

ESCRITOR, TEXTO, LEITOR*

O processo da criação literária consiste em que uma pessoa escreva uma série de palavras para que outra pessoa as interprete. Apesar de ser um processo indivisível, podemos distinguir nele três componentes: um escritor, um texto e um leitor. O escritor expressa uma experiência particular configurando as palavras do texto de tal forma que evoquem no leitor uma experiência parecida.

Seria desejável que os críticos prestassem atenção a todas as fases desse processo; o certo é, porém, que costumam especializar-se. Alguns críticos preferem estudar a atividade criadora do escritor; outros, a obra criada; outros, a atividade re-criadora do leitor.

Crítica interna é a dos que estudam a obra; a analisam em seu tema, em sua forma e em seu estilo.

Crítica externa, por outro lado, é a dos que, em vez de penetrar na obra, que é o central, dão voltas em derredor e se especializam nas atividades do escritor e do leitor. Se lhes interessa o escritor, o explicam com métodos históricos, sociológicos e psicológicos. Se opinam que o leitor tem algo próprio para dizer dão-nos impressões, juízos dogmáticos ou revisões do passado(1).

O tradicional na crítica externa foi atribuir maior importância ao escritor que ao leitor. É lógico. O escritor escreve primeiro e o leitor lê depois. O escritor escreve porque se sente capaz de dizer algo digno de ser recordado; e o leitor lê porque espera beneficiar-se do esforço alheio. O escritor tem sobre o leitor a superioridade do produtor sobre o consumidor. Fala da superioridade de um ofício, não de um indivíduo, por-

* Discurso proferido por Enrique Anderson Imbert por ocasião de sua recepção na Academia Argentina de Letras em 1979. *Boletín de la Academia Argentina de Letras*. Buenos Aires, enero-diciembre de 1979, tomo XLIV, nº 171-4. (Tradução e adaptação do Prof. Ir. Elvo Clemente-PUCRS)

que muitas vezes o ofício de escrever está em mãos de um indivíduo menos hábil que o leitor. Mesmo nesse caso, o escritor fulano, por pouco talentoso que seja, impõe sua obra sobre o leitor beltrano, por muito talento que este tenha. A superioridade do escritor sobre o leitor não é necessariamente pessoal. É uma superioridade de funções: a difícil função de emitir uma mensagem é superior à cômoda função de recebê-la.

Ainda que o bom senso confira a primazia ao escritor, nas últimas décadas têm surgido uma crítica que, às vezes, põe o escritor e o leitor num pé de igualdade, às vezes, exalta o leitor acima do escritor e outras vezes faz caso omissivo do escritor. A supervalorização do leitor se deve ao exagero do fato muito óbvio de que um texto toma significado somente quando alguém o lê. A virtualidade de uma escritura se atualiza na leitura. Além disso, o que um leitor entende não é sempre o que o escritor significou.

De acordo... Mas creio que os estudos recentes sobre a comunicação numa sociedade de massas tomaram demasiadamente a sério o leitor. Não faltam intentos de converter a caracterização do leitor numa ciência autônoma. Os alemães chamam-na "Estética da recepção", "Crítica da resposta", "Retórica da leitura", "Teoria do impacto", "Fenomenologia do ato de ler", e assim por diante⁽²⁾. Naturalmente há debates entre defensores do escritor e defensores do leitor⁽³⁾.

Esses debates sobre a atividade de um escritor ou de um leitor são superficiais. Deslizam pela superfície daquilo que é chamado de "crítica externa". Os praticantes da "crítica externa", por considerarem que o escritor e o leitor são homens reais, falam deles como se realmente estivessem vagando por fora do texto. Se se trata do livro *Dom Quixote* vêem o escritor Cervantes escrevendo no século XVII. Por conseguinte, dedicam-se à biografia de Cervantes, à história do Século de Ouro e ao cotejo das diversas interpretações que os leitores têm dado de *Dom Quixote*, a partir de Lope de Vega, que disse que era uma bobagem, até Américo Castro, que disse que era a pedra fundamental do romance moderno. Isto acontece com os praticantes da "crítica externa". Ao contrário, os cultivadores da "crítica interna", que partem do axioma de que toda literatura é ficção, ao se aprofundar na íntima estrutura de um texto encontram, não as pessoas reais como o escritor Cervantes e o leitor Américo Castro, senão as duas personagens ideais, sem rosto, feitos de papel e tinta, que existem somente num jogo verbal. É um jogo verbal de um "eu"; de um "eu" criador; de um "eu" sem cujas intenções não teríamos nenhu-

