LUCIANA DADICO

**CONSTELAÇÕES DO LIVRO:
fisiognomia e experiências de leitura**

Tese apresentada ao Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo como parte dos requisitos para a obtenção do grau de Doutor em Psicologia.

Área de Concentração: Psicologia Escolar, da Aprendizagem, do Desenvolvimento Humano e da Personalidade.

Orientador: Profa. Dra. Iray Carone

São Paulo

2011

DADICO, Luciana. *Constelações do livro: fisionomia e experiências de leitura*. Tese apresentada ao Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo como parte dos requisitos para a obtenção do grau de Doutor em Psicologia. Área de Concentração: Psicologia Escolar, da Aprendizagem, do Desenvolvimento Humano e da Personalidade.

Texto avaliado e aprovado em: ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

À orientadora prof.a Dr.a Iray Carone, exemplo de coerência e honestidade intelectual. Essas palavras talvez não bastem para exprimir o tanto que aprendi nesse período de estudos, histórias, discussões, críticas, intercâmbios e conselhos. A ela devo meu ingresso em um novo mundo de leituras e pesquisas, cuja imagem apresenta essa tese.

Às pessoas que, na qualidade de leitores, dispuseram seu tempo e empenho para as entrevistas que tornaram esse trabalho possível. Espero que este trabalho esteja à altura de sua generosidade.

Ao professor Carlo Ginzburg, que gentilmente acolheu-me em seu curso, possibilitando meu estágio de pesquisa em Pisa e oferecendo conselhos relevantes para o desenho deste trabalho.

Aos professores que compõem a banca de discussão dessa tese, compartilhando suas reflexões e críticas sobre o trabalho desenvolvido: Prof. Dr. Rodrigo Duarte, prof.a Dr.a Maria Luísa Schmidt e aos professores doutores Gabriel Cohn e Celso Favaretto, que participaram também do Exame Geral de Qualificação, oferecendo-nos sua contribuição em um momento fundamental para a construção desta pesquisa.

A Juliana, da Pró-reitoria de Cultura e Extensão Universitária da USP; a Gladys, da Biblioteca do Colégio São Luís; e a Aracyara, da FCAV-UNESP, por sua valiosa ajuda na busca por leitores.

Aos professores do Instituto de Psicologia: Ronilda Ribeiro e Paulo Albertini, que tornaram possível minha presença nesse programa de pesquisa; a Maria Helena de Souza Patto, cujos conselhos prepararam-me e conduziram-me ao estágio na Itália; a Maria Cristina Kupfer, José León Crochik e Paulo Endo, por me aceitarem como estagiária e oferecerem importante orientação em suas respectivas disciplinas de graduação; a Marilene Proença Rebello de Souza, por seu apoio institucional; a Marie Claire Sekkel, Leny Sato, Luís Galeão e Lineu Kohatsu, pelos momentos de acolhida, debate e diálogo franco, que além de instrutivos, tão importante apoio trouxeram em meio às asperezas da vida acadêmica.

A Cláudia Corá, pelo cuidadoso trabalho de revisão do texto.

A Ludmylla Lima, por sua prontidão em revisar os textos em inglês.

Aos funcionários das bibliotecas da USP, em especial da biblioteca do Instituto de Psicologia (IP), mas também das bibliotecas da Faculdade de Educação (FE), do Museu de Arte Contemporânea (MAC), do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU), da Escola de Comunicação e Artes (ECA), da Faculdade de Direito (FD) e da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH). Para além do auxílio direto, devo-lhes a paciência com a qual ofereceram-me ajuda, especialmente nos momentos mais intensos de pesquisa bibliográfica, quando atravessava o *campus* sucessivamente com papezinhos de empréstimos entre bibliotecas, fazendo reservas e confusões com prazos e tantas regras diversas. Durante os meses de greve dos funcionários da USP, em giro por outras bibliotecas da cidade, mais intensa se fazia minha percepção da importância deste nosso bem.

À equipe da Livraria Cultura da avenida Paulista, pela disposição inicial em participar dessa pesquisa, e pelo empenho de seus funcionários na localização de títulos muitas vezes indisponíveis nas prateleiras.

Ao CNPq, Conselho Nacional de Pesquisa, que subvencionou essa pesquisa. Agradeço também ao Ministero degli Affari Esteri italiano, aos funcionários do Consulado Geral da Itália em São Paulo, da Embaixada Italiana em Brasília e da Scuola Normale di Pisa, pelo apoio institucional que permitiu minhas pesquisas na Itália. Agradeço ainda aos funcionários das bibliotecas de Pisa, principalmente da Biblioteca Comunale, gentilíssimos tanto ao ceder-me dados e material, quanto em dispor-se a intermediar o contato com seus leitores.

Aos amigos e mais que fundamentais alguéns, cujos nomes não nomeio aqui por demais preciosos que são. Vocês, que assistiram os e aos momentos dos mais diversos sentimentos que me tomaram durante esses anos todos, com ouvido, beijo, lenço, almoço, festa, conselho, xingo, abraço, sorriso. Sem vocês, que nada.

O objetivo, porém, é sempre o mesmo – a Verdade – como se eu tivesse uma única verdade e não muitas, todas à flor da pele e lutando entre si como num campo de batalha. É verdade que nem todos leem a minha verdade plural, escrita em linguagem simples, e eu não me sinto obrigado a dizê-la de viva voz, como quem recita uma lição de catecismo; eles que me leiam sem complicações, como se eu fora apenas um homem e não um poço de hieróglifos.

Campos de Carvalho

RESUMO

DADICO, Luciana. Constelações do livro: fisionomia e experiências de leitura. 2011. 221p. Tese (Doutorado) – Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

Buscamos por meio deste trabalho compreender o modo como leitores leem livros no contexto brasileiro, em um momento que é apontado por alguns historiadores como “terceira revolução” da leitura. Os meios eletrônicos vêm ocupando espaço progressivamente maior como suporte para o texto escrito. Investigamos de que maneira o livro como meio institui certos modos de ler, a partir de suas características imanentes. Por outro lado, perguntamos *se* e *como* as experiências do leitor influenciam em sua leitura, participando nos modos como o texto é apreendido. Fazendo uso de um método fisiognômico, inspirado em estudos desenvolvidos por Theodor Adorno, identificamos as seguintes categorias do livro como meio: a) a ilusão de proximidade; b) a conservação temporal; c) a ubiquidade relativa; d) a semi-padronização; e e) a unidade portabilidade-fluidez. Ao longo da pesquisa, pudemos verificar que também a linguagem escrita concebida como *meio* contribui para a reificação da experiência de leitura, ao mesmo tempo em que favorece uma leitura conteudística. A parte empírica desta pesquisa incluiu entrevistas com dez leitores, que escolheram livros para ler e nos contaram a respeito de suas leituras. As entrevistas, semi-abertas, foram registradas com um gravador, e analisadas durante a elaboração deste trabalho. As imagens do livro e do texto que compareceram expressas pelos leitores ao descreverem suas experiências de leitura constituíram o material desta pesquisa. Ressaltando as imagens, dialéticas, percebidas pelos leitores no texto, foi possível evidenciar aspectos mais ou menos singulares das leituras realizadas, e que caracterizam a relação dos leitores com o livro e o texto. Expomos imagens do livro, do texto e da leitura, capazes de expressar alguns dos principais aspectos e contradições que caracterizam atualmente a leitura de livros e seus leitores, sublinhando que o ato de ler constitui um dos principais instrumentos para a formação e o desenvolvimento do sujeito nas sociedades contemporâneas.

PALAVRAS-CHAVE: Livro; Fisionomia; Leitura; Teoria Crítica; Linguagem escrita; Desenvolvimento humano.

ABSTRACT

DADICO, Luciana. Constellations of book: fisiognomy and experiences of reading. 2011. 221p. PhD Thesis – Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

This study is an attempt to understand the ways readers read books within the Brazilian context, in a moment described by some historians as a “third revolution” of reading. Electronic media is occupying a place progressively larger place as a support to the written text. We investigated how the book as media establishes different ways of reading from its immanent characteristics. On the other hand, we asked *if* and *how* the experiences of the reader influence his reading, taking part in the ways the text is apprehended. Making use of a fisiognomic method, inspired in some studies of Theodor Adorno, we identified the following categories of book as a type of media: a) illusion of closeness; b) temporal conservation; c) relative ubiquity; d) semi-standardization; e) unity portability-fluidity. During this research, we also could verify that the written language conceived as a medium contributes to the reification of the reading experience, in the same time that induces a contentistic reading. The empiric part of this research included interviews with ten readers, who chose books to read and told us about their readings. The half-open interviews were recorded with a record player, and analysed during the composition of this work. Our research focused on the images of books and texts through which readers described their reading experience. These images compose the material of our research. Emphasizing the dialectical images perceived by the readers in the book and in the text, was possible to bring to light those aspects that are more or less unique to each reader in his reading experience. We present those images of books, texts and reading which convey some of the main aspects and contradictions that nowadays characterize the readers and the action of reading. This research underlines that the act of reading constitutes one of the principle means for education and human development in current societies.

Key-words: Book; Fisiognomy; Reading; Critical Theory; Written Language; Human Development.

SUMÁRIO¹

AGRADECIMENTOS	iii
RESUMO	vi
ABSTRACT	vii
INTRODUÇÃO	10
1 O LIVRO COMO MEIO	
1.1	28
1.2	30
1.3	36
1.4	40
2 ENTREVISTANDO LEITORES	49
3 UMA FISIOGNOMIA DO LIVRO	
3.1	58
3.2	63
3.3	63
3.4	64
3.5	67
3.6	72
3.7	79
4 LER UMA LINGUAGEM ESCRITA	
4.1	82
4.2	88
4.3	94
4.4	97

¹ Obs.: O anexo contendo um modelo da Declaração de Consentimento Livre e Esclarecido foi removido desta versão eletrônica, por conter dados pessoais da autora não autorizados para publicação em rede.

5 OS LEITORES ESCOLHEM SEUS LIVROS	101
--	-----

6 IMAGENS DO LIVRO

6.1 Bibliotecas	107
6.2 Ambientes do livro, ambiente livro	112
6.3 Compartilhar livros: tendência ou contratendência?	117
6.4 Tempos da leitura	124

7 IMAGENS DO LIVRO-TEXTO

7.1 Fome de ler	129
7.2 Modo intensivo: releituras e controle da percepção	134
7.3 Encontrar-se na obra: identificação	140
7.4 Leitura distraída e (des)obediência ao texto	150
7.5 Ler livros: desenvolvimento ou embotamento?	157

8 IMAGENS NO TEXTO: EXPERIÊNCIAS DE LEITURAS

8.1 O soldado amarelo	166
8.2 Tigre, onça, besta: loucura	170
8.3 Crime e reparação	173
8.4 Rebeldia literária: juventude, escola e a morte de John Lennon .	177
8.5 Linguagem e desequilíbrio: paixão	179
8.6 O tempo da história	182
8.7 Autores vivos	186
8.8 Em busca dos rastros	188
8.9 Mulher-natureza	193
8.10 Crescer: atualizando as imagens	197

9 LER PARA DORMIR, LER PARA DESPERTAR	201
---	-----

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	212
----------------------------------	-----

INTRODUÇÃO

Após o advento da internet, habituamo-nos à manipulação de dados em rede. Associando um termo a outro, autores, ideias e imagens, conectados a *sites* virtualmente interligados, alcançamos pessoas e informações provenientes de lugares distantes ou não, algumas vezes inesperadamente. Colocamos em operação modos característicos de elaborar informações e construir nosso pensamento. Nossos modos de ler vêm se modificando.

Os meios eletrônicos de suporte para o texto têm colocado em questão o futuro do livro, que há mais de quinhentos anos surgia instituindo um novo modo de circulação de saberes. O livro ofereceu contribuição decisiva para o questionamento da autoridade eclesiástica que empurrava a Europa para a era moderna. Livros giram, e giravam mundo de maneira inusitada: encontramos livros de filosofia em bibliotecas camponesas, manuais astrológicos em monastérios, romances em bolsos jacobinos, bíblias em casernas, receituários em escolas, versos alexandrinos na taba, prosa licenciosa em familiares aposentados. Manuscritos, pergaminhos, folhetos, subiram navios ou não, censurados, renegados, contrabandeados, reelaborados. Novos livros foram escritos e espalhados em movimento regular ou aleatório. Influenciando a distribuição e o acesso à arte e à escrita, fazendo circular autores e suas ideias, os livros acompanharam e impulsionam a história.

A metáfora da rede – *net* – foi literalizada e hoje os historiadores falam em uma *terceira revolução* da leitura (Cavallo & Chartier, 1995). Para além de anunciar a instituição de um “novo momento” histórico, muitos estudiosos mostram-se justificadamente preocupados com a ameaça que novas tecnologias têm representado para a conservação de textos, até então preservados em um meio físico tido como relativamente duradouro.

Principalmente desde a década de 1980, esforços têm sido empreendidos no sentido de compreender como os fatores relacionados desde a redação e criação do texto até a produção do livro, passando por suas condições de distribuição, acesso e recepção, interferem na esfera literária, hermenêutica e cultural. Diferentes disciplinas² uniram-se na

² Destacamos as contribuições provenientes da História Cultural, e mais recentemente de uma Geografia Cultural, responsáveis pela produção, desde a década de 1970, de trabalhos focados em uma análise micro-histórica de grupos, pessoas, localidades e situações particulares. No campo específico da leitura, faremos referência, ao longo desta pesquisa, aos trabalhos de Roger Chartier, Carlo Ginzburg, Robert Darnton, Franco Moretti e outros.

busca por ferramentas que pudessem auxiliar a mapear e compreender as trajetórias do livro, além de estudar as possibilidades físicas que copistas, editoriais e bibliotecas exerceram no pensamento e na literatura ocidental. Explorando os momentos que antecedem a virtualidade veloz dos hipertextos atuais, estas pesquisas reforçam a teoria de que as ideias em si têm uma materialidade; as pessoas que pensaram e expressaram essas ideias participavam de algum modo na produção cultural das comunidades às quais lograram pertencer. Retrilhando o percurso de livros e de suas leituras, passamos a entender também de que modo estas culturas se inter-relacionaram, gerando movimentos filosóficos, literários e artísticos constitutivos da nossa civilização.

Se retrilhar os caminhos da leitura torna-se mais difícil com a virtualização dos textos, ao menos para que se combata a ameaça à conservação dos textos, historiadores como Robert Darnton (2010) propõem que as bibliotecas físicas sejam mantidas, assegurando espaços para preservação dos livros em papel. Porém, as consequências do possível “fim do livro” para a leitura e o leitor, na medida em que se sabe da interferência do meio para a recepção do texto, têm sido até o momento pouco discutidas.

No que tange à Psicologia, as transformações em curso nos levam a investigar as condições que participam de um novo momento das relações entre indivíduo e cultura, o que por sua vez implica compreender a forma como os novos meios de comunicação vêm alterar a percepção, recepção e poder de atuação do sujeito sobre o meio circunstante – e as influências desse processo para nossa formação e desenvolvimento psíquico. Todas essas questões aparecem envolvidas quando pensamos na atividade de leitura.

O livro foi responsável pela instituição de um conjunto de práticas culturais, sociais e educacionais que influenciam na forma como lemos e aprendemos a ler. Escolas, bibliotecas, públicas e privadas, estantes, carteiras, mochilas, são apenas exemplos de espaços e objetos criados para assegurar o uso e o acesso ao livro, que se tornou instrumento fundamental para a formação do indivíduo na modernidade. O modo mais difuso de leitura que encontramos atualmente, individual e silencioso, exerceu enorme contribuição para a constituição de uma subjetividade *objetivada*, da qual se ocuparia a Psicologia como disciplina científica recém-consolidada a partir do século XIX.

Ao invés de uma revolução da leitura, muitos estudiosos têm se revelado mais preocupados, na verdade, com aquilo que vem se caracterizando como uma “crise” da leitura (Petrucci, 1998), resultante de uma combinação entre o clima de alarme e incerteza vivido pela indústria editorial em quase todo o mundo, aliado a uma progressiva *desescolarização* da população, verificada mesmo nos países mais avançados. Os Estados

Unidos fornecem um grande exemplo desse fenômeno com sua aposta em um sistema educacional de elite, “*instalado e dispensado nos ‘colleges’ mais caros e bem equipados, baseados na cultura oficial e no absoluto respeito dos usos linguísticos tradicionais*”, apartado de “*um ensino de massa, tecnicista e de baixo nível*”. Esse sistema tem promovido um analfabetismo crescente nas zonas urbanas e uma progressiva queda no nível de desempenho escolar dos estudantes de nível médio e universitário (Petrucci, *idem*, p.211). No Brasil, tal crise parece ainda mais alarmante, uma vez que atinge o país em um momento em que ainda se busca reverter o quadro histórico de profundo atraso educacional, que resulta *de e em* uma grande dificuldade de acesso ao livro (e consequente encolhimento do público leitor).

A política educacional portuguesa em relação ao Brasil Colônia explica o problema do ponto de vista *histórico*: aqui não existiam universidades (apareceriam apenas no século XIX); as poucas escolas destinavam-se apenas à alfabetização e catequização de índios³ e, posteriormente, à formação de clérigos, futuros professores ou burocratas; o acesso ao livro, necessariamente importado, era rigidamente controlado pela censura oficial⁴. A imprensa só chegou legalmente em terras brasileiras por um acaso, lembrada por um ministro da corte que preparava as malas de Dom João VI, durante a apressada fuga que antecedeu a iminente invasão napoleônica (Rizzini *apud* Lajolo & Zilberman, 1996). Antes disso, as poucas iniciativas de introduzir prelos no país foram duramente coibidas. O tipógrafo carioca Isidoro da Fonseca, que tivera todo o equipamento de impressão confiscado, encontraria seu destino num auto-de-fé, com o corpo garroteado e queimado numa praça pública de Lisboa em 1739. A publicação de jornais não era autorizada. Mesmo após a vinda da família real portuguesa para o país, em 1808, o *Correio Braziliense* era editado em Londres, e de lá contrabandeado para o Brasil. Desde então, começou a crescer a quantidade de livrarias, sobretudo no Rio de Janeiro, mas somente a Imprensa Régia tinha autorização para funcionar: atendia às demandas burocráticas do governo, publicava manuais científicos e passaria a editar o primeiro jornal, oficial, publicado no Brasil. É apenas em 1821 que o país se livra da censura prévia, e conhece sua primeira editora independente, a “Nova Officina Typographica” (Hallewell, 2005). Desde a independência, porém, o país parece não ter se livrado da ideia de que a manutenção dos baixos índices de

³ Segundo Nelson Werneck Sodré, a imprensa foi introduzida nas possessões ultramarinas portuguesas apenas onde havia uma cultura nativa a ser suplantada (*apud* Hallewell, 2005), como em Goa e Macau.

⁴ De acordo com Wilson Martins (1977), essa situação nas colônias portuguesas era bastante menos liberal do que o verificado nas colônias espanholas, as quais, curiosamente, gozavam de melhores condições educacionais e contavam com uma censura bem menos restritiva. Mesmo a política portuguesa no Oriente era muito mais flexível no que se refere à cultura intelectual e à liberdade de pensamento.

escolaridade da população e o impedimento do acesso ao livro constituem instrumento de controle econômico e político da população.

Se não havia, obviamente, nenhum interesse na escolarização dos escravos antes da abolição, depois de 1888, os negros foram aliados da nova ordem. Como nos aponta Fernandes (1978), o caso emblemático de uma São Paulo que se industrializava mostra que apenas as mulheres negras encontravam trabalho nas grandes cidades, na qualidade de cozinheiras e empregadas domésticas. À massa liberta, analfabeta e miserável, somavam-se crescentes grupos de migrantes e imigrantes pobres, que apenas a partir de 1934 ganhariam o direito, estritamente legal, de usufruírem de um sistema público de educação – iniciativa que resultava menos de uma consciência democrática do que de uma tentativa de controle social, voltada contra criminosos, menores abandonados, mendigos, operários, comunistas e anarquistas. Nas primeiras décadas do século XX, mesmo as iniciativas privadas de criação de escolas eram reprimidas desde que não vinculadas à Igreja (Passetti, 2000).

A política governamental de fomento do livro que acompanharia a expansão da rede de ensino fez-se acompanhar de um poderoso aparato repressivo, com maior ou menor afinco em função do momento político, mas com alvos sempre bastante determinados. Em 1937, centenas de livros eram incinerados pelo interventor militar em frente à Escola de Aprendizes de Marinheiros, na Bahia, em defesa contra a “propagação do credo vermelho” (Carneiro, 2000). Segundo Maria Luíza Tucci Carneiro,

Durante todo o seu período de atuação, o DOPS, foi responsável, juntamente com o DIP⁵ e Ministério da Educação e Saúde, por atos de saneamento ideológico processados em diferentes categorias. Alimentavam-se atitudes de delação consideradas por muitos como um “ato de fé”, crenças de estarem servindo à Nação em nome da Segurança Nacional. (*op.cit.*, p.436)

Com o golpe de 1964, o governo federal passou a subvencionar diretamente o setor livreiro, especialmente a produção de livros didáticos, abandonando um projeto estatizante para o setor, e promovendo o crescimento na quantidade de editoras em funcionamento⁶. Com a mesma mão, em 1970 era reinstituída a censura prévia de livros. Paralelamente, o

⁵ DOPS e DIP eram, respectivamente, o Departamento de Ordem Política e Social e o Departamento de Imprensa e Propaganda, órgãos do governo brasileiro que atuaram em atividades de censura e repressão a movimentos políticos de 1924 até 1983, após o fim da ditadura militar.

⁶ Em 1968, cerca de sessenta editoras produziam livros didáticos no Brasil. Porém, 80% desses títulos eram provenientes de apenas dezesseis editoras.

Lawrence Hallewell (2005), um dos pioneiros no estudo do livro no Brasil, realiza um interessante panorama histórico das principais livrarias e casa editoras em funcionamento no país desde seu início, incluindo estatísticas importantes acerca da fabricação, distribuição e consumo do livro no Brasil nos últimos dois séculos – dados que nos furtamos de reproduzir aqui devido ao modestíssimo objetivo desta breve introdução.

Hoje, o Ministério da Educação brasileiro é o maior comprador de livros do mundo (Amorim, 2009).

projeto de democratização do ensino naufragava na tentativa de ampliar o acesso à escola a um mínimo custo, comprometendo a qualidade do ensino, com índices alarmantes de evasão e reprovação, até o momento em que vivemos hoje, no qual as crianças são excluídas do acesso à educação dentro da própria escola⁷.

A pesquisa *Retratos da leitura no Brasil*, realizada periodicamente pelo Instituto Pró-Livro (Amorim, 2009), mostra que não somente há uma relação direta entre a quantidade de livros lidos e os anos de escolarização do leitor – como era de se esperar – mas também que grande parte dos números relacionados à leitura no país começam e terminam no livro didático: na população pesquisada, 55% declararam ter lido ao menos um livro nos últimos três meses, dos quais ao menos a metade eram livros indicados pela escola – didáticos incluídos – enquanto 7% leram a Bíblia; assim, apenas 20%, aproximadamente, tinham lido um livro não confessional de modo espontâneo à época da pesquisa⁸. 45% declararam não ter lido nenhum livro nos últimos três meses, o que corresponde a um universo de cerca de 77 milhões de pessoas.

Outro dado importante dessa pesquisa refere-se à permanência dos meios em papel como suporte preferencial de leitura do brasileiro. Os leitores liam ao menos uma vez na semana: o livro, em primeiro lugar (com 34%, desde que se incluam os livros indicados pela escola, do contrário, cai para a terceira posição, com 21%), seguido das revistas (27%), jornais (22%), textos escolares (11%), gibis (10%), textos na internet (8%), textos de trabalho (6%), livros digitais (1%) e áudio-*books* (1%). Verifica-se, porém, que em termos de tempo despendido, o texto de internet aparece já na primeira posição, consumindo aproximadamente 2h24min do tempo semanal dos leitores. O segundo lugar, aqui, vem assumido pelo livro escolar, com 2h12min, seguido, curiosamente, pelo áudio-livro, com 2h11min, e pelo texto de trabalho, com 2h09min. O livro, na quinta posição, absorve cerca de 1h56min do tempo semanal dos leitores brasileiros.

Esses dados nos levam a pensar no impacto que os meios eletrônicos vêm exercendo atualmente no panorama mais geral da leitura no país, além dos reflexos que as transformações tecnológicas no suporte ao texto podem significar para a atividade de ler em si mesma. Se o livro, como meio em papel, tem seu uso consolidado como suporte à

⁷ A média brasileira de avaliação do Ensino Médio, obtida por meio do Ideb (Índice de Desenvolvimento da Educação Básica, do Ministério da Educação), para o ano de 2009 era de impressionantes 3,6, em uma escala de zero a dez (MEC, 2011). Dados do IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística) de 2009 mostram que o Brasil ainda conta cerca de 18,6 milhões de analfabetos (9,7% da população) e 38,9 milhões de analfabetos funcionais (20,3%).

⁸ Os gêneros de livros mais citados durante a pesquisa foram: a Bíblia (40% homens e 49% mulheres); didáticos (36% e 32%, respectivamente), romances (17% e 44%), literatura infantil (25% e 36%), poesia (22% e 32%) e histórias em quadrinhos (28% e 26%).

leitura, também é verdade que um grande contingente de brasileiros ainda encontra-se excluído desse universo, no mesmo passo em que parte das gerações vindouras pode vir a aprender diretamente nos meios digitais, sem antes conhecer ou manusear um livro comum. Não sabemos, outrossim, como é e a quê se volta a leitura que acontece na internet – dada a diversidade de materiais que pode ser encontrada na rede.

Essas questões reforçam a importância de investigarmos melhor os modos como os leitores leem hoje – estudo que não se esgota no processo de aprendizagem da escrita (embora também aí haveremos de perceber os efeitos do processo em curso), uma vez que nossa relação com a linguagem escrita modifica-se substancialmente ao longo de toda nossa vida, e não apenas durante a alfabetização ou nos primeiros anos do desenvolvimento infantil.

Nossa escolha em estudar a leitura do livro, especificamente, e não a leitura no computador ou no livro eletrônico, como se poderia imaginar, refere-se principalmente a dois fatores: em primeiro lugar, ao fato de que o livro ainda se constitui o principal meio de leitura em nosso país, como pudemos verificar acima; em segundo lugar, à tendência histórica, apontada por diversos estudiosos (Cavallo & Chartier, *idem*), de *manutenção* de certos gestos e hábitos de leitura na transposição de um meio a outro. Isto é, desde os primórdios da história do livro, a passagem do rolo ao códice, do manuscrito ao impresso, e deste ao livro propriamente industrializado, não se fizeram acompanhar imediatamente de alterações nas formas de leitura⁹, devido ao entrelaçamento dessas formas de ler a diversas outras questões paralelas. A leitura, enquanto hábito fundado em certo contexto cultural, não é determinada apenas por seu suporte físico, o que torna relevante uma investigação atualizada de como o livro como meio vem sendo utilizado por nós, e de como essas práticas podem ser transformadas na transposição da leitura para outros meios.

Por outro lado, não se pode ignorar que o livro enquanto meio material influi decisivamente no processo de leitura. Mesmo os historiadores da cultura concordam com a afirmação. O livro como meio apresenta uma *fisiognomia*, que induz um tipo de uso, mediado, contribuindo para a constituição da percepção e da subjetividade. Também a linguagem escrita, simultaneamente objeto da leitura e sua mediadora, assume formas e imagens por meio das quais se articula ao desenvolvimento psicológico do sujeito. Por sua vez os leitores, portadores de uma história de vida particular, pertencendo a grupos sociais, instituições e tradições culturais específicas, e em relação com os tantos meios e conteúdos

⁹ Segundo Chartier (1994), constitui mesmo um equívoco equipar a história do livro àquilo que é efetivamente lido.

oferecidos pela sociedade em nosso contexto, irão atuar de certo modo no contato com o livro e na recepção do texto, para além das determinações embutidas neste processo.

Nesse sentido, é preciso considerar que a atividade de leitura ultrapassa a relação objetiva entre leitor e texto, relação esta atravessada por um conjunto de elementos que participa, de modo complexo, da recepção da obra. A leitura não se resume à compreensão absoluta de uma mensagem supostamente expressa.

O objeto mesmo da leitura pode ser colocado em questão. A crítica impressionista de Jules Lemaître, Virginia Woolf e Anatole France defendia, no início do século XX, a ideia de uma leitura pautada pelo prazer, com sentimentos e percepções individuais sobrepostos ao enredo de um romance. Esse subjetivismo dos impressionistas resumia-se, na época, a um pequeno grupo de literatos europeus. Alguns anos depois, porém, a crítica imanentista viria a ser consistentemente atacada por grupos os mais diversos de críticos, unidos pela ideia comum de que a obra literária, em especial, não existe sem o leitor.

A Psicologia enquanto disciplina viu-se diretamente envolvida nos debates estéticos que acompanham a questão, voltados principalmente para a definição do que seja o objeto literário, e das interpretações que a obra escrita admite.

Enquanto os formalistas se dedicavam principalmente à compreensão dos *mecanismos* textuais que conferiam plasticidade à obra de arte, marxistas e estruturalistas procuravam compreender as condições sociais, culturais, linguísticas e econômicas que permitiam o aparecimento da obra dentro de um dado contexto ou estrutura. Com seu crescimento enquanto disciplina, a Psicologia, sobretudo a partir do início do século XX, também seguiu o *boom* da crítica literária imanentista. Freud exerceu papel importante nesta direção, na medida em que passa a utilizar conceitos da Psicanálise para encontrar mensagens não explicitadas no texto pelo autor, isto é, expressões do inconsciente do autor que comparecem na elaboração do texto, mas não podem ser captados de forma imediata pelo leitor. A assertiva conduz à necessidade de uma *interpretação* do texto por aquele que lê. Freud dedica numerosas obras ao assunto, como *Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen*, *Moisés e o Monoteísmo*, além da própria ideia original do complexo de Édipo como interpretação da tragédia de Sófocles. Mas a fortuna da Psicanálise como instrumento de crítica literária se tornaria alvo de fortes ataques, sobretudo após a segunda metade do século XX, quando se passa a considerar infrutífera uma crítica psicanalítica da obra literária, desde que suas conclusões não ultrapassavam a afirmação de seus próprios postulados. Tal crítica ganha expressão a partir dos trabalhos de Roland Barthes (Barthes, 1969) e seu destaque para o fato de que o texto literário reporta-se a um leitor imaginado, não sendo, portanto, possível

uma crítica literária encerrada na relação texto-autor. A obra de arte, afirma o francês, é autônoma em relação àquele que escreve. Se a filologia tradicional, sustenta Barthes, há por função fixar o senso literal de um enunciado, sem apresentar nenhuma ligação com seus sentidos secundários...

R. Jakobson insistia sobre a ambiguidade constitutiva da mensagem poética (literária); isto significa que esta ambiguidade não depende de uma ideia estética sobre a "liberdade" da interpretação [...]: a língua simbólica à qual pertence a obra literária é, por *estrutura*, uma língua plural, o código é feito em modo tal que cada palavra (cada obra) deste gerado há mais de um sentido. (Barthes, 1969, p.46)

Sob esta perspectiva, a tentativa de interpretar a obra a partir de um referencial fixo e determinado, qual fosse, a biografia do autor, não contribuiria para a compreensão da obra. Não apenas a Psicanálise, mas também outras teorias psi empregadas na análise do texto literário passariam a ser vistas como "psicologismo", de frágeis pressupostos naturalistas¹⁰.

A partir dos anos 1950, os diálogos entre Psicologia e teoria literária recuperaram fôlego nos Estados Unidos, com o aparecimento da *Reader-Response-Criticism*. Autores como Stanley Fish e Norman Holland passarão a afirmar que um texto não possui um significado ou valor em si mesmo: adquire sentido apenas no momento em que é lido. A leitura torna-se ela mesma uma *performance*, e o caráter de um texto virá analisado em função de critérios subjetivos do leitor. Torna-se impossível mesmo instituir critérios prévios na definição do que seria ou não uma poesia ou obra literária. O contexto em que a obra é *recebida* passa a merecer destaque, incluindo a história de vida do sujeito e seus percursos de leitura. Importará ainda a participação dos leitores em *comunidades interpretativas* que influenciarão no modo como a leitura é realizada por seus membros e na própria afirmação da validade dos critérios estéticos estipulados coletivamente (Fish, 1980). Embora padeçam de um excessivo subjetivismo, e criticadas ainda como uma espécie de estética da “eficiência”, os trabalhos desenvolvidos pela escola americana darão um passo decisivo para a consideração do sujeito como parte do fenômeno artístico, contribuindo também para a identificação de elementos subjetivos (conscientes e inconscientes) articulados à recepção do texto, fatores que participam da fortuna da obra, e para a inauguração de modelos empíricos para a pesquisa psicológica neste campo.

