

AUTOR E LEITOR: UMA SÍNTESE CRIATIVA

Célia Maria Arns de Miranda
Universidade Federal do Paraná

As teorias literárias tradicionais concentraram durante muito tempo o seu enfoque na figura do autor ao articularem a interpretação de uma obra de arte, ignorando o fato de que é através do leitor que o ato da escrita se realiza. A partir dos anos 60, com a reivindicação de uma síntese criativa entre autor e leitor, a literatura passou a ser considerada como um processo de comunicação: a perspectiva do leitor como receptor da comunicação foi designada de Estética da Recepção ou História da Recepção.¹ Apesar da existência desta reflexão teórica reivindicando a presença do leitor no jogo de papéis entre autor e texto, Lev Semenovich Vigotski (1896-1934)² já havia escrito anteriormente, por volta dos anos 30, um estudo sobre *Hamlet* na sua obra *A Tragédia de Hamlet, Príncipe da Dinamarca*, na qual empreende uma leitura da tragédia a partir de uma concepção estética denominada "crítica de leitor" que antevê uma nova relação entre obra-recepção, cujas premissas estão completamente desvinculadas dos moldes da crítica convencional. Esta modalidade de crítica estética antecipa a crítica da recepção cujos pressupostos sofrerão desdobramentos definitos no decorrer do século XX.

L. S. Vigotski foi um profundo inovador, um crítico original e afinado com o espírito modernista³: pergunto-me, existem palavras mais exatas para definir um crítico que nos anos 30 ousou desenvolver uma teoria da emoção e do prazer estético que não se compatibilizava com a concepção de catarse aristotélica já milenarmente sedimentada? Que ousou propor uma crítica estética que não se alimenta de conhecimento científico ou de pensamento filosófico, mas de impressão artística imediata, ou seja, que é uma crítica subjetiva, uma "crítica de leitor"? Que ousou afirmar que a multiplicidade de interpretações e enfoques garantem a permanência de uma obra de arte? Que ousou conceber uma "crítica de leitor" que deve centrar os seus pontos-de-vista no âmago da obra e não nos dados externos a ela, sejam estes as concepções do próprio autor ou de outros críticos? Que ousou sustentar que o leitor é uma entidade indispensável que reproduz, recria, revela uma obra de arte? Este e outros tantos questionamentos, reflexões e colocações fazem do livro de Vigotski um veículo de idéias precursoras e uma leitura indispensável na abordagem do tema em foco.

Na concepção de Vigotski, a "crítica de leitor" desvincula-se do autor da obra, não representando nenhuma diferença se o autor de *Hamlet* é Shakespeare ou Bacon: [...] *uma vez criada, a obra de arte separa-se de seu criador; não existe sem o leitor; é apenas uma possibilidade que o leitor realiza...*⁴, o que representa que o leitor foi trazido para dentro do processo criativo

¹ SARTINGEN, Kathrin. *Brecht no Teatro Brasileiro*. São Paulo: Hucitec, 1998. p.17.

² Lev Semenovich Vigotski é reconhecido como um dos principais representantes da psicologia soviética. No curto espaço de tempo entre o momento em que deu início ao seu trabalho sistemático na área da psicologia (1924) e a sua morte prematura, aos 38 anos, por tuberculose, virtualmente, cada ramo da psicologia soviética, tanto sua teoria como suas aplicações práticas, foi influenciado por suas idéias. Embora Vigotski tenha recebido destaque na psicologia americana apenas a partir da publicação, em 1962, da sua monografia *Pensamento e Linguagem (Thought and Language)*, os seus estudos, por serem surpreendentemente modernos, continuam sendo uma contribuição significativa às controvérsias e discussões da psicologia moderna. Tendo concluído os seus estudos em Direito, Filologia e Medicina, e sendo um leitor e pesquisador ávido no campo da lingüística, das ciências sociais, da filosofia e das artes, o escopo de sua influência estende-se para diversas áreas do conhecimento, além da psicologia.

³ BEZERRA, Paulo. *Um Crítico Muito Original*. In: VIGOTSKI, L.S. *A Tragédia de Hamlet, Príncipe da Dinamarca*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. IX.