ma obra literária. Acontece, somente, que esse "eu" aparece desdobrado num personagem que conta e num personagem que atende. O personagem que conta o entrega ao personagem que escuta;

— Olha, vou contar-te as aventuras de um fidalgo enlouquecido por livros de cavalaria. Como te parecem estas palavras que seleciono especialmente para dar-te o gosto? "Num lugar da Mancha de cujo nome não quero lembrar-me..." Olha lá! te agrada essa forma "não quero" em vez de "não posso"?

O personagem que está escutando responde que lhe agrada a frase "não quero" em vez de "não posso", a frase fica no texto de *Dom Quixote* e todos os leitores que temos chegado depois a lemos assim. O que aconteceu? Que um "eu" experimentou uma frase e o outro "eu" aprovou-a. E dessa forma esses dois personagens sem rosto mas que encarnam as funções de um narrador e de um leitor continuam influenciando-se e aconselhando-se como dois bons amigos ao longo de todo o processo da criação literária.

Em resumo, o homem que escreve um romance inventa um narrador fictício, que por sua vez inventa um confidente também fictício. O tal narrador, o tal confidente estão inscritos no próprio romance, nasceram ali, vivem ali sem jamais ir à rua. Não têm nada a ver com os escritores e leitores que se movem no mundo prático de todos os dias.

Examinemos mais devagar estas relações entre componentes do processo da criação literária: o escritor, o texto, o leitor.

Ao ler um romance me pergunto: quem relatou o que estou lendo?

Quem relatou foi um homem concreto, de carne e osso. Dele, porém, sabemos pouco ou nada, e o que conseguimos saber é alheio ao romance que lemos.

A biografia melhor documentada, ainda que a mais sincera autobiografia, não nos revelaria o segredo de sua personalidade, muito menos o segredo de suas operações artísticas. Seria absurdo, pois, que o crítico pretendesse explicar as características de um romance, que é a única coisa que lhe é dado confeccionar, com o caráter de pessoa desconhecida.

Esse homem concreto, de carne e osso, ao inclinar-se sobre o papel, com a pena na mão, preparado para nos contar algo, se transforma num homem novo, num escritor. O escritor é um homem que, com especial tensão de espírito, adquire uma segunda natureza e passa do plano real ao plano estético.

Se do homem, antes de começar a escrever, sabíamos pouco ou nada, agora, do escritor em que se metamorfoseou, sabemos muito mais: sabemos logo que experiências, que materiais escolheu para contar-nos seu romance. É sobretudo sabemos que ponto de vista escolheu. Pois bem, escolher um ponto de vista, implica a invenção de um *alter ego* (outro eu) que narra com o pronome da primeira pessoa ou da terceira pessoa gramatical, seja a partir de dentro da ação como protagonista ou testemunha, seja a partir de fora, como autor onisciente ou quase onisciente.

Não confundamos o escritor com seu "duplo". O escritor existe junto conosco num mundo aberto ao futuro; ao invés, seu "duplo" é um fantoche que, junto com os outros personagens do romance, está recolhido num mundo pretérito. O escritor delegou a responsabilidade de narrar a um narrador que pertence à ficção, não à vida. Houve, pois, um desdobramento. O escritor tomou consciência de si, se autocontemplou, escolheu as aventuras que lhe pareceram mais propícias para mudá-las em arte, e as configurou no romance. Ainda que o escritor romanceasse experiências que viveu em sua condição de homem, essas experiências se convertem em romancescas pelo simples fato de terem sido incluídas num romance. As frases que lemos não são do escritor senão de sua personagem, o narrador. Como tampouco são do narrador as frases que põe, por sua vez, na boca de outros personagens. Não há nenhum túnel que nos leve da situação imaginária em que está falando o narrador à situação real em que está falando o escritor.