Na Alemanha, desponta na década de 1960 aquela que ficou conhecida como “escola de Constança”, que se ocuparia da inclusão do público como elemento

¹⁰ Tais assertivas não encerram o debate sobre a relação entre Psicanálise e Literatura, que, contudo, não exploraremos aqui, dados os objetivos desta pesquisa.

fundamental para a discussão estética. Os fundamentos da crítica desenvolvida por seus autores podem ser resumidos em um tripé que envolve: a) a denúncia de um modelo positivista de história – refletido sob a caricatural ideia de compêndios nacionais de história da literatura, destinados ao uso de uma burguesia ilustrada interessada na solução de "charadas literárias"¹¹, bem como à estipulação de cânones literários voltados à classificação arbitrária de obras tidas como "ápice evolutivo" de um determinado momento da história; b) a crítica aos postulados da escola americana, responsável por uma interpretação arbitrária do texto, que o desconsideraria dentro do fenômeno; c) o privilégio dado pelas teorias marxistas e estruturalistas ao autor em detrimento dos leitores, desconsiderados do ponto de vista analítico quando, ao contrário, estes constituem parte crucial do fato literário. Robert Jauss, um dos maiores expoentes da escola de Constança, irá sustentar a necessidade de uma *estética da recepção* que considere o leitor "*em seu papel genuíno, imprescindível tanto para o conhecimento estético quanto para o histórico: o papel do destinatário a quem, primordialmente, a obra literária visa.*" (Jauss, 1994, p.23).

Para a crítica de orientação hegeliana e marxista, o público destinatário acaba incorporado à obra por meio de sua forma, de modo abstrato ou material. A obra literária, vista como totalidade, seria assim passível de sistematização por meio de uma análise estrutural dos elementos que a circunscrevem¹². Para os teóricos da recepção, porém, o estudo imanentista da obra não esgota a questão estética. É necessário averiguar como a obra foi recebida por seu público inicial, externo a ela, de modo a identificar a distância entre o que Jauss chama de *horizonte de expectativa*, ou seja, entre o já conhecido da "experiência anterior" do público e a "mudança de horizonte" exigida pela acolhida à nova obra. Assim é que seria possível determinar, do ponto de vista da recepção, o caráter estético de um trabalho literário.

Introduzindo o conceito de "horizonte de expectativa" no lugar do *estranhamento* formalista, Jauss acentua também sua discordância em relação a um determinado modelo de percepção que, embutido na ideia de "arte como procedimento", comprometeria, segundo o autor, a própria função da literatura:

A distinção entre língua poética e prática levou ao conceito de percepção artística, que despedaçou completamente a relação entre literatura e realidade da vida. A arte torna-se assim um meio para *destruir* o

¹¹ Desde os primeiros escritos de Walter Benjamin, encontramos a crítica de uma história da literatura "positivística" destinada ao consumo doméstico da burguesia, que acaba por figurar como complemento da pesquisa rigorosa (Benjamin, 1973, p.135).

¹² Lukács (2000) reporta a essência das formas do romance, articuladas por meio de categorias estéticas, a uma dialética dos gêneros, esta capaz de revelar o caráter histórico da forma romanesca.

automatismo da percepção cotidiana em razão do estranhamento. (Jauss, 1969, p. 30, grifo meu)

Com papel destacado dentro ao formalismo russo, Viktor Šklovskij afirmava a poesia como procedimento do artista capaz de criar imagens “estranhas” (Šklovskij, 1968). Esta ideia exercera profundo impacto sobre a crítica de arte e os movimentos de vanguarda do início do século XX. Imagens estranhas, metafóricas ou metonímicas, teriam o efeito de conferir aos objetos um sentido diverso daquele que lhe atribuímos em nossa vida cotidiana, onde estes normalmente desaparecem para a percepção, o que romperia com a homogeneidade de seu uso repetido. A criação literária vinha assim entendida como uma técnica, um mecanismo de rearranjo de *tropos* e figuras.

De modo irônico, o historiador Carlo Ginzburg (1996) contesta a pressuposta homogeneidade linguística e imagética defendida por Šklovskij, que permitiria planejar o efeito das palavras em um determinado texto. Afirmando a possibilidade de retilhar historicamente a noção mesma de estranhamento empregada pelo autor russo, Ginzburg utiliza os exemplos citados em sua teoria da prosa e as fontes às quais ele recorreu para construí-la. Recuperando tais leituras, Ginzburg pode encontrar no interior obra de Šklovskij, de modo oposto à uniformidade conceitual pretendida, uma variação substancial nos usos e significados embutidos na ideia de estranhamento, em função dos autores com os quais ele dialoga: uma linha de leitura e significações que começa com Tolstói – citado como exemplo de como promover o estranhamento no leitor ao contar uma história a partir do ponto de vista de um cavalo – e prossegue até o imperador Marco Aurélio, por sua vez inspirado nos estoicos gregos (interessado, portanto, em um autoaprendizado, olhar para os objetos que o aproximasse da realidade destes). Ginzburg encontra em Tolstói a influência que suas leituras do Iluminismo francês operaram em seu contato com as *Meditações* de Marco Aurélio, que por sua vez “contaminarão”¹³ as conclusões do próprio Šklovskij. Uma história de leituras entrelaçadas e interdependentes, que colocam em questão a pretensão cientificista do formalista russo em relação à disposição técnica das palavras.

¹³ A noção de *contágio* em literatura, que Ginzburg toma de empréstimo a Tolstói como método de investigação histórico-literária encontra importante eco na psicologia russa. Na *Psicologia da arte* de Vygotskij encontramos o seguinte referimento a Tolstói (que será em seguida criticada pelo psicólogo em função da desconsideração mesma dos aspectos formais da obra de arte embutida na ideia): “É nessa capacidade dos homens para se deixarem contagiar pelos sentimentos dos outros homens que se baseia a atividade da arte.” E continua: “Os sentimentos, dos mais variados, muito fortes e muito fracos, muito significativos e muito insignificantes, muito maus e muito bons, só constituem o objeto da arte se contagiam o leitor, o ouvinte, o espectador.” (Tolstói *apud* Vygotski, 1999, p.303-304)

Confessadamente influenciado pela obra do filólogo alemão Erich Auerbach, Ginzburg compartilha com este a ideia (que por sua vez encontra fonte no pensamento de Giambattista Vico) de que a linguagem em si é fruto das possibilidades estéticas oferecidas em uma dada civilização¹⁴. Díficeis e contestáveis, portanto, os intentos de se cristalizar interpretações e conceitos para buscar-lhes um sentido completo e fixo no tempo. As palavras e seus sistemas linguísticos comparecem como expressões sociais e culturais de um povo, circunscritos pela peculiaridade do escritor (Auerbach por Waizbort, 2004).

Auerbach dedicou grande parte de seus trabalhos à tarefa de evidenciar as transformações no modo como o homem se vê e apresenta-se a si próprio na literatura ao longo da história. Em *Mimesis* (2004) ele nos mostra, por exemplo, como a inauguração do estilo sublime em língua vulgar abriu espaço para um entrelaçamento entre trágico e cômico impensável em períodos anteriores, na Antiguidade e na Idade Média, e que hoje, no entanto, comparece como característica chave do romance moderno e dos modos burgueses de representar sua vida.

Além dos modos de representação e da forma dos textos, também as palavras assumem significados variantes ao longo da história e em diferentes culturas, variação que fundamenta a pesquisa filológica. Pode-se dizer, porém, que não apenas os conceitos, mas as próprias imagens associadas às palavras, em relação a certo projeto de seu emissor (que contempla a ambiguidade característica do texto artístico), como de seus receptores, podem acabar ultrapassando os sentidos previamente circunscritos pela cultura. É nessa direção que o significativo trabalho de Auerbach em torno ao conceito de *figura*¹⁵ irá mostrar como se *construiu* no Ocidente uma interpretação da Bíblia que transformou o Velho Testamento em uma profecia do Novo Testamento, um prenúncio da vinda de Cristo.

Tal descoberta resultou em questionamentos não apenas em relação à interpretação literária, mas em direção ao processo mesmo de escrita e validade das leituras que empreendemos a partir de um texto. No campo da história, Hayden White faz uso dos trabalhos de Auerbach justamente para afirmar o quão subjetivo é nosso uso da língua e, por conseguinte, a própria escrita da história (White, 2000).

¹⁴ Conferir “Vico e o historicismo estético”, em Auerbach, 2007.

¹⁵ “A interpretação figural estabelece uma conexão entre dois acontecimentos ou duas pessoas, em que o primeiro significa não apenas a si mesmo, mas também o segundo, enquanto o segundo abrange ou preenche o primeiro.” (Auerbach, 1997, p.46) A *figura*, diversamente do símbolo e mesmo da alegoria, conceitos que desenvolveremos no capítulo 2, irá cumprir uma função histórica determinada, qual era a de, identificado o caráter de sua forma, locupletar as personagens do Velho Testamento com a *facies* do Salvador destinada à revelação futura, num período histórico que tinha por missão a ruptura com o judaísmo e a catequização dos gentios pelos cristãos.

A partir do momento em que o leitor é exposto a determinações históricas em constante mutação, e que tampouco a língua pode ser fixada como invariante – problemas de vulto que se colocam a partir dos trabalhos de Auerbach – o que assegura a legitimidade de uma determinada leitura ou interpretação?

Quando pensa em uma *Weltliteratur* ou em uma literatura mundial, nos moldes propostos por Goethe, Auerbach tem em mente uma concepção universalista de literatura e de homem mesmo, que subjaz, paradoxalmente, toda a diversidade cultural e atenção ao particular evidenciada por meio de sua investigação filológica.

Se desejamos elucidar o humanismo de Auerbach, escapando de uma solução kantiana para o problema, a fim de explicar a possibilidade de comunicação instituída por uma obra artística – literária, no caso – nossas investigações precisam direcionar-se então para os próprios laços históricos e culturais que relativizam e ao mesmo tempo validam tanto a leitura como a elaboração de um texto. Pensando especificamente no “livro-texto”, faz-se necessário descobrir o elemento que permite a realização de suas funções enquanto veículo para a experiência estética literária, assim como para a transmissão de saberes que sua leitura torna possível.

Do campo das artes plásticas vem uma descoberta importante, capaz de auxiliar-nos a refletir sobre a questão. Dedicando-se a pesquisar a obra do pintor pré-renascentista Piero della Francesca, o inglês Michael Baxandall (1988) encontrou um paralelo entre o desenvolvimento das técnicas de criação e as condições de recepção da obra de arte no período em que o pintor realizava seus afrescos. No panorama artístico e cultural do final do século XIV, Piero della Francesca foi um dos principais responsáveis por introduzir as modificações técnicas e expressivas características do período renascentista verificáveis na Itália. Um dos elementos que possibilitava ao frequentador das igrejas da época apreciar os afrescos de Della Francesca era a comunidade espacial, cultural e religiosa, que o levava a reconhecer nas obras não apenas espaços arquitetônicos familiares, mas também os personagens dos santos e mensagens religiosas que as pinturas expressavam. Mas, para além disso, Baxandall sustenta que o pintor à época podia contar também com um determinado conjunto de habilidades perceptivas de seu público, capaz de discriminar o emprego de técnicas tridimensionais utilizadas na pintura dos afrescos. Técnicas que o pintor, conhecedor e professor de cálculo e medidas de volume (Piero della Francesca foi também autor de um livro de ábaco bastante utilizado no ensino de matemática), passou a introduzir em seus desenhos. De acordo com Baxandall, se tais habilidades matemáticas influenciaram as técnicas de pintura empregadas por Piero della Francesca enquanto pintor,

por outro lado também a capacidade de reconhecê-las foi gradativamente incorporada pelo público da época. Assim, as pessoas que se deparavam com suas pinturas já não podiam passar indiferentes e sem comentários ante o reconhecimento de uma inovação tão cara à arte figurativa do período como a tridimensionalidade. Com o tempo, o artista passará a tomar como certas as novas habilidades técnicas e repertório cultural de seus observadores na contemplação de um afresco – elemento fundamental para a plena compreensão de uma obra como sua *l'Annunciazione*, na capela de São Francisco em Arezzo. Pressupõe-se, assim, existir entre o público e o autor da obra uma *esperienza comum*, uma base sobre a qual é possível instituir uma comunicação por meio da obra.

Os estudos de Baxandall nos mostram que a recepção artística irá depender, assim, não apenas do modo como o artista compõe uma pintura (supostamente capaz de induzir um determinado tipo de percepção), mas principalmente do modo como tanto produção quanto recepção inserem-se em um determinado contexto de experiência cultural, histórica, pessoal e perceptiva.

Tal contexto dirá respeito também às condições de difusão e a aceitação de obras consideradas “menores” (para além das críticas em torno do cânone), ou do acesso a outras modalidades artísticas, que passam a comportar renovado interesse do ponto de vista histórico, psicológico e estético. É com este intuito que Walter Benjamin, nas pesquisas que resultaram em sua tese sobre a *Origem do drama barroco alemão*, incorpora em seus estudos literários não apenas as obras consideradas “clássicas” do período, eventualmente responsáveis pela introdução de inovações estéticas formais, mas também obras capazes de fornecer uma espécie de panorama estético do período. Embora confesse dispor de pequena quantidade de material que o permitisse avaliar o modo como o público na Alemanha do século XVII assistia às peças encenadas, ou as assistia *como se as lesse*, segundo suas palavras, Benjamin efetua hipóteses sobre a recepção teatral que envolvem o necessário estudo de peças do barroco alemão não em função de sua relevância artística, mas principalmente em virtude de seu caráter expressivo (Benjamin, 1984).

O estudo de obras alheias ao cânone possibilitaria, assim, uma melhor compreensão das condições de recepção de uma determinada obra, o que pode nos ajudar a compor um panorama cultural do cenário no qual esta veio inicialmente recebida. Desta forma, também no caso da obra literária (ou especificamente lírica, como Benjamin constata a partir de seus estudos sobre a obra de Baudelaire), se as condições para sua receptividade se alteram, é natural supor uma modificação no modo como a obra afeta a experiência do leitor, em função de uma *mudança na estrutura desta experiência* (Benjamin, 2000, p. 104).

Alguns autores, como Bolle, Pressler e Reese (Bolle, 2000; Pressler, 2006, p.35), defendem que Benjamin teria sido um dos primeiros a propor uma estética voltada para a recepção, na medida em que ele sustentava uma leitura da obra (e da história) reportada às necessidades do tempo presente. Essa seria mesmo uma diferença marcante entre a obra de Benjamin e de Jauss: “*O objetivo de Jauss é a história da literatura como finalidade em si, ao passo que o objetivo de Benjamin é a literatura como órgão da história*” (Bolle *apud* Pressler, 2006, p.31).

Nesse sentido, a consideração do público para o estudo de uma obra literária assume outra conotação, ora relacionado ao contexto de experiência que circunscreve a obra. Se desejamos alcançar a experiência propiciada pela obra naquilo que a faz característica, torna-se necessário conhecer os aspectos social, político e econômico que atravessam a produção de um texto de um modo geral, mas *também* os elementos culturais que participam direta ou indiretamente da experiência ali expressa: seus sentidos, instrumentos e reflexos cotidianos, assim como as condições perceptivas implicadas na técnica do artista. Por outro lado, não é possível empreender tal tarefa desde que o leitor não conheça seu próprio ponto de partida, isto é, as referências, práticas e mesmo as necessidades que orientam sua leitura da obra.

Tomando de empréstimo as palavras do historiador Robert Darnton (1988), hoje em dia estamos de tal modo familiarizados com a leitura, que pensamos compreendê-la em sua inteireza. Entretanto, se verdadeiramente soubéssemos decodificar e extrair os significados de tantos pequenos signos impressos em uma página, diz ele, estaríamos em condição “*de penetrar no mistério mais profundo de como nos orientamos no mundo dos símbolos tecidos em torno a nós pela cultura*” (Darnton, 1988, p.267).

Segundo o historiador americano, ao lermos, deparamo-nos com *mentalidades* diferentes da nossa¹⁶. Tal assertiva recoloca-nos frente ao problema da alteridade: os outros são outros, não pensam como nós. Assim, se desejamos compreender seu modo de pensar, devemos buscar apreender esta diferença – projeto esse que nos leva a refletir melhor sobre a maneira como empreendemos nossa leitura.

Num exemplo bastante interessante encontrado nos arquivos da Biblioteca Nacional de Paris, Robert Darnton nos expõe o caso de um leitor do século XVIII chamado Ranson, que nutria grande apreço pelos livros de Jean-Jacques Rousseau. Sua vasta produção epistolar, endereçada tanto a editores e comerciantes de livros quanto ao

¹⁶ A ideia de “mentalidade” subjaz a muitos dos trabalhos de pesquisa histórica de Darnton, alguns dos mais famosos reunidos no livro *O grande massacre dos gatos*, onde se encontra o ensaio que discutimos aqui, e que possui tradução também para o português.

próprio Rousseau, tornou possível a Darnton esquadrihar o modo como Ranson lia, comparando-o a um suposto leitor ideal rousseaniano.

No tempo de Ranson, os livros ainda eram feitos à mão. As folhas eram impressas individualmente em papéis quase artesanais, e depois costuradas à mão. Os leitores faziam grande atenção ao exemplar, avaliando seu peso, transparência, elasticidade, impressão dos caracteres, margens. E escreviam cartas reclamando quando o produto recebido não apresentava a qualidade editorial esperada. O livro era degustado como se degusta um bom vinho, como objeto dotado de uma fisionomia, para além de seus conteúdos. As pessoas aprendiam a ler por meio de lições expressas em manuais. Foi possível recuperar, dentre as leituras empreendidas por Ranson, o grande interesse que nutria por um manual de leitura escrito por um certo Viard. Este livro, dotado de uma teoria sobre o aprendizado das palavras, era pleno de comparações entre a linguagem oral e a linguagem escrita; mas, para além disso, expunha um grande conjunto de preceitos morais: as crianças devem, acima de tudo, aprender como serem boas. A leitura vem considerada um tipo de exercício espiritual, que prepara não para a literatura, mas para a vida.

Tornando a Rousseau, Darnton afirma que a pedagogia não encantava muito o conhecido autor de *Émile*, mas o tema da leitura, sim. Neste livro, Rousseau descreve como aprendeu a ler, conta sobre o tempo passado com o pai na fruição de clássicos literários ao pé do fogo. Os romances eram considerados por Rousseau um perigo à moralidade (assim como a vida mundana de Paris ao tempo de seu rompimento com o partido dos filósofos, de Diderot e D'Alembert). Entretanto, o próprio Rousseau seria responsável, segundo Darnton, por testar uma fórmula de literatura como corrupção: não apenas do ponto de vista do conteúdo de sua produção literária, como no romance em que narra a história de sedução de uma aluna por seu preceptor, mas principalmente por meio da ideia de que os livros só seriam úteis na medida em que os leitores fossem capazes de se "*desfazer da bagagem cultural do mundo adulto, e aprender de novo a ler*" como crianças. (Rousseau *apud* Darnton, 1988).

Abria-se assim a via de uma relação entre leitor e texto que comportava as condições para o Romantismo literário. Recuperava-se um modo de ler que outrora fora dominante, nos séculos dezesseis e dezessete: ler para assimilar a palavra (de Deus), sem intermediários. Debruçando-se sobre o tema da correspondência entre namorados, Rousseau transformara seu leitor em uma espécie de *voyeur*, a ponto de este permanecer na dúvida acerca a veracidade da história de amor narrada. Não é surpreendente que seus leitores, dentre os quais o próprio Ranson, se correspondessem com ele como se gozassem

de certa intimidade com o filósofo. Ranson declara amar Jean-Jacques assim como ama sua obra: o considerava um amigo, no sentido real da palavra, de quem sempre se queria notícias, sobre a saúde, as novas edições de seus livros etc. Seu filho receberá o nome de *Émile*.

Se os textos de Rousseau eram propositadamente responsáveis pela leitura que se fazia deles, também é verdade que *La nouvelle Héloïse* hoje é considerada ilegível: uma obra composta em seis volumes sem nenhuma trama, violência, sexo, nada. Ainda assim, este foi um dos maiores *best-sellers* do século XVIII, e as estatísticas produzidas sob o Antigo Regime mostram que sua demanda superava a oferta a ponto dos livreiros alugarem o livro por dia, às vezes por hora. O rousseunismo constituiu um fenômeno importante na França pré-revolucionária. Seus leitores arrebatados emocionalmente liam com as portas fechadas, para poder chorar à vontade. Ranson é um exemplo de leitor que lia tanto de modo *intensivo* – lenta e repetidamente, poucos livros e de modo comprometido – quanto *extensivamente* – consumindo grande quantidade de artigos impressos, como jornais, romances, folhetos, lidos em velocidade e posteriormente comentando-os nas rodas sociais.

O período que abarca a história de Ranson é marcado por uma transição nos modos de leitura utilizados, e atravessado, dentre outros fatores, pelo advento da imprensa industrial. Essas condições, reunidas, têm levado os historiadores a nomear o período em questão como “segunda revolução da leitura”, como veremos no capítulo um. Antes de explicarmos melhor como as transformações em curso na época afetaram a constituição de certos modos de leitura do livro, de um modo geral, é importante destacarmos que a leitura marcada pelo ritmo de um consumo apaixonado, como nas leituras de Ranson, implicará em uma consequência importante: a aproximação do texto passa a acontecer *no mesmo momento* em que o leitor distancia-se dele. Como isso é possível?

De certa forma, o projeto mesmo de Rousseau já nos fornece algumas pistas das transformações que serão desencadeadas no campo da literatura como da crítica estética a partir do Romantismo, com evidentes consequências para a conformação de certo modo de recepção da literatura pelo público da época. Quando o livro aparece simultaneamente como instrumento de formação moral, em sentido pedagógico como filosófico, ao mesmo tempo em que é oferecido como objeto de sedução, propiciando a vivência de paixões proibidas na vida cotidiana, Rousseau coloca em evidência o projeto iluminista de contenção dos sentimentos e uso racional das faculdades intelectuais do homem. A literatura, assim, começa a configurar-se como “espaço livre” para a vivência dos sentimentos mais extremos – e também mais “puros” e “naturais”, porque independentes

dos valores interessados em jogo nas grandes cidades – no mesmo passo em que livros fazem-se veículo dos valores edificantes que conduzem à elevação moral.

A contradição deste projeto permanece, como não é difícil verificar, atravessando o uso dos livros nas escolas, principalmente, até os dias de hoje. Todos parecem de acordo com a afirmação de que a leitura de livros é importante para a formação dos alunos. Frequentes, porém, são as polêmicas que surgem no momento em que os alunos escolhem quais livros desejam ler. Antonio Candido, que tem no conceito de formação um importante instrumento para análise da própria constituição da literatura como sistema (Candido, 2009), destaca como função da literatura a *formação* do indivíduo – formação para a vida, porém, que não diz respeito à doutrinação pedagógica que frequentemente vem associada ao uso dos livros. Segundo Candido (2002), a tentativa de instrumentalizar pedagogicamente a literatura fracassa já em seu nascedouro, na medida em que tantas das situações expressas nos textos literários encontram sua pertinência, ou são artisticamente valorizadas, justamente quando rompem com padrões estabelecidos, morais e políticos inclusive.

O papel formativo da literatura, nesse sentido, merece um exame mais cuidadoso, na medida em que a literatura conheceu não apenas diferentes formas de recepção, mas também diferentes projetos estéticos ao longo da história. O papel da arte, como o caráter desses “projetos”, que se articulam em alguma medida à famosa pergunta “Para quê literatura?”, vinculam-se de modo estreito às necessidades do sujeito, às quais por sua vez também se transformam em função de fatores culturais e subjetivos.

A inversão de sinais que se configura na apresentação da literatura como espaço para as vivências emocionais e subjetivas, contrapostas ao asceticismo da vida social e laborativa não passará despercebida à teoria crítica de Theodor Adorno, que verá nesta contraposição entre vida “real” e vida por meio da arte o exato negativo daquilo que a arte deveria oferecer (2006c). A forma literária mesma, nos termos adornianos, apresenta-se como reveladora da alienação do indivíduo sob as condições sociais em que vivemos atualmente – problema que se reflete na forma do romance moderno. Segundo Adorno, o esgotamento das novas possibilidades formais na literatura contemporânea é um reflexo da ausência de saídas apresentada ao próprio sujeito na sociedade administrada.

Se a Pedagogia apresenta-se como ameaça à possibilidade de formação promovida pela obra literária, como aponta Candido, Adorno nos mostra que a obra mesma, encerrada no ciclo semi-formativo impingido pela indústria cultural, pode apresentar-se de modo a comprometer sua apreensão estética. O potencial formativo da literatura, então, naquilo

que nos interessa aqui, passa a depender de um esforço crítico capaz de transformar a experiência literária, assim como a própria atividade de leitura.

No capítulo a seguir, apresentamos uma pequena história do livro como meio, de seu aparecimento até a forma atual. Procuramos discutir de que modo a produção e a reprodução da obra literária por meio do livro foi afetada com o advento das transformações tecnológicas verificadas nos séculos XIX e XX, e como, a partir dessas discussões, é possível encontrar um método de pesquisa que nos ajude a pensar a leitura do livro em nossos dias.

1

O LIVRO COMO MEIO

1.1

A despeito da grande quantidade de meios disponíveis para a leitura, fizemos uma opção pelo livro como meio para efeito desta pesquisa. Esta escolha é de certo modo arbitrária, mas, funda-se em algumas justificativas importantes. O livro tem desempenhado papel decisivo no acesso à literatura e ao saber ao longo da história, sobretudo nas sociedades modernas. Para além de seu uso informativo ou como entretenimento, o livro mantém-se como instrumento fundamental para a *formação* do sujeito que lê (supomos que o livro participa também do *desenvolvimento* psicológico do leitor). Hipotizamos que este fato, em certa medida, pode ser atribuído às características *fisiognômicas* do livro no mundo atual.

Ante o avanço da difusão de textos via internet e o aparecimento de novas tecnologias portáteis, como os *e-books* e seus diversos formatos, persiste a dúvida e o debate acerca do futuro do livro e da sobrevivência do impresso. Mesmo supondo que vivemos um momento de transição, isto é, de passagem da leitura em papel para a leitura em meio eletrônico, partimos do princípio (que vai ao encontro da posição de Roger Chartier e outros historiadores da cultura) de que um hábito culturalmente instituído como o ato de ler, fundado em tradições e regras subentendidas (nem sempre claras ou abertamente expressas), carrega consigo gestos arraigados na experiência do sujeito que não são de todo abandonados na utilização de um novo meio. Porém, defendemos que estes gestos entremeiam-se às determinações do objeto, e a seu papel no sistema social de produção, o que significa incluir os aspectos materiais do meio na investigação dos modos possíveis de utilização do objeto.

Uma melhor compreensão de como a leitura tem se processado nos meios consolidados com os quais o leitor se relaciona em nossos dias adquire contornos particulares na medida em que possibilita compreendermos também as transformações da

leitura que estão em curso. No Brasil, a despeito de sua longa e desventurosa história local, os meios impressos e o livro permanecem os veículos mais utilizados como suporte para leitura, como vimos na Introdução.

Mas em que medida o meio utilizado responde pelas qualidades da leitura, ou a maneira como o sujeito lê? Esta não é uma pergunta nova. Alguns dos estudos mais conhecidos, ainda que não pioneiros, a respeito do assunto, e voltados especificamente para a questão da leitura e da interferência do meio na transmissão da mensagem, foram empreendidos pelo canadense Marshall McLuhan¹⁷, e publicadas em livros como *A galáxia de Gutenberg*¹⁸, de 1962 e *O meio é a mensagem*, de 1967.

Os trabalhos de McLuhan centravam-se particularmente sobre a afirmação de que os meios de comunicação, em função de suas características e modos possíveis de uso pelo homem, promovem modificações em nossos sentidos, alterando a percepção humana. Influiriam assim no modo como o homem recebe as informações e as transmite, acumula e utiliza o conhecimento produzido. Para McLuhan, o isolamento da visão como sentido necessário dentro da cultura alfabética escrita teria conduzido a novas formas de experiência e expressão mental, colocando-se na raiz do declínio das culturas tradicionais orais, fundadas na audição como sentido. Separando pensamento e ação, a escrita teria sido responsável pela destribalização do homem (McLuhan, 1972, p.45), e participado ainda do advento da tridimensionalidade visual, estática, racional e sem emoção, como características próprias da modernidade. Com a intensificação do hábito de ler e escrever promovido pela difusão da imprensa, afirma McLuhan, aliada a uma conseqüente alteração no modo de se fazer uso da visão, as ideias mesmas de espaço e de tempo por meio das quais nos relacionamos com o mundo teriam se modificado. Diferente do que acontecia antes com a precária distribuição de manuscritos, mais “vistos” do que efetivamente lidos, a leitura linear e concentrada exigida pelo livro impresso teria oferecido contribuição decisiva para os acontecimentos artísticos, sociais, econômicos e políticos que se desenrolaram desde o Renascimento. Segundo McLuhan, o ponto fixo visual, necessário para a leitura do livro,

¹⁷ A popularidade dos trabalhos de McLuhan no estudo dos meios, segundo Gabriel Cohn (1971), não foi exatamente ocasional. Paradoxalmente, a difusão de seus trabalhos, sobretudo nos Estados Unidos, onde sua obra foi recebida com maior destaque, deveu-se exatamente a uma planejada operação de divulgação e distribuição de seus livros – o que teria contribuído para o deslocamento do pensamento do próprio McLuhan, de uma posição inicialmente mais crítica em relação aos mecanismos de propaganda americanos (apresentada no livro *The Mechanical Bride*, de 1951), para uma solução predominantemente técnica de análise, ignorando os aspectos históricos envolvidos na recepção e na percepção humanas.

¹⁸ Paráfrase moderna ao notório livro de McLuhan subjaz ao título de *The Internet Galaxy*, livro de Manuel Castells (publicado no Brasil pela editora Jorge Zahar), no qual o autor se dedica à afirmação de que agora a “rede” tornou-se a mensagem.

constituiu importante elemento do pensamento e da percepção modernas, e seu uso teria se intensificado exatamente à época de Gutenberg, em virtude da ampla difusão do impresso.

Ainda que algumas considerações de McLuhan a respeito do papel do livro impresso em alterar os modos de se perceber o mundo sejam válidas, seu determinismo histórico e organicista na afirmação do poder da imprensa como fato isolado para a promoção de transformações históricas e culturais comprometem grande parte de suas assertivas. A despeito do caráter positivista da obra madura de McLuhan, seus trabalhos fazem-se úteis para nossa pesquisa na medida em que sugerem possibilidades de interação entre o sujeito e os meios de comunicação, questionando a neutralidade destes e colocando em evidência seu papel frente aos órgãos dos sentidos humanos durante a transmissão dos conteúdos veiculados. De uma predominante análise de conteúdo na esfera da comunicação abre-se então espaço para um estudo dos meios que, no caso do livro, implica olharmos não apenas para os conteúdos expressos (ou manifestos, como diria Cohn, *idem*, p.334) de um texto escrito, ou mais além, para seu conjunto estruturado, mas também para o material que lhe oferece suporte, percebido durante a leitura. Considerando que o livro enquanto meio utilizado interfere em alguma medida nos processos perceptivos envolvidos no ato de ler, afetando portanto o modo como a leitura acontece, iniciamos o capítulo com um brevíssimo resumo da história do livro, entrelaçada a uma história da leitura que lhe segue paralela, contextualizando assim também o método que adotamos nesta fase da pesquisa, com o objetivo de esboçar uma fisionomia do livro como objeto no momento presente.

1.2

Um diálogo entre Sócrates e o jovem Eutidemo, reproduzido por Xenofonte (Cavallo, 2008, p.9), mostra que desde o século V a.C. era possível colecionar textos manuscritos¹⁹. Em meio aos mais antigos exemplares da coleção de livros históricos da Biblioteca Laurenziana de Florença²⁰, na Itália, é possível encontrar um *ostrakon*, pequeno

¹⁹ Em *Fedro*, de Platão (1934), encontramos o diálogo no qual Sócrates defende perante Fedro a superioridade da oralidade sobre a escritura. Os discursos escritos, afirma Sócrates, têm a atitude de pessoas vivas: falam das coisas como se as conhecessem, mas quando lhe perguntamos algo, mantêm-se calados, repetindo sempre as mesmas informações.

²⁰ A Biblioteca Laurenziana de Florença, uma das primeiras bibliotecas públicas da Itália, é famosa em grande parte devido ao belíssimo projeto arquitetônico desenhado por Michelangelo, à época do retorno de Lorenzo de' Médici à cidade de Florença. Este último recompos à época o vigoroso acervo da biblioteca, que inclui

caco de cerâmica, provavelmente utilizado como caderno por um estudante grego para copiar uma ode da poetisa Safo, que remonta ao século IV a.C.. Do *ostrakon* ao códice, passando pelos *volumen* ou rolos e tábuas, elaborados em materiais diversos, que incluem pedras, madeira, ostras, chumbo, cera, papiro e peles diversas, o livro passou por grandes transformações ao longo dos séculos. Foi por volta do século I D.C. que os códices começaram a assumir um formato aproximado ao do livro que conhecemos hoje, quando os romanos passaram a substituir as tábuas de madeira dispostas em polípticos por confecções em papiro ou pergaminho. A difusão do pergaminho, material elaborado com peles de animais curtidas, constituiu uma evolução técnica significativa, em função de sua maleabilidade e volume reduzido. Embora fosse ainda um material de elevado custo, era mais acessível em relação ao papiro importado do Egito, e oferecia também maior durabilidade²¹.

