que não era, ao menos, um chapéu velho ou uma bacia, onde os espectadores palpassem a ilusão. Não, senhor; ele pegou em nada, levantou nada e cingiu nada; só ele via a insígnia imperial, pesada de ouro, rútila de brilhantes e outras pedras preciosas. (p. 393)

Também aqui se trata da conversão de um sujeito pacato, inofensivo e provinciano, Rubião, o protagonista da história, na imagem de um herói, primeiro o grande capitalista em que ele se transforma, por receber a herança do compadre Quincas Borba, depois na ilusão de ser Napoleão III, Imperador da França à época em que transcorre a ação do texto. Metamorfoses são matéria de construção de



outras personagens: Quincas Borba, o filósofo louco que dá nome à obra e lega a fortuna a Rubião, o pobre professor de Barbacena, se vê transfigurado no cão, igualmente denominado Quincas Borba, a que, por testamento, obriga o herdeiro a manter e alimentar e é seu derradeiro companheiro em vida. Carlos Maria, o preferido de Sofia, principal figura feminina do romance, se constitui à imagem de Narciso, por sua beleza física e invariável autocontemplação.

Essas metamorfoses, contudo, tal como no romance de Cervantes, estão mediadas pela loucura, encarada de modo bem menos condescendente por Machado de Assis: o brasileiro não perdoa quem se deixa levar pela confusão entre fantasia e realidade, fazendo o herói perder tudo o que tinha, inclusive o respeito do leitor, resultado que não se verifica em *D. Quixote*.

Cada um a seu modo, Cervantes e Machado de Assis traçam um limite para a metamorfose: fruto da leitura, ela faculta a criação, que alegoriza suas próprias fontes; mas não pode extravasar o limite da página, seja enquanto produção ou recepção. Transposta para a vida, denuncia sua faceta perversa, não apenas pouco afeita à vida prática, mas impossível de ser traduzida em ação. Qualquer obra pode ser idealista, como o *D. Quixote*, ou delatar a ambição e violência do mundo capitalista, como *Quincas Borba*; mas não se espera que, do texto, o leitor passe à ação na sociedade, e sim a outro texto, conforme uma engrenagem contínua e interminável, fora de controle e irreversível, porém, no mínimo, saudável.

Aceitas essas premissas, pode-se inferir que:

- 1) a obra literária propõe-se como interpretação do mundo, revelando-se capaz de fecundar concepções filosóficas duradouras e de impacto sobre o pensamento ocidental;
- 2) a leitura é o instrumento por meio do qual se faz essa passagem, apresentando-se como capacitação para produção de idéias, que se configuram em obras, aptas a gerar interpretações, logo, novos textos, numa espiral sem começo, nem fim;
- 3) a história da literatura é o registro desse processo, documentando as transformações, recomeços e rupturas;
- 4) a aptidão produtiva da leitura torna-se matéria da literatura, que tematiza suas propriedades e discute seus efeitos. No limite, a leitura é enlouquecedora, quando o leitor toma a fantasia pela realidade e procura atuar sobre essa última; nos casos, ficcionalizados por Cervantes e Machado de Assis, a perversão se manifesta, provocando o confinamento e a destruição do sujeito, como ocorre a *D. Quixote*, controlado pela sobrinha e pelo cura, e a Rubião, isolado do convívio social por seus ex-amigos. Essas personagens, por seu turno, reproduzem, à sua moda, a atitude cerceadora e censora de Xenófanes e Platão: não dispendo de meios para impedir a obra literária de influenciar o leitor, procuram separá-los, afastando o segundo da primeira.

## A escola

A escola, em princípio, não cerceia, nem censura. Mas cabe convir que o confinamento não é uma experiência de todo alheia à leitura, verificado o lugar que essa ocupa no ensino. No âmbito da sala de aula, reconhecem-se pelo menos duas situações em que se constata a sujeição da leitura a um objetivo que a limita, o que, se não é enlouquecedor, constitui, no mínimo, um contra-senso: nos primeiros anos de escolarização, ela subordina-se à escrita, encarada como um dos resultados bem sucedidos da alfabetização; transposta a fase da dependência à escrita, passa a de complemento da História da Literatura, correspondendo ao meio de acesso à tradição literária.

Em nenhuma dessas situações, a leitura vem a ser entendida como campo autônomo e auto-suficiente, com qualidades singulares para se legitimar e sustentar em sala de aula. Conseqüência do letramento, atividade subsidiária quando se privilegia a redação, produção de texto ou domínio da retórica, efeito da absorção de técnicas de análise literárias ou de transmissão da historiografia da literatura – todas essas, metas admissíveis no campo do ensino da língua e da literatura, recorrem à leitura, que, contudo, desempenha aí papel colateral, raramente nuclear.

A escola resiste à idéia de conceder à leitura um estatuto segundo o qual essa ultrapassa sua condição acessória, validando-a tão-somente quando a transforma num modo de ação. Contudo, essa parece ser a única metamorfose rejeitada pelas criações literárias, que interpretam tal mutação por intermédio de uma imagem, a da loucura ou sandice. A escola, todavia, parece escolher essa via, contrariando uma lição sugerida pela natureza do objeto com que lida.