Sem o escritor não existe narração, o narrador, porém, que saiu do escritor é a pessoa que assume a função de narrar. No texto de um romance o narrador já não é o mesmo escritor que poderíamos encontrar em qualquer esquina da cidade. Em qualquer caso, é um escritor mascarado. Como numa comédia, o escritor representou o seu papel. Tinha à sua disposição várias máscaras que experimentara uma após outra até encontrar a que lhe serviria para produzir no leitor uma impressão calculada. O escritor, enquanto homem que se põe — ou se dispõe — a escrever, costumava falar com voz própria, agora, porém, através das aberturas da máscara, soa alterada;

lançava olhares de sua posição no mundo físico, agora, porém, através das aberturas da máscara são os de um impostor num cenário. Ainda que queira ser ele mesmo, a máscara que o ilusionismo teatral lhe impõe impede que seu "eu" no romance equivalha ao seu "eu" na sociedade cotidiana. O escritor Marcel Proust tirou de dentro de si um narrador que tinha o mesmo nome — Marcel —, seu próprio temperamento, sua própria figura, suas próprias manias. Marcel e Marcel Proust são, sem dúvida, inconfundíveis. O narrador Marcel sobrevive porque ascendeu ao romance e a partir daí narrou sua busca do tempo perdido. O outro Marcel, o escritor Marcel Proust, desgastado pela vida, fez-se pó.

E agora passemos ao leitor.

Numa conversação corrente uma pessoa dirige a palavra a um interlocutor para que este responda. Partindo desse modelo oral, alguns semiólogos equiparam o falante ao escritor e o ouvinte ao leitor. A presença do leitor no horizonte do narrador — dizem — é o que permite que um romance lance raízes no mundo; se o narrador não destinasse seu romance a um leitor o circuito da comunicação ficaria incompleto...

A falsidade de semelhante argumento se baseia em confundir a linguagem oral da vida com a linguagem escrita da literatura. Na vida o que alguém diga a outro pode ter consequências práticas. Na literatura, o vocativo "oh, tu, amável leitor!" é uma convenção ou um ardid irônico, nunca uma autêntica comunicação lingüística, pois ninguém se sente aludido. Um falante está atento à fisionomia do ouvinte e vê e prevê suas reações imediatas. Um narrador, ao contrário, se dirige a um leitor sem cara, perdido numa vasta comunidade, perdido numa incerta posteridade e lhe é difícil calcular o efeito que poderia produzir sobre ele.

Dessa dificuldade em comunicar-se, o narrador tira proveito. Compõe um romance que o satisfaz e também ao leitor invisível que imagina. Porque se é certo, para que haja um romance é necessário que alguém o escreva e que alguém o leia, não é menos certo que o escritor e o leitor podem ser uma só pessoa. Pensemos no escritor que escreve um romance, vai lendo-o enquanto o escreve, depois de escrito o relê e acaba por ocultá-lo ou destruí-lo para que ninguém lhe ponha os olhos em cima. Neste caso o romance inédito existe tão somente na consciência da pessoa que cumpre a dupla função de emitir uma mensagem e de recebê-la. Não necessitamos, porém, recorrer a um caso extremo. Todo escritor, por uma que aspire ao êxito social, escreve para si e para um leitor que seja capaz de identificar-se com ele.