O formato do códice comportava grandes vantagens em relação aos polípticos e rolos: economizava material, pois agora as duas páginas da folha podiam ser utilizadas; era de fácil manejo, uso e transporte; possuía grande capacidade de armazenamento de informações (os vários volumes de uma obra podiam comparecer dentro de um único exemplar); e apresentava maior flexibilidade de leitura (com possíveis idas e voltas dentro do texto, repetição de trechos, anotação de referências etc). Sob o novo formato, passaram a circular pelo Império manuscritos contendo leis, obras de grandes historiadores, filósofos e poetas, e posteriormente, também a Bíblia cristã, que exerceu um importante papel na difusão dos códices. O modo de se cozer, dispor as informações e ler os códices guardaram muitas semelhanças em relação aos rolos, dantes abertos e girados de cima para baixo. Costurados verticalmente, também os códices passaram a ser lidos a partir do alto. Importante ressaltar que as diversas formas e materiais empregados nas confecções de livros conviveram simultaneamente em diversos períodos e lugares. Os rolos, particularmente, em pergaminho ou papiro, permaneceram utilizados durante a Idade Média e ainda posteriormente, e também no Império Bizantino, em rituais litúrgicos e como suporte para a literatura eclesiástica, escritos médicos, peças de teatro sacro, crônicas universais e locais (o que permite afirmar que uma tecnologia não substitui a outra de

muitas das raríssimas obras medievais, do Renascimento e da Antiguidade que ainda hoje podem ser ali vistas ou eventualmente manipuladas em visitas especializadas.

²¹ Consta que o pergaminho tenha sido inventado em Pergamo, na Grécia, no século II a.C., em resposta ao embargo egípcio ao comércio de papiro, produzido no Egito, em função do temor de Tolomei de que a biblioteca grega da cidade de Atalide viesse a crescer mais do que a biblioteca de Alexandria. A despeito de sua qualidade, escritos em pergaminho e também em papiro, lavados com *palimpsesto* em épocas posteriores, recortados e reaproveitados em função de seu valor econômico, acabaram por comprometer a conservação de textos históricos importantes da Antiguidade e da Idade Média. (Cavallo, *op.cit.*, p.14)

modo absoluto – princípio que hipotetizamos ser válido também para o desenvolvimento dos meios de comunicação atuais).

Inicialmente, os manuscritos em forma de códice eram constituídos por um determinado número de fascículos, elaborados com as folhas escritas em papiro ou pergaminho dobradas ao meio, reunidos e colados ou costurados em uma contracapa. Os fascículos eram então reunidos e encapados em tecido, madeira ou couro. Raramente um livro era composto de um único fascículo. A produção de um livro era trabalhosa, da obtenção do material, confecção do livro, cópia do texto à decoração com ilustrações e miniaturas²² douradas em ouro e pintadas à mão, atividades executadas muitas vezes por mais de um profissional ou artesão. Exemplares de livros para consulta nas bibliotecas permaneciam presos aos gabinetes e mesas com grossas correntes de ferro. No mundo ocidental, o *Medioevo* fez largo uso dos códices em pergaminho, sobretudo para a escrita formal e para a inscrição do Velho e do Novo Testamento. Os exemplares encadernados, com capas duras de couro ou madeira e detalhes em metal e pedras preciosas, destinavam-se em sua maior parte a uso privado. Os tamanhos variavam enormemente, de cadernos para anotações caseiras e contabilidade dos negócios, hinários destinados à leitura coletiva no canto litúrgico, com mais de um metro de altura, até pequeníssimos livrinhos de bolso para a prática de oração no interior das celas.

Muitos copistas eram também escritores e eruditos. Giovanni Boccaccio, para citar um exemplo, foi responsável pela cópia de nada menos que três exemplares de toda a *Divina Commedia*, tendo contribuído para a introdução de importantes modificações no modo de se distribuir o texto ao longo das páginas, como a utilização de uma só coluna (era frequente até o *Quattrocento* dobrar a página ao meio, para escrever em duas colunas paralelas) e o grande espaço deixado para as margens, possivelmente para permitir a posterior decoração do exemplar com desenhos e também para que o leitor pudesse realizar suas anotações. Importante destacar que a ilustração dos *códices* acontecia num segundo momento, *após* sua redação – a imagem era apartada do texto escrito (divisão que se preserva com a introdução do livro impresso) – de modo que o redator devia prever ou apontar os lugares deixados para as ilustrações²³. A caligrafia de Boccaccio era elegante,

²² Miniaturas eram as primeiras letras de um livro, capítulo, trecho ou página, que, destacadas em relação às demais, eram ornamentadas com desenhos e cores. A prática de aplicação de folhas de ouro em pinturas da Idade Média, adaptadas para as miniaturas, bem como o uso de cores vivas como o azul e o púrpura extraídos de materiais orgânicos e inorgânicos os mais diversos, e muitas vezes preciosos, dava-se com ricas técnicas de extração, manipulação, conservação e aplicação destes materiais, resultando em belíssimos conjuntos artísticos.

²³ Tal fato articula-se com a preocupação plástica, comum à escrita renascentista italiana, de dotar o texto de imagens facilmente apreendidas pelo leitor.

veloz e econômica, com letras em traços fundamentais. Em fins da Idade Média, tornou-se habitual delegar a tarefa da cópia a notários, pagos como copistas, e também a presidiários, que para além do tempo disponível para a leitura e a escrita, precisavam trabalhar em troca de comida e dinheiro, ou pela comutação da pena.

Erros comuns vinham eventualmente corrigidos em uma comparação da cópia com o original, efetuada pelo próprio copista ou por um revisor especializado, que procedia ao *emendatio*. Ante as pequenas possibilidades de controle da fidelidade e qualidade das cópias, eram comuns os casos de alteração dos originais, em função de censura ou mera discordância do copista, e também casos de clamorosas falsificações, vendidas como se escritas por um autor famoso, ou como se fosse o original de determinado título. Vale citar um caso ilustrativo: Um dos exemplares das *Vidas Paralelas* de Plutarco foi encomendado por Maquiavel a um editor veneziano em 1502. Em seu *Príncipe*, Maquiavel promoverá uma comparação entre as histórias de Aníbal e Scipião, referidas como paralelo antigo para julgar as ações políticas e militares de César Bórgia. Porém, as histórias de ambos os líderes militares jamais foi escrita pelo historiador grego, e sim introduzidas na versão latina por seu tradutor florentino, Donato Acciaiuolo, fato que hoje ainda passa despercebido a muitos comentadores e tradutores da obra de Maquiavel, e mostra como uma cuidadosa investigação filológica faz-se indispensável à leitura crítica.

Interessante notar, como sugere Febvre (2007), que a necessidade de um sistema capaz de facilitar a reprodução de livros é anterior à invenção da imprensa. Para que esta se tornasse uma realidade, porém, um componente fundamental, mais do que os tipos metálicos de Gutenberg – que poderiam perfeitamente ter sido inventado séculos antes – era a existência de um material capaz de receber e absorver velozmente a tinta impressa pelos caracteres móveis. O papel, descoberto na China no século I D.C., tornara-se conhecido no mundo árabe em torno ao século VIII D.C, e de lá seria difundido para a Europa a partir da Espanha. A fabricação de papel, sobretudo em larga escala, barateando o custo de produção do livro, exerceu um impacto relevante para determinar as possibilidades de difusão e mecanização de sua produção a partir do século XV. Algumas regiões, na Itália, sobretudo, e na França, irão se tornar famosas como centros produtores de papel, reunindo as condições geográficas (altitude, matéria-prima e água pura em abundância), técnicas, políticas e comerciais necessárias para a criação destes polos. Na Alemanha, não por um acaso, um dos sócios de Gutenberg em Strasburgo era proprietário justamente de um moinho para papel (*op.cit.*, p.28). No caso francês, o apoio da monarquia

e da universidade foi decisivo para a consolidação de centros importantes de produção de papel (como o caso da região da Champagne), e, conseqüentemente, de livros.

Sob as condições econômicas, técnicas e culturais do Renascimento, a invenção da imprensa tipográfica propiciou o que os historiadores classificam como “primeira revolução” da leitura, com a difusão de livros em larga escala e conseqüente crescimento, expressivo, da quantidade de leitores no mundo ocidental. Mas não foi apenas a quantidade de leitores que se modificou. Também o modo de se ler, antes processado em alta voz mesmo dentro das bibliotecas (cujos bancos eram separados por folhas de madeira que ajudavam a reduzir o impacto das leituras vizinhas), passara a acontecer em silêncio, de forma progressivamente mais privada e individual. Cavallo e Chartier (1995, p.XXX) sustentam que foi esta nova modalidade de leitura silenciosa que, mais do que a invenção do livro impresso em si, fez-se responsável pela primeira revolução da leitura. Seus sinais podem ser encontrados em textos do Alto Medievo, na separação entre as palavras escritas, na introdução de parágrafos, nas revisões de pontuação. Este novo modo de ler possibilitou um descolamento entre palavra oral e texto, e o processamento de uma leitura mais veloz, que exigia menos da memória do leitor (e também do autor)²⁴. Ao contrário de McLuhan, que vincula esta transformação à invenção da imprensa, Chartier dirá que esta consistiu apenas um dos fatores que, aliado a um conjunto de condições novas de alfabetização e escolarização, bem como de novos usos e relações culturalmente estabelecidas com o escrito, colaborou na transformação da leitura que começa a se processar a partir do século XV, consolidando um modo de ler que podemos classificar como *intensivo*: uma leitura comunitária e respeitosa, de uma pequena quantidade de livros, dentro de um cânone coletivo, com um uso largo e aprofundado do texto, lido repetidas vezes, com trechos memorizados e recitados, e assim transmitidos de uma geração para outra. Exemplo importante de como se processava a leitura intensiva e popular no início do século XVI é descrita por Ginzburg (1976) em *O queijo e os vermes*, livro que analisa o processo inquisitório de um moleiro condenado por sua interpretação “teologizante” de livros com os quais tomara contato.

²⁴ As transformações resultantes da difusão do livro para a arte da memória e da retórica, cultivadas como pré-requisito de erudição dos humanistas até os racionalistas do século XVII, exerceram profunda influência na história do pensamento, da filosofia e da linguística no mundo ocidental. Parte desta trajetória é analisada por autores como Paolo Rossi (2004) e Frances A. Yates (2007). No que se refere à linguagem, as modificações que acompanharam a história do escrito dizem respeito não apenas à passagem da oralidade para a escrita, mas também de uma leitura das imagens para a escrita alfabética, que envolve desde a textualidade dos afrescos religiosos, esculturas, emblemas e brasões, e seus reflexos para a escrita dos artistas (Bolzoni, 2002) até a recepção dos hieróglifos da Antiguidade egípcia pela cultura do Renascimento, verificável em autores como Alberti (1950), e cuja análise encontramos em Benjamin (1984) e Warburg (1999), dentre outros.

Necessário ponderar que as transformações nos hábitos e modos de leitura não se deram de forma linear ou absoluta. Mesmo no *Medioevo* era possível encontrar modos de ler que poderíamos classificar, de forma oposta, como extensivos, na qual os leitores liam uma grande quantidade de livros concomitantemente, fazendo um uso livre de seus conteúdos. Como exemplo, é possível citar o caso de oradores e pregadores com sua técnica de “lugares comuns”, dispondo os livros em grandes rodas de madeira, que permitiam o giro e a visualização simultânea de diversos títulos, em modo que o leitor pudesse fazer uma leitura transversal e escrever seus discursos com a citação e o parecer de autores variados sobre um mesmo tema (Cavallo & Chartier, *op. cit.*, p. XLI).

De certa forma, a leitura intensiva relaciona-se à tradição religiosa cristã, a partir da qual os textos despontavam carregados de autoridade, envoltos numa aura de devoção e significados sagrados. Também a leitura de textos religiosos, como a bíblia reformada e as hagiografias, era bastante presente nos períodos subsequentes à primeira bíblia de Gutenberg. De igual maneira, poderemos encontrar a leitura intensiva fortemente presente adiante, no século XVIII, num momento em que se processará uma segunda revolução da leitura ou *Leserevolution* (Engelsing *apud* Darnton, 1988, p. 309).

A *Leserevolution* será marcada pela passagem de um modelo de leitura mais intensivo, para outro mais extensivo. A segunda revolução da leitura no final do século XVIII, descrita por Rolf Engelsing a partir da Alemanha e pesquisada posteriormente por Reinhard Wittmann (1995), aponta para transformações nos modos de ler que se tornarão típicas da modernidade. A leitura extensiva nasce dentro de uma cultura individual, com acesso a uma maior quantidade de livros e materiais diversos, lidos privadamente, sobretudo para informação e entretenimento – característicos de uma burguesia em busca da “descoberta e liberação da subjetividade” (Wittmann, *idem*, p. 341) e de um novo lugar político perante as rígidas estruturas sociais então estabelecidas, interessada assim na conquista e na defesa de uma relativa autonomia de espírito. Surgem a este tempo sociedades de leitura, compradores institucionalizados, bibliotecas públicas e comunitárias, a leitura “engajada” e útil à vida prática. Aparece a figura do “*petitmaitre*”, erudito versátil de conhecimentos científicos superficiais.

Ressaltamos que na Alemanha do período, a alfabetização ainda não alcançava 0,1% da população, dado que contraditoriamente acompanhava um difuso medo das elites conservadoras a respeito de um potencial subversivo da leitura, que se pode encontrar expresso na literatura do período. Ao projeto iluminista de transformar, mediante uma pedagogia autoritária de leitura, uma leitura “selvagem” em leitura “útil” e socialmente

integrativa, contrapunha-se ainda um modo de leitura ingênuo, irrefletido e não disciplinado, também a alta voz, principalmente no campo e nos estratos inferiores das cidades, que apenas gradativamente deixaria de prevalecer (Wittmann, *ibidem*, p.345). Os nobres liam pouco, e à exceção dos bibliófilos colecionadores de livros raros, estes exercerão um papel muito restrito na história da leitura. Progressivamente, contudo, os processos de recepção irão passar por uma ampla modernização, em que as raízes racionalistas do projeto iluminista serão substituídas por outras, de natureza empática e “emotiva”. Nesse contexto se situaria a leitura de Ranson, na França, que descrevemos na Introdução, com seu misto de leitura intensiva e extensiva (que, suposta como modo de ler típico do Romantismo, faz Darnton questionar mesmo em que medida é possível generalizar a *Leserevolution* como fenômeno). Mas também a recepção de Goethe na Alemanha, que provocaria ondas de suicídio como resposta a *Os sofrimentos do jovem Werther* (embora este não fizesse apelos ao leitor, como Rousseau, o livro funcionava como um estímulo à imitação). A apreciação estética submetia-se ao entrelaçamento do mundo da leitura com a realidade cotidiana.

A *Lesemut*, ou “furor de ler”, característica do primeiro romantismo alemão, torna-se modelo de leitura extensiva: o leitor consome uma grande quantidade de livros, lidos com avidez e velocidade, de forma efêmera, desenvolta, cuja crítica se desenvolve sem um padrão metodológico rígido, e destacada de qualquer relação comunitária, reverente ou “respeitosa” para com o escrito. É com o correr do tempo que esta leitura iria assumir as características de uma recepção tranquila: o corpo dobrando-se ao instrumento da experiência textual, a leitura selvagem disciplinada: “Calma e distensão valiam não somente como virtude burguesa de leitura, mas também como pressuposto da recepção estética”, afirma Wittmann (*idem*, p.354). A leitura tranquila e silenciosa, favorecendo a introspecção, contribuirá para intensificar também o uso da fantasia.

1.3

As vendas de livros crescem exponencialmente na Europa após 1760; o romance cresce na proporção de quatro vezes. Surge a figura do livre-escriptor, especialmente após o declínio do ensino de latim. O leitor de maior poder aquisitivo passara a exigir edições bem cuidadas, elegantes, enriquecidas com ilustrações. O livro diminui de tamanho, e volumes de bolso tornam-se instrumento de cultura, difusão de poesia, sátira, conhecimentos

técnicos; surgem os almanaques. Movimento paralelo a este, passa a circular nos países europeus uma grande quantidade de folhetos e jornais. Na Áustria, à liberdade de imprensa decretada por Giuseppe II, por volta de 1780, surgem 1200 novos opúsculos e escritos volantes. Paris, em 1824, contava com 47 mil assinantes de jornal, número que subiria para 200 mil apenas dois anos depois. Um dos sustentáculos deste aumento na França (que alguns anos depois seria seguido também no Brasil) foi a queda no preço das assinaturas, propiciada por uma combinação entre a venda de espaço para *réclames* e o romance-folhetim. Institui-se um novo e poderoso mercado editorial, contemplado já sem ilusões pelos novos literatos, desejosos de alcançar o público e vender seus livros a um bom preço (Benjamin, 1989, p.23-29).

A cisão entre o que Paul Ricoeur (1988) chama “o mundo do texto” (abarcando as condições de criação da obra e produção do livro) e “o mundo do leitor” aprofundou-se, e ganhou novos contornos. Ernst Curtius (1992) atribuía à invenção da imprensa a destruição da unidade entre o escrito e a leitura, mas, como descrevemos, também os *códices* e manuscritos envolviam já um processo complexo de produção e divisão do trabalho, interpondo atores diversos (por vezes também outros autores) entre o autor e o leitor. No *Medioevo* a escrita possuía uma função diversa, mítica, que visava sobretudo a conservação do acervo comum a uma tradição estabelecida, depositada nos livros como um fim último. Assim é que Maquiavel declarava, nas páginas iniciais de seu *Principe*, buscar nos textos que lia e citava uma “*continua lezione delle antiche*” e, da mesma maneira, oferecer por meio de seu texto a sua própria “*esperienza delle cose moderne*”²⁵: tanto a leitura quanto a escrita vinham inscritas no contexto da tradição. Mas, nos períodos sucessivos, as transformações do escrito passarão a encontrar foco progressivamente maior nos leitores e na leitura do que no livro em si, cada vez mais configurado como meio. Se a unidade entre escrita e leitura fora destruída, paradoxalmente, na medida de sua maior difusão e do avanço das técnicas de reprodução do escrito, o salto técnico verificado a partir do final do século XVIII galgou espaço em todas as esferas da produção artística até o advento dos meios de

²⁵ Na primeira citação: “contínua lição dos antigos”, e na segunda, “experiência das coisas modernas” (Macchiavelli, 1995, p.4). Um estudo aprofundado da obra de Maquiavel nos aponta aspectos interessantes da transição em curso, de um conhecimento tradicional para um conhecimento que se pleiteia “científico”, com a busca da regularidade para os fenômenos políticos (humanos, portanto) em questão e a adequação dos gestos do governante frente aos acontecimentos que se intenciona prever e controlar. O escrito era para ele, assim, o meio que oferecia a possibilidade de comunicar uma *esperienza*: o autor, a de transmitir sua experiência aos leitores que tinha por destinatários, e o leitor, a de conhecer a experiência de homens de outros tempos. A interposição do livro possibilita a Maquiavel retirar-se do contexto de sua tradição para formular suas análises e prescrições políticas, postura que irá posteriormente constituir o âmago do projeto literário burguês. A principal questão – de natureza metodológica – que atravessará toda a obra de Maquiavel, será justamente a de saber em que medida experiências tão longínquas podem ser válidas para os problemas políticos de seus dias, solução que ele encontrará na circunscrição desta experiência em seu devido contexto histórico.

comunicação de massa nos séculos seguintes, resultando em novas e significativas alterações para a produção e para a recepção literária.

Algumas destas alterações aparecerão refletidas na forma do romance, que se consolida como gênero literário por excelência no mundo burguês. Nos romances, a “imitação séria” do cotidiano afirma-se como estilo entre a elevação aristocrática do trágico e o rebaixamento plebeu do cômico, bastante adequada, portanto, à apresentação literária da burguesia, como estrato intermediário entre a aristocracia e a plebe (Auerbach, 1963). Na contramão da literatura de informação, o romance ganhará progressivamente mais e mais páginas, não apenas porque os romances mais grossos alcançavam preços de mercado mais elevados (Watt, 2007, p.35), mas também porque o público burguês, aquele que dispunha de acesso econômico ao livro, passará a dispor de maior tempo livre, agora ocupado também no seu consumo como artigo de entretenimento (Moretti, 2003)²⁶ – impulsionando a leitura extensiva. Por outro lado, o discurso indireto livre e o efeito de invisibilidade do narrador, nas palavras de Adorno, tornarão o romance “comparável ao palco italiano burguês, do qual são removidas as cortinas para que leitor participe dos acontecimentos como se estivesse presente” (Adorno, 2003, p.60), reforçando assim as intenções objetivistas de registro do real, que agora parecem ter se tornado possíveis com o advento da fotografia.

A fotografia exercera profundo impacto no imaginário do século XIX, quando a visão passa a predominar dentre os sentidos, envolvida em um novo modo de perceber o mundo²⁷. Na França, a capital do século XIX, a filosofia encontrava já em suas bases o paradigma visualista de Descartes²⁸ e de Voltaire, que associava as ideias à representação interna na consciência, e o pensamento iluminista, que promovera a ligação entre *luz* e racionalidade responsável por dar ao Iluminismo seu nome – oferecendo alimento e terreno fértil às transformações em curso. O sistema público de iluminação desde 1796 transformara Paris na "Cidade Luz". O rápido aumento populacional verificado nas

²⁶ Franco Moretti, em seu artigo *O século sério*, no qual analisa a forma do romance no século XIX, dará destaque à quantidade de “enchimentos” entre os (poucos) acontecimentos relevantes para o desenlace da trama. Caracterizados como o tempo da descrição e da regularidade burguesa, os enchimentos abrem espaço apenas para a interveniência do acaso – este o novo elo entre a cotidianidade e a ordem natural do mundo na modernidade.

²⁷ Quando observamos a produção pictórica do início do século XIX, das grandes paisagens naturalistas pintadas com riqueza de detalhes até as ilustrações de livros científicos, homens, animais e plantas retratados sob diversos enfoques (o que inclui os retratistas das grandes expedições em solo brasileiro), percebemos o quanto a fotografia parecia já se anunciar como exigência visiva.

²⁸ Apoiado em diversos comentadores, Martin Jay aponta Descartes como um dos fundadores de uma tradição especulativa *reflexiva*, calcada no sujeito do conhecimento. (Jay, 1994, p. 70). A banalização da imagem faz-se acompanhar de sua desvalorização, fenômeno que o autor acompanha estudando-o no correr do século XIX francês.

grandes cidades e o advento de um conjunto de inovações tecnológicas irá modificar enormemente a vida cotidiana das pessoas, dentre as quais se destaca o uso da locomotiva a vapor e a invenção do daguerreótipo, precursor da câmera fotográfica. A locomotiva, desenvolvida na Inglaterra como mecanismo de extração do minério de carvão do interior das minas, ganhará enorme destaque a partir de 1825, como o grande símbolo da Revolução Industrial²⁹, quando começa a ser utilizada para o transporte desse mesmo carvão aos portos e às indústrias e, em seguida, para o transporte de passageiros. Em 1856, Tournachon, conhecido como Nadar, que por meio de uma iluminação artificial, já registrara imagens subterrâneas dos esgotos de Paris, faria então a primeira fotografia aérea da cidade a bordo de um balão (a fotografia aérea seria logo usada como arma de guerra, em 1861). Enquanto a locomotiva promovia, por meio de seu deslocamento veloz, uma rápida mudança de referencial do viajante, desorientando a perspectiva cartesiana, a câmera fotográfica, por sua vez, validava uma concepção de perspectiva identificada com a visão em si, operada após o *Quattrocento*³⁰ (Jay, *idem*, p. 127). Se as condições de produção da obra literária sofriam modificações, sua recepção, por outro lado, era afetada por um uso diferenciado da visão e por uma nova concepção de imagem, criando expectativas diversas frente aos padrões visuais que se instituíam.

No século XIX, encontramos parte destas transformações expressas na forma do realismo literário, com seus encontros descritivos, suas intenções de registro histórico, o surgimento do discurso indireto livre e o encolhimento do narrador. No campo das artes plásticas, as possibilidades de reprodução da imagem abertas pela fotografia levarão artistas, filósofos e críticos de arte a questionarem-se acerca do estatuto de fotografia como arte, como do papel da arte no novo contexto (reflexão que constituiu importante ingrediente para os movimentos vanguardistas em fins do XIX e início do século XX). As rápidas transformações tecnológicas e sociais que se sucederam à fotografia, conduzindo ao

²⁹ Para Hobsbawm: "Nenhuma outra inovação da revolução industrial incendiou tanto a imaginação quanto a ferrovia, como testemunha o fato de ter sido o único produto da industrialização do século XIX totalmente absorvido pela imagística da poesia erudita e popular." (HOBSBAWN, 2007, p. 71) Na França, em 1850, o país já contava com pelo menos uma dúzia de estradas de ferro.

³⁰ Importante ressaltarmos que, para além do modo como o sentido da visão transforma-se no mundo renascentista, também a relação entre imagem e palavra fora construída em um novo patamar a partir daquele período, articulando renovados ideais plásticos e estéticos de influência clássica, a perspectiva linear e uma concepção diferenciada de história à relação que agora passava a operar-se com o texto escrito. Esta transformação contará com a participação de muitos dos grandes artistas do Renascimento, de pintores que escreviam, como Da Vinci, a poetas ocupados com a construção de um novo *imaginário* poético, como Bembo (Bolzoni, *op.cit.*). Destacamos ainda que os aspectos históricos e culturais envolvidos na percepção da imagem e do texto como imagem constituem um dos eixos da obra crítica de Walter Benjamin, que buscamos discutir no capítulo 2. Os estudos de Benjamin estarão voltados principalmente para os séculos XVII, de onde seus trabalhos sobre a alegoria no Barroco alemão, e XIX, século de Baudelaire, este último um período fundamental para a transição que nos interessa aqui.

enorme impacto gerado pelo advento do cinema e do rádio, tornarão ainda mais urgente encontrar resposta às perguntas: Afinal, qual a importância da obra de arte original em relação à cópia? O que assegura essa originalidade? Ou, que modificações, danos ou ganhos a reproduzibilidade impõe à obra artística, de um modo geral? No caso que diretamente nos importa aqui, em que medida a reproduzibilidade afeta a produção e a recepção literárias?

Trabalho fundamental para a compreensão destas questões aparecerá, em 1936, com o artigo de Walter Benjamin “A obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica” (Benjamin, 1994, p.165-196), publicado originariamente na revista do Instituto de Pesquisa Social. Ali, Benjamin, lançando mão do conceito de *aura*, tomado de empréstimo às ciências ocultas³¹, buscará caracterizar a unicidade da obra de arte autêntica em relação com sua aparição. A *aura*, expressa nesta singularidade, seria a figura diretamente atacada pela reprodução, uma vez que o *hic et nunc*, ou o “aqui e agora” da obra de arte, desaparece na cópia. Destacada do contexto da tradição, a obra de arte reproduzida dessacraliza-se, perdendo seu valor de culto. Ao mesmo tempo, emancipada do ritual, a obra de arte encontrará maior número de ocasiões para sua exposição, transformando a exposição num valor em si mesmo.

Partindo de uma análise das condições de produção no cinema, Benjamin enfatizará o modo como o valor de exposição se constituirá não um fator externo à produção de um filme, mas um componente da própria obra, condição fundamental para sua existência (os próprios custos envolvidos na criação cinematográfica tornam proibitiva sua prática como finalidade última). Transformado o caráter da arte na contemporaneidade, o cinema, como a arte de modo geral (com diferentes formatos e nuances), irá tornar-se “*tanto mais eficaz quanto mais se orientar em função da reproduzibilidade e, portanto, quanto menos colocar em seu centro a obra original*” (Benjamin, *idem*, p.180). A obra de arte, agora criada para ser reproduzida, perde então seu caráter teológico, mesmo as formas profanas de culto ao Belo.

1.4

A obra de arte emancipada encontrará diferentes prognósticos para Benjamin e para Theodor Adorno. Enquanto o primeiro acredita que a obra de arte libertada de seus laços místicos abre-se para a práxis política (*op.cit.*, p.172), Adorno julga que o elemento de misticismo permanece entranhado na arte burguesa, de modo dialético (assim como seu

³¹ Segundo Scholem, o emprego do termo visaria contemplar as intenções expressas por Benjamin de abraçar os aspectos míticos da obra de arte como sua função original (Scholem citado por Kothe, 1978, p.41).

próprio signo de liberdade) – algo, portanto, que pode ser conscientemente produzido ou fabricado (Adorno & Benjamin, 1999, p.128-129). O fantasma de Adorno é a arte como instrumento de manipulação (cabendo, portanto, exorcizá-lo). O de Benjamin, a instituição de uma arte fascista. Diante desses diferentes diagnósticos, podemos dizer que a via proposta por Benjamin mirará a incorporação dos elementos inconscientes presentes na recepção da arte como forma de superar o fetichismo, esfumando os limites entre o objetivo e o subjetivo. Ele busca atribuir uma nova função emancipatória à arte no reino da *l'art pour l'art* e do uso inevitável das técnicas de reprodutibilidade, que seja a de contato com os elementos irracionais da natureza humana e de experimentação sensorial ante o novo aparato perceptivo imposto pela tecnologia nos tempos modernos. A arte, em virtude sobretudo dos aspectos subjetivos que necessariamente a envolvem, abre-se para que o sujeito *ressignifique* o agora presente (e a obra no presente), à moda de um *despertar* (momento intermediário entre o sono e a vigília, que permite ao sujeito o contato com formas e conteúdos inacessados em outras ocasiões devido ao controle consciente). Adorno almeja a clareza, Benjamin, o instante. Benjamin enfatiza assim os limites da racionalidade, buscando saídas políticas coletivas para a arte. Adorno, por outro lado³², vê com ceticismo as possibilidades de emancipação do *sujeito* no mundo da subjetividade objetivada por meio da arte que, se autônoma frente ao ritual, agora segue, porém, obediente às novas regras de sua produção e reprodução. Uma vez que o próprio proletário configura-se uma criação da burguesia, o investimento no ego por si seria incapaz de superar a reificação imposta pela arte massificada. Fundamental para Adorno então, permanece o investigar e desvendar as mediações que atravessam a obra de arte enquanto mercadoria.

É nessa direção que Adorno, buscando dar continuidade a suas pesquisas em torno do jazz e da música contemporânea, irá desenvolver um conjunto pesquisas em torno do rádio, aceitando um convite de Paul Lazarsfeld para integrar o *Princeton Radio Research Project* nos Estados Unidos³³. Em virtude das divergências entre Adorno e Lazarsfeld, que não

³² Na análise de Hullot-Kentor (2006, p.107), a cultura e a arte genuína são para Adorno, assim como para Flaubert, poder de resistência e negação.

³³ O convite era interessante a Adorno por diversas razões. Primeiramente, por configurar-se uma possibilidade concreta de fuga à perseguição nazista em curso na Europa com o avanço das tropas hitleristas (que acabaria por vitimar Benjamin, dois anos depois, de modo fatal). Em segundo lugar, por aproximá-lo de Max Horkheimer e do Instituto de Pesquisa Social, então sediado na América. E, finalmente, porque era uma grande oportunidade de trabalho a Adorno (ele tentava até então, sem grandes resultados concretos, gabaritar-se em sua condição de imigrante para o trabalho junto a universidades inglesas, por meio de uma nova qualificação como D.Phil em Oxford), que dotado de uma sólida formação musical, e já dedicado ao estudo da obra de Alban Berg e do *jazz*, agora poderia voltar-se à questão da reprodução da música no rádio, no centro da *Radio Days* americana, o que abria outrossim uma possibilidade de oferecer resposta para a polêmica aberta com Benjamin em torno dos efeitos da reprodutibilidade técnica na arte.

tardaram a aparecer, a permanência de Adorno dentro do projeto de Princeton não foi longa, estendeu-se de 1938 a 1941. As intenções críticas de Adorno não condiziam com as finalidades do projeto, financiado pela Fundação Rockfeller, no estudo do rádio para a educação musical das massas. Dentre outros fatores, o ataque de Adorno a um programa educativo e sem finalidades comerciais de difusão da música clássica para as massas, como era o caso do *The NBC Music Appreciation Hour*, fez com que suas análises não aparecessem publicadas nas antologias da *Radio Research*. O artigo de Adorno “The analytical study of the NBC Music Appreciation Hour” seria recuperado por sociólogos apenas em 1994, e então publicado na revista *The Musical Quarterly* (Carone, 2003).