⁴ VIGOTSKI. op. cit., p. XIX.

através de um mecanismo de interação entre autor e leitor – autor e leitor passam a ser co-autores. A essência da obra não reside no que o autor subentendeu por ela mas na maneira como ela age sobre o leitor ou espectador, ou seja, reside em seu conteúdo possível.⁵ Este enfoque refuta aspectos científicos e históricos da obra como o tempo da escrita, as fontes, a autoria, as influências, a biografia e toda a vasta crítica. A teoria orientada para o leitor tem algo em comum com o Estruturalismo, que também tem como foco a maneira como o sentido é produzido: o leitor é tratado como o espaço de códigos subjacentes que tornam o sentido possível e como o agente do sentido. Representantes deste movimento, Roland Barthes e Michel Foucault veicularam uma resistência contundente contra a supervalorização da figura do autor na interpretação da obra de arte.

Em seu livro *O que é um autor?*, Michel Foucault, ao invés de negar a presença do autor, como muitos erroneamente interpretam, sugere uma reflexão acerca da função do autor em relação aos textos literários e não-literários. Ele elucida o fato de que o nome do autor não funciona da mesma forma que um nome próprio qualquer: o nome do autor não é simplesmente um elemento de um discurso mas, contrariamente, ele exerce uma função classificativa – de reagrupamento, delimitação, seleção e oposição de textos – e, como conseqüência, serve para caracterizar um modo de ser do discurso. [...] *A função autor é, assim, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade /.../ E se, /.../ um texto (literário) nos chega anônimo, imediatamente se inicia o jogo de encontrar o autor. O anonimato literário não nos é suportável...*⁶ Até que ponto o nome do autor é importante?⁷ Será que esta função não está sendo excessivamente valorizada? Foucault e Barthes não estão absolutamente decretando a morte do autor: eles estão questionando os parâmetros que colocaram o autor em um pedestal e dividindo o poder dele com o leitor. Eles deslocam a importância exagerada que se dava ao nome do autor e que até hoje ainda se dá – é um alerta sobre algo que aceitamos como natural, sem qualquer tipo de questionamento.

Roland Barthes em seu controvertido artigo *A Morte do Escritor*, para o grande espanto de todos, mata o Autor, mas o Autor com "A" maiúsculo, o "Autor-Deus" e promove o nascimento do leitor⁸: o título do artigo levantou muitos desentendimentos. Na realidade, Barthes está desvinculando o autor da obra, uma vez que a literatura nos anos 60

⁵ Quando Alan Schneider, que deveria dirigir a primeira produção americana de *Esperando Godot*, perguntou a Beckett a quem ou a que ele queria referir-se ao falar do Godot, recebeu a seguinte resposta: "Se eu soubesse, teria dito na peça". Martin Esslin adverte que a resposta de Beckett é um aviso a todos aqueles que pretendem examinar as peças do autor com a intenção de descobrir a chave de sua compreensão, de demonstrar em termos exatos e definitivos *o que é que elas querem dizer*. Tal tentativa poderia ser válida com uma obra que partisse de uma concepção filosófica ou moral clara. Mas mesmo assim é provável que o produto final, se o mesmo resultasse num trabalho autêntico de imaginação criadora, transcendesse a intenção original do autor e se apresentasse como alguma coisa mais rica e mais complexa, e passível de um sem-número de novas interpretações. (ESSLIN, Martin. *O Teatro do Absurdo*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968. p.37-38.)

⁶ FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* 3ªed. Passagens, 1992. p. 46,49-50.

⁷ A função autor nem sempre foi exercida de forma universal e constante sobre todos os discursos: há uma diferença radical na literatura produzida no passado e no presente. Na época elisabetana, por exemplo, os textos eram postos em circulação e valorizados sem que se levantasse a questão da autoria; os textos científicos eram recebidos como verdadeiros na Idade Média se fossem assinalados pelo nome do autor. A partir do séc. XVII e XVIII, inicia-se a separação entre ciência e literatura: o anonimato do texto científico é contrabalançado pela presença imperativa da função autor dos discursos literários. (FOUCAULT, op. cit. p.48-49)