Entendamo-nos. Não quero dizer que escrever para si seja um exercício solipsista. Em literatura não há solipsismo possível, porque as imagens mais íntimas tornam-se públicas quando se objetivam na língua, que é sempre um código social. O que digo é que o escritor, como essas plantas hermafroditas cujas flores reúnem em si ambos os sexos, poderia bastar-se a si mesmo porque leva consigo um narrador e um leitor. O escritor escreve com a mão de um intranarrador e se lê com olhos de um intraleitor. Para o escritor, o escrever e o ler são operações simultâneas. Aquele desdobramento a que me referi antes, de um escritor que extradiz de si um narrador, é da mesma natureza que este desdobramento do narrador que extrai de si um leitor. O escritor, além de fingir um narrador ideal, permite que este finja, por sua vez, um leitor ideal. O primeiro leitor de um romance já se encontrava, pois, na pele do narrador. O leitor, acocorado na alma do narrador, é testemunha da escura gestação artística; influi com suas reações na elaboração de cada página e espera a visita de um leitor real que seja igual a ele, uma espécie de gêmeo espiritual que vá coincidir com seus gostos.

Este leitor único, puro ente de razão, que está inserido no romance permite que classifiquemos os milhões de leitores em maus e bons. Maus leitores são os afastados do leitor ideal; bons leitores, os afins ao leitor ideal. Maus leitores são os ignorantes e tergiversadores: isto é, os pobrezinhos que, por falta de educação, não estão preparados para captar os problemas, os assuntos, as formas, as técnicas, o estilo de um texto difícil, e também os pedantes que, por arrogância, não aceitam o texto tal como é, e o falseiam com opiniões imperteráveis. No outro lado estão os bons leitores, isto é, os leitores inteligentes que compreendem o significado de um romance mais sutilmente que o próprio narrador e também os leitores respeitosos que se identificam com o narrador e revivem sua experiência original.

Esta identificação do leitor com o escritor é possível, já que a obra literária é um objeto de conhecimento, sem dúvida, mas de extraordinárias qualidades. "O extraordinário de um livro — diz Georges Poulet — é que ao abri-lo as barreiras entre ele e mim caem; estou dentro do livro, e o livro está dentro de mim. Já não há nem fora nem dentro"(4).

Um livro poderia servir de adorno numa mesa, junto de um cinzeiro e de uma lâmpada; se me ponho, porém, a lê-lo, esse objeto material se desvanece em minhas mãos e o que me faz companhia é um objeto que acolheu as intenções de

um escritor e agora as transmite a mim. Este livro, que vamos supor seja um romance, se comporta como uma criatura viva. Sente, imagina, pensa, deseja. O romance foi projetado por uma consciência que não é a minha. E essa consciência me convida a que eu sinta, imagine, pense e deseje exatamente como ela. O conteúdo do romance passa a ser também o conteúdo de minha consciência. Sem dúvida o "eu" do narrador é o que está pensando dentro do romance; mas em última análise acontece que eu me apropriei (que meu "eu" de leitor se apropriou) desses pensamentos alheios. Minha consciência é agora a consciência do narrador. Leio um romance e, se sei ler, ao lê-lo torno a concebê-lo tal como o narrador o escreveu.

Afirmo que o livro usado como adorno numa sala é um objeto material, mas que desaparece enquanto me ponho a lê-lo. Desaparecem, também, as coisas reais, que me rodeiam porque minha mente foi arrebatada pelas descrições do romance. E ainda mais: desapareço eu mesmo, posto que eu, leitor, como se não tivera pensamentos próprios penso os pensamentos que estão encerrados no romance.