Este período, contudo, possibilitou a Adorno a elaboração de importantes estudos em torno do rádio, do jazz, da sinfonia e da sociologia da música, que consistiram a base para suas análises em torno da música popular e da cultura, de um modo mais amplo³⁴. A despeito das críticas que podem ser tecidas às pesquisas de Adorno, em nosso entender essas não justificam o ostracismo editorial que lhe foi imposto (justamente, segundo Hullot Kentor³⁵) nos Estados Unidos.

Em *Current of Music* (Adorno, 2006a), aparecem reunidos textos e memorandos escritos por Adorno à época de suas pesquisas no Projeto de Princeton, incluindo pilotos de pesquisas empíricas realizadas em torno da música popular e do rádio, e, principalmente, uma análise da *fisiognomia* do rádio. A tese defendida por Adorno era de que o rádio como fenômeno possui uma aparência não imediata, por meio da qual ele se oferece ao ouvinte. Fazendo então uso do que podemos denominar um “método fisiognômico”, seria possível desvendar as características imanentes do rádio como fenômeno, desconstruindo os elementos falsos que se fazem aparentes e tornando visíveis os componentes fantasmáticos que interferem na percepção³⁶ musical – partindo do princípio que o rádio constitui

³⁴ Segundo Duarte (2003, p.24), Adorno afirmaria posteriormente que seus artigos sobre o fetichismo na música (Adorno, 1996) e sobre a música popular (Adorno e Simpson, 1941) apareceram como resultado direto de seus estudos americanos.

³⁵ Kentor atribui a rejeição da obra de Adorno a fatores intrínsecos aos seus estudos, principalmente à desconsideração do ambiente cultural americano – com sua tradição musical europeia e tentativa de ampliação do acesso à cultura e à música séria (rompendo privilégios de classe) – e a não inclusão do ouvinte nas pesquisas voltadas a estabelecer uma teoria *do ouvinte* (crítica esta que o próprio Adorno afirmaria pertinente). Em nosso entender, estava em jogo à época o próprio modelo de Sociologia defendido por Adorno em contraposição à bem sucedida Sociologia do rádio de Lazarsfeld, pragmatista e positivista. Nas palavras de Carone (2003): “A análise hiper crítica de Adorno poderia até parecer injusta e impertinente diante do enorme esforço da NBC. Mas parece que hoje, quando a indústria cultural da música já realizou os seus objetivos e chegou, com isso, à sua plena e horrenda visibilidade, as suas palavras não parecem ser tão indigestas quanto nos anos de 1930 e 1940. [...] Adorno tinha razão quando não parecia ter razão, ao apontar para os elementos ocultos de uma programação de música clássica dos anos de 1930, que se desnudaram no curso do tempo. Afinal de contas, tudo é diversão do ouvinte e lucro das gravadoras. Isso é cultura?”

³⁶ O termo empregado por Adorno é, na verdade, “apercepção” e não percepção. O conceito, que remonta a Leibniz e Kant, coloca em evidência a relação entre objetividade e empiria, uma vez que a síntese apresenta-se

exatamente o elemento de reprodutibilidade que destrói a aura da música executada ao vivo.

O uso da *fisiognomia* por Adorno como um método de investigação encontra inspiração na leitura dos trabalhos de Benjamin sobre Baudelaire (lidos e criticados por Adorno, como mostra a correspondência entre os dois teóricos). Um dos propósitos de Benjamin com aquele texto, como ele anuncia logo nas primeiras páginas (ver Benjamin, 1989, p.9), é procurar, por meio da crítica literária (entendida dentro de uma concepção própria de história cultural) *rememorar a fisiognomonia* do autor estudado. A fisiognomia de Baudelaire é encontrada por meio da associação a outras imagens diversas, que lhe eram contemporâneas. Uma vez que a obra de Baudelaire se apresentaria ao leitor atual de modo fragmentário, a reunião dos diversos aspectos e elementos que a constituem, tarefa empreendida pelo crítico (à qual Benjamin se dedica com afincamento em sua obra sobre as *Passagens*), permitiria ao leitor compor uma visão panorâmica de sua literatura³⁷.

Enquanto Benjamin procura com a fisiognomia reunir as pistas de um objeto fragmentário por definição, no caso, a obra lírica de um poeta do século XIX, inspirando-se em Lavater³⁸ (embora Lavater efetivamente acreditasse na coerência entre a personalidade humana e seus traços exteriores), Adorno procura fazer o inverso, na medida em que crê existir no rádio uma *unidade estrutural*, passível de ser analisada por meio da descrição fisiognômica (método capaz de superar a aparência falsa do objeto). Tal unidade, engendrada pelo processo de fetichização da mercadoria, daria ao rádio uma aparência, visível, de face humana, e uma voz – a voz do rádio, dotada de expressão e mensagem próprias.

Importante destacar que Adorno estava convencido da superação da fisiognomia como arte, como ele deixa claro ao mencionar o ataque de Kant à velha fisiognomia na

como condição para a percepção. O termo *apercepção* fora empregado por Benjamin com particular evidência em seu ensaio sobre a reprodutibilidade técnica, para caracterizar a profundidade das alterações perceptivas resultantes do *choque* e da exposição aos meios de massa, responsáveis por promover uma percepção *distraída*. Embora a questão perpassasse todo o nosso trabalho, mantivemos o uso do termo percepção, uma vez que não empreendemos um estudo exaustivo do conceito de *apercepção* tal como este comparece ao longo da obra de Benjamin e de Adorno.

³⁷ O conceito de fisiognomia já fora empregado por Benjamin em diversas ocasiões anteriores, por exemplo quando investiga as relações entre caráter e destino humanos na comédia e na tragédia, na década de 1930 (Benjamin, 1982), e também em sua tese sobre o drama barroco. Para Bolle, a fisiognomia de Benjamin é a arte de escrever a história com imagens, e por meio delas encontrar as variáveis históricas da percepção humana: “a fisiognomia benjaminiana é uma espécie de ‘especulação’ das imagens, no sentido etimológico da palavra: um exame minucioso de imagens prenhes de história” (Bolle, 2000, p. 42). Embora a palavra fisiognomia, com a letra “g”, não encontre correspondente na língua portuguesa (para a qual a tradução correta do termo seria “fisionomia”, sem o ‘g’ verificado no inglês ou no italiano, ou ainda “fisiognomonia”), os trabalhos desenvolvidos no Brasil em torno do conceito acabaram por consolidar seu uso, identificando-o imediatamente com seu sentido filosófico.

³⁸ Benjamin, *op.cit.*, p.37.

afirmação da impossibilidade em se sustentar racionalmente a existência da alma como entidade independente (Adorno, 2006, p.76). Sua aplicação do termo, então, como ele mesmo declara, é provocativa. Além de denunciar o valor metafórico por meio do qual o rádio se apresenta, com a fisiognomia Adorno pretende analisar as condições de sua unidade, fazendo uso de conhecimentos oriundos da Psicologia, da tecnologia e da Sociologia para identificar os elementos diversos que o compõem. O ouvinte *sabe* do rádio, por isso a fisiognomia. Via os alto-falantes à semelhança de uma de boca em uma face humana³⁹. O que ele não sabe, e é forçado a pressentir com os instrumentos que têm à mão, é o que vai por detrás do rádio. Retira-se do ouvinte a imagem – viva – do intérprete e daquele que diz, e se lhe põe uma fantasmagoria no lugar, cuja face ‘real’ ele deve apenas supor, *imaginar*, na verdadeira acepção do termo.

Quando se toma, por exemplo, uma sinfonia ouvida no rádio (a sinfonia, que Adorno entende efetivamente *aurática*, será figura recorrente no estudo, usada como exemplo das perdas que o rádio impõe à escuta musical), um dos efeitos deletérios ocasionados por sua transmissão radiofônica é, por princípio, a impossibilidade de se perceber a distância entre os instrumentos da orquestra, o que colabora para destruir a espacialidade do som que chega ao ouvinte. Ouvir uma sinfonia dentro de um quarto torna-se comparável à apreciação de uma catedral gótica miniaturizada sobre um bolo de festa. A sensação proporcionada por um concerto ao vivo, de que o tempo corre mais rápido que o normal, se esvanece com sua transmissão via rádio, juntamente com o poder da sinfonia de atuar sobre o espaço. Ou seja, a sinfonia no rádio mostra-se como reprodução (à moda de uma fotografia), não como obra original, perde sua estrutura.

Partindo desta constatação, e considerando a auraticidade em seus atributos objetivos, que se busca encontrar no rádio, Adorno estipula então como categorias para o campo fenomenal do ouvinte, identificadas por meio de uma análise da *fisiognomia* do rádio: a) a *ilusão de imediatividade*, gerada pela maior rapidez na transmissão do som pelo rádio em relação ao som ao vivo (que leva o ouvinte a esquecer, num primeiro momento, a mediação do aparelho); b) a *ubiquidade*, que compromete as qualidades espaciais do som, como a profundidade dos sons sinfônicos, promovendo, por outro lado, uma *standardização*, associada às reduzidas possibilidades do indivíduo se contrapor a essa tendência (em última instância, ambas atacam a dignidade da música, cujo valor passa a advir não mais de sua unicidade, e sim de sua ubiquidade); c) o *bear-stripe*, ruídos presentes na transmissão que interferem na audição, prejudicando a percepção musical e prefigurando, como uma tela ou

³⁹ Os aparelhos de rádio da época possuíam um formato diferente do atual, de modo que os alto-falantes do rádio capela assemelhavam-se antes a uma boca que a olhos, como ocorre nos dias de hoje.

pano de fundo, a personificação do rádio; d) a *escuta atomística*, como resultado de uma escuta distraída, que engendrada em um círculo de produção-recepção fundado no consumo imediato, termina por introduzir qualidades ‘culinárias’ na música, agora oferecida sob a forma de ‘bombons musicais’⁴⁰.

Adorno identifica, assim, elementos do fenômeno do rádio que correspondem à perda do “aqui” e “agora” da música reproduzida em relação à execução ao vivo, incorporando as teses de Benjamin em torno da perda da aura durante a reprodução radiofônica, ao mesmo tempo em que afirma tal prejuízo como inerente ao rádio e à música fetichizados (e não à dessacralização da obra de arte, como defendia Benjamin; a ‘desritualização’ da música, para Adorno, é consequência, e não causa, de sua hiperexposição, sendo que a obra converte-se novamente em mito sob a forma da mercadoria).

Para efeito da nossa pesquisa, uma das contribuições de Adorno surge na medida em que Adorno busca desdobrar as consequências da reprodutibilidade técnica para a percepção artística, partindo da fisionomia do meio como método de investigação de suas condições objetivas. As categorias encontradas por ele, elaboradas em função dos aspectos temporais e espaciais do meio como critério de originalidade, oferecem assim um ponto de partida interessante para nosso estudo das relações estabelecidas entre leitor e livro.

Uma crítica a ser feita às pesquisas de Adorno sobre o rádio refere-se ao fato que, apesar de defender a historicidade da percepção em relação ao meio, Adorno acaba por negligenciar os estudos empíricos em seus trabalhos, ocupando-se do rádio, mas não do expectador (Adorno inicialmente toma a si mesmo como sujeito para refletir sobre o rádio e o campo fenomenal do ouvinte), como se o fenômeno se constituísse de modo independente e unidirecional. Benjamin, por sua vez, não realizou estudos empíricos. Embora tenha se dedicado com maior profundidade ao estudo da literatura em relação a outras formas de arte (abordando inclusive a questão da linguagem e da recepção do leitor), considera a questão da reprodutibilidade em literatura como fato consumado – não por isso desprovido de consequências. A reprodutibilidade *técnica*, diferente da simples reprodução, não constituía novidade recente, a despeito do impacto exercido pela fotografia, pelo cinema e pelo rádio; fora inaugurada séculos antes com a xilogravura (técnica de reprodução de desenhos) e, depois, com a própria imprensa. Em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, Benjamin afirma: “*Conhecemos as gigantescas*

⁴⁰ Dando continuidade a suas pesquisas, Adorno se dedicará a analisar canções de *jazz* em voga nas estações de rádios da época, mostrando como os efeitos da estandardização irão se refletir na produção musical popular.

transformações provocadas pela imprensa – a reprodução técnica da escrita. Mas a imprensa representa apenas um caso especial, embora de importância decisiva, de um processo histórico mais amplo” (Benjamin, 1996, p.166, grifos nossos). Isto é, Benjamin considera sumamente importante a reprodução técnica da escrita configurada pelo livro, mas considera também a dificuldade de analisá-lo de forma particularizada, em função da quantidade de aspectos envolvidos nas transformações promovidas pela imprensa. Em certa medida, essas dificuldades tornam-se menores para nós, que hoje podemos contar com um conjunto de pesquisas históricas desenvolvidas sobre o livro e a leitura.

Atento à questão da reprodutibilidade da escrita em seus estudos literários, Benjamin toma diferentes caminhos. Em um primeiro momento, antes de formular as reflexões expostas em seu artigo de 1936, Benjamin voltara-se para o estudo da própria linguagem escrita, enquanto esta promove uma fundamental ruptura com a linguagem oral e o círculo de tradição no qual a linguagem se insere (a atenção a esse fenômeno resultará em uma importante via de pesquisa, dentre outras, sobre a oralidade e a narrativa). Em um segundo momento, já desenvolvendo seu trabalho sobre as *Passagens*, Benjamin trabalha na perspectiva de recuperar o universo cultural do autor estudado; como crítico e leitor, ele dedicou-se a atualizar os elementos que emprestavam sentido à obra lírica de Baudelaire na época de sua produção. A unidade fisiognômica desse conjunto fragmentário ele encontrará no autor, Baudelaire, como na imagem das passagens.

No ensaio sobre a obra de arte na era de sua reprodutibilidade, Benjamin discutirá conceitos amplamente aplicáveis, como autenticidade, aura, valor de exposição e de culto. Os exemplos que emprega, contudo, virão principalmente do cinema e da perda implicada em sua apropriação de símbolos da cultura. Mas como tratar, porém, da originalidade em relação a um filme, ou da perda de sua aura? Benjamin não é exaustivo em relação à questão, cabendo a nós estabelecermos algumas relações. Talvez, para nós, os problemas relacionados à reprodução do texto estejam mais próximos do cinema do que do rádio estudado por Adorno.

O leitor do livro hoje não se pergunta a respeito do texto original, assim como não o faz mais o espectador do cinema: suas *cópias* são vendidas como *fidedignas*. Nos primórdios do cinema, a filmagem configurava-se como reprodução em relação ao teatro; as películas eram únicas, e a partir daquele primeiro filme é que as cópias eram obtidas. Hoje, a produção de cópias é inerente à fabricação do filme digital. Se a linguagem escrita materializava a fala, hoje um autor descobre o texto *escrevendo*; ao tempo do códice, existiam os manuscritos, que a mão particularizava, os quais perduraram como fonte dos textos

originais, posteriormente impressos, até a invenção da máquina de escrever. A datilografia mecânica retirou do papel a assinatura do autor⁴¹, embora ainda conservasse a folha de papel com o registro das correções, anotações à margem; era possível encontrar perdidas as páginas descartadas, as frases refeitas, que ofereciam pistas sobre a intencionalidade de quem escrevia. Os traços permitiam investigar a linha de raciocínio e os descartes empreendidos pelo escritor, descobrir falsificações, enxertos e “terceirizações”. Existia um texto original, cuja autoria era possível atribuir a uma determinada pessoa. Com o uso da máquina de escrever elétrica, que se torna um produto industrial a partir de 1920, o elo entre autor e texto é definitivamente interrompido, desta vez no berço da criação.

Quando Nelson Goodman (1976) classificou a obra de arte literária como *alográfica*⁴², é possível que ele tivesse em mente a defesa de um sistema de produção e reprodução de textos, que, por materializar obras *ideais*, não importaria em nenhum risco à imanência da obra literária. Goodman não ignorava o problema das falsificações de textos, apenas não as tomava em consideração ao tratar da reprodução literária, como o fizera em relação ao um quadro reproduzido, por exemplo.

Existem anedotas a respeito de Alexandre Dumas que o mostram gerenciando um contingente de *ghost writers* nos porões de seu escritório em Paris. Já na Idade Média, como vimos anteriormente, não eram incomuns os casos de alteração dos originais na cópia de manuscritos, e a imprensa, em alguns casos, ajudou a legitimar textos falsos. Isso sem mencionarmos os problemas das traduções e dos plágios. Se o problema já era frequente antes, com a escrita elétrica – e agora eletrônica – a tarefa de aferir a originalidade de um texto passou a depender fundamentalmente de estudos estilísticos. O problema fortalece, de modo indireto, a posição de Barthes, na medida em que, para além da necessidade de justificar o intento, tornou-se também *difícil* a investigação do autor pela crítica literária⁴³.

⁴¹ Em *Rua de mão única*, Benjamin profetiza: “A máquina de escrever só tornará albeia à caneta a mão do literato quando a exatidão das formações tipográficas entrar imediatamente na concepção de seus livros.” (Benjamin, 2000, p.29)

⁴² Nelson Goodman propunha uma divisão entre obras de arte *autográficas* e *alográficas*, sendo que as primeiras referiam-se a obras corporificadas em objetos que se manifestavam a si mesmas com a presença de um original (tais como a pintura, a escultura e a arquitetura), enquanto as segundas, *alográficas*, constituiriam objetos ideais que exigiam a presença de um outro objeto para se manifestar (como a literatura pelo livro, a música pela partitura etc). As obras *alográficas*, sob esta definição, não estariam sujeitas à falsificação, pois a execução da obra não interfere no original. Nesse sentido, a cópia de um texto, desde que mantenha a *igualdade ortográfica* em relação ao texto original – em termos de sequência de letras, palavras, espaços e pontuação – seria tão autêntico quanto o primeiro escrito, independente da qualidade do papel, do tipo de letra etc.

⁴³ Philippe Baudouin (2009) sustenta que mesmo Benjamin, ao afirmar o cinema como produtor de obras “desaturizadas” já em sua criação (a reprodução tornada ela mesma uma forma de arte), teria conduzido a discussão acerca da reproduzibilidade técnica a outro patamar. Benjamin voltaria, assim, ao problema de como produzir obras de arte que não fossem simplesmente adaptadas de um meio para outro, mas que fossem criadas especificamente para um determinado meio, qual fosse, o cinema ou o rádio.

Mas se o problema das falsificações não afeta as teses de Goodman, ainda *permanece desejável*, sob todos os aspectos, assegurar a autenticidade de um texto original reproduzido. Para o leitor, essa informação não é irrelevante, desde que obra literária, por mais fragmentária que seja, apresenta-se ao leitor como uma unidade, dotada de certos vínculos históricos e culturais que a referenciam perante o leitor. Ante o desaparecimento do autor, o livro como mercadoria passa a conferir ele mesmo uma unidade imagética à obra que a figura do autor, por si só, já não pode oferecer.

A partir dessas considerações, nós procuramos, com esta pesquisa, compreender as condições por meio das quais o livro apresenta-se como unidade. Ao incorporar as contribuições de Adorno para o estudo dos meios, pretendemos investigar como o livro, enquanto fetiche, participa da leitura de uma obra. Buscamos compreender em que medida o livro aproxima ou afasta o leitor de uma obra supostamente original, ou – na medida em que não podemos falar da “aura” de um texto – do universo de produção/reprodução do escrito. O próprio livro, nesse sentido, passaria a integrar o universo cultural de uma obra, participando de sua leitura.

Nosso intento envolve, em uma das etapas deste trabalho, efetuar um levantamento das características espaciais e temporais do livro manipulado pelo sujeito. Daí a pergunta: em quê e como as condições impostas pelo livro importam para a percepção de uma obra literária? Por outro lado, buscamos investigar os aspectos relacionados ao valor de uso do livro para o sujeito que lê: necessidades que impulsionam o leitor a ler. Isso significa considerar que o uso do livro como objeto articula-se, de modo complexo, a suas condições de produção, reprodução e distribuição, mas também a certos modos de apropriação pelo sujeito, influenciados tanto culturalmente quanto pela história de vida do leitor, seus usos e interesses particulares.

No capítulo dois, tratamos do modo como foram realizadas as entrevistas que compõem a parte empírica dessa pesquisa. No capítulo três, iniciamos a análise do material produzido.

2

ENTREVISTANDO LEITORES

A parte empírica desta pesquisa iniciou-se em fevereiro de 2009, quando, durante um estágio realizado na cidade de Pisa, na Itália, começamos a entrevistar leitores italianos em busca dos primeiros dados que pudessem subsidiar nossas hipóteses iniciais, e também oferecer um desenho de entrevista que facilitasse a obtenção de novos dados. Embora aquela investigação tenha oferecido resultados muito interessantes para nosso trabalho, optamos por não incluí-la no texto desta tese, por duas razões: uma, de natureza legal, devida ao fato de que a realizamos sem prévia autorização de um comitê de ética em pesquisa brasileiro, uma vez que tal etapa foi planejada já em território europeu; a segunda, devida ao nosso conhecimento ainda superficial dos aspectos histórico-culturais que circundam o problema da leitura na Itália, o que reduzia nosso poder de análise e impedia uma comparação efetiva com o quadro da leitura no Brasil. Decidimos, assim, tomar seus procedimentos como um piloto, o qual muito nos auxiliou na elaboração da pesquisa em sua segunda fase, agora realizada no Brasil, com a devida autorização do Comitê de Ética em Pesquisa com Seres Humanos do Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, e contando ainda com as valiosas críticas e sugestões oferecidas durante o Exame Geral de Qualificação.

Optamos, então, por manter os procedimentos de pesquisa empregados na fase italiana, com a participação voluntária de leitores em duas entrevistas, separadas entre si pela leitura de um título de escolha do entrevistado. Assim, as entrevistas no Brasil foram realizadas sem uso de um questionário, e de modo o mais aberto possível, a fim de possibilitar a emergência de assuntos importantes para o sujeito que pudessem não ter sido previstos pelo entrevistador, e também de maneira a destacar a ordem dos temas abordados de acordo com a prioridade que lhes era dada pelo próprio sujeito. As entrevistas foram registradas em um gravador, seguindo as orientações de pesquisa propostas por Maria Isaura Pereira de Queiróz (1983).

O objetivo posto à pesquisa, e explicado aos entrevistados, era o de conhecer os modos como eles liam. Isto em uma situação em que seu próprio desejo conduzisse a

escolha do livro lido, bem como os ritmos e locais de leitura, seus usos posteriores e formas de apropriação. A exposição de nossos objetivos foi realizada durante os primeiros encontros, de maneira sucinta, ocasião em que também era solicitado aos sujeitos que assinassem um termo de consentimento livre e esclarecido⁴⁴. O sigilo acerca da identidade dos participantes foi assegurado para todas as fases de pesquisa, desde a análise e manipulação dos dados até a redação da tese e a publicação dos dados obtidos.

Dada a ansiedade inicial que uma entrevista sem perguntas pré-elaboradas comporta, quando os entrevistados, sobretudo nas primeiras entrevistas, pediam uma pergunta específica para começar a falar, era solicitado que eles se apresentassem ou que falassem de sua relação com a leitura. Nas segundas entrevistas, principalmente, essas solicitações eram respondidas com pedidos de esclarecimento sobre algum ponto ainda obscuro em suas falas, ou procurando simplesmente dirimir a eventual ansiedade gerada pelo silêncio. O objetivo geral do primeiro encontro era conhecer melhor o entrevistado, bem como saber de seu histórico e hábitos de leitura. Para o segundo encontro, a ideia inicial era que o entrevistado pudesse compartilhar a leitura realizada do livro em questão, explorando os aspectos que gostaria de comentar. Desta maneira, assuntos em princípio mais pertinentes ao primeiro encontro apareceram também durante o segundo e vice-versa (sobretudo quando os sujeitos já tinham lido o livro escolhido ao menos uma vez).

Ao final das primeiras entrevistas, era solicitado aos entrevistados que escolhessem um livro para ler ou para reler, sem qualquer restrição quanto à natureza da obra, a qual seria discutida durante os segundos encontros. Em nenhum caso os sujeitos se recusaram a participar da segunda etapa, hipótese inicialmente prevista. As entrevistas aconteceram todas durante o segundo semestre de 2010, com intervalos entre os encontros que oscilou entre uma semana e dois meses e meio. O intervalo entre as entrevistas se deu em função do tempo previsto pelo entrevistado para sua leitura do livro escolhido e de sua disponibilidade de tempo para o agendamento dos encontros. O intervalo maior ocorreu por conta da necessidade inesperada de devolução de um livro, emprestado pelo leitor, ao seu dono. Foi necessário então comprar um novo exemplar para que a leitura fosse concluída.

A fim de melhor discutir as obras sugeridas pelos entrevistados, mantivemos nossa proposta de efetuar, como entrevistador, a leitura do mesmo título proposto pelo sujeito (se possível, da mesma edição) antes do segundo encontro, de modo a nos familiarizarmos com o texto discutido e ampliarmos tanto as possibilidades de debate despertadas a partir

⁴⁴ Um modelo do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido encontra-se anexado ao final desta tese.

do contato do leitor com o livro quanto nossas possibilidades de interpretação e análise das entrevistas.

Foram entrevistadas ao todo dez pessoas, cada uma das quais entrevistadas uma, duas ou três vezes, em um total de vinte entrevistas. Oito entrevistados foram entrevistados duas vezes. Um entrevistado foi entrevistado apenas uma vez, por uma dupla razão: a) ele já havia declarado sua opção de leitura em nosso contato telefônico, e conseguimos ler (ou reler, no caso dele) o título escolhido antes de nosso encontro; b) e em função da dificuldade logística de organizar uma segunda entrevista. Um sujeito foi entrevistado três vezes, porque na ocasião de nosso segundo encontro ele ainda não havia relido o livro escolhido (a última leitura da obra ocorrera já há mais de um ano). Contudo, o fato de termos conversado a respeito de temas bastante relevantes para a pesquisa justificou a manutenção e análise dos registros também desta segunda entrevista.

Nossa preocupação inicial na seleção dos sujeitos foi, em primeiro lugar, a de buscar alcançar a maior diversidade possível da amostra, tanto em termos de gênero e idade quanto de histórias de vida, estilos, hábitos de leitura e relação com o livro. Para tanto, buscamos também contatá-los de maneiras distintas. Dada a dificuldade de, em uma cidade como São Paulo, conseguir a adesão de pessoas desconhecidas para uma pesquisa dessa natureza, que exige tempo e um certo grau de confiança no entrevistador, buscamos neste período alguns auxílios institucionais que pudessem ajudar a alargar o escopo de conhecidos ou amigos de amigos, que assim configurado poderia enviar a pesquisa.

Nesse sentido, merece nota o pouco caso com que fui recebida pelos funcionários das bibliotecas municipais de São Paulo. Sua deliberada objeção em auxiliar neste trabalho de pesquisa, tratando tão importantes instituições públicas como espaços privados, contrastava, em primeiro lugar: a) com o tratamento dispensado pela equipe das bibliotecas europeias, que tão gentilmente me receberam na ocasião de meu estágio externo, oferecendo seus espaços e contato com os usuários para a pesquisa, mesmo que eu estivesse ali na qualidade de estrangeira; b) com o apoio recebido em bibliotecas privadas no Brasil, que subitamente perceberam a importância de seu engajamento; c) e com o apoio do pessoal de livrarias comerciais, que de um ponto de vista imediato não teriam a lucrar com a participação em uma pesquisa desta natureza. Porém, algumas incursões feitas em áreas públicas com usual concentração de leitores, em empresas do setor editorial e livrarias e em bibliotecas de escolas privadas não geraram porém entrevistas, por razões variadas.

Por fim, tivemos como origem dos contatos que geraram efetivamente entrevistas: a) a indicação de amigos, que conheciam pessoas que gostavam de ler e aceitaram participar

da pesquisa; b) universidades públicas diversas (cursos regulares e projetos especiais, intermediados por professores ou funcionários); c) abordagem casual em espaços públicos.

O perfil profissional e a formação dos entrevistados, a partir da auto-declaração dos entrevistados⁴⁵, configurou-se da seguinte maneira: 1) Estudante em curso superior de Administração de Empresas; 2) Educador em ONG, formado em Jornalismo; 3) Mecânico de trens e trabalhador informal, estudante em curso técnico de Segurança no Trabalho; 4) Estudante em curso superior de Radiologia; 5) Dentista; 6) Professor Doutor de Filosofia; 7) Professor Mestre em curso de Letras, cursando doutorado; 8) Socióloga aposentada; 9) Dona de casa, formada em Letras; 10) Técnico em telefonia aposentado, com superior incompleto em curso de Tecnologia, atualmente frequentando curso livre de Teatro.

Do ponto de vista da formação acadêmica, nossa amostra incluiu, então: um doutor, um mestre, quatro graduados e quatro com ensino médio completo, o que perfaz um nível de escolaridade bastante superior à média nacional, e mesmo à média verificada no estado de São Paulo. Acreditamos que não apenas a fonte de nossos contatos iniciais, mas a busca mesmo por pessoas que *gostassem* de ler – para quem, portanto, a participação na pesquisa não viesse a se constituir um fardo – empurrou a escolaridade de nossa amostra para cima (supomos que pessoas mais escolarizadas tenham maior proficiência em leitura e, portanto, gosto maior em ler). No caso do professor de Filosofia e do professor de Literatura, buscamos deliberadamente por esses profissionais na tentativa de verificar como a especialização profissional em torno da leitura poderia comportar diferenças em suas escolhas e modos de leitura.

Do ponto de vista da área de atuação, temos então três profissionais ou estudantes ligados a áreas técnicas, uma do setor de saúde, uma pessoa fora do mercado de trabalho, um ligado à administração e quatro profissionais da área de humanidades. Dentre os dez sujeitos, dois, além de gostarem de ler, revelaram também o hábito de escrever textos biográficos ou de literatura (em nenhum caso publicados até o presente, embora enviados e já lidos em algum momento por profissionais do setor editorial).

Com relação ao domicílio, todos os entrevistados eram residentes no estado de São Paulo, sete na cidade de São Paulo, dois em municípios da zona metropolitana e um em uma cidade do interior. Convém destacar que três sujeitos não eram naturais de cidades paulistas: uma entrevistada, nascida na Alemanha, foi, contudo, escolarizada no Brasil, e viveu aqui desde sua chegada, aos seis anos; outro, nascido em uma cidade do interior do Nordeste, foi escolarizado em sua cidade natal e na capital do Estado, onde cursou ensino

⁴⁵ Temos motivos para suspeitar que ao menos em dois casos os entrevistados declararam possuir uma formação escolar superior à sua escolaridade de fato.

fundamental e médio, este último concluído na cidade de São Paulo; um terceiro entrevistado, nascido em uma cidade do Sul, foi escolarizado e viveu grande parte de sua vida no Centro-oeste, encontrando-se em São Paulo no momento para estudar.

No que se refere à idade, os entrevistados mais jovens tinham 20, 21 e 24 anos e os mais velhos tinham 70 e 74 anos. Dois entrevistados tinham 40 anos, um tinha 41, outro 35, e outra 38. Evitamos a inclusão de crianças na pesquisa também por razões de natureza prática – sua participação exigiria autorização documentada da parte dos adultos responsáveis – mas principalmente porque, como seres ainda em formação, crianças em geral apresentam uma capacidade mais restrita de auto-observação e expressão verbal, exigidos ante a natureza de nossa investigação, além das crianças serem em geral mais suscetíveis a interferências de terceiros adultos.

No que tange ao gênero e opção sexual, participaram da entrevista seis homens, um deles homossexual, e quatro mulheres heterossexuais. Informação importante é que três das mulheres entrevistadas pertenciam a uma mesma família: avó, mãe e filha. A participação das três foi uma escolha deliberada, fruto de nossa intenção em investigar como, dentro de uma mesma tradição de leitura, instituída naquela família, cada uma delas construía seu modo particular de leitura, atravessado tanto por seus papéis no interior da família quanto por suas histórias de vida diversas, bem como de leituras diversas, experiências, hábitos, geração de pertença, desenvolvimento psíquico e escolhas pessoais.

As entrevistas realizadas transcorreram sem grandes incidentes. Duas entrevistas aconteceram na área livre de uma biblioteca municipal. Uma entrevista aconteceu na mesa de um pátio interno de um centro cultural, e uma no jardim interno de uma casa de cultura. Uma entrevista aconteceu em uma sala fechada de uma universidade pública. Duas entrevistas aconteceram em minha casa, e todas as demais em um cômodo fechado ou reservado nas casas dos próprios entrevistados. Cuidamos de, em todas as ocasiões, buscar ambientes reservados, preservando ao máximo a privacidade do entrevistado e sua liberdade para falar sem constrangimentos.

Cada uma das entrevistas durou entre cinquenta minutos e duas horas. Na maioria das vezes, o término da entrevista se deu por iniciativa do próprio entrevistado, em função do esgotamento do assunto ou de algum outro compromisso.

Ainda que nossas entrevistas não possam ser consideradas terapêuticas – pois seu objetivo final era alheio às necessidades psíquicas do entrevistado – algumas sugestões de José Bleger (1980) em relação à técnica de entrevista foram particularmente úteis durante a realização das pesquisas. Nossa proposta de uma entrevista aberta permitia ao entrevistado

exercer um grande controle sobre o tempo, o encadeamento dos assuntos e mesmo, em alguns casos, sobre o local do encontro. Esse controle do sujeito sobre o que Bleger denominaria o “campo” da entrevista ajuda a promover um ambiente de relaxamento e a redução das defesas psíquicas do entrevistado.

A busca por ambientes de entrevista reservados, além de preservar o sigilo das respostas, contribuiu também para evitar interrupções e interferências, que além de influírem no fluxo de pensamento, poderiam gerar ansiedade excessiva ou estresse perceptivo nos sujeitos como no entrevistador. Importante ressaltar, porém, como aponta Bleger, que não apenas é impossível eliminar toda a ansiedade de uma entrevista, como a ansiedade, em algum grau, constitui o próprio motor da entrevista. De todo modo, o entrevistado dirige a entrevista, mas quem a controla é o entrevistador, que regula a ansiedade por meio do *timing*, em função dos objetivos da entrevista. A liberdade com relação ao tempo, nesse sentido, tende a facilitar a obtenção de resultados com o *avançar* da entrevista, quando o entrevistado, de um modo geral, encontra-se já menos tenso e propenso a falar livremente, sem contudo fugir demasiadamente do assunto em pauta.

Em nenhum caso tivemos problemas com uma “fuga do assunto”, a despeito do caráter aberto das entrevistas. Apenas em duas situações entrevistados pareceram alongar-se demasiadamente em torno de assuntos pessoais; mas, como veríamos depois, esses assuntos também estavam relacionados à sua própria postura frente ao material que liam no momento.

Importante frisar que não nos dispusemos a oferecer aos sujeitos auxílio psicológico de qualquer natureza, pois nossos objetivos não eram clínicos. A explicitação de nossos interesses de pesquisa já durante os primeiros contatos contribuiu para que os entrevistados não nutrissem fantasias de ajuda ou falsas expectativas em função de nossa atuação no campo da Psicologia – problema que ocorrera durante a fase italiana da pesquisa. Assim, não realizamos quaisquer interpretações ou devolutivas de caráter psicopatológico. O que não quer dizer, como veremos, que os entrevistados não tenham falado de suas histórias pessoais, e que esses dados, como alguns mecanismos psíquicos percebidos em sua relação com o livro e/ou com o texto não tenham sido considerados no momento em que estudamos suas experiências de leitura.

A análise das entrevistas foi realizada por meio de escutas repetidas do material registrado. Necessário lembrar, como aponta Portelli, que todo documento oral possui ao menos três tempos que precisam ser devidamente considerados em seus respectivos contextos: o tempo a respeito *do qual* se fala, o tempo *no qual* se fala e o tempo no qual o

escutamos (Portelli, 2005, p.744). A este último, devemos acrescentar o fato que, se transcritas, as entrevistas passariam a compor o campo de uma outra linguagem, agora escrita e objetivada, potencialmente capaz de transformá-las e distorcer-lhes o sentido, de modo que evitamos interpor um texto escrito à análise, para além da já excessiva intromissão do gravador.

Assim, especial atenção foi dedicada às refrações ocorridas em cada tempo, do registro à escuta, e da escuta a nosso trabalho de interpretação, análise e escrita. Consideradas as distâncias entre pesquisador e entrevistado, buscamos manter uma postura de respeito e atenção às falas do sujeito, para não distorcê-las ao longo do trabalho. Como procedimento geral, tanto durante as entrevistas quanto no tratamento do material, buscamos evidenciar a alteridade e as diferenças, ao invés de tentar dirimi-las.

Durante as sucessivas escutas do material gravado, procuramos identificar elementos presentes nas falas de cada um dos entrevistados que mereciam uma reflexão mais detalhada dentro do escopo de nosso trabalho, buscando então um diálogo entre estas falas e as falas de outros leitores, bem como o apoio de autores e pesquisas pertinentes.

Concordamos com Benjamin quando afirma, no livro sobre as *Passagens*, que:

Um método científico se distingue pelo fato de, ao encontrar novos objetos, desenvolver novos métodos – exatamente como a forma na arte que, ao conduzir a novos conteúdos, desenvolve novas formas. Apenas exteriormente uma obra de arte tem uma e *somente* uma forma, e um tratado científico tem um e *somente* um método. (Benjamin, 2007, p.515).

Um dos maiores paradoxos em uma pesquisa como a que realizamos, é que a experiência, para Benjamin, está relacionada à capacidade de narrar – da qual dependemos como fonte de dados⁴⁶. O romance, contudo, veio assinalar com seu sucesso justamente o declínio da narrativa. Da fato, não é fácil estimular os leitores a nos contar como e o que leram, com a complexidade que sabemos envolvida em sua atividade, a despeito da grande disposição de nossos entrevistados. Ainda sob as sugestões de Bleger, procuramos, como forma de promover um ambiente propício ao relato dos entrevistados, valorizar os momentos de silêncio, acolher as ansiedades, evitar a interposição de caminhos alheios ao discurso do entrevistado, e, principalmente, evitar o julgamento de ações, hábitos e opiniões expressos, manifestados apenas quando passível de favorecer o debate e/ou esclarecer as posições do próprio entrevistado.

⁴⁶ Para Benjamin, “a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores” (1994, p.198). Contudo, o romance distingue-se da narrativa na medida em que origina-se não em uma experiência própria, fundada em uma tradição comum, mas no indivíduo isolado, “que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los” (*idem*, p. 201).

Importante ressaltar, de qualquer modo, que os leitores contaram a respeito de suas leituras, mas essa fala não exprime a totalidade de suas vivências ou experiências com o livro. Para além de uma espécie de “tradução” ao contrário, do escrito para a fala, o tempo da entrevista é necessariamente mais curto em relação àquele da leitura, e acontece em outro contexto. Isso sem entrar no mérito daquilo que poderíamos efetivamente denominar uma “experiência” de leitura, em função de diversos fatores, que envolvem desde a natureza dos livros escolhidos, até a consciência do leitor sobre sua própria atividade de leitura e liberdade para tratar de sua experiência conosco.

De um modo geral, principalmente graças à enorme gentileza com que todos os leitores ofereceram seu tempo para participar dessa pesquisa, pudemos obter relatos ricos e cheios de sentido, que procuramos compreender da maneira tão fidedigna e respeitosa quanto possível. Respeitosa, e por isso mesmo crítica. Nossos leitores, que possivelmente reconhecerão a si mesmos durante a leitura desta tese, sabem que nossos esforços têm por horizonte a autonomia do indivíduo, não sua instrumentalização.

Durante a redação do capítulo três, que se segue, sentimos uma forte necessidade de alternar as reflexões teóricas propiciadas pelo estudo fisiognômico do livro com os resultados obtidos por meio das entrevistas. Para facilitar a compreensão dos passos que empreendemos, porém, decidimos separar o detalhamento dos resultados da pesquisa empírica do capítulo onde desenvolvemos a análise fisiognômica do livro, embora ambos os passos tenham ocorrido concomitantemente. Buscamos, então, assinalar com colchetes os passos resultantes da análise das entrevistas, reunidos nos capítulos seis e sete, que fornecem elementos para aprofundar a discussão iniciada no capítulo três. Esperamos que, assim disposta, a análise do conjunto possa ser acompanhada enquanto *processo*, não no final desta tese, sob a forma de conclusões que não temos condições, nem pretensão de oferecer com este trabalho.

Os entrevistados e suas leituras começarão a ser apresentados no capítulo cinco, quando tratamos do modo como os leitores escolheram os seus livros. No capítulo seis e sete, apresentamos os resultados empíricos da pesquisa, separadamente, em função de uma maior referência ao livro como objeto ou ao texto inscrito no livro. Assim, intencionamos delimitar os objetos que participam a leitura em função de suas características imanentes, embora essa separação, no caso do livro e do texto, não apareça de modo absolutamente evidente ou estanque: muitos dos elementos que participam do modo de leitura de nossos leitores dizem respeito tanto ao livro como ao texto, sendo que o texto é lido sob a forma livro. Desse modo, reunimos as imagens mais relacionadas ao livro, especificamente, no

capítulo seis, enquanto as imagens relacionadas tanto ao livro como ao texto foram agrupadas no capítulo sete.

No capítulo oito, parte das experiências de leitura de nossos entrevistados será contada a partir de uma ou mais imagens trazidas por eles a partir da discussão dos livros lidos. Os textos, curtos, que compõem o capítulo servem para reportar uma parte do que representou a experiência particular de leitura dos leitores. Entendemos que as imagens expressam, de maneira singular, o modo como os textos foram recebidos e ressignificados pelos leitores durante sua atividade de leitura, em função de suas experiências pessoais. Destacamos que essas imagens não esgotam as experiências narradas pelos leitores durante as entrevistas, servindo apenas à reflexão sobre o modo como imagens contidas nos textos reaparecem durante a experiência de leitura de cada leitor.

Todos os leitores tiveram seus nomes verdadeiros omitidos no texto e substituídos por nomes inventados, a fim de lhes resguardar a identidade sob necessário sigilo.

3

UMA FISIOGNOMIA DO LIVRO

3.1

No estudo psicológico da leitura, importa-nos saber qual a influência do meio – o livro, no caso desta pesquisa – para o ato de ler. Por esta razão perguntamo-nos de que maneira as condições de reprodutibilidade técnica, em seu estágio atual, estariam relacionadas a certos modos de ler, ou, dizendo de outro modo, como a reprodutibilidade técnica se articula ao ciclo produção-recepção da literatura, influenciando mais ou menos a relação entre o leitor e o objeto livro nos dias de hoje.

Entendemos, assim como Chartier e Cavallo (1995), que não podemos afirmar fenomenologicamente a leitura como uma invariante. Sendo a leitura de livros um hábito antigo, tanto o papel do livro na sociedade moderna como as próprias condicionantes que cercam a leitura neste meio em particular têm sofrido diversas transformações que interferem no modo de ler de nossos leitores, com especial configuração dentro do contexto brasileiro. Contudo, o livro, tal como se apresenta hoje, pode ser investigado a partir de suas características imanentes, na medida em que estas possibilitam ou impedem certos modos de leitura e de relação do leitor com o livro.

Nossa preocupação hoje é bastante diversa daquela que deu origem aos estudos de Benjamin e de Adorno sobre o cinema e o rádio, respectivamente. No caso de Adorno (2006a), ele buscava com seus estudos ressaltar os prejuízos que a reprodução eletrônica da música via rádio importavam para a arte musical já na esfera de sua produção, assim como Benjamin (1994) nos mostra como o cinema já não pode separar as esferas da produção e da reprodução do filme. Nós, tantos anos depois destes trabalhos, sabemos que existe uma *indústria editorial* que dita as regras da produção, da reprodução e da circulação dos livros. Isto posto, nossas reflexões estão voltadas para os elementos perceptivos potencialmente afetados neste novo ciclo produtivo, no qual se processa a transferência da mídia em papel,

em sua forma livro, para a mídia eletrônica, por meio de *tablets*, computadores e *e-readers* (ou *ebooks*, como são conhecidos no Brasil).

O livro-texto não existe como um ‘em si’ de características rigidamente definíveis em senso antropológico. Pensando inicialmente à obra de arte escrita em prosa, a questão torna-se saber de que modo a reprodução instituída pelo livro afeta sua recepção *no momento atual*, dado que a *cópia* é inerente à própria instituição literária. Nas palavras de Benjamin, “o romance [...] *está essencialmente vinculado ao livro. A difusão do romance só se torna possível com a invenção da imprensa*” (Benjamin, 1996, p.201). O romance burguês é um gênero típico da modernidade. Embora já existisse literatura antes da invenção da imprensa, como vimos na Introdução, o desenvolvimento literário no Ocidente está intimamente relacionado à formação de um público letrado e condições de reprodução que despontaram já no fim da Idade Média⁴⁷. A literatura, em sua forma atual, depende do livro para existir. Como aponta Sandra Reimão (1996), o romance-folhetim, precursor dos *best-sellers*, deve ser inserido na lista dos primeiros produtos da indústria cultural.

Começamos este trabalho buscando identificar alguns dos elementos que participam da recepção do livro. Seguindo a trilha de Adorno, quando pensou a um “método fisiognômico” para o estudo do ouvinte do rádio, antes de ocuparmo-nos dos conteúdos veiculados pelo meio, voltamo-nos para o “*how*” da transmissão via livro, que não depende dos conteúdos veiculados por intermédio do texto, propriamente dito.

O leitor sabe do livro, por isso a fisiognomia. A face do livro tem olhos em forma de letras. Esses olhos estão diretamente voltados para seu possível leitor. O livro faz propaganda de si mesmo. Seduz principalmente por sua aparência: cores, brilho do papel, estilo dos tipos, textura, dureza, volume, ilustrações; chamarizes que reportam ao nome do autor, o título que evoca algo de interessante, um desafio, uma sensação de prazer, alguma memória perdida, um assunto que provoca. Após este flerte, é possível que nada aconteça, porém, desde que não sejamos capazes de alcançar o livro de algum modo, folheando-o, lendo suas orelhas e trechos do texto, ou, primeiro ato de compromisso, comprando-o. Decidimos se atendemos ao “chamado” do livro ou não. A imagem do livro, sua fisiognomia, oferece-se ela mesma como produto e objeto de desejo, em relação direta com a obra que veicula. O que não implica que o leitor se faça consciente dos poderes do livro.

O leitor não sabe o que vai por detrás do livro, é forçado a supô-lo com os instrumentos que têm à mão. Não sabe dos caminhos de sua produção; não tem ao seu lado a presença de quem lhe conta a história, de quem lhe traz uma informação ou reflexão.

⁴⁷ Cf. Auerbach, 1965.

Após as despedidas de uma sessão de autógrafos – caso em que o escritor está vivo – o leitor já não tem contato com o autor, aquele que diz. Em se tratando de uma obra literária, outrossim, é a voz do narrador quem se esconde em formas narrativas variadas. No lugar deste “autor-narrador” encontra-se uma fantasmagoria, cuja face o leitor deve apenas *imaginar*, na verdadeira acepção do termo.

Nem sempre o leitor encontra-se em condições de compreender a obra em sua multiplicidade, em função do caráter ambivalente da obra escrita. Enquanto o ouvinte de uma sinfonia usufrui da peça lida e executada por terceiras pessoas – um conjunto de músicos organizados em uma orquestra – que transformam a notação musical de uma partitura na música que chega aos nossos ouvidos, o leitor de um livro-texto não pode usufruir da experiência literária sem que ele mesmo leia, interprete a obra. A interpretação exige uma técnica de leitura. Para ler, o leitor lança mão não apenas de sua habilidade com as letras, mas também, e principalmente, de suas experiências: sua capacidade de *ler o mundo*, como diria Paulo Freire (1989)⁴⁸. Isto porque a leitura faz necessária não apenas uma familiaridade com seus signos – nesse caso, com a escrita alfabética – mas também de uma experiência pessoal, que juntamente com a reflexão, concorrem para a interpretação da obra, e “recriação” do universo de experiência do livro. Nas palavras de Michel de Certeau⁴⁹, o livro *reproduz* a sua produção, o que significa dizer que livro atualiza⁵⁰ o tempo em que foi produzido (caso dos manuscritos ou primeiras edições) ou reproduzido (caso das reedições). O livro afasta o leitor do contexto de sua própria experiência e tradição, transportando-o para outro tempo e lugar. Esta “reposição histórico-temporal” promovida pelo livro, e implementada de modo ativo pelo leitor, será essencial para compreendermos sua peculiaridade enquanto meio.

É possível, contudo, falar em *momento* de produção de um livro, se desde os tempos do códice o livro é já o fruto de uma divisão do trabalho? Melhor seria talvez falar dos momentos de produção do livro, no plural, que envolvem desde a criação e escritura do texto, passando pela fabricação do papel até as fases – hoje altamente mecanizadas – de edição, formatação, ilustração, *layout*, impressão e encadernação do livro, após o quê se

⁴⁸ Uma concepção de leitura que ignora a importância do conjunto de experiências do leitor é que se faz responsável, segundo Anne-Marie Chartier (1995), por uma crise do ensino médio na França. Ali, grande quantidade de alunos do ensino médio abandona a escola depois de uma trajetória de sucesso no nível equivalente à nossa educação básica, porque não conseguem mais acompanhar as leituras agora exigidas. É muito provável que fenômeno semelhante verifique-se também no Brasil.

⁴⁹ *Apud* Cavallo & Chartier, 1995, p.V.

⁵⁰ De certa forma, todas as obras reproduzidas implicam numa atualização do objeto reproduzido, permitindo-o vir ao encontro do espectador/ouvinte/leitor. Esses dois processos, afirma Benjamin “*resultam em um violento abalo da tradição, que constitui o reverso da crise atual e renovação da humanidade*”. (Benjamin, 1996, p.168) Essa a principal razão pela qual o livro tornou-se tão importante na constituição de uma cultura moderna. A chave da investigação da “origem” de uma obra vincula-se às características de sua produção.

alcança a etapa seguinte, de distribuição, armazenamento e venda do produto. Importante ressaltar que produção do livro, como observamos, não se confunde com *redação do texto*⁵¹. O escritor, como ressalta Chartier, não escreve um livro, ele escreve um texto. Daí a necessidade de considerarmos os múltiplos aspectos de nosso objeto.

O livro torna-se parte da leitura na medida em que pode fornecer informações acerca de sua produção e reprodução, mais ou menos importantes para o exercício do leitor de recriar o universo do livro e de seu texto. Esse aspecto peculiar do livro relaciona-se a seu caráter material. Enquanto mercadoria e voltado para determinado público, o livro, datado, fornece pistas não apenas de seu processo de produção, mas também do público ao qual se destinava no momento em que foi produzido/reproduzido. Podemos dizer, assim, que a leitura envolve uma percepção do livro como um todo, e que a leitura do texto contribui para a percepção do livro assim como percepção do livro contribui para a leitura do texto, ainda que ambas não aconteçam necessariamente ao mesmo tempo.

O que observamos junto aos nossos leitores, é que as sensações provocadas pelo livro como objeto, quando conscientemente percebidas, antecedem a leitura, não coincidem com essa. Quando a leitura do texto acontece, as sensações táteis, olfativas, visuais e mesmo auditivas (se pensarmos ao barulho do girar as páginas) relacionadas ao livro passam a figurar ou como *facilitadores* – ajudando a criar um “ambiente propício” para a leitura – ou como *interferência* [ver “O ambiente do livro”]. A mediação da obra literária pelo livro está ao alcance da percepção, uma vez que o leitor precisa ter contato com o suporte para ler, mas isso não significa que os leitores atribuam a esta mediação um papel determinante em sua leitura. Tal fato provavelmente pode ser atribuído, como aponta McLuhan (1972), ao fato de que a leitura exige um isolamento da *visão* enquanto sentido. O livro enquanto objeto se faz sensorialmente mais presente no momento de sua escolha, aquisição ou conservação [ver capítulo cinco].

Se o componente eletrônico do rádio fazia do “campo fenomenal do ouvinte” algo concreto, passível de ser descrito fisicamente, um “campo fenomenal do leitor” é metafórico, constituído na relação direta entre o leitor e o livro, entre o leitor e o texto. A escuta do rádio é atravessada pelas ondas sonoras do aparelho, enquanto o “campo fenomenal do leitor”, constituído na leitura e essencialmente visual, depende da atenção dedicada pelo sujeito à sua atividade. A forma do livro, do texto e o próprio leitor em seus modos de ler podem contribuir para favorecer ou dificultar a concentração necessária para leitura.

⁵¹ Marcar esta diferença será importante para compreendermos alguns dos elementos em jogo na transição do livro de papel para o livro eletrônico.

O leitor tende a ignorar o conjunto das sensações que o livro provoca para poder ler. Em grande medida porque o livro busca *atrair a atenção* de seu consumidor e futuro leitor, enquanto o texto, de modo contrário, apresenta-se de forma tão homogênea quanto possível. As primeiras letras coloridas destacam-se como primeiro chamado, mas logo são seguidas por um correr fluente de letras negras e miúdas, interrompido apenas pela quebra dos parágrafos, que anunciam a mudança de assunto, ou pelo capítulo novo, quando o leitor está devidamente autorizado a interromper sua leitura⁵² – por um período breve que seja, dado que é preciso permitir ao leitor um descanso sem autorizá-lo a desertar completamente. O texto de um livro destinado à leitura continuada apresenta-se de forma homogênea, para que o leitor possa ser absorvido durante a leitura. Na unidade livro-texto, o texto é caracterizado por sua *fluidez* [ver “Leitura distraída e (des)obediência ao texto”]. Na leitura do livro, o leitor, apesar de ter o livro tão junto de si, desconcentra-se do objeto livro para concentrar-se no texto. Ao menos a princípio.

É possível ao leitor sentir o peso do livro, cores e textura, a disposição do texto nas páginas, conferir-lhe o volume, a qualidade do papel e da impressão, ver a imagem da capa. Todas essas características têm um *valor*, e podem ser determinantes para a decisão de se ler ou adquirir um livro. A imagem do livro, assim como as demais sensações físicas provocadas pelo objeto, aparece já no primeiro contato do leitor com a obra. Os fatores que interferem na escolha do leitor por um título nem sempre passam, porém, apenas pelas características físicas do objeto livro. Mesmo seduzido por uma capa ou lombada encontrados no *display*, a decisão de comprar ou tomar emprestado um livro depende em larga medida dos conhecimentos anteriores que o leitor possui a respeito daquele título ou de seu autor, principalmente (pode se tratar ainda de uma coleção, editora, ou mesmo de um estilo literário particular que goze da preferência do consumidor).

No ato de ler, os critérios empregados para a escolha do livro serão temporariamente esquecidos, mesmo que permaneçam atravessando a leitura [ver capítulos cinco e seis].

⁵² No campo da lírica, as transformações na disposição do texto tornaram-se mais evidentes com o declínio do Parnasianismo. Mas também o romance moderno inovou em seus aspectos “rítmicos”, quando passou a adotar novos critérios de divisão de parágrafos, pontuação e ordenação dos capítulos. Isso além do próprio encadeamento das palavras no interior das frases, exploradas em sua aparência, sonoridade e usos.

3.2

O livro possui uma fisionomia. Essa imagem, porém, não se mostra em sua inteireza, precisa ser desvendada; mas possui características específicas, peculiares ao meio.

Buscamos, ao longo desse capítulo, identificar as categorias imanentes do livro, que se apresentaram através de uma reflexão teórica sobre ele e da análise de nosso material de pesquisa. Durante essa tarefa, despontaram alguns elementos que tendem a participar do modo como o leitor terá contato com o texto via livro, e que implicam em ganhos ou perdas para a leitura em relação aos outros suportes do escrito. Importante destacar que essas categorias, pensadas em função dos atributos temporais e espaciais do livro, referem-se especificamente ao meio livro, e não a seus conteúdos. São elas: a) a ilusão de proximidade; b) a conservação temporal; c) a ubiquidade relativa; d) a semi-padronização; e) a unidade portabilidade-fluidez.

3.3

A arte literária não comporta uma aura. A literatura, enquanto obra composta especialmente para o livro, encontra em seu meio elementos que apenas aproximam o leitor de uma *autenticidade*⁵³ já comprometida em seu nascedouro. Se por um lado o livro afasta definitivamente o leitor do *autor* do livro, por outro lado, a multiplicidade de leituras que encontramos para um mesmo texto torna a experiência literária necessariamente plural. Podemos dizer, porém, que quanto mais o universo do leitor se afasta do universo da produção do livro, mais instrumentos são necessários ao leitor para que ele possa realizar as experiências de leitura que a obra torna possíveis. Como vimos, a leitura depende de uma habilidade para ler em duplo sentido, tanto de uma “proficiência” em leitura, quanto da possibilidade de *experimentar* a obra – atividades que se entrelaçam, e participam simultaneamente do ato de ler. Em que sentido, então, o livro possibilita ou dificulta a realização dessa leitura?

Na medida em que o livro exige do receptor um conhecimento de sua linguagem e universo de experiência, que antecede, mas que também se renova durante a leitura,

⁵³ A autenticidade, para Benjamin, “é a quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até o seu testemunho histórico. Como este depende da materialidade da obra, quando ela se esquia do homem através da reprodução, também o testemunho se perde.” (Benjamin, *op.cit.*, p.168)

podemos dizer que o livro, em si mesmo, nutre o leitor como *formação*. Assim o livro propicia não uma *regressão* da leitura, como acontece com o ouvinte em relação ao rádio (que promove uma *regressão da audição*, como nos mostra Adorno, 1996), mas um *desenvolvimento* da capacidade de ler. Ou seja, se consideramos que o trabalho de ler depende não apenas do aprendizado prévio das letras, mas do esforço *ativo* do leitor, o exercício da leitura por meio do livro, independentemente dos conteúdos veiculados, tende a promover um incremento da capacidade de ler. Ao menos em teoria.

Enquanto o ouvinte do rádio que nunca ouviu uma sinfonia ao vivo é incapaz de fruí-la em todas as suas possibilidades, o leitor que saiba ler, de modo contrário, pode aprender por meio do próprio livro como interpretar a obra, desde que seja capaz de experienciar aquilo que ela oferece, pois o livro contém em si muitas das chaves para sua interpretação.

O problema torna-se um pouco mais complexo, porém, desde que a reflexão nos leva a considerar outro componente do livro: o texto, também ele objetivado. Para que o ciclo de produção/reprodução do livro se faça economicamente “viável” – ou seja, que propicie a geração de lucro – não é suficiente angariar alguns poucos leitores para o livro; é preciso alcançar um público de leitores tão grande quanto possível. O que nos leva a pensar no quão ubíquo um livro pode vir a ser, e de que modo isso aconteceria.

3.4

Na medida em que o leitor depara-se não com a presença física do autor ou do narrador mas com as páginas de uma versão escrita, há uma inclinação do leitor a sentir-se mais próximo do que efetivamente se encontra perante aquele que “se dirige a ele” como indivíduo. Como consequência deste processo, que podemos denominar “ilusão de proximidade”⁵⁴, o leitor termina por perceber aquilo que lê como mais real, objetivo e infalível do que o material se apresenta de fato. Essa ilusão é intensificada, de modo contraditório, pelo caráter *não imediato* do livro, uma vez que o livro tem a propriedade de

⁵⁴ Termo que Adorno (*idem*, p.81) empresta dos estudos de Robert J. Havighurst. Benjamin, na primeira redação de *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, de 1936 (mas publicada apenas em 1955), afirmava que “*fazer as coisas ficarem ‘mais próximas’ é uma preocupação tão apaixonada das massas modernas como sua tendência a superar o caráter único de todos os fatos através de sua reprodutibilidade. A cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto tão perto quanto possível.*” (Benjamin, *op.cit.*, p. 170) Podemos relacionar essa “necessidade” ao próprio fetichismo da mercadoria.

trazer para o presente uma experiência necessariamente já acabada no tempo para perto do leitor (a forma do texto poderá contribuir ou não para intensificar essa ilusão⁵⁵).

Robert Darnton nos conta, como vimos na Introdução, como Ranson foi capturado pela leitura da *Nouvelle Héloïse* de Rousseau. Um dos elementos que Rousseau utilizava para provocar tamanha comoção provada pelo leitor é o que Darnton denomina uma fórmula de *literatura como corrupção*: o leitor sente como se o autor escrevesse *para ele*, enquanto leitor particular (fato que de certa forma o aproxima de um *jitterbug* da música de massa⁵⁶). Podemos hipotetizar que este fato tenha sido acentuado pela novidade do acesso ao livro industrializado, fenômeno que coincidiria com os efeitos provocados pelo rádio em seus primórdios⁵⁷, como também pelo cinema fascista, que sem dúvida fez uso do impacto inicial provocado pelo cinema junto aos espectadores do início do século XX. A crítica que torna possível ao receptor escapar ao menos parcialmente de uma captura ingênua pelo meio vem a reboque de sua massificação.

A comunicação estabelecida pelo livro *não é imediata*, pelo contrário: a *conservação temporal* é uma propriedade do livro enquanto meio. O livro não pode adiantar-se aos acontecimentos de sua recepção (a menos que se trate de um livro de profecias, de previsões astrológicas ou de um positivismo místico!), em virtude do encadeamento mesmo de seu sistema de produção. No caso particular do livro impresso, mesmo em se tratando de um livro novo, existe um processo longo, às vezes longuíssimo, desde a redação do texto e seu envio a uma editora, incluindo a aprovação dos originais e a fabricação do livro propriamente dito, até que ele chegue às mãos do leitor (esse tempo tende a se reduzir para as obras publicadas virtualmente). É o leitor que se desloca para o tempo do livro.

Esse caráter de durabilidade torna o livro passível de uso repetido e continuado. Sua leitura pode acontecer anos depois do tempo em que foi escrito ou editado, ou, em

⁵⁵ No caso específico da obra científica, Hullot-Kentor (2006) lembra como fator que confere “elementos de autenticidade” a um texto o uso das citações, que emprestam um caráter de verdade e de originalidade à informação veiculada. Ou seja, o escritor atualiza para o leitor sua própria leitura da obra de um terceiro autor, que aparece para corroborar ou confrontar uma afirmação defendida pelo escritor no texto. Poderíamos incluir também aí o emprego das estatísticas, dos exemplos, as demonstrações teóricas (Cf. Rossi, 1992), técnicas retóricas e argumentativas (Cf. Perelman, 2005). No texto literário, podemos citar ao menos duas fórmulas comumente empregadas para promover uma certa ilusão de proximidade: os apelos ao leitor e o realismo descritivo.

⁵⁶ Cf. Adorno, 1996.

⁵⁷ Podemos citar como exemplo a conhecida transmissão radiofônica da peça *A guerra dos mundos*, narrada por Orson Welles em 1938, quando milhões de ouvintes entraram efetivamente em pânico com o relato de uma invasão da terra por marcianos. A sensação de realismo da transmissão foi reforçada pela interrupção brusca de um falso programa musical, e por sua transmissão contínua, sem intervalos comerciais. Nos dias de hoje, por talentoso que fosse, um ator dificilmente encontraria as mesmas condições para promover uma ilusão do gênero com tal amplitude e profundidade – exatamente porque hoje já conhecemos o trabalho de Welles. Importante ressaltar, porém, que a ilusão de imediatividade promovida pelo rádio em nada se compara com a propriedade temporalmente contrária verificada no livro. O fenômeno “Guerra dos Mundos” jamais poderia acontecer – como de fato não aconteceu – apenas por meio da leitura da peça.

função de seu caráter mais ou menos durável ou descartável, pode se dar uma ou tantas vezes, por nenhum ou centenas de milhares de leitores⁵⁸. Essa característica contribui para conferir *autoridade* ao livro, uma vez que seu testemunho material constitui uma *prova* do discurso de seu autor, ao mesmo tempo em que oferece a seu criador a promessa de alcançar públicos futuros, mais amplos e eventualmente mais generosos do que o público atual. O livro participa assim da História, com “h” maiúsculo.

Esse caráter de durabilidade, porém, não é invariante: pode ser alterado tanto a partir do livro quanto pelo leitor em seu modo de ler. Por exemplo, uma obra de bolso de custo reduzido, com conteúdo voltado estritamente para o entretenimento veloz, às vezes vendida em bancas de jornal⁵⁹, constitui caso em que o atributo da durabilidade se dilui. O leitor adquire a obra para seu consumo imediato, e o valor do livro não justifica a conservação do livro como bem. Por outro lado, a radicalização de um modo extensivo de leitura faz com que o atributo durabilidade do livro seja sobrepujado. Mesmo um dicionário concebido como obra de referência pode acabar tornando-se um objeto descartável, para consumo imediato. C.S. Lewis (2003) criticava, em *A experiência de ler*, o desprestígio dos títulos que dali a pouco iriam se acumular nos sebos sem que seus leitores pudessem uma semana depois do livro lido lembrar-se ainda dos conteúdos da obra descartada (provavelmente ele não suspeitasse à época o tipo de consumo que ainda estaria reservado para suas *Crônicas de Nárnia*).

Existe ainda o fenômeno da superprodução. Os sebos foram por muito tempo, no Brasil, destino para a grande quantidade de livros cuja tiragem acabou por suplantar demasiadamente as vendas efetivadas.

No Brasil, é mais frequente que um livro de pequeno valor de capa venha a ser percebido como bem durável do que o inverso. O leitor conserva seus livros para usos futuros ou como simples fetiche, e encontra grande dificuldade para desvencilhar-se mesmo dos livros que sabe que jamais irá ler [ver “Bibliotecas”]. Uma das razões para isso possivelmente está no peso que o fator “preço” ainda exerce sobre o livro no Brasil⁶⁰, ou

⁵⁸ O livro eletrônico tende a ampliar o público imediatamente alcançado, mas a encurtar sua sobrevivência temporal, na medida em que se faz dependente de “*wares*” compatíveis, motivo este que vem se tornando fonte de grandes preocupações para bibliotecários, historiadores e editores, dentre outros (Darnton, 2010). É preciso ainda que a frequência do acesso se mantenha para que o título permaneça “vivo” nos resultados dos *sites* de busca. Essas mesmas limitações alcançam o leitor de um ponto de vista psicológico, uma vez que reduzem a autonomia do leitor frente ao meio.