⁸ Roland Barthes finalizou o seu artigo com o seguinte pressuposto: [...] *para devolver à escritura o seu futuro, é preciso inverter o mito: o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do Autor*. Infelizmente, grande parte das pessoas leram estas palavras literalmente e tiraram conclusões erradas sobre o seu real significado. (BARTHES, Roland. *O Rumor da Língua*, São Paulo: Brasiliense, 1988. p.70)

estava tiranicamente centralizada no autor. É uma tentativa para mudar o enfoque da crítica literária: [...] *Dar ao texto um autor é impor-lhe um travão, é provê-lo de um significado último, é fechar a escritura.*⁹ O texto é composto de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação: o leitor é a entidade que é capaz de perceber toda a duplicidade e multiplicidade do texto. De acordo com Vigotski o mesmo acontece com *Hamlet* uma vez que o mistério e o ininteligível constituem o próprio cerne, o centro interno da tragédia. O “crítico-leitor” não visa a interpretação da obra, o que significaria esgotá-la e, conseqüentemente, torná-la sem sentido mas, ao contrário, é um poeta *em silêncio* que, acima de tudo, *compreende e reproduz na própria alma a obra do outro.*¹⁰ Na medida em que o “crítico-leitor” for dotado dessa intuição para o místico, as eternas revelações da arte continuarão a ser transmitidas para ele. O essencial na tragédia não é a apreensão (o desvelamento) mas a sensação, a impressão artística que é intraduzível, impossível de ser captada pela palavra. Dentro desse contexto, L. Börne observa que não intencionamos [...] *levantar o véu que paira sobre o quadro mas que não pode ser retirado, uma vez que foi desenhado no próprio quadro.*¹¹

Como se caracteriza, na nossa cultura, um discurso portador da função autor? A partir do momento em que um discurso é assinado, os desdobramentos podem ser os mais variados. Assim que se instaurou no final do século XVIII e no início do século XIX, um regime de propriedade para os textos com regras rigorosas sobre os direitos de autor, sobre as relações autores-editores e sobre os direitos de reprodução, surge a questão tanto da apropriação penal quanto da apropriação textual. A cultura escrita é inseparável dos gestos violentos que a reprimem. Antes mesmo que fosse reconhecido o direito do autor sobre sua obra, a primeira afirmação de sua identidade esteve ligada à censura e à interdição de textos tidos como subversivos pelas autoridades religiosas ou políticas. [...] *É isso que Foucault chama de ‘apropriação penal dos discursos’ – o fato de poder ser perseguido e condenado por um texto considerado transgressor...*¹² Quanto à apropriação textual, *a leitura é sempre apropriação, invenção, produção de significados. Segundo a bela imagem de Michel de Certeau, o leitor é um caçador que percorre terras alheias. Apreendido pela leitura, o texto não tem de modo algum – ou menos totalmente – o sentido que lhe atribui seu autor, seu editor ou seu comentadores. Toda história da leitura supõe, em seu princípio, esta liberdade do leitor que desloca e subverte aquilo que o livro lhe pretende impor. Mas esta liberdade leitora não é jamais absoluta.*¹³ Neste particular, apesar de Vigotski, enfatizar o potencial polissêmico da obra e, conseqüentemente, a abertura para múltiplas interpretações, ele alerta os leitores de que se, por um lado, o crítico-leitor não está preso a nada – nem às concepções do autor, nem às opiniões de outros críticos, por outro lado, ele está inteiramente preso pelo texto do autor da obra.¹⁴

Ainda dentro do enfoque da apropriação textual, um aspecto bastante complexo se afigura: é sabido que hoje em dia nos contratos de autor, cláusulas prevêm as diferentes mutações possíveis do texto que vai se tornar uma adaptação teatral, televisiva, cinematográfica, um CD-Rom, um texto eletrônico, etc. Tanto para o autor como para o leitor, as propriedades específicas, os dispositivos materiais, técnicos ou culturais que comandam a produção de um livro ou a sua recepção através de um CD-Rom, de um filme, de uma peça teatral, permanecem diferentes, porque eles derivam de modos diferentes de percepção, de hábitos culturais, de técnicas de conhecimento diferentes. A obra não é jamais a mesma quando inscrita em formas distintas, ela carrega, a cada vez, um

⁹ BARTHES, op. cit., p. 69.

¹⁰ VIGOTSKI, op. cit., p. XXXIV.

¹¹ VIGOTSKI, op. cit., p. XXXIV.