Um romance está sempre fechado, já que suas palavras não se referem a nenhuma realidade exterior. O narrador e o leitor estão dentro desse cosmos narrativo autônomo. Se em vez, porém, de considerar a obra por dentro, como tenho feito até agora, a considero por fora, então o romance parece estar aberto. Aberto como um tubo. Por uma extremidade recebe as intenções de um escritor real e por outra recebe as interpretações de um leitor também real. Se antes podíamos falar de uma identificação hipotética entre um narrador e um confidente, hipostasiados, agora o entendimento entre um escritor real e um leitor real é inevitavelmente imperfeito. O texto de um romance é o lugar em que deviam convergir as mentes do escritor e do leitor; este texto, porém, é ambíguo, equívoco. Cada palavra é um símbolo arbitrário. O leitor tende a projetar sua própria personalidade sobre o que lê. Quanto mais ambíguo e equívoco seja o texto, tanto mais independente sentir-se-á o leitor. E o que está acontecendo em nosso século XX — diz Umberto Eco em *Opera aperta* — é que a abertura, além de ser uma condição inerente a qualquer estrutura verbal, passou a ser nada menos que um programa operativo, uma nova "poética", um novo uso da obra de arte. Adotando para a literatura os paradigmas que Eco prefere buscar na música e nas artes plásticas, pareceria que sua tese fosse esta. O escritor, hoje, lança obras feitas pela metade, precisamente para que o leitor as termine de fazer. São — para empregar palavras do Eco — obras em movimento, cujas estruturas móveis convidam para múltiplas reações e interpretações.

Não nego que o romance ambíguo, indeterminado, indefinido, aberto, ofereça um amplo campo de possibilidades de leitura. Não poderia negá-lo porque é evidente que na oficina de certos escritores o romance é um brinquedo de peças soltas para que cada jogador arme o modelo que lhe agrade; recordem *Rayuela y 62: modelo para armar*, de Júlio Cortázar. O romancista parece ter renunciado a exercer controle sobre seu leitor, o romance parece amorfo e o leitor parece ser um co-autor. Parece, parece, parece...

A verdade, porém, é que o leitor colabora com o escritor quando o escritor o deixa colaborar; interpreta livremente quando o escritor lhe dá margem para essa liberdade; e que queira, ou não queira, o leitor tem que acomodar-se a um texto pré-estabelecido.

Alguns romancistas de hoje fingem deixar abertos seus romances e dizem ao leitor:

— Fecha este romance por mim.

Mas muito ingênuo seria o leitor que se acreditasse igual ao autor e neste lado da realidade, intentasse fechar, por considerá-lo aberto, um romance que o autor, no lado da ficção, fechou dando-lhe forma aberta. É uma clausura com forma de abertura.

Isto que alguns romancistas de hoje dizem ao leitor: "Fecha este romance por mim" me faz lembrar uma piada de Laurence Sterne. No capítulo quarto de seu anti-romance *Tristram Shandy* o narrador diz ao leitor: "Fecha a porta!" (Shut the door). Essa porta só existe dentro do romance; o leitor, ao contrário está fora do romance. Eu, leitor, não poderia nem fechar uma porta que está em outra dimensão, nem fechar um romance que está em outra mente.

NOTAS

- 1 — Enrique Anderson Imbert, *La crítica literaria y sus métodos*. México, Alianza Editorial Mexicana, 1979.
- 2 — Rainer Warning, compilador de *Rezeptioästhetik. Theorie und Praxis*. München, 1975. Hans Robert Jauss, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, München, 1975. Félix V. Vodicka, *Struktur der Entwicklung*, München, 1975.
Wolfgang Iser, *Der implizite Leser Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*, München, 1972 e *Der Akt des Lesens, Theorie ästhetischer Wirkung*, München, 1976. Jean Starobinski, "Un desafío a

la teoría Literaria, *La Estética de la Recepción de Hans Robert Jauss*". Eco, Bogotá 204 (octubre de 1978). Arthur Nisin, *La littérature et le lecteur*, Paris, 1980 (2. ed.) Michel Carles, *Rhétorique de la lecture*, Paris 1977.

- 3 — No debate promovido por uma revista universitária dos Estados Unidos, o norte-americano Wayne Booth — autor de *The Rhetoric of Fictions* — capitaneou os defensores do escritor e o alemão Wolfgang Iser — autor de *Der Akt des Lesens* — capitaneou os defensores do leitor. Veja-se "In defense of Authors and Readers", *Novel: a forum on fiction*, Brown University, XI, 1 (outono de 1977).
- 4 — Georges Poulet, "Phenomenology of Reading", *New Literary History*, I, 1 (outubro de 1969).