Depoimentos variados de leitores denunciam direta ou indiretamente que essa escolha prejudica o ensino: a leitura em sala de aula é seguidamente aborrecida, opondo-se às situações, extra-escolares, em que representa diversão, conhecimento e produção. Olavo Bilac exemplifica a relação entre leitura, vida e escola, tomando como modelo sua preferência pela ficção de Júlio Verne:

A minha puberdade (como a puberdade de quase todos os homens) foi um tecido de inquietações, de revoltas, de desesperos. E, para mim, esta vida era uma cousa torpe, um cativo ignóbil e torturante, em que tudo era severo e duro, e sobre o qual pairava ameaçadora, numa eterna inclemência, a sombra da negra palmatória do cônego Belmonte, meu mestre...

Graças, porém, a Júlio Verne, eu fugia, num surto vitorioso, deste mundo que me aborrecia, e entrava, cantando, vestido de luz, sorrindo, delirando, nos mundos radiantes que a sua piedade abria à minha imaginação.

...

E, quando os meus olhos pousavam sobre a última linha de um desses romances, quando eu me via de novo no salão morrinhento e lúgubre, quando

ouvira de novo o ressonar do cônego e as passadas do bedel charadista ..., era o regresso à triste realidade, à tábua dos logaritmos, à gramática latina, à palmatória do cônego, às charadas do bedel. Era o desmoronamento dos mundos, o eclipse dos sóis, a ruína dos astros: era o pano de boca que descia sobre o palco da ilusão matando a fantasia e ressusitando o sofrimento

...

O que mais desenvolveu a minha imaginação, e o que consolou as vagas e indefiníveis tristezas da minha adolescência foi a leitura de Júlio Verne. (Bilac, 1996, p. 726-9)

O fracasso da escola, nesse campo, sumaria sua limitação e inaptidão para atender às necessidades dos usuários, crianças e jovens em fase de formação. De outro lado, parece contestar o sentido que tem a produção humana consignada em escrita: se essa é estimuladora de conhecimento e manifestação, a leitura inibidora será, na mesma proporção, contraproducente e desfibrada. Conforme o entendimento dos escritores, equivale à insanidade e loucura – todavia, é o que parece fazer a escola com os textos colocados à disposição dos alunos.

Confinada à escola, subordinada à escrita ou regida pela História da Literatura, a leitura parece carecer de quem reivindique sua emancipação. Mas, a se acreditar em Hans-Robert Jauss, a leitura, ela mesma, tem fito emancipatório, apropriando-se o autor, nesse sentido, de um conceito prestigiado pelos iluministas do século XVIII e reabilitado por dois filósofos compatriotas seus, Hans Georg Gadamer e Jürgen Habermas. Entendendo ele que à literatura compete “a emancipação da humanidade de suas amarras naturais, religiosas e sociais” (Jauss, 1975, p. 154), atribui à experiência da leitura a execução desse papel:

A experiência da leitura pode liberá-lo [o leitor] de adaptações, prejuízos e apertos de sua vida prática, obrigando-o a uma nova percepção das coisas. O horizonte de expectativas da literatura distingue-se do horizonte de expectativas da vida prática histórica, porque não só conserva experiências passadas, mas também antecipa a possibilidade irrealizada, alarga o campo limitado do comportamento social a novos desejos, aspirações e objetivos e com isso abre caminho à experiência futura. (1975, p. 150)

Por intermédio da leitura a literatura preenche sua função emancipatória, exercida em companhia do leitor: “A função social da literatura só se manifesta em sua genuína possibilidade ali onde a experiência literária do leitor entra horizonte de expectativa de sua vida prática, pré-forma sua compreensão do mundo e, com isso, repercute também em suas formas de comportamento social” (p. 148).

Jauss atribui à leitura o exercício da propriedade emancipadora que está no bojo das utopias do século XX. Mas, se a escola pretende chegar a esse resultado, cabe primeiramente liberar a própria leitura, o que, para Jauss, significa apresentar a história

da literatura enquanto efeito das recepções propiciadas pelas obras de arte literária. Livre das amarras representadas pela armadura constituída por esquemas cronológicos oferecidos pela história, a leitura pode exercer sua habilidade de liberar os indivíduos. No âmbito da escola, equivale a compreendê-la como atividade fundada no texto literário, cujo caráter, dialógico de nascença, impõe ao leitor um segundo diálogo, de que se originará talvez um terceiro, a manifestação textual que o leitor for capaz de gerar.