¹² CHARTIER, Roger. *A Aventura do Livro: do leitor ao navegador*. São Paulo: UNESP, 1999. p.34.

¹³ CHARTIER, op. cit., p.77.

¹⁴ VIGOSTKI, op. cit., p. XXII.

outro significado. Neste caso, quem é o autor? Até onde vão os direitos do adaptador ou do criador? Esta é, sem dúvida, uma discussão bastante polêmica que, dificilmente, vai gerar um consenso.

É interessante observarmos que os grandes escritores sempre valorizaram o leitor: o que a crítica está propondo hoje em dia, já estava sendo realizado na literatura desde há muito séculos. Francesco Petrarca é surpreendentemente moderno ao propor um novo método de leitura em pleno século XIV, cujos parâmetros intertextuais são extremamente atuais: Petrarca [...] *sugere uma nova maneira de ler: nem usando o livro como um apoio para o pensamento, nem confiando nele como se confiaria na autoridade de um sábio, mas tomando dele uma idéia, uma frase, uma imagem, ligando-a a outra selecionada de um texto distante preservado na memória, amarrando o conjunto com reflexões próprias – produzindo, na verdade, um texto novo de autoria do leitor.*¹⁵ Não é difícil imaginar o duplo espanto que as reivindicações de Petrarca devem ter causado em seus leitores: por um lado, naquela época, a autoridade de um texto era auto-estabelecida e, por outro lado, a tarefa do leitor era a de um mero observador. Dentro deste contexto, é conhecido por todos que não só os dramaturgos gregos como o próprio Shakespeare apoiaram-se em escrituras anteriores para imprimirem organicidade às suas peças que são, em maior ou menor grau, um tecido de intertextualidade. A esse respeito, Roland Barthes já havia teorizado sobre o fato de um [...] *escritor só poder imitar um gesto anterior, jamais original: seu único poder está em mesclar as escrituras, em fazê-las contrariar-se umas pelas outras, de modo a nunca se apoiar em apenas uma delas.*¹⁶ Stephen Orgel menciona que a pergunta do estruturalismo "o que é um texto?" adquire uma força especial quando aplicada às peças renascentistas.¹⁷ Orgel demonstra que esta questão da autoridade dos textos é muito complexa, por um lado, por causa da instabilidade dos textos uma vez que os poetas estavam sempre reescrevendo escrituras anteriores e, por outro lado, porque eles escreviam por um processo colaboracionista. Neste caso, formulamos novamente aquela pergunta incômoda: quem é o autor?

Machado de Assis, o nosso grande escritor brasileiro, faz uso de uma técnica de chamadas ao leitor. Esta invocação repetida ao leitor faz com que este adquira algum distanciamento crítico em relação à narrativa. Muitos capítulos não apresentam qualquer chamada ao leitor – que tem a atenção concentrada no próprio suspense da trama. Quando esta se afrouxa o leitor é novamente chamado, como pode ser observado na citação do livro *A Mão e a Luva*: [...] *Ali mesmo lhe confiou Estevão tudo o que havia, e que o leitor saberá daqui a pouco, caso não aborreça estas histórias de amor, velhas como Adão, e eternas como o céu.*¹⁸

O teatro sempre teve um destinatário. Shakespeare estava plenamente consciente da presença do espectador/leitor, o que pode ser observado pelos diversos recursos empregados por ele em suas peças. O Prólogo de *Henrique V* é falado diretamente para a sua platéia que se encontra muito próxima da representação, ao redor do palco-avental:

[...] *Mas perdoem*
Os mesquinhos espíritos que ousaram
Neste humilde tablado apresentar
Tema tão grande: [...]
Peço perdão! Mas já que um zero pode
Atestar um milhão em pouco espaço,
Deixem que nós, as cifras desta conta,

¹⁵ MANGUEL, Alberto. *Uma História da Leitura*. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p.82.

¹⁶ BARTHES, op. cit., p. 69.

¹⁷ ORGEL, Stephen. *What is a text?* In: KASTAN, David Scott & STALLYBRASS, Peter, (eds) *Reinterpretation of Elizabethan and Jacobean Drama*. New York and London: Routledge, 1991. p.83.

¹⁸ ASSIS, Machado. *A Mão e a Luva*. São Paulo: Ática, 1976. p.11.