⁵⁹ Lembrando que o jornal possui utilidade exatamente como veículo *diário* de informações, descartável, portanto. Os produtos vendidos na banca apresentam, em geral, a imagem de um artigo de consumo fácil, veloz como o produto principal.

⁶⁰ O livro brasileiro, em valores absolutos, é caro em comparação a outros países, perfazendo cerca de 2,8 vezes os preços encontrados no Japão, um dos mercados mundialmente mais acessíveis para o livro. Ainda que o preço aqui seja equivalente ao encontrado em países como Itália e Espanha, obviamente as diferenças

mesmo no peso que a cultura livresca ainda exerce para o sucesso do “medalhão”, como Machado de Assis ironicamente denominava nosso intelectual lustrado, mas pouco ilustrado⁶¹.

Mas se o livro não é imediato, o editor busca contrapor-se a tal característica ao vendê-lo como novidade. O livro por si *não constitui* uma *massa* de leitores, mas enquanto mercadoria atua para ampliar seu mercado de consumidores, e essa ampliação acontecerá principalmente por meio de um planejamento específico para a produção e a distribuição do livro. Pode-se, assim, associar a divulgação interna nas livrarias à divulgação em outros meios de comunicação de massa, ou ainda, conjugar essa divulgação diretamente às mídias eletrônicas, notadamente o cinema e a televisão. Desta forma, se o livro, como regra, não é lido em diferentes lugares em um mesmo e preciso momento, a novidade tende a promover uma *ubiquidade relativa*. O livro, que pode ter os exemplares de uma mesma edição efetivamente presentes em diferentes lugares, pode, assim, ser também lido em intervalos de tempo reduzidos e mais ou menos próximos uns dos outros. Estimula-se uma leitura tão “simultânea” quanto possível. A ubiquidade relativa é favorecida, assim, pelo caráter de novidade da leitura perante toda uma massa de expectadores-leitores: quando o editor trabalha para tornar sua obra um *best-seller*.

3.5

Segundo Sandra Reimão (1996), a noção de *best-seller* diz respeito tanto ao aspecto quantitativo das vendas (um atributo do livro, portanto) quanto, “*por extensão, um tipo de texto – características internas, imanentes, de um tipo de narrativa ficcional*” (*idem*, p.24). Assim, existem ao menos três modos por meio dos quais um livro pode ser considerado um *best-seller*. Em relação ao primeiro critério: 1) livros mais vendidos em determinado período e local; 2) livros que têm vendagem superior a 1% da população (número estipulado para os padrões do mercado americano, por Frank Luther Mott). No que diz respeito às características

em termos de distribuição de renda entre os países europeus e o Brasil embaralham as grandezas na hora da comparação (Rosa, p. 48). Segundo o autor, a “sacralização” do livro, em parte devida a seus preços elevados, vai na contramão de seu sucesso como produto.

⁶¹ “As livrarias, ou por causa da atmosfera do lugar, ou por qualquer outra razão que me escapa, não são propícias ao nosso fim; e, não obstante, há grande conveniência em entrar por elas, de quando em quando, não digo às ocultas, mas às escâncaras. Podes resolver a dificuldade de um modo simples: vai ali falar do boato do dia, da anedota da semana, de um contrabando, de uma calúnia, de um cometa, de qualquer coisa, quando não prefiras interrogar diretamente os leitores habituais das belas crônicas de Mazade; setenta e cinco por cento desses estimáveis cavalheiros repetir-te-ão as mesmas opiniões, e uma tal monotonia é grandemente saudável.” (Machado de Assis, 1882/2011, p. 3)

imanescentes do livro – que se referem, na verdade, a seus conteúdos – Sandra Reimão remete-nos aos estudos de Muniz Sodré, em *Teoria da Literatura de Massa*, que articula a definição em torno de quatro elementos: 1) presença de um herói investido de características românticas, que confirma a ideia de destino; 2) atualidade informativa-jornalística; 3) oposições míticas (como entre o “bem” e o “mal”, ou a “felicidade” e a “amargura”); 4) a retórica do romance/folhetim aparece como um “pastiche” da retórica culta: de forma mais pobre e esquemática, mas preservando os elementos fundamentais daquela.

É verdade que o que se considera “atributos imanescentes” dos *best-sellers* dificilmente podem ser tomados como critério unívoco para identificá-los, uma vez que aparecem também naquela considerada como “alta literatura”, ou literatura “de proposta”⁶², a qual por sua vez também busca um público, ainda que mais específico e segmentado. Voltaremos ao tema no decorrer do capítulo. De todo modo, o editor empenhado em transformar determinada obra num *best-seller* encontra dificuldades em planejar seu investimento de forma pouco arriscada. Em primeiro lugar, porque o mercado editorial vive uma tendência à estagnação: nos Estados Unidos, segundo maior mercado mundial em termos monetários (perde apenas para a China), as vendas de livros têm se mantido estáveis a despeito de todos os esforços governamentais e benefícios tributários para o setor, e de vivermos em uma propalada “era do conhecimento” (Rosa, 2008, p. 37)⁶³. Em segundo lugar, porque, além de existir uma oferta considerável de títulos para o consumidor, o processo de escolha final deste é altamente subjetivo, envolvendo tanto fatores de ordem “ambiental” (cultura, classe social, normas e influências de grupo, família etc.) quanto de ordem “psicológica” (conhecimento individual, motivos, atitudes, personalidade, valores, estilo de vida, além de questões relacionadas à informação, percepção, aprendizagem etc) (Engels *apud* Rosa, *op.cit.*). Existem livros que “caem nas graças” dos consumidores, enquanto outros, de características muitas vezes semelhantes, ficam às moscas nas prateleiras das livrarias. Essa é uma característica importante a diferenciar o livro das mídias eletrônicas, no que se refere à autonomia do receptor em

⁶² O termo é empregado por Umberto Eco, para caracterizar uma obra que busca a originalidade (no sentido criativo), e aparece como contraposição àquela que busca enquadrar-se perfeitamente a um determinado gênero e tipo (adequando-se ao público, portanto), como sugere Todorov (*apud* Reimão, *op.cit.*).

⁶³ Importante destacar as diferenças entre o mercado americano e o brasileiro, nesse sentido. No Brasil ainda existe espaço para o crescimento do mercado editorial, quando se pensa na expansão (demasiadamente lenta, infelizmente) do acesso ao ensino. Provavelmente, porém, o mercado de livros no Brasil não atingirá sua “maturidade” (o termo provém da teoria da administração) em função principalmente da invasão precoce, ou em ritmo desproporcional, dos meios eletrônicos. Segundo dados da FIPE (2008), o mercado editorial brasileiro, depois de um longo período de crescimento, vem sofrendo perdas em ritmo constante desde 2004.

relação ao meio. E é graças a essa relativa imprevisibilidade do comportamento do leitor frente ao livro que se pode falar em uma *semi-padronização* como categoria do livro.

No caso do livro, a padronização não acontece de forma total porque nem todos os elementos do livro podem ser padronizados. Os conteúdos do livro, ainda que impelidos para a padronização, sobretudo no caso dos *best-sellers*, dependem do empenho do leitor para serem consumidos, de modo que só em alguma medida é possível forçar uma standardização – ou nivelção pela média. Por outro lado, elementos importantes como o formato do livro mesmo, os exemplares de uma edição, e, sobretudo, a língua, elevam a padronização a um perigoso limite de nivelção cultural. O livro e outros meios de comunicação, diante de um mercado cada vez mais globalizado, têm oferecido contribuição importante para a instituição de acordos ortográficos, como o que recentemente afetou a língua portuguesa, para o predomínio do inglês como língua franca, e mesmo para a extinção de algumas línguas e dialetos locais⁶⁴.

A *semi-padronização*, nesse sentido, refere-se tanto aos elementos mais rigidamente padronizáveis de um livro quanto à busca pela ampliação do público para o *best-seller*, principalmente, de modo que o leitor aparece diante do livro não de forma *pseudo*individualizada, mas nem por isso totalmente individualizado. Talvez o termo *semi*-individualizado pudesse ser empregado aqui. Discutiremos melhor as implicações do uso do livro para o processo de constituição do sujeito em “Ler livros: desenvolvimento ou embotamento?”.

Uma das principais estratégias das grandes editorias para ampliar o público de um livro é aquela de associar-se a outros meios de comunicação de massa, seja para a promoção de um título em especial, seja na instituição de conglomerados de mídia, cujos veículos acabam por trabalhar conjuntamente na promoção dos produtos da marca. No caso brasileiro, três das maiores empresas do país no setor livreiro operam conjugando mídias diversas: a Editora Globo (pertencente à rede que inclui a *TV Globo* e retransmissoras, o *Sistema Globo de Rádio* e o jornal *O Globo*); a Publifolha (vinculada ao Grupo Folha, do jornal *A Folha de São Paulo*); e o Grupo Abril (que além das editoras Ática e Scipione, detém um grande conjunto de revistas, jornais e as publicações com a própria marca Abril, conjunto que o coloca entre as maiores empresas do setor no mundo).

É irônico e digno de nota que o Brasil apareça, nesse cenário, como *maior mercado mundial de livros*, a despeito da exiguidade relativa de seu público leitor, e da pequena

⁶⁴ Auerbach (1969) oferece uma importante discussão a respeito do significado desse nivelamento cultural para a literatura mundial, cada vez mais empobrecida não apenas pela redução da diversidade linguística, mas pelo empobrecimento da própria experiência humana diante da padronização dos modos de vida nas sociedades modernas.

quantidade de editoras em comparação a outros países⁶⁵. Com vimos na Introdução, os maiores negócios do setor estão vinculados por aqui à venda de livros didáticos para o governo federal, que com suas licitações milionárias promove os maiores sucessos de venda de livros do país⁶⁶. O Ministério da Educação brasileiro é hoje o maior comprador de livros do mundo⁶⁷.

A globalização e a internacionalização da economia têm afetado também o mercado livreiro. Assim é que grande parte dos livros que se encontram na lista dos *best-sellers* nos últimos anos são *best-sellers globais*, com lançamento planejado para ocorrer simultaneamente em todo o mundo. Assim foi com o *Código Da Vinci*, de Dan Brown (que depois acabou ganhando as telas dos cinemas e também continuações para a série), e os livros da coleção *Harry Potter*, de J.K. Rowling. Nesse último caso, cabe notar que o lançamento do livro foi largamente noticiado por meio de anúncios em revistas e jornais, *spots* em rádio, televisão, e internet, isso somado ao uso de cartazes e *outdoors*, sendo que o estímulo para a compra e a leitura do livro já fora disparado pelo sucesso dos filmes com o personagem antes exibidos em salas de cinema de todo o mundo. Isto é, o público de leitores do livro fora já formado enquanto *massa* de expectadores da série cinematográfica.

Ao planejar a edição de um livro, o editor busca simultaneamente, segundo Rosa, conquistar um *market share* – isto é, um “lugar” no mercado de livros – e um *mind share*, ou um lugar na “mente” do leitor (os termos são extraídos de Rien & Trout, 2002, *idem*, p.31 e 57)⁶⁸. Embora ambos estejam relacionados, podemos dizer que o *mind share* é bastante afetado pela publicidade e pela ação dos meios de massa, enquanto o primeiro depende mais diretamente das possibilidades concretas para que o livro chegue às mãos do leitor ou consumidor⁶⁹.

Embora tantos exemplares iguais possam ser produzidos em uma edição, a distribuição de livros depende de uma logística, mais ou menos planejada (e mesmo informatizada, caso em que grandes redes de lojas, virtuais ou não, fazem uso de instrumentos tecnológicos e gerenciais para administrar seus estoques) ou aleatória (livros podem ser achados, emprestados, driblar censuras ou escapar às previsões mercadológicas).

⁶⁵ Rosa, p. 50.

⁶⁶ Pesquisa realizada pela FIPE em 2008 mostra que o setor de livros didáticos lidera com folga o *ranking* de faturamento e número de exemplares de livros vendidos naquele ano no Brasil (movimentou R\$ 2.436.606.207,66 e vendeu 211.542.458 exemplares; destes, cerca de 870 milhões de reais resultaram de vendas para o governo, num total de mais de 120 milhões de livros – 74% do total vendido).

⁶⁷ Lindoso *apud* Amorim, 2009, p.115.

⁶⁸ A divisão entre um lugar propriamente econômico e um lugar “psicológico” coincide parcialmente com a análise de Habermas (1984) acerca das estratégias de facilitação do acesso ao livro, como veremos em “Ler livros: desenvolvimento ou embotamento?”.

⁶⁹ Dado interessante, no Brasil mais de 13% das vendas de livros em 2008 foram feitas pelo sistema porta-a-porta, o que contrasta enormemente com os 0,87% alcançados pelas vendas via internet.

Se o produtor e o distribuidor pretendem que o livro venda tão massiva e simultaneamente quanto possível, o leitor, porém, precisa *buscar*, de forma mais ou menos ativa, pelo objeto que lhe serve, em uma livraria, *site*, sebo, casa de amigo, estante, biblioteca. É preciso despertar no leitor a necessidade de adquirir o livro.

O que caracterizamos então como *ubiquidade relativa* do livro pode ser favorecida, em parte, pelo tamanho de uma tiragem ou edição (quanto maior a quantidade de exemplares impressos de uma só vez, maior a probabilidade de que estes livros venham a estar em diferentes lugares ao mesmo tempo) – fato associado à expectativa de vendas que o editor projeta para a obra. Como dissemos, porém, não basta que o livro alcance tantos lugares, mesmo que simultaneamente: o livro não é ubíquo desde que não haja um conjunto de leituras empreendidas *num mesmo instante*. A possibilidade de que os leitores de um título venham a ler o livro em um mesmo intervalo de tempo deve-se a um trabalho do acaso, com probabilidade maior ou menor em função de condições de distribuição e propaganda, com as que vimos acima. Podemos afirmar, assim, que a ubiquidade *não é* uma característica estrutural do livro, ocorrendo apenas de forma relativa, na associação com outras mídias e/ou a partir de estratégias agressivas de publicidade.

Se o leitor possui uma autonomia relativa para estipular o tempo do consumo do livro, ligado às condições em que este é oferecido, quem define o tempo de sua recepção é, a princípio, ele mesmo. É o leitor quem vai estabelecer a quantidade de tempo empenhada e o ritmo de leitura, bem como escolher se lê em casa, no ônibus, na escola ou numa sala de espera, em um café, na praia, no escritório, na livraria ou na cama, antes de dormir⁷⁰. Essa autonomia “temporal” do leitor está relacionada, em boa parte, às condições de *portabilidade* do livro, que o tornam um produto para uso individual, com livre trânsito e ampla aceitação social.

O tempo que o leitor dedica à leitura pode ser afetado, contudo, por várias razões exteriores ao meio, como as condições de organização do trabalho e de suas atividades de reprodução social, do tempo livre ou para o lazer em seu cotidiano, e pela concorrência com outras mídias [ver “Tempos da leitura”]. A forma do livro acaba por sofrer as influências da disponibilidade (ou indisponibilidade) de tempo de seus leitores reduzindo a quantidade de páginas e encolhendo em tamanho (daí o sucesso das edições de bolso, que tornam o livro mais portátil, mas tendem, por outro lado, a oferecer um trabalho editorial mais pobre).

⁷⁰ Algumas obras, como *O jogo da amarelinha*, de Júlio Cortázar, e o *Dicionário Kasar*, de Milorad Pavitch, exploram em sua *forma textual* exatamente essa liberdade do leitor em relação ao *meio*, quando propõem que a leitura possa iniciar ou terminar em qualquer um dos capítulos do livro, sem que essa ordem importe para a compreensão do destino dos personagens na trama.

Devido ao caráter não-imediato do livro, e da consequente autonomia, relativa, do leitor na escolha do livro, tem sido cada vez mais frequente encontrar publicações feitas sob demanda. Com a informatização das formas de reprodução do texto e do livro, a reprodução sob encomenda não apenas reduz o intervalo de tempo entre a reprodução e o consumo, como também reduz os riscos do editor do livro, que vincula sua produção diretamente às necessidades do consumidor. As editoras passam a lucrar, então, não com a venda de uma grande quantidade de um mesmo título, mas de grande quantidade de títulos diversos: vende muitos livros porque atende às necessidades as mais variadas de seus leitores. As próprias livrarias, sobretudo as grandes, têm optado por manter um estoque de livros diversificado, ao invés de estocar muitos volumes de poucos títulos, apostando em sua agilidade de trazer rapidamente às mãos do leitor um exemplar que eventualmente não possuía para venda imediata.

Para elaborar uma estratégia de produção e vendas coerente com a demanda dos leitores, os editores dividem seus produtos em categorias gerais. Além dos livros didáticos, que possuem a maior fatia do mercado, há os livros de interesse geral (que incluem os *best-sellers*), os livros religiosos e os técnico-científicos ou profissionais⁷¹. De modo mais simples, uma divisão binária pode ser estabelecida entre os livros “de catálogo” e as chamadas “vendas de oportunidade”. Os livros de catálogo, também chamados de “não-perecíveis”, são aqueles cujo conteúdo possuem potencial para resistir ao tempo, como livros de filosofia, obras artísticas, técnicas ou de reconhecido valor dentre de certos nichos e aos olhos do público que se renova⁷². As vendas de oportunidade, por sua vez, são aquelas com potencial para venda rápida, “*estimuladas pela moda ou eventos transitórios, pela atenção da celebridade, ou até mesmo por factóides*” (Rosa, *idem*, p. 68): são os livros de auto-ajuda, biografias, manuais práticos, livros sensacionalistas de diferentes enfoques ou livros associados a eventos de outras mídias.

As editoras maiores e melhor consolidadas no mercado editorial tendem a dividir-se, assim, em função de um determinado “nicho” ou perfil de leitores⁷³, a fim de poder

⁷¹ De acordo com dados da FIPE, em 2008 as obras de interesse geral responderam por cerca de 26% do faturamento anual do mercado editorial brasileiro, enquanto os religiosos, 13%, e os técnico-científicos, 19%.

⁷² Editoras brasileiras como a Martins Fontes, a Civilização Brasileira e a Cosac Naify são voltadas para essa fatia tida como “nobre” do mercado editorial.

⁷³ Além das divisões já tradicionais como “Literatura nacional” e “Literatura estrangeira”, “Literatura infantil”, “Literatura juvenil”, “Dicionários”, “Filosofia”, “Técnicos” etc., presente na maior parte das livrarias, chama a atenção que subdivisões nestas categorias venham ganhando cada vez mais espaço, em função das diferentes línguas, assuntos e países, mas também de segmentos sociais específicos como “GLS” (ou “Afro-americana”, como pudemos verificar nas grandes livrarias dos Estados Unidos). É curioso notar que, ao mesmo tempo em que nossos entrevistados buscavam livros com personagens e interesses próximos aos seus, também fugiam do enquadramento em categorias específicas de público com base em suas

oferecer uma ampla gama de títulos e possibilidade de escolha a um público que tende, dessa forma, a associar suas demandas ao editor. No caso brasileiro, podemos citar alguns exemplos, como as editoras Sextante e Planeta, com livros esotéricos e de auto-ajuda, a Artes Médicas, com livros técnicos da área de Medicina e Ciências Biológicas, a Saraiva e a Nobel, no campo do Direito, a Rideel, com dicionários, a Record, com literatura nacional e estrangeira etc. Segundo Rosa (2008), as editoras que conseguem manter títulos por mais tempo nas livrarias e com alto volume de vendas, tendem a fidelizar seus consumidores. Embora apenas um de nossos leitores tenha mencionado a editora como critério de influência para a decisão de comprar e ler um livro, podemos notar que à exceção da leitora que optou por um livro estrangeiro, todos os nossos entrevistados optaram por livros provenientes de editoras de grande porte, já consolidadas no mercado editorial brasileiro [ver capítulo cinco].

Mas não apenas na esfera da distribuição trabalha-se para promover a ubiquidade, também na esfera da produção: seja promovendo pontes entre editorias e outras instituições, como escolas e universidades⁷⁴, no caso da literatura de catálogo, seja pela associação com outros meios e alterações mais diretas na forma do livro, no caso das vendas de oportunidade.

3.6

Dado que o livro é, em sua forma mais frequente, portátil, a escolha do local da leitura depende principalmente das necessidades do leitor de privacidade e silêncio, que podem variar não apenas em função de questões culturais e de ocasião, mas também em função do grau de concentração necessário para que o leitor consiga ler. O grau de dificuldade do texto, dependente também da capacidade do leitor, irá exigir uma maior ou menor concentração, e, portanto, um espaço mais ou menos reservado e livre de interferências externas, que muitas vezes é um espaço criado especialmente para a leitura, como uma biblioteca, escritório ou sala de estudos. A exposição do leitor a interferências visuais ou auditivas acaba se configurando como fator dispersivo adicional, mesmo para o leitor muito proficiente. O caráter portátil do livro, porém, o torna passível de ser empurrado para as margens do cotidiano, lido em intervalos de tempo “livre” muitas vezes

preferências, como tentativa de valorizar os aspectos pessoais de sua escolha. [ver “Encontrar-se na obra: identificação”]

⁷⁴ Cf. Casanova, 2002.

exíguos (e considerados perdidos, durante deslocamentos ou em situações de espera, por exemplo), que segmentam a leitura e dificultam uma melhor apreensão da obra [ver “Leitura distraída e (des)obediência ao texto”].

Assim, a concentração pode ser afetada por uma característica estrutural do livro que é, a princípio, condição justamente para seu uso autônomo pelo leitor: a *unidade portabilidade-fluidez*. Reunimos os atributos de *portabilidade* – relacionado ao livro – e a *fluidez*⁷⁵ – ligada ao texto – em uma única categoria não apenas porque elas efetivamente configuram uma unidade perceptiva no livro-texto, mas porque entendemos que ambas as características, em conjunto, acabam tornando-se responsáveis por um modelo de *leitura distraída* bastante emblemático no momento atual. Enquanto a portabilidade garante o trânsito do livro, a fluidez do texto possibilita ao leitor o controle sobre o ritmo de sua leitura, trazendo a sensação, ilusória, de que o leitor é absolutamente senhor da velocidade e da concentração que ele dispensa à sua atividade.

Para além da disposição das palavras na página, que constitui elemento de diagramação do livro, a fluidez do texto pode ser intensificada pela combinação a conteúdos de fácil leitura, como uma forma textual familiar, uma pontuação tradicional (que se aproxime do ritmo da linguagem falada, principalmente), frases, parágrafos e capítulos relativamente curtos (desprovidos de estruturas gramaticais complexas), um léxico de uso frequente, e mesmo uma argumentação ou tema de notório interesse – que são características dos livros de entretenimento, por exemplo. A dificuldade na compreensão de uma determinada palavra, nesse sentido, pode acabar configurando já um elemento de distração para o leitor pouco habituado à leitura de textos mais complexos.

Uma vez que a leitura oferece uma autonomia relativamente grande ao leitor para que ele decida quando, onde e em que ritmo ler, a leitura do livro acaba dependendo, em boa medida, dos hábitos e modos de ler do próprio leitor. Essa autonomia tende a alimentar, porém, expectativas excessivamente positivas do leitor em relação à sua própria velocidade de leitura, contribuindo para o fenômeno da “fome de leitura” e da própria leitura distraída [ver capítulo cinco e “Fome de ler”]. As formas da percepção, contudo, não dependem somente das intenções do leitor e das condições naturais do organismo⁷⁶.

⁷⁵ A fluidez da leitura é possível graças à disposição do texto no livro, que difere, por exemplo, da *leitura interrompida* que se interpõe ante o giro e troca dos rolos na Antiguidade (Cavallo, versão em português, p.78). Mesmo a mudança de páginas necessária durante a leitura de um livro pode acontecer velozmente, com um movimento das mãos que independe da visão.

⁷⁶ Importante ressaltar que a concentração e a atenção fundamentais para a leitura, tornaram-se hoje um problema psicológico da mais alta relevância. O chamado “Transtorno de Déficit de Atenção e Hiperatividade”, ou “TDHA” na sigla em inglês, é um *mal social* de controverso sentido médico que atingiria de 5 a 6% das crianças brasileiras em idade escolar (Barkley, 2002). A solução medicalizante oferecida pela

Elas são também organizadas em função dos modos de existências verificados nos diferentes períodos históricos, particularmente afetados pela organização do trabalho, e pelo desenvolvimento tecnológico que acompanha os diferentes ciclos da produção e transformações da cultura. Na modernidade, as transformações culturais vinculam-se fortemente àquelas que verificamos nos meios de comunicação de massa.

Para Benjamin (1996), o cinema, em particular, tem um papel relevante na preparação do homem para a realização de certas tarefas que lhe são exigidas na modernidade⁷⁷. Em primeiro lugar, porque familiariza o homem com a máquina: as novidades encontradas no mercado de consumo como nos meios de produção encontram-se já expostas ali, na tela, passando a compor o que Benjamin denomina *inconsciente ótico*⁷⁸ do sujeito. Mesmo os perigos existenciais que ameaçam o homem moderno estão já representados no cinema, de forma mais intensa, porém, preparando o homem para a possibilidade de enfrentar esses perigos em sua vida cotidiana (reduzindo sua ansiedade ao mesmo tempo em que promove seus medos). Em segundo lugar, porque mantém o homem preso ao ritmo do trabalho, por meio da *distração*, mesmo em suas horas de lazer⁷⁹. Em terceiro lugar, porque contribui para aproximar a recepção visual da recepção tátil.

O uso, que faz do hábito característica da recepção tátil, torna-se característica também da recepção visual. Para esclarecer o sentido dessa afirmação, Benjamin emprega o exemplo da arquitetura – arte tão permanente quanto a necessidade do indivíduo de morar. A recepção da obra arquitetônica, segundo Benjamin, não se faz pelo *recolhimento*, ou pela contemplação puramente ótica, mas se faz principalmente pelo contato diário do sujeito que habita um edifício (atitude diversa daquela do viajante ou do turista em contato com o mesmo edifício). O homem, que agora habita o filme como o livro, passa a fazê-lo segundo

indústria farmacêutica para essas crianças (e adultos) vem constituindo um problema de gravidade adicional: o Brasil é o segundo maior consumidor mundial dos psicotrópicos chamados metilfenidatos, prescritos para o tratamento de crianças diagnosticadas como portadoras do TDAH, atrás apenas dos Estados Unidos. Em 2009, consumimos 2 milhões de caixas destes remédios, contra 70 mil consumidas em 2000.

⁷⁷ Essa função de “preparação” do cinema, estendida aos papéis da literatura, traz novos elementos para compreendermos a relação entre Psicologia e Literatura, para além das funções de “fuga” e “fantasia” já descritas por Dante Moreira Leite (2002). Por sua vez, o “retorno ao real” possibilitado pelo texto literário, já verificado por Bosi (1972), acontece não apenas em sentido libertador, mas também em sentido adaptativo, mesmo em se tratando da leitura de uma obra considerada “elevada”.

⁷⁸ Benjamin sugere a existência de um inconsciente especificamente *ótico* – que se entrelaçaria ao inconsciente pulsional freudiano – originado na percepção que se configura com a exposição às imagens do cinema. O espaço cotidiano, que nos aprisiona, parece explodir no cinema por meio de a manipulação dos planos, imersões e emersões da câmera, interrupções, acelerações, *rallentamenti*, que nos fazem vislumbrar os “mil condicionamentos que determinam nossa existência”, percebidos em seus detalhes, e contudo “*fora* do espectro de uma percepção sensível normal” (Benjamin, 1996, p.189).

⁷⁹ O cinema, como outros meios de comunicação de massa, ao pautar-se pela repetição (que assegura ao produtor o reconhecimento, pelo consumidor, do objeto à venda), mantém o ritmo do trabalho industrial, como do jogo. O jogador experimenta no jogo de cartas como em um *video game*, o poder de manipular a sorte por meio de sua ação repetida. (Benjamin, 1989)

as regras da recepção tátil, que “*se efetua menos pela atenção do que pelo hábito*” (Benjamin, *op.cit.*, p.193). O hábito, que ensaja o reconhecimento, nos mostra que somos capazes de perceber e realizar tarefas mesmo que estejamos distraídos. O distraído habitua-se a uma percepção automática, inconsciente, que ainda assim o faz responder adequadamente a certas tarefas. O indivíduo consegue esquivar-se da tarefa e realizá-la ao mesmo tempo. Assim é que para Benjamin, “... a recepção através da distração, que se observa crescentemente em todos os domínios da arte, constitui o sintoma de transformações profundas nas estruturas perceptivas [...]” (*idem*, p.194, grifos nossos).

Se nos dias de Benjamin o cinema se fazia o grande agente dessas transformações perceptivas, hoje podemos atribuir esse papel principalmente à televisão. A imagem veiculada pelos meios eletrônicos oferece assim sua contribuição para manter o sujeito apto a participar da vida produtiva, limitando a atenção consciente que possa, mesmo no curto período de sua fruição, desmontar uma estrutura de personalidade construída para adaptar o sujeito ao trabalho repetitivo, dividido⁸⁰. Os programas de entretenimento hoje desenvolvidos para *estimular a distração*, assim, afetam estruturalmente a percepção do sujeito, influenciando também em outras esferas da vida, inclusive na recepção das demais formas de arte.

Esse estado de “inconsciência” promovido pelos meios eletrônicos, Benjamin buscava explorar revertendo-o em um despertar que trouxesse consigo as imagens do sonho. Adorno, de modo diverso, buscava com seu método fisiognômico recuperar a atenção perdida pelo meio para o próprio meio enquanto objeto, fazendo uso, para tanto, da percepção consciente, apostando na capacidade do sujeito, lucidamente, encontrar evidências dos aspectos ocultos do meio.

Adorno mostrou que a *escuta distraída* é característica do ouvinte do rádio⁸¹. A obra musical passa a ser recebida como “música de fundo” e de forma atomizada, o que por sua vez irá afetar a própria produção musical. As músicas feitas para o rádio serão cada vez mais semelhantes entre si, com pequenas diferenças introduzidas em sua estrutura. Deste modo, serão mais facilmente reconhecidas pelo ouvinte, que ao mesmo tempo satisfaz o

⁸⁰ Nos anos 1980, o psicólogo francês Christophe Dejours (1995) realizou um importante trabalho de pesquisa, que mostrou como a distração torna-se característica do trabalho repetitivo, nas fábricas como na área de serviços (sobretudo sob um modelo de administração taylorista), fazendo-se responsável assim por um grande número de acidentes de trabalho – resultantes justamente da falta de atenção necessária para a execução das tarefas. O duo distração/repetição estrutura e enrijece a personalidade do trabalhador para a evitação do pensamento (que se torna ameaçador do ponto de vista emocional), e faz com que o sofrimento gerado pelo trabalho torne-se *condição* mesma para sua realização.

⁸¹ Para Duarte (2003), as pesquisas de Adorno apontaram para o caráter absolutamente negativo da distração como fenômeno perceptivo, enquanto Benjamin nutria esperanças em um sentido possivelmente revolucionário dessa recepção distraída.

desejo de novidade por meio das ligeiras alterações deliberadamente introduzidas no *bit*. O refrão, o título, como outros componentes, quando reconhecidos, poderão ser lembrados e repetidos pelo ouvinte, de modo que o reconhecimento passa a confundir-se com o próprio gosto musical.

No caso da leitura, o uso cada vez mais intensivo do computador, como de outros meios eletrônicos, também contribui para intensificar uma *leitura atomizada*. Mensagens curtas de email substituíram as longas cartas de outrora; *sites* cada vez mais carregados de *links*, imagens e elementos externos ao texto, conduzem o leitor para lugares distantes antes que ele tenha sequer completado a leitura do texto inicial. A pressa conduz o leitor a procurar identificar imediatamente a informação que lhe serve no tempo o mais breve possível – para o que uma leitura integral não se apresenta como condição. Em nossa amostra de leitores, todos faziam uso mais ou menos intensivo de mídias eletrônicas, principalmente internet, cinema, rádio e televisão; além da leitura de jornais diários, com suas manchetes, fotos e notícias breves.

Mas, como vimos, não são apenas elementos externos ao livro que contribuem para reduzir a concentração do leitor ao ler. Para Moretti (2008), desde o século XIX que uma *leitura distraída* vem influenciando mesmo a forma de se produzir literatura. Para atrair o leitor cada vez mais apressado e distraído, o livro incorpora em sua forma elementos destinados a capturar-lhe a atenção, antes e depois da leitura, gerando o efeito perverso de habituar o leitor a certo formato de livro e tipo de texto. O livro em si ganha figuras e ilustrações, tão atraentes quanto possível, mas também perde seu volume e número de páginas; volta-se para assuntos polêmicos, fantásticos ou vinculados às necessidades mais imediatas do sujeito (livros de culinária, auto-ajuda, guias médicos, estão sempre em meio às listas de mais vendidos). Promove-se assim uma leitura mais *veloz*, que não apenas garanta o consumo breve da mercadoria, mas ainda exija do leitor que mantenha sua atenção presa ao livro por intervalos menores de tempo. As características mesmas da obra muitas vezes fazem com que a eventual perda de algum trecho do livro, saltado em meio à leitura distraída, não importe sobremaneira para a compreensão geral da história ou do tema em questão.

A padronização desejada pelo editor do livro irá se manifestar na forma do texto via o sacrifício de uma maior elaboração formal, em detrimento da facilidade de compreensão, e do uso de estratégias para promover a tensão em relação ao desfecho da obra, insinuadas no texto como “ganchos” de atenção, ambas destinadas a atrair o leitor que, mesmo distraído, deseja ler mais e avidamente. Outros elementos, como a estereotipia dos

personagens, a previsibilidade dos desfechos, a ação e o mistério, a proporção entre narrativa e “enchimentos” no romance, também passam a adequar-se não apenas à representação da regularidade alcançada pela vida burguesa⁸², mas às próprias condições que essa organização empresta para a leitura do livro.

É interessante lembrar que o romance burguês, em seus primórdios, não era composto para o formato inicial de um livro: os textos eram voltados para a publicação no jornal diário, de leitura breve e seccionada. O livro aparecia na sequência, posterior à publicação em forma de folhetim. O romance, gênero literário consolidado neste processo, acabaria por incorporar, desta maneira, as estratégias folhetinescas de captura do leitor, inseridas para criar uma expectativa em relação ao capítulo veiculado na edição seguinte. A própria história da forma romance é marcada pelo esforço em promover a ubiquidade e a padronização.

Como fruto de seu próprio sucesso enquanto meio de comunicação, a grande maioria dos jornais deixou de oferecer espaço para os folhetins (que inicialmente foram pensados como estratégia para promover a venda de jornais). Hoje, a presença da literatura nos jornais restringe-se à divulgação direta, publicitária ou não, ou indireta, por intermédio da crítica veiculada nos cadernos de cultura. Os cadernos literários e/ou as seções culturais aparecem contendo resenhas, anúncios de eventos de lançamento, listas de publicações recentes, polêmicas e debates entre autores, veiculando resultados de prêmios literários ou feiras de livros. Decerto estes excertos ajudam a criar um público para o livro, sem, contudo, determiná-lo diretamente: a exposição contribui para gerar necessidade no leitor, mesmo que esta se apresente apenas como uma forma de o leitor manter-se “atualizado” em relação à produção recente. De todo modo, essa exposição via jornal diário se dá em uma escala maior do que o livro, enquanto objeto de divulgação de si mesmo, seria capaz de alcançar. Os jornais, como os demais meios de comunicação de massa, sobretudo a

⁸² Uma adequada compreensão das transformações das formas literárias em função de seu público é tema para mais de uma tese, motivo pelo qual nos desculpamos por nossa abordagem superficial do tema. Enquanto produto pensado para o consumo de um determinado grupo de pessoas, o livro buscará alcançar seus leitores, inicialmente, em função de um determinado perfil de leitores/consumidores, fazendo uso de diferentes formas de apelo. Por outro lado, a formação de um público leitor é fortemente marcada pela cultura nacional (como os mostra Sevcenko, 2003, para o caso brasileiro), uma vez que este é constituído e limitado pela língua; o público é também formado em relação a critérios estéticos e uma linguagem próprios à cultura e à sociedade locais, caracterizados nos diferentes momentos da história literária e de leitura do país. Para conhecer melhor o assunto, recomendamos a leitura de alguns livros já clássicos na crítica literária brasileira, como *Literatura e sociedade* e *Formação da literatura brasileira*, de Antonio Candido, bem como os trabalhos sobre a obra de Machado de Assis escritos por Roberto Schwarz. Dois artigos do crítico italiano Franco Moretti nos ajudam a compreender melhor a natureza das relações público-romance no mundo ocidental a partir do século XIX: “*The Novel, History and Theory*” e “*O século sério*” (que trata particularmente da relação “enchimento”-narrativa que mencionamos também em outros momentos do texto). Os livros e artigos em questão encontram-se referenciados no final desta tese.

televisão, o rádio, o cinema e agora também a internet, vêm oferecer assim suporte para o alargamento de um público potencial para o livro. Contraditoriamente, tais meios competem não apenas pelo tempo do leitor, tempo livre ou dedicado ao trabalho, mas competem também por sua atenção. Atenção cada vez mais difusa em meio à miríade de estímulos diversos, mais e mais luminosos.

Todos os leitores entrevistados em nossa pesquisa mostraram-se orgulhosos em dizer que liam em *quantidade e velocidade*. A velocidade da leitura, aliás, por vezes aparecia mesmo como critério para definir a apreciação ou não de uma obra [ver “Fome de ler”]. Gosta-se mais do livro lido rapidamente, o qual passará, frequentemente, a fazer-se por isso um bom livro perante os olhos de seu leitor.

3.6

Uma situação em que o leitor lê em voz alta, para seus amigos, alunos, familiares ou colegas, torna esta leitura compartilhada, mas, ainda assim, não ubíqua. A leitura mais comum em nossos dias é aquela privada, em silêncio, “individual”. Eventualmente essa leitura acontecerá ao lado de outros meios, o computador aceso, o aparelho que toca música, a televisão, o celular, ou, no chacoalhar dentro de meios outros, um carro, ônibus ou trem, ouvindo tantos rumores, atento à parada, ao lado do transeunte que passa, esbarra, pede informação.

É verdade que um título pode ser compartilhado por diversas pessoas em um mesmo período de tempo. Podemos citar como exemplos a adoção de um livro como bibliografia de um curso ou de um concurso, as comunidades de leitura (nas quais um conjunto de leitores elege o título cuja leitura será compartilhada), a associação com um evento veiculado em rede de comunicação de massa (como o lançamento de um livro reportado a uma minissérie de televisão do mesmo autor, ou simultânea ao aparecimento de uma adaptação para o cinema). Mesmo nesses casos, os diversos consumidores e/ou leitores de um livro irão constituir não uma *massa* de leitores, mas sim o *público* de determinada obra. No momento inicial da recepção, o leitor do livro não é “plugado”⁸³, como no rádio: não acende o aparelho, expondo-se à imposição repetida de canções que passarão a compor o repertório musical comum das massas de ouvintes (entupindo-se

⁸³ O termo *plugging* será usado por Adorno e Simpson no artigo *On popular music* (Adorno e Simpson, 1941) para descrever o mecanismo de repetição incessante das músicas no rádio, a fim de tornar o *hit* musical um sucesso.

delas, se nos aproximarmos de uma outra possível tradução para a palavra *plug*). Ao abrir um livro, o leitor precisa aplicar-se em sua leitura. O que não quer dizer que o livro, e seus diversos elementos, não disponha de mecanismos para atrair e manter a atenção do leitor, ou mesmo despertá-lo para novos consumos (curiosamente, *plug* é um termo usado em inglês também para os “livros encalhados”, sentido quase oposto a seu uso na esfera musical). Enquanto o ouvinte do rádio ou o telespectador da televisão, *pseudoindividualizados*⁸⁴, são subitamente capturados como audiência no momento em que ligam o aparelho, o leitor do livro precisa dar-se *ao trabalho* de ler⁸⁵ – esforço que empreende individualmente e em silêncio. Sem esse empenho do leitor, a leitura não acontece. Mesmo o livro aberto, é o leitor quem decide quando inicia e o quanto durará sua tarefa. Um dos fatores que por vezes escapam ao controle ativo do leitor, como vimos, é o *quantum* de atenção que o leitor consegue dedicar à leitura.

O leitor pode abrir e fechar o livro quando quer, pular páginas, marcá-las, rabiscá-las, dobrá-las, mesmo que isso venha, em última instância, dificultar ao invés de favorecer sua leitura. Pode retornar e reler trechos, deslocar os olhos para antecipar-se ao parágrafo que ainda não chegou, escolher capítulos, saltar trechos que parecem não importar, separar páginas com os dedos, comparar. Situação bastante diferente daquela em que o ouvinte do rádio, no simples clique de um botão, conecta-se à transmissão de um programa, dirigida simultaneamente a tantos outros ouvintes em igual condição.

Muitas vezes, porém, o leitor que realiza sua leitura de modo mais individualizado deseja compartilhar sua experiência com outros. Procura espaços que retirem ele e sua experiência de leitura da solidão em que aparentemente se encontram. [ver “Compartilhar livros”]

Quando lê um livro, seja este emprestado ou comprado, o leitor passa a compor o *público* de uma obra. As pessoas que formam esse grupo de leitores não recebem a obra de modo imediato, nem ubíquo. Ao efetivar seu trabalho de leitura, o leitor passará a constituir o que chamamos de uma *comunidade de leitores*, a qual será reconfigurada, desde então, pela própria presença deste leitor como um novo membro, e por seu modo particular de receber a obra. Esse grupo de pessoas terá em comum uma experiência de leitura do livro. Essa leitura, por sua vez, passará a compor o repertório privado de experiência desses leitores, experiência mais ou menos transformada pela leitura efetuada, independente do fato de os membros desta comunidade relacionarem-se entre si ou não.

⁸⁴ Adorno e Simpson, *op.cit.*

⁸⁵ Nesse sentido o título do livro que descreve uma pesquisa feita com leitores italianos na década de 60: *La fatica di leggere*, que caracteriza o que é considerado como “trabalho” ou “esforço” de ler.

Enquanto, nas palavras de Habermas, a esfera pública privatiza-se na consciência do consumidor através dos meios de comunicação de massa (Habermas, 1984, p.203), o leitor pode, com alguma limitação, escolher de que tipo de “modelo de socialização” se fará público.

A comunidade de leitores não coincide com o grupo de consumidores do livro, embora ambos estejam relacionados. Enquanto a compra do livro o retira de circulação, colocando em seu lugar o dinheiro, na forma valor, é a leitura que faz o livro realizar-se enquanto valor de uso. Sem a leitura, o livro aparece exclusivamente como fetiche. Para a formação de um público leitor, são necessárias tantas comunidades de leitores. Para a circulação do livro como mercadoria, basta que se desperte o desejo de adquirir livros novos, de sorte que uma divulgação breve pode ser suficiente. Entre amigos, fala-se rapidamente dos livros, inclusive daqueles que *não se lê*⁸⁶, sem que seja preciso aprofundar-se no assunto, ou que haja espaço para isso. A leitura extensiva, cada vez mais presente no modo de ler moderno, leva o leitor a descobrir que ele pode ler sem se *sujeitar* completamente à obra – ainda que esta leitura se torne fragmentária e parcial. Ou estamos já falando de uma *não-leitura*?

⁸⁶ Fazemos referência aqui à obra de Bayard (2007), destinada a ensinar aos leitores modernos como falar de livros que não compõem seu repertório de leituras. O livro em questão é uma espécie de manual do esperto, que ensina o semi-formado a prosseguir não lendo, como se faltasse ao trabalho ou à aula, mas ainda assim colocando-se em posição de receber os prêmios e dividendos por um saber falsamente acumulado. Curiosamente, o livro recebeu uma acolhida bastante positiva em meio à crítica cultural dos cotidianos brasileiros, e seu autor é professor de uma renomada universidade francesa.

4

LER UMA LINGUAGEM ESCRITA

4.1

Se estendermos nossos estudos fisiognômicos para todos os elementos do livro, encontraremos, como último elo entre o leitor e a leitura que ele realiza, o texto, na forma de uma linguagem escrita.

Nossa primeira pergunta volta-se então para o caráter dessa linguagem escrita, objetivada. A pergunta antecede àquela que nos permitiria escolher *previamente* um método empregado para seu estudo, aquele que nos permitiria, dentro do escopo desse trabalho, compreender de que modo essa linguagem escrita configurada não como mídia, mas ainda assim objeto, participa da leitura *antes* de oferecer-nos seus conteúdos.

Walter Benjamin foi um grande estudioso da linguagem, sendo muitas vezes qualificado como filólogo, além de filósofo. A amplitude de suas pesquisas sobre a Literatura e a História o direcionaram tanto para a Filologia como para outras disciplinas que de algum modo pudessem auxiliá-lo na tentativa de descobrir as origens e modos como a linguagem foi utilizada pelo ser humano ao longo da história e no presente. Seus primeiros escritos sobre a linguagem são também marcados pela influência dos estudos religiosos, notadamente do judaísmo. Ainda que possamos discordar de Benjamin em muitos de seus diferentes posicionamentos sobre a questão, é interessante acompanhar sua trajetória de estudos, pois mesmo nesses primeiros trabalhos sobre a linguagem podemos encontrar a discussão de temas de relevo para a pesquisa que intencionamos. Na medida em que os primeiros estudos de Benjamin voltam-se para os aspectos *espirituais* da linguagem, que irão se contrapor a seu uso objetivado, é possível questionar se o mito, que participa de algum modo da história de nossos usos da língua, desapareceu completamente da linguagem, ou no quê ele se transformou.

O primeiro trabalho de Benjamin em que o tema da linguagem aparece mais profundamente explorado foi publicado em 1916, com o título de *Über die Sprache überhaupt*

*und über die Sprache des Menschen*⁸⁷. Nesses estudos, comparecem já alguns dos elementos presentes também em seus escritos posteriores, como a tentativa de descaracterizar a linguagem como elemento apartado dos objetos que a comportam (ideia que de certa maneira contradiz a pergunta mesma que motiva a redação deste capítulo). Benjamin sustenta no ensaio que a linguagem humana é fundada sobre a palavra; a língua humana fala *em* palavras. “O homem comunica portanto sua própria *essência espiritual*, quando esta é comunicável, *nomeando* todas as coisas” (Benjamin [1916], 2002, vol. I, p.283, grifos nossos). Dentro desta filosofia, a linguagem “denominadora” do homem não seria a única existente, posto que os objetos também possuem uma linguagem própria e se comunicam a si mesmos. Comunicam-se para o homem, mas de modos que independem de sua denominação pelo ser humano. As coisas, assim como o homem que se expressa⁸⁸, comunicam sua essência *na* linguagem mesma (e não através dela).

Enquanto o nome é, ao mesmo tempo, a essência mais íntima da língua – a língua se comunica no nome –, na língua encontram-se o homem, as coisas e a língua mesma. O nome próprio torna-se o próprio destino do homem. Faz parte da essência linguística do homem o nomear, e som faz-se *símbolo* da comunidade material e espiritual entre o homem e as coisas. Assim é que, para Benjamin,

A tradução da língua das coisas naquela dos homens não é somente tradução do mudo em sonoro, é a tradução daquilo que não tem nome no nome. É, portanto, a tradução de uma língua imperfeita em uma língua mais perfeita, e não pode fazer por menos do que lhe acrescentar alguma coisa, vale dizer, o conhecimento. (*op.cit.*, p. 290)

A consciência das coisas baseia-se na palavra. Mas a consciência do bem e do mal se baseia no juízo. O pecado original não é o conhecimento, e sim o juízo. Com o juízo, macula-se a pureza do nome, de modo que a língua passa a não coincidir mais com aquilo que comunica. A linguagem perde sua *imediatividade*. O caráter infinito da linguagem, enquanto essa não pode ser limitada a partir do exterior, converte-se em seu contrário, com particular intensidade no momento em que o burguês, radicalizando a transformação da linguagem em meio, impinge à palavra uma “supernominação”⁸⁹.

⁸⁷ “Sobre a linguagem em geral e a linguagem do homem”. Para os estudos que realizamos aqui, utilizamos a tradução italiana, que consta das *Opere Complete* de Benjamin.

⁸⁸ Duarte (2001, p.96) afirma que o caráter de linguagem como *expressão* (conceito que se origina na estética hegeliana) sustentado por Benjamin – assim como sua referência à obra de arte como tradução de uma “linguagem das coisas”, sugerida aqui pela primeira vez – possivelmente encontra-se também na raiz do conceito de expressão tal qual empregado por Adorno na *Teoria estética*.

⁸⁹ Na tradução italiana, “*sovrannominazione*”. Rodrigo Duarte (2005) o traduz para o inglês como “*overnaming*”.

Isso não significa, porém, que o lado simbólico da linguagem tenha desaparecido completamente: ele permanece como resquício da comunidade entre o homem e a natureza, uma vez que comunica também o incomunicável, aquilo que não pode ser dito com palavras. Quando, posteriormente, Benjamin elabora sua tese sobre a origem do drama barroco alemão, ele irá reiterar que a raiz do símbolo encontra-se na esfera teológica (Benjamin, 1986, p.17)⁹⁰. Citando Friedrich Creuzer: “[...] em situações importantes da vida, em que cada instante oculta um futuro de grandes consequências, mantém a alma tensa, em instantes fatais, os antigos estavam atentos aos sinais divinos, que eles chamavam... *symbola*.” (*op.cit.*, p.21)⁹¹.

Benjamin busca apontar a cisão que o Classicismo impôs ao conceito de símbolo ao diferenciar o símbolo plástico do símbolo místico, que terminou por aproximar o primeiro do conceito de alegoria⁹². Uma diferença a ser evidenciada entre o símbolo e a alegoria, porém, refere-se à matriz temporal da experiência de ambos, que lhes empresta um caráter de todo diverso, e culmina com o próprio sentido de sua interpretação:

A medida temporal da experiência simbólica é o momento da epifania, onde o símbolo incorpora o sentido ao seu interior oculto e, por assim dizer, florestal. Por outro lado, a alegoria não está isenta de uma dialética correspondente, e a tranquilidade contemplativa com a qual ela mergulha no abismo entre o ser imagético e a significação, não tem nada a ver com a autosuficiência neutra que se encontra na intenção aparentemente afim do signo. [...] a relação entre símbolo e alegoria pode ser fixada de modo marcante e sentencioso sob a categoria decisiva do tempo [...]. Enquanto que, no símbolo, com a idealização do ocaso, o rosto transfigurado da natureza se revela de modo fugaz à luz da Salvação, na alegoria a *facies hippocratica* da história se apresenta aos olhos do contemplador como uma paisagem arcaica petrificada. A história, com tudo o que desde o início ela tem de extemporâneo, sofrido, malgrado, se exprime num rosto – não, numa caveira. E como lhe falta toda liberdade “simbólica” de expressão, toda harmonia clássica da forma, tudo o que é humano – essa figura, de todas a mais sujeita à natureza, expressa não apenas a natureza da experiência humana em geral, mas a historicidade biográfica do indivíduo, de modo altamente significativo sob a forma de um enigma. (*op.cit.*, p.22)

⁹⁰ Referimo-nos aqui ao capítulo “Alegoria e drama barroco”, extraído do livro *Origem do Drama Barroco alemão*, cuja redação se iniciara em 1924, durante um período de trabalho na Itália, esperando com a tese obter sua *Habilitationsschrift*, que o permitiria pleitear uma colocação na Universidade de Frankfurt (a banca do exame o aconselharia, no ano seguinte, a retirar o pedido apresentado para evitar uma reprovação). Para este capítulo em especial, utilizamos a tradução de Willi Bolle no lugar da tradução integral da tese publicada por Sérgio Rouanet.

⁹¹ É interessante notar a semelhança deste trecho com a formulação de Benjamin para sua última tese sobre o conceito de história. Julgo que essa semelhança não seja fortuita, e diga respeito a um aspecto fundamental do diagnóstico histórico e do pensamento político de Benjamin.

⁹² Importante notar que o símbolo, na acepção benjaminiana, também difere substancialmente da ideia de “significação” com a qual virá frequentemente empregado no âmbito da Psicologia.

Se a *experiência simbólica* ocorre de forma fugaz, possuindo, contudo, um caráter permanente, a alegoria cristaliza o instante, buscando deter o movimento inevitável do homem rumo à sua finitude. Nesse sentido, a alegoria comporta o sentido que se deseja imprimir à própria história desde então. A despeito de suas características por assim dizer, “funcionais”, Benjamin defende a alegoria como arte (a “forma barroca da epopeia”, ele diz), diferenciando-a do símbolo por seus aspectos temporais⁹³. Enquanto o símbolo coloca o homem em momentâneo contato com o atemporal, a alegoria almeja tornar permanente o que é efêmero por sua natureza ou caráter histórico, aparecendo particularmente significativa nos momentos de decadência.

Se o símbolo vincula-se ao som, à palavra oral, a alegoria surgirá concebida para ser lida, como escrita. No passo em que o som fazia-se símbolo da comunidade mágica entre o homem e as coisas, expressa pelo bíblico sopro de Deus⁹⁴,

a alegoria – embora convencional como qualquer escrita – é considerada escrita criada por Deus, como a Sagrada Escritura. [...] O caráter sagrado da escrita é inseparável da ideia de sua codificação rigorosa. Pois toda escrita sagrada se fixa em complexos que acabam representando um complexo único e imutável ou pelo menos tentam formá-lo. Por isso, a escrita alfabética, como combinação de átomos gráficos, afasta-se ao máximo da escrita de complexos sagrados. Esses se expressam na hieroglífica. Quando a escrita quer assegurar-se do seu caráter sagrado – sempre de novo, será envolvida pelo conflito entre valor sagrado e compreensibilidade profana – tende a conjuntos complexos, à hieroglífica. É o que acontece no Barroco. Externa e estilisticamente – tanto na drasticidade tipográfica quanto na metáfora sobrecarregada – a escrita tende à imagem. (Benjamin, 1986, p.29-30)

A imagem agora expressa no Barroco sob a forma escrita, alegórica, buscará recuperar para o texto a sacralidade do símbolo. É a imagem quem irá conferir auraticidade à escrita.

É interessante lembrarmos que durante toda a Idade Média, e muito tempo ainda após o Renascimento, a grande maioria da população europeia era analfabeta. Assim, os cultos como o ensino religioso dependiam da arte figurativa do interior das igrejas enquanto suporte narrativo dos eventos bíblicos e para a explanação da doutrina cristã. O

⁹³ Importante ressaltar que Benjamin não faz uma apologia do símbolo, colocando-o em posição superior ou inferior à alegoria. Antes, uma das teses centrais de *O drama barroco alemão* é justamente a de que a alegoria é e deve ser interpretada como obra de arte em função de seu caráter expressivo: “A alegoria do século XVII não é convenção da expressão, mas expressão da convenção” (Benjamin, 1986, p.29). Para Duarte (2001), a afirmação em questão mostra o desenvolvimento do conceito de *expressão* nos estudos de Benjamin sobre a linguagem, agora em uma chave propriamente estética. As perdas que a temporalidade alegórica comportam para a experiência no contato com a imagem merecem ser anotadas para efeito de nossos estudos.

⁹⁴ Cf. Benjamin, 2002, v. I, p.287.

fenômeno do incremento da escrita como linguagem, verificado no período que circunda o Renascimento, apresenta diversos matizes. De um lado, tem-se a busca por conhecimentos construídos por outras civilizações e perdidos ao longo da história, que se refere não apenas aos gregos, aos romanos, seu direito e filosofia, mas também aos egípcios e a mistérios religiosos outros, o que abrange a escrita hieroglífica recuperada e estudada por Alberti, como exemplifica Benjamin. Por outro lado, a revalorização da estética plástica grega e o desenvolvimento das artes (e das técnicas) visuais irão refletir-se nas obras escritas, filosóficas como poéticas, que continham à época um fortíssimo apelo visual. A própria intenção comunicativa, antes restrita aos painéis sacros, aparece agora incorporada na escrita reforçada pela descrição minuciosa dos personagens e cenários e pelo largo uso retórico e poético das metáforas e comparações. Nesse contexto, a representação barroca da história como ruína continha, sob certos aspectos, um fundo moral, ante a ameaça que o Humanismo e a Reforma passavam a configurar para a Igreja Católica, de recuperar a nostalgia do império pagão e terreno como algo efêmero, orientado para a destruição inevitável (espelhada nas ruínas romanas⁹⁵) – em contraposição à eternidade prometida pela revelação cristã.

Fritz Saxl, o diligente guardião da biblioteca Warburg durante os anos da Segunda Guerra Mundial, empreendeu um vigoroso trabalho de pesquisa, dedicado a mostrar como as formas religiosas pagãs foram sendo transformadas e incorporadas à arte figurativa europeia, e italiana, em particular (Saxl, 1989) – fenômeno que teria atravessado mesmo os mais duros momentos da Contrarreforma. Como exemplo, podemos citar a análise de temas egípcios e afrescos com motivos mitológicos ou zodiacais em monumentos cristãos, frequentes até mesmo na residência papal. O mote fazia parte do programa iniciado pelo historiador alemão Aby Warburg e mantido pelo instituto que passou a levar seu nome. Dentre os muitos trabalhos de Warburg, fazemos destaque particular àquele em que analisa o desenho da *Melancolia*, de Dürer, como documento de ingresso do mundo antigo na civilização moderna (“*Italian Antiquity in Germany*”, em Warburg, 1999), que seria analisado posteriormente também por Benjamin. Benjamin estava atento a essa característica de apropriação das representações anteriores durante os períodos históricos sucessivos, fazendo referência aos trabalhos da escola Warburg em diversos momentos de sua obra, como na própria tese sobre o drama barroco⁹⁶.

⁹⁵ Interessante notar que uma das imagens recuperadas por Freud como analogia para o inconsciente, no que se refere à coexistência entre o novo e o registro do antigo, será justamente a das ruínas romanas recobertas por camadas de novas construções históricas.

⁹⁶ A relação entre os trabalhos de Benjamin e Warburg foi explorada por Matthew Rampley, e pode ser encontrada em Brush *et al* (2001).

Uma tese importante que perpassa os trabalhos da escola de Warburg oferecerá grande impacto para os trabalhos de Benjamin como um todo: a ideia de que a *forma estética* predominante em um determinado momento histórico não é extinta nos momentos sucessivos, mas sim permanece, transformada ou não, como substrato para as formas seguintes.

Lembramos que também Adorno mostra-se impactado pelas obras de Saxl, como pelos trabalhos de Panofsky e da escola de Warburg. Se em uma carta a Benjamin, de 06 de novembro de 1934, ele destacava a importância do estudo objetivo das imagens para a interpretação psicológica dos sonhos (Adorno & Benjamin, 2001, p.53)⁹⁷, em sua *Teoria estética* ele irá apoiar suas reflexões sobre o caráter de “conteúdo sedimentado” da forma artística exatamente nas investigações de Warburg sobre a sobrevivência da Antiguidade (Adorno, 2006, p.16).

A alegoria irá sofrer novas transformações durante o Romantismo, que irá impor à alegoria o ritmo frenético do *choque*. Na modernidade, sustenta Benjamin, a alegoria *atrai* o simbólico para dentro de si, e então o *abate*, violentamente. Esta ideia, central no pensamento de Benjamin, irá permear a concepção de fetichismo que comparecerá no primeiro *exposé* escrito por Benjamin⁹⁸ ao *Das Passagen Werk*, como veremos em seguida: junto com o simbólico, o próprio mito sucumbiria ao ser incorporado à alegoria moderna.

A alegoria moderna, como escrita, torna-se um instrumento na mão do autor, adquirindo novas e sucessivas significações. Também o leitor encontrará ora abertos os espaços para a resignificação da imagem alegórica. Na essência da alegoria encontra-se agora o choque, “*revelado a cada nova edição de um livro*” (Benjamin, 1986, p.). Agora, “sob o olhar da melancolia”, dirá Benjamin:

o objeto se torna alegórico, quando ela [a melancolia] lhe retira a vida, ele permanece morto, mas salvo na eternidade; assim se apresenta o objeto, entregue aos caprichos do alegorista. Quer dizer: de agora em diante é totalmente incapaz de irradiar uma significação, um sentido; tem o significado que o alegorista lhe dá. Ele o coloca dentro do objeto, profundamente: eis o fato, não psicológico, mas ontológico. Na sua mão, o objeto torna-se algo diferente, pelo seu intermédio fala de algo diferente; o objeto torna-se uma chave para uma esfera de saber oculto e é venerado como emblema desse saber. É o que constitui o caráter da alegoria como escrita. (1986, p.36)

⁹⁷ A carta apareceria no contexto de um diálogo entre Benjamin e Adorno acerca das intenções de Benjamin em elaborar um ensaio sobre o conceito de inconsciente coletivo, no qual ele provavelmente colocaria a confronto suas próprias ideias com aquelas de Warburg e de Jung.

⁹⁸ *Paris, a capital do século XIX*, de 1935.

O símbolo, que fora caracterizado pelos mitólogos românticos como algo fixo e permanente, passará a ter agora na alegoria um contraponto de renovação, sempre surpreendente, que não pode dar a conhecer seu próprio envelhecimento. O ideal de armazenamento de dados expresso nas imensas bibliotecas barrocas passou a realizar-se em sua imagem gráfica. O objeto apresenta-se como um emblema, encerrado em sua imagem. A escrita não é mais apenas um *signo* de saber, torna-se um *objeto de saber*. A linguagem escrita passa a figurar ela mesma como alegoria.

4.2

Quando a criança pequena balbucia, emite sons que com o tempo transformam-se em palavra. No curso da socialização da criança, a palavra generaliza-se, adquire novos significados, que agora a criança pode utilizar e compreender. A partir do contato com os adultos, o vocabulário da criança se amplia, ela começa a perguntar pelo nome das coisas: “É como se a criança descobrisse a função simbólica da linguagem”, afirma Vigotski (2000, p.131).

A linguagem socialmente constituída é aprendida e internalizada pela criança. Se a atividade prática da criança antes ocorria independente do desenvolvimento da linguagem, a partir do momento em que a criança apropria-se do sistema de signos, torna-se possível utilizar a linguagem como instrumento para o controle de si, de sua atenção e da percepção, do ambiente e dos demais seres humanos. No início, este controle se efetiva por meio da fala, a linguagem egocêntrica cede espaço à fala socializada. Linguagem e pensamento, que no início da vida da criança desenvolviam-se de modo independente, agora incrementam-se mutuamente. A fala da criança se internaliza, esta linguagem interior passa a confundir-se com o próprio pensamento.

Para uma psicologia sócio-histórica, a linguagem escrita é concebida como um simbolismo de segunda ordem, uma vez que designa os termos da linguagem falada, signos das relações e entidades reais (Vigotsky, 1998, p.140). Com o passar do tempo, afirma-se que a linguagem falada desaparece como elo intermediário, convertendo a escrita em um sistema de signos que simboliza diretamente os objetos.

Vigotski estava ocupado enquanto psicólogo com o desenvolvimento da linguagem na criança e com o aprendizado da língua escrita. Para ele, na medida em que a criança se revele pronta para o aprendizado, da leitura e da escrita como de outros, com ou sem a

ajuda de outras pessoas (à possibilidade da criança incrementar seu aprendizado com o auxílio dos demais, importante descoberta do trabalho de Vigotski, ele denominará zona de desenvolvimento *imediato*, na tradução de Paulo Bezerra), não há porque interromper nem superestimar seu processo de aprendizagem. Importante, porém, que este curso não resulte de uma imposição da escola ou dos pais, pois é preciso que a criança veja um *sentido* em sua atividade, no ato de aprender⁹⁹. A atividade da criança, assim como o trabalho dos adultos, precisa resultar de uma necessidade do indivíduo, de modo que a atividade constitua um fim em si mesma.

Na busca de uma teoria da linguagem que se mostrasse capaz de subsidiar as investigações estéticas e linguísticas presentes em seus estudos, Walter Benjamin iniciou uma importante discussão a respeito da concepção de linguagem expressa na obra de Lev Vigotski. Benjamin acabou tomando contato com a obra do psicólogo bielo-russo de forma bastante precoce, uma vez que as obras de Vigotski tardaram a ser editadas e divulgadas na Europa e nos Estados Unidos¹⁰⁰. Este contato é, provavelmente, fruto das viagens de Benjamin a Moscou, que haviam se tornado frequentes a partir de 1926 (anos marcados por sua amizade com o dramaturgo Bertold Brecht e por seu relacionamento amoroso com a revolucionária russa Asja Lacis), e de sua aproximação com o pensamento marxista. O artigo de Vigotski citado em “Problemas da sociologia da linguagem”¹⁰¹, (Benjamin, 2002, v.6, p.197-222), e que será ali analisado por Benjamin, fora publicado na revista marxista *Unter dem Banner des Marxismus* (uma publicação bilíngue, russo/alemão, patrocinada pelo Komintern) em 1929¹⁰², sob o título *Die genetischen Wurzeln des Denkes und der Sprache* [As raízes genéticas do pensamento e da linguagem]. Os dois artigos são resultado de produções já relativamente maduras, tanto no que se refere ao conjunto da obra de Vigotski quanto da de Benjamin, a despeito da morte precoce de ambos os autores. O

⁹⁹Para efeito de nossa pesquisa, entendemos que também o encontro entre as necessidades do sujeito e a atividade de ler constitui um fator relevante para os modos como a leitura irá se desenrolar, ideia que encontra respaldo na obra pedagógica de Paulo Freire, que fazemos representar aqui por meio de suas palestras a respeito da importância do ato de ler (Freire, 1989), quando afirma que o sujeito faz-se criador ao ler como ao alfabetizar-se, não cabendo “enchê-lo” com palavras vazias.

¹⁰⁰ A primeira tradução de Vigotski para o inglês veio a acontecer somente em 1962, quase trinta anos após a sua morte, época em que surgem também os primeiros comentários de Jean Piaget a respeito de sua obra (a despeito de Vigotsky, que conhecera os primeiros trabalhos do psicólogo francês, polemizar fortemente com ele na análise de suas pesquisas).

¹⁰¹ O artigo comparece nas obras completas de Benjamin como parte de sua produção de 1935, mas encontramos notícias de que Benjamin já vinha trabalhando em torno de uma “nova teoria da linguagem” desde 1933, como consta em sua correspondência com Gehrard Scholem – carta número 12, de 28 de fevereiro de 1933, de Benjamin a Scholem: “[...] apesar das condições adversas consegui elaborar uma nova teoria da linguagem [...]. Só quero observar, a respeito, que elas foram escritas durante os estudos para o primeiro texto da *Berliner Kindheit*.” (Scholem, 1993, p.45).

¹⁰² A revista constituía um importante veículo para a publicação de cientistas de esquerda. Em 1929, a revista publicava também o artigo “Materialismo dialético e Psicanálise”, de Wilhelm Reich.

contato com a obra de Vigotsky veio preencher uma lacuna importante nas pesquisas sobre a linguagem desenvolvidas por Benjamin – aquela de uma Psicologia da Linguagem capaz de explicar o modo como a linguagem se desenvolve ontogeneticamente e em relação com o meio circunstante (Benjamin, 2002, v.6, p.197).

As intenções expostas por Benjamin no ensaio sobre sociologia da linguagem visavam ao levantamento e à discussão de pesquisas sobre a influência da comunidade linguística sobre a linguagem do indivíduo, e também de teorias sobre a origem da linguagem humana. Para além do enunciado, verificamos ao longo do ensaio, Benjamin acaba por direcionar seu artigo para questões de fundo estético – razões e modos para o uso artístico da linguagem, e sua funcionalidade para o sujeito.

Muito das pesquisas científicas sobre a linguagem humana centravam-se à época, ainda sob o impacto da obra de Darwin, na tentativa de separar o *quantum* de inato e biológico participa do desenvolvimento da linguagem, o quanto este resulta do aprendizado e da influência do meio e na busca pelas origens de uma linguagem natural. Buscava-se, sobretudo, articular uma compreensão filogenética evolucionista a uma ideia progressista ou positiva de desenvolvimento ontogenético. O passo além de algumas destas pesquisas viria justamente da descoberta na articulação pensamento-linguagem, ou ainda, da reunião em um mesmo sistema linguístico das funções superiores e da atividade prática, que antes constituíam objetos apartados em recortes de matriz aristotélica. Benjamin adentrará a essa discussão introduzindo-lhe o problema da função expressiva da linguagem, até então marginalizada dentro do debate proposto.

Concordando com a precedência do pensamento em relação à linguagem, e seu curso inicialmente diverso, Benjamin evidencia os avanços obtidos por Vigotski a partir dos trabalhos de Köhler e Marr (no que se refere à discussão do uso de instrumentos como indicador da inteligência prática dos chimpanzés, e à precedência do uso de instrumentos em relação ao manejo da linguagem defendida por Marr, bem como o uso da linguagem humana na liberação das mãos para o uso do instrumento). O conceito de Bühler de *pensamento instrumental* comparece para tratar da precedência do pensamento em relação ao uso de instrumentos e sua independência em relação à linguagem.

Sobre a polêmica em torno da linguagem egocêntrica, Benjamin ressalta a importância das pesquisas de Piaget para a compreensão da linguagem infantil. Questiona, porém, a separação entre linguagem socializada e linguagem egocêntrica defendida por este, uma vez que a fala egocêntrica apresentaria uma função diversa: “*Esta última é verdadeira*

*linguagem somente para o próprio sujeito falante. Não há função efetiva de comunicar*¹⁰³.” (Benjamin, 2002, v.6, p.217) Coloca-se então ao lado de Vigotski para lembrar a importância da relação entre linguagem egocêntrica e processo mental, citando os experimentos que demonstram a grande incidência da linguagem egocêntrica quando a criança se vê diante de obstáculos difíceis (duas vezes mais que nas pesquisas de Piaget): “*Em outros termos: na infância a linguagem egocêntrica ocupa exatamente o lugar que mais tarde será reservado ao processo mental verdadeiro. É precursor, ou melhor, mestre do pensamento.*” (*idem* p. 217) Sobre esta base, seria possível então, afirma Benjamin, corrigir as tentativas behavioristas de relacionar linguagem e pensamento com base numa definição de pensamento como discurso interno, contra a proposta de Watson do sussurro como meio termo entre um e outro – levantando então a crítica de Vigotsky, segundo o qual o sussurro em nada poderia ser confirmado como transição entre linguagem interna e externa.

Isto posto, Benjamin recupera parte da polêmica em torno da origem e da evolução da linguagem, abordada no início do ensaio, introduzindo os trabalhos de Richard Paget na discussão, para defender a origem gestual e não fonética da linguagem primitiva. Desta forma, Benjamin evidencia sua posição na defesa não apenas da origem gestual em si, mas principalmente do gesto *expressivo* como fonte natural da linguagem (contrapondo-se assim aos postulados da teoria onomatopeica). Sua tese, que ele resume como resposta à pergunta de Platão sobre a natureza da linguagem falada, é que esta seria uma forma de “instinto do movimento expressivo mímico” (*ibidem*, p. 220). Nesse sentido, a imagem de uma bailarina dançando comentada por Mallarmé¹⁰⁴ exporia como metáfora o que ele julga estar no centro da discussão sobre as funções da linguagem: a expressão linguística, que por sua faculdade mimética é tocada por uma espécie de “fisiognomia da linguagem”.

A ênfase de Benjamin em relação ao caráter expressivo da linguagem irá afastá-lo da teoria da linguagem como instrumento, sustentada por Vigotski. Assim, para Benjamin, a função expressiva, que é imanente à linguagem e constitui sua própria força fisiognômica, não coincide completamente com sua função semântica, nem é contemplada pelo que Vigotski denominaria “sentidos atribuídos”¹⁰⁵. De fundamental importância para compreender a origem e a evolução da linguagem, segundo Benjamin, a função expressiva

¹⁰³ As citações do ensaio em questão foram livremente traduzidas pela autora a partir do italiano.

¹⁰⁴ “*A savoir que la danseuse n'est pas une femme qui danse, pour ces motifs juxtaposés qu'elle n'est pas une femme, mais une métaphore résumant un des aspects élémentaires de notre forme, glaive, coupe, fleur, etc., et qu'elle ne danse pas, suggérant, par le prodige de raccourcis ou d'élans, avec une écriture corporelle ce qu'il faudrait des paragraphes en prose dialoguée autant que descriptive, pour exprimer, dans la rédaction: poème dégage de tout appareil du scribe.*” (Mallarmé, 1945, p. 304, grifos do autor).

¹⁰⁵ Podemos dizer que dar um *sentido* a determinada ação significa exatamente dar uma *finalidade* a ela; torná-la um fim antes que um meio. O *sentido* realiza-se especificamente na atividade, portanto.

não se inclui na definição de seu uso instrumental. Recuperando as pesquisas sobre o uso da linguagem em um paciente afásico empreendidas por Kurt Goldstein, Benjamin faz uma citação do autor, com a qual conclui o artigo:

Não seria possível encontrar um exemplo melhor para mostrar o quanto é errado considerar a linguagem como um instrumento. O que vimos foi o nascimento da linguagem nos casos em que esta possui somente o valor de um instrumento. Mas também no homem normal ocorre que a linguagem seja usada só como instrumento. [...] Mas esta função instrumental pressupõe que a linguagem no fundo represente alguma coisa de completamente diverso, como representou, no passado, também para o doente, antes da doença. (...) Tão logo o homem se sirva da linguagem para estabelecer uma viva relação consigo mesmo e com os seus semelhantes, a linguagem não é mais um instrumento, um meio, mas uma manifestação, uma revelação da nossa mais íntima essência e da ligação psíquica que nos une a nós mesmos e aos nossos semelhantes. (Goldstein *apud* Benjamin, 2002, v.6, p.221-222).

Para Vigotski, as frustrações humanas encontram dois caminhos possíveis: a sublimação ou a neurose. Nesse sentido, a arte se apresentaria como alternativa para o *controle* das emoções. Para Benjamin, de modo diverso, a restrição contida na concepção de uma linguagem como instrumento poderia ser apontada ela mesma como *origem* da doença nervosa, na medida em que institui uma cisão do homem consigo mesmo. Daí a necessidade de recuperar a ideia de linguagem como expressão.

A obra de Vigotski, sobretudo em sua fase madura, entrelaça-se ao projeto realista de contenção das efusividades românticas e de crença no poder da razão e da ciência – em franco desenvolvimento agora também no campo psicológico – combinados ao ideal de construção de uma nova sociedade impactada pela Revolução Russa. É frequente encontrarmos na obra de Vigotsky termos como *técnica*, *mecanismos*, que nos dão mostras de uma certa visão a respeito dos fenômenos humanos. As preocupações estéticas, literárias e mesmo teológicas de Benjamin parecem preservá-lo, em certa medida, de tais ilusões objetivistas (ao mesmo tempo em que o mantêm próximo do movimento expressionista alemão, que se revelava no cinema, na música, na literatura e nas artes em geral). Provavelmente Benjamin não tomou contato com as obras de juventude de Vigotski, uma vez que a *Psicologia da arte*, para mencionar uma obra importante dentro de nossa temática, não foi publicada durante a vida do autor. Para além da morte precoce do psicólogo, acometido pela tuberculose, especula-se que tal fato esteja relacionado ao inacabamento do livro, por um lado, e a uma situação política de censura cerrada, por outro (como sugere

Paulo Bezerra na Introdução da versão brasileira). É possível que tampouco Vigotski tenha tido notícia dos trabalhos de Benjamin, a despeito de seus amplos conhecimentos acerca das pesquisas desenvolvidas também na Europa Ocidental à época, e das visitas de Benjamin a Moscou terem acontecido enquanto Vigotski ainda era vivo e habitava a cidade (não verificamos qualquer outra citação ou referência mútua entre os dois ao longo da obra de ambos os autores). A *Psicologia da arte*, contudo, mostra um Vigotski jovem em diálogo crítico com o formalismo russo, em sintonia com o melhor da crítica literária de seu tempo, apontando para problemas de natureza estética e psicológica que serão centrais também no pensamento estético frankfurtiano.

Um dos grandes méritos da obra de Vigotski é o de incorporar, da crítica formalista da escola russa, uma necessária atenção à forma artística, sem a qual a obra de arte – plástica como poética ou literária – não pode ser adequadamente compreendida, criticando porém os preceitos de um receituário intelectualista (apontado no que ele denomina a “arte como conhecimento”, da escola de Potebnyá) e perceptivo (presente na defesa da arte como procedimento, por Šklovskij). Ao mesmo tempo, ele efetua uma leitura crítica da Psicanálise, defendendo uma necessária investigação das causas inconscientes do efeito artístico, enquanto denuncia o desprezo da Psicanálise pelos aspectos formais da obra, concebidos apenas como “chamariz” (ou como deformação/ocultação, no caso do recalque) para que desejos e conteúdos reprimidos se manifestem.

Vigotski critica ainda a pobreza da análise simbólica freudiana, que naturalizaria os símbolos presentes na obra dos artistas independente da época ou da cultura em que estes vêm inseridos (Vigotski, 2001, p.88), cuidando assim de diferenciar o que constituiria uma produção restrita ao círculo da vida privada do indivíduo, como é o caso dos sonhos, de uma produção de natureza psicossocial, como ocorre na simbologia da arte e em sua evolução histórica. Vigotski demonstra grande clareza em delimitar o objeto de uma psicologia da arte, sem recair no psicologismo. Entretanto, a natureza de suas preocupações o afasta de um aprofundamento em torno a questões importantes como a relação entre imagem e inconsciente na recepção da arte, para a qual ele mesmo se direcionara, que será apenas esboçada no capítulo sobre arte e psicanálise, da *Psicologia da Arte* (e que se reflete na ausência de uma melhor definição para o conceito de símbolo que utiliza). Ainda que sua apropriação da Psicanálise se faça com reservas, Vigotski acaba por assumir uma posição de que a relevante participação das emoções para a experiência do sujeito remonta a questões de natureza inconsciente, às quais ele não dedica maior atenção, porém. Investigar melhor a relação entre imagem e linguagem, como reconhece o próprio Vigotski, e como destaca

enfaticamente Benjamin, é fundamental para a compreensão da experiência estética em geral, como para a experiência de leitura que temos por objeto.

4.3

A articulação entre Literatura e História aparece como preocupação central em muitos dos mais importantes trabalhos empreendidos por Benjamin. Dentro deste projeto, o estudo das imagens aparece como elemento capaz de oferecer pistas importantes para se caracterizar as formas e objetos presentes na cultura de determinado período. Charles Baudelaire nos comunica a Paris do século XIX como esta nos fala sobre a obra de Baudelaire. Ao longo do *Das Passagen-Werk*, Benjamin buscará recompor os muitos fragmentos que compunham o imaginário dos habitantes de Paris ao tempo da produção da obra lírica de Baudelaire, analisando, por outro lado, o modo como a alegoria se faz presente na obra do poeta.

Em Baudelaire, as imagens se interpenetram: a mulher, a morte, Paris. A ambiguidade poética se revela no *Spleen* de Paris por meio da citação do antigo pela modernidade, e será caracterizada por Benjamin como a própria dialética da imagem: imagem imóvel, porém dialética, que contem em si o movimento e a utopia, assim como o sonho, imagem onírica.

O uso da alegoria feito por Baudelaire reúne imagens de desejo sob a imagem dialética. A passagem, desta forma, é a imagem que representa ao mesmo tempo a casa e a rua. A prostituta é vendedora e mercadoria em uma só pessoa.

As imagens dialéticas dirão respeito à história como ao escritor, à obra como a seu leitor, ao sujeito como ao tecido social, ao passado como a seu futuro e profecia. Segundo a tese de Benjamin, descrita em seu primeiro *exposé*, diante da transformação continuada dos meios de produção, o fato de as imagens dos antigos meios interpenetrarem-se às novas imagens promove uma correspondência entre essas imagens na consciência coletiva (Benjamin, 2007, p.41). Essas, que ele denomina *imagens do desejo*, consistem não apenas em uma representação do produto social, mas projetam-se para o futuro, na busca pela superação das imperfeições do produto social e da ordem social de produção – o que coincide com a visão benjaminiana de história como profecia, apelo das gerações anteriores (Benjamin, 1994, p.223). Tais imagens embutem em si o sonho, capaz de remontar ao passado mais longínquo, história primeva: um mundo sem classes sociais. Ao sonho

coletivo corresponderia então um inconsciente coletivo¹⁰⁶, do mesmo modo expresso em suas dialéticas imagens.

À diferença da alegoria do século XVII, porém, esta não é mais fruto de uma ressignificação histórica. A imagem agora “é dada pela mercadoria: como fetiche” (Benjamin, 2007, p.48). As imagens oníricas do mundo moderno irão entrelaçar-se à novidade, que se transforma no “cânone das imagens dialéticas”. A moda faz-se assim a mola-motriz da produção de uma falsa consciência. A alegoria moderna passa a constituir um elemento para compreendermos o fetichismo da mercadoria sob uma nova ótica.

Esta posição de Benjamin atrairá uma severa crítica de Adorno, para quem o fetichismo da mercadoria reside no próprio objeto, não podendo ser, portanto, caracterizado como atributo da consciência¹⁰⁷, como Benjamin supostamente pretenderia defender por meio do conceito de imagem dialética. Do modo como formulado no *exposé* de 1935, sustenta Adorno, Benjamin acabou por psicologizar a imagem dialética ao desencantá-la na forma do sonho, uma vez que foi o sonho *individual*, e não o coletivo, que se tornou o grande monumento do fetichismo moderno.

Benjamin não concordaria com a crítica adorniana. Em carta dirigida a Gretel Karplus, mulher de Adorno, alguns dias depois de receber uma carta com a crítica de Adorno, Benjamin afirma que as imagens dialéticas não são “simples cópias” do sonho, coisa que ele jamais poderia ter sugerido. As imagens da infância, que receberam especial atenção em sua *Infância berlinense*¹⁰⁸, teriam o sentido justamente de mostrar como as imagens de seu respectivo tempo histórico refletem-se na expressão da criança, revelando a grande diferença que guardam em relação aos signos inscritos no papel da história. As figuras do sonho irromperiam então, na consciência desperta, como pontos cintilantes em

¹⁰⁶ Importante ressaltar que sua ideia de inconsciente coletivo difere substancialmente daquela de Jung. Benjamin julgava necessário aprofundar o exame crítico das teorias a respeito das imagens arcaicas – o que envolvia analisar não apenas a obra de Carl Jung, mas também a de Ludwig Klages. Contudo, as características breves de um *exposé*, a ausência de materiais adequados de consulta na Biblioteca Nacional da França e, por fim, a recomendação de Horkheimer para que se concentrasse na relação entre psicanálise e historiografia materialista levaram-no a postergar (infelizmente em definitivo) suas próprias elaborações em torno do conceito (Adorno & Benjamin, 1999, p.192; carta número 80, de Benjamin a Adorno, 17 de maio de 1937). As reflexões sobre um “inconsciente coletivo” benjaminiano, porém, encontram-se na origem de sua obra das *Passagens*; e permeiam também a análise que desenvolve em seu artigo sobre a obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica, por meio do conceito de “inconsciente ótico”, como vimos no capítulo anterior.

¹⁰⁷ Adorno sustenta que Benjamin teria alcançado uma melhor formulação para a questão em uma versão anterior do texto, quando afirmava que a imagem dialética “não é nada mais que o meio pelo qual o caráter fetichista é percebido na consciência coletiva” (Adorno & Benjamin, 1999, p.105). Benjamin parece ter se mostrado mais sensível, porém, para as transformações em curso não apenas nas mercadorias mesmas, como na forma como o sujeito as percebe em sua dialética.

¹⁰⁸ Estes textos comparecem reunidos na edição brasileira do livro *Rua de mão única*, volume 2 das Obras Escolhidas de Benjamin publicadas pela editora Brasiliense.

uma *constelação* – metáfora empregada por Adorno em sua crítica¹⁰⁹, que, segundo Benjamin, contemplaria à sua maneira o caráter plural e dialético que ele efetivamente desejara atribuir ao conceito de imagem dialética. Ao invés de surgir como “atributo da consciência”, a imagem dialética encontraria sua materialidade na experiência do sujeito, onde elas se formaram¹¹⁰. As imagens dialéticas seriam assim capazes assim de oferecer contraponto à versão oficial da história, veiculada como uma peça de ficção – este o foco primeiro das preocupações de Benjamin. Longe de sobrepor-se à realidade, as imagens do sonho se enraizariam profundamente em seu tempo histórico a partir da experiência.

Tal discussão ajuda-nos a compreender, em boa medida, o porque de Adorno haver centrado seus estudos sobre o rádio em outro conceito, o de *fisiognomia*, outrora empregado por Benjamin, e não naquele de *imagem dialética*, com o qual Benjamin permaneceria fundamentando seu derradeiro e inconcluso trabalho sobre as *Passagens*. Tendo em vista o fetichismo da mercadoria como questão de fundo, podemos dizer que a *fisiognomia* adorniana busca evidenciar com seu método os aspectos ocultos ou fantasmagóricos (vale dizer, o *trabalho* oculto) na relação que se estabelece entre o sujeito e a obra de arte mercantilizada. Isso significa, no estudo do rádio, identificar os efeitos que os mecanismos de produção e reprodução musical imprimem na transmissão por meio do rádio, mas que desaparecem para o ouvinte junto à fisiognomia do meio, afetando a escuta musical sem que o ouvinte o perceba. Ao destacar a face do objeto, Adorno busca alcançar suas características *imanescentes*, desnudando o fetichismo presente no rádio e na música veiculada por seu intermédio. Para Adorno, o componente místico estaria então, como vimos no capítulo um, entranhado na mercadoria fetichizada, ao passo que para Benjamin, é o *desaparecimento do mito* sob a mercadoria e a forma alegórica da arte mercantilizada que ensejam a autonomia da arte.

A reprodução da obra oferece agora uma imagem desprovida de aura, de modo que o valor de exposição sobrepor-se ao valor de culto da obra original (Benjamin, 1994, p.172-73). A técnica emancipou-se submetendo o homem a uma espécie de “segunda natureza”,

¹⁰⁹ Em agosto de 1935, Adorno escrevia a Benjamin (citamos a tradução americana): “...considered as models, dialectical images are not social products, but objective constellations in which the condition of society finds itself represented.” (Adorno & Benjamin, 1999, p. 110)

¹¹⁰ O *exposé* ganhou uma nova redação, publicada em 1939, desprovida dos trechos tematizados no confronto. Contudo, é difícil acreditar, como sugere Rolf Tiedemann na Introdução da edição alemã das *Passagens*, que os trechos criticados por Adorno foram abandonados porque “não mais satisfaziam seu autor” (em Benjamin, 2007, p.29). É necessário lembrar que, depois de um período crítico de dificuldades financeiras, e com as portas fechadas a seu trabalho em toda a Europa, Benjamin tinha finalmente em mãos, à época, um precioso contrato de trabalho com o Instituto de Pesquisa Social, que ele não podia arriscar-se a perder por conta de uma desavença com Adorno.

que o homem inventou, mas não pode mais controlar¹¹¹. A arte emancipou-se do seu caráter místico, ensejando um novo projeto, inclusive político. Nesse sentido, as *imagens dialéticas*, para Benjamin, não representam uma produção arbitrária da consciência: sua investigação permite, antes, restabelecer o elo entre a produção “simbólica” instituída a partir da experiência do sujeito e os elementos que movem a história (e a arte), possibilitando ao sujeito livrar-se das armadilhas da História como imagem construída. Por outro lado, porém, *a experiência do sujeito traduzida em imagens é capturada pela mercadoria*. O sujeito reconhece na imagem da mercadoria suas formas e pequenas novidades. Deste modo, a arte que cria e promove rupturas, limitada pelas condições mesmas que engendraram sua autonomia, acaba por contribuir para a adaptação do sujeito às novas formas produtivas.

4.4

Lembrando que Benjamin preocupa-se em destacar o caráter expressivo da linguagem também em seu uso escrito, principalmente por meio de sua forma e aspectos figurativos, permanece a questão de como sustentar uma determinada leitura ante a ambiguidade intrínseca ao texto literário. Se a escrita é constituída por tantos elementos não verbalizáveis, ela faz-se capaz de provocar em seu leitor sentimentos não imediatos. Dizendo de outro modo, também o leitor encontra um veículo de expressão na obra literária. Para além dos problemas interpretativos relacionados ao significado das palavras articuladas no texto, somos remetidos para a consideração dos aspectos subjetivos envolvidos no ato de ler.

Importante ressaltar, então, que em sua busca pelas imagens da história, que enquanto imagens dialéticas reportam-se tanto ao sujeito como à sociedade, e às experiências que essas imagens promovem como elo entre ambos, Benjamin enxerga na *imagem* não um deslocamento perante a linguagem objetiva, mas seu próprio critério de autenticidade. As imagens, para Benjamin, são a aura mesma do texto, sediadas na *mémoire involontaire*¹¹². Agrupam-se em torno ao objeto de percepção, que corresponde, por sua vez, à experiência. A aura, por isso, perde-se na fotografia, quando a imagem cristalizada se faz incapaz de devolver o olhar que o leitor lhe dirige. São as imagens que nos permitem

¹¹¹ O exemplo da inevitabilidade com que os *ebooks* vêm anunciados nos traz evidência da validade atual desta assertiva.

¹¹² Interessante notar que Proust também se ocupa do modo como a leitura, especificamente, é capaz de disparar nossas lembranças a partir da memória involuntária (Proust, 2001).

acercar-nos das experiências (e contingências históricas) que cercam o autor e seu uso da linguagem, assim como nossa própria experiência de leitura.

As palavras também possuem uma história, e a multiplicidade de seus usos possíveis dificilmente pode ser apreendida apenas com a ajuda de um dicionário. Nesse ponto, cabe destacar que também a obra de Auerbach exerceu considerável influência nos trabalhos de Benjamin¹¹³. Quando Auerbach, em seu *Figura*¹¹⁴, recupera o modo como um mesmo personagem bíblico pode assumir papéis diferentes ao longo da história, de modo a transformar de modo tão radical a leitura da Bíblia, não apenas nossa objetividade enquanto leitores veio posta à prova, mas com ela a objetividade da própria linguagem escrita, e sua capacidade de atravessar o tempo carregando uma mensagem unívoca. Uma *figura*, por outro lado, pode servir exatamente como o elemento capaz de nos reconectar ao universo do texto. A metáfora, defenestrada pelo Positivismo, longe de nos afastar da objetividade almejada para um discurso científico, pode, de modo inverso, ajudar-nos a compreendê-lo¹¹⁵.

Em palestra proferida em 1958, Adorno se ocupará especificamente da duplicidade que ele considera intrínseca à linguagem, de caráter simultaneamente objetivo e subjetivo, e que se faz notar na lírica em particular. Em seu uso poético, a linguagem amolda-se aos impulsos subjetivos, contribuindo inclusive para o “amadurecimento” da expressão subjetiva, ao mesmo tempo em que, por meio dos conceitos, mantém a referência ao universal e à sociedade (Adorno, 2003). Assim é que

o sujeito, cuja expressão é necessária, em face da mera significação de conteúdos objetivos, para que se alcance essa camada de objetividade linguística, não é um adendo ao próprio teor dessa camada, não é algo externo a ela. O instante do auto-esquecimento, no qual o sujeito submerge na linguagem, não consiste no sacrifício do sujeito ao Ser. Não é um instante de violência, nem sequer de violência contra o sujeito, mas um instante de reconciliação: a linguagem fala por si mesma apenas quando deixa de falar como algo alheio e se torna a própria voz do sujeito. (Adorno, 2003, p.74-75)

Para Adorno, o sujeito, socialmente mediado em si mesmo, quando se esquece na linguagem, nesse momento faz-se nela inteiramente presente. Enquanto lírica, a linguagem nega tanto a mera pertença do sujeito à sociedade quanto sua contradição em relação àquela – daí justamente sua referência ao universal, e superação da mera expressão

¹¹³ As obras do filólogo alemão são particularmente citadas em *A origem do drama barroco alemão*.

¹¹⁴ Auerbach, 1997.

¹¹⁵ Para uma melhor compreensão dos modos como a metáfora vem considerada dentro do discurso científico, e na Psicologia em particular, recomendamos a leitura de “Metáfora e psicologia: uma relação perigosa?”, de Iray Carone (2011).

individual de emoções. Os perigos do subjetivismo, assim, rondariam menos a poesia que o discurso comunicativo, o qual acaba por sucumbir à sua fetichização: contradição primeira de sua intenção positiva¹¹⁶.

Na literatura como na obra teórica, um dos grandes problemas postos no estudo da leitura permanece assim entrelaçado ao problema do descolamento entre a linguagem e o real, desde o momento em que a linguagem escrita, como meio, expõe-se não apenas às contingências da criação e da recepção, mas também à fetichização dessa linguagem, tanto maior quanto maiores os esforços objetivos implicados em seu uso. Radicalizando essas reflexões, poderíamos dizer que a objetividade levada a seus limites empurra-nos exatamente para o subjetivismo que *nós*, leitores de um livro, parecíamos a princípio capazes de evitar.

No momento em que a linguagem escrita objetiva-se como meio, ela apresenta-se contraditoriamente como *obstáculo* à expressão, não mais como expressão em si. Mais do que isso, a linguagem objetivada, agora sob a forma de mercadoria, passa a operar como fetiche. Tal qual o livro, a escrita passará também ela a instituir modos de recepção determinados, ou, dizendo de outro modo, na medida em que o sujeito que lê precise assumir como tarefa a necessidade de fazer esta linguagem escrita *desaparecer* na qualidade de *meio*, objeto de linguagem, a leitura tenderá a uma apreciação *contendística*, que ignora as formas do texto, bem como o contexto histórico e artístico que organiza estruturalmente a obra.

Se a recepção tenderá a uma apreciação cindida, no processo de criação, porém, como nos ensina Antonio Candido (2008), forma e conteúdo não se separam, ainda que os conteúdos tendam a expressar mais valores e ideologia, enquanto a forma tenda a expressar modos de comunicação social. A palavra é ao mesmo tempo forma e conteúdo, como ele reitera ao discutir a estética de Benedetto Croce (Candido, *op.cit.*, p.32). Por meio da forma, a expressão de uma época comparece como fator da própria construção artística, não como elemento externo, nem como enquadramento. Nesse sentido que “o *elemento social se torna um dos muitos que interferem na economia do livro, ao lado dos psicológicos, linguísticos e outros. Neste nível de análise, em que a estrutura constitui o ponto de referência, as divisões pouco importam, pois tudo se transforma, para o crítico, em fermento orgânico de que resultou a diversidade coesa do todo*” (*idem*, p.16).

¹¹⁶ A crítica de Adorno a Baudelaire atingia exatamente esta contradição posta entre a linguagem poética e a comunicativa. O que Benjamin nos reportara como atributo da alegoria moderna, Adorno descreve como “esforço de alcançar a objetividade absoluta, não mais limitada por qualquer preocupação com a comunicação”, de forma que Baudelaire “ao mesmo tempo se afasta da objetividade do espírito, da língua viva, criando um aparato poético que substitui a linguagem presente.” (Adorno, *op.cit.*, p.76)

Uma leitura conteudística é uma leitura incompleta. A Psicologia mesma, que viu nascer boa parte de seus grandes autores sob os auspícios de uma crítica idealista, contribuiu para a consolidação desse tipo de leitura. Para citar um exemplo notório, a psicanálise freudiana surge exatamente com a interpretação dos *conteúdos* dos sonhos, latentes ou manifestos. Mesmo quando volta suas investigações para os usos da linguagem em suas formas conscientes, Freud, como em seus trabalhos sobre os chistes (*Witz*), preocupa-se com o “*o que*” da linguagem, o que a forma esconde como conteúdos ocultos, não com a linguagem mesma – problema que somente mais adiante Lacan passaria a abordar reformulando o conceito de inconsciente com o auxílio do estruturalismo linguístico. As tentativas de Jung, por sua vez, de encontrar formas imagéticas *arquetípicas*, naufragaram em sua naturalização daquelas imagens, quando retirou delas justamente o que as particularizava dentro da história da cultura. É como se as primeiras descobertas do *gestaltismo*¹¹⁷ no campo da percepção tivessem se mantido à parte dos estudos da linguagem, consciente como onírica, reduzidas, nesse campo, à teoria do *insight*. Contudo, mesmo que o objeto da análise não seja uma obra artística, mas esteja voltado para um tema científico ou mera comunicação, ainda assim a Psicologia pode vir a oferecer contribuições para a leitura, e para seu estudo, principalmente porque nos auxilia a identificar os *conflitos* postos para e pelo sujeito em seu uso da linguagem e suas imagens. Para Adorno, é a forma estética quem traduz os antagonismos não resolvidos da realidade, os quais retornam à obra por meio de sua forma (Adorno, 2006, p.16).

Se uma leitura conteudística configura uma leitura incompleta, e o objetivismo da leitura tende, por sua vez, a empurrar o leitor na direção oposta de uma leitura tida por objetiva, convém ressaltar, porém, que também uma leitura fundada apenas na subjetividade do leitor promove, na qualidade de um *subjetivismo*, o desprezo pelo objeto mesmo da leitura. Leitura que se torna pretexto para uma atividade alheia a si.

¹¹⁷ Lembrando, *Gestalt* é uma palavra alemã que significa “forma”.

5

OS LEITORES ESCOLHEM SEUS LIVROS

O leitor que se dispõe a *comprar* um livro, dispõe-se a despende dinheiro para possuir aquele objeto. Talvez depois esse livro venha a ser usado, e a leitura consumada. Quando efetivamente lê um livro, o leitor decidiu que vale a pena dedicar também seu *tempo* para aquela tarefa. Salvo poucos casos raros, a leitura de um livro exige muito tempo, mais do que frequentemente se supõe. Quatro de nossos leitores superestimaram sua capacidade de leitura para o prazo estipulado por eles mesmos: uma semana fora pouco para o livro escolhido por Leonor, Tiago e Dirceu; quinze dias não bastaram para Valter. O tempo para a leitura faltou especialmente porque a atividade de leitura competia com tantas outras; nos casos relatados, o trabalho, a escola, o teatro, a compra da casa.

Como antes de se lançar em uma longa viagem, o leitor estabelece critérios que o ajudarão a decidir-se ou não pela empreitada, modo de antever se a paga valerá o esforço.

A escolha primeira se dá antes que o livro esteja de posse do leitor. Alguém decidiu-se a comprá-lo: ele mesmo, um amigo, um familiar, um professor ou o responsável por uma biblioteca. Na livraria mesmo, alguém optou pelo livro que seria comprado, consignado