O saber facultado pela leitura concretiza-se na capacidade, individual e intransferível, de entender o mundo do texto, imitação direta ou alegórica do universo em que vivemos. A leitura fez filósofos os gregos Platão e Aristóteles, mas só podemos verificar sua presença por meio da identificação do legado, resíduos ou pegadas de um conhecimento alcançado porque um autor o transfigurou em obra, fruto de sua interlocução com a tradição, a cultura e a história. Ao professor dificilmente permitem-se atividades desse teor; ele não pode lidar com fragmentos, pois espera-se dele que favoreça o aparecimento de corpos inteiros, passíveis de avaliação. Essas são as finalidades consideradas superiores, porque mensuráveis em valores digitais, capazes de resumir a quantidade de informação armazenada por cada aluno.

O resultado é o desencontro entre a natureza da leitura e as expectativas da educação, com a conseqüente e indesejada desarticulação da área designada de ensino da língua e da literatura, comprometida, de um lado, com o domínio de práticas – as de oralidade e escrita – e aquisição de conteúdos – a gramática, a história da literatura –, de outro, com o crescimento interior do estudante, propiciado pela consolidação do gosto poético, entendido como prazer de ler. Por decorrência, e refiro-me ao exemplo brasileiro, cabe reconhecer que o “vale tudo” impera, pois se advogam as mais diferentes perspectivas no campo metodológico. Valorização da literatura infantil, investimento na produção de texto, discussão da legitimidade do livro didático, controvérsia sobre processos de alfabetização – todas essas facetas caracterizam o campo da didática de língua e literatura, dentro do qual se aloca a leitura, ocupando o papel colateral já mencionado.

Os problemas não se resolvem, porque nesse caldeirão os ingredientes não se mesclam, embora, em alguns casos, abduquem de sua identidade. Aparelham-se os professores com teorias sofisticadas e modernas, mas nada substitui o aparvalhamento e a incerteza. Estabelecem-se parâmetros que tornam visível a sobreposição de questões; a leitura é um dos setores em que transparecem as contradições e dicotomias, talvez porque, na sua subordinação a preocupações indiferentes à sua natureza, ela permaneça marginalizada, dispensada de qualquer abordagem particular.

Ler não é procedimento natural, porque supõe um aparato, constituído pela instrução recebida na escola e fora dela; mas a leitura, sim, é atitude simples, porque, no momento de sua prática, invocam-se os conhecimentos adquiridos, e sua reelaboração se faz espontaneamente. A não ser que se mistifique o fenômeno,

sobrevalorizando os efeitos práticos que pode provocar, de qualidade discutível, segundo criadores e filósofos. Esses efeitos, contudo, nem se sobressaem, pois, como se viu, não excedem o campo textual.

Os professores, às vezes, ficam temerosos de agir sintonizados com a simplicidade que a leitura carrega consigo. Nossa intenção é a de que se volte a esse patamar original, e então ela deixará de ser problemática.

ZILBERMAN, Regina. Reading and production of knowledge. **Itinerários**, Araraquara, n. 17, p. 21-34, 2001.

- *ABSTRACT: No matter how literal or superficial it is, every reading always implies an interpretation and the generation of another text, which expresses in a reproductive or deviating way, through copy or transfiguration, the first text. In order to reflect upon reading as metamorphosis, the author passes through the work of several authors, such as Plato, Aristotle, Sophocles, Ovid, Cervantes, Machado de Assis, Olavo Bilac, Bakhtin e Harold Bloom.*
- *KEYWORDS: Interpretation; text rewriting; Plato; Aristotle; Mikhail Bakhtin; Harold Bloom.*

### **Referências Bibliográficas**

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966.

ARISTÓTELES. **La poétique**. Tradução e notas Roselyne Dupont-Roc e Jean Lallot. Paris: Seuil, 1980.

ASSIS, M. de. **Quincas Borba**. São Paulo: Mérito, 1959.

BAKHTIN, M. **Esthétique et théorie du Roman**. Paris: Gallimard. 1978.

BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoievski**. Rio de Janeiro: Forense, 1981.

BILAC, O. Júlio Verne. In: BUENO, A. (Org.) **Olavo Bilac**: obra resumida. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.

BLOOM, H. **The anxiety of influence**: a theory of poetry. London: Oxford University Press, 1973.

BLOOM, H. **The western canon**: the books and school of the ages. New York: Harcourt Brace, 1994.

CERVANTES M. S. de. **Don Quijote de la Mancha**. Buenos Ayres: Centro Editor de America Latina, 1968.

FREUD, S. **A interpretação dos sonhos**. Rio de Janeiro: Imago, 1972.

JAUSS, H. R. Literaturgeschichte als provokation der literaturwissenschaft. In: WARNING, R. **Receptionsästhetik**: theorie und praxis. München: Fink, 1975.

KIRK, G. S.; RAVEN, J. E. **Os filósofos pré-socráticos**. 2. ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1982.

MONDOLFO, R. **O pensamento antigo**: história da filosofia grego-romana. São Paulo: Mestre Jou, 1964.

OVÍDIO. **As metamorfoses**. Tradução David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1983.

PLATÃO. **A república**. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Difel, 1965. 2v.

THOMSON, G. **Aeschylus and Athens**. London: Lawrence & Wishart, 1966.