*Acionemos sua força imaginária.[...]
Com o pensamento curem nossas falhas;
Em mil partes dividam cada homem,
E criem poderio imaginário.
Pensem ver os corcéis de que falamos,
Imprimindo na terra suas pegadas.¹⁹*

São palavras que apelam para a imaginação dos espectadores, convidando-os a participar da encenação. Shakespeare também estabelece uma atmosfera de cumplicidade com o público quando, por exemplo, ao ouvirem os apartes e solilóquios, o público tem maiores informações do que os personagens – todos estes recursos são chamadas à participação.

Um livro existe sem leitor? *Ele pode existir como objeto, mas, sem leitor, o texto do qual ele é portador é apenas virtual. Será que o mundo do texto existe quando não há ninguém para dele se apossar, para dele fazer uso, para inscrevê-lo na memória ou para transformá-lo em experiência? Paul Ricoeur lembrou muitas vezes o fato de que um mundo de textos que não é conquistado, apropriado por um mundo de leitores, não é senão um mundo de textos possíveis, inertes, sem existência verdadeira.*²⁰ Este último pensamento pode muito bem ser exemplificado pela novela de Pirandello intitulada *Mundo de Papel*: o professor Balicci, ao ficar cego por tanto ler, desespera-se porque a voz interior dos livros, que passava por sua visão se calou – o mundo dos livros, desabitado e em silêncio, corre o risco de permanecer inerte e morrer, tornando-se apenas um *mundo de papel*.

No prosseguimento desta pesquisa, além de aprofundar e ampliar o tema da multiplicidade de interpretações enquanto "leitores" do processo criativo, é imprescindível desenvolver o conceito de que o processo de montagem de uma peça teatral envolve uma cadeia de leitores que vai desde o tradutor, o editor, o diretor, os atores, o cenógrafo etc... até os espectadores – é claro que dentro deste processo criativo ocorre uma infinidade de "leituras" e uma orquestração de diferentes linguagens. A partir desta abordagem, faz-se necessário esclarecer a relação entre texto e representação: as pesquisas investiram paralelamente numa semiologia do texto e numa semiologia da representação sem que houvesse uma tentativa de integração das duas abordagens. A encenação não pode mais ser vista como [...] *a enformação de uma evidência textual.*²¹ Não restam dúvidas que uma reflexão sobre as concepções bakhtinianas será bastante elucidativa dentro deste contexto: ao atribuir uma grande importância ao "não-finalizado" e ao "vir-a-ser", o pensador russo evidenciou o signo da pluralidade.

BIBLIOGRAFIA:

ASSIS, Machado. *A Mão e a Luva*. São Paulo: Ática, 1976.

BARTHES, Roland. *O Rumor da Língua*. (trad.) Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

¹⁹ SHAKESPEARE, William. *Henrique V*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993. p.165.

²⁰ CHARTIER, op. cit., p.154.

²¹ PAVIS, op. cit., p.353.

- CHARTIER, Roger. *A Aventura do Livro: do leitor ao navegador*. (trad.) Reginaldo C. Corrêa de Moraes. São Paulo: UNESP, 1999.
- ECO, Umberto. *Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 1976. (Coleção Debates, 4)
- _____. *Os Limites da Interpretação*. (trad.) Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1999. (Coleção Estudos)
- ESSLIN, Martin. *O Teatro do Absurdo*. (trad.) Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.
- FOUCAULT, Michel. *O Que é um Autor?* 3ªed. (trad.) Antônio Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. Vega, Passagens (6), 1992.
- MANGUEL, Alberto. *Uma história da Leitura*. (trad.) Pedro Maia Soares. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- ORGEL, Stephen. *What is a text?* In: KASTAN, David Scott & STALLYBRASS, Peter. (eds.) *Reinterpretation of Elizabethan and Jacobean Drama*. New York: Routledge, 1991.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. (trad.) J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- SARTINGEN, Kathrin. *Brecht no Teatro Brasileiro*. (trad.) José Pedro Antunes. São Paulo: Hucitec, 1998.
- SHAKESPEARE, William. *Henrique V* (trad.) Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- VIGOTSKI, L.S. *A Tragédia de Hamlet, Príncipe da Dinamarca*. (trad.) Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 1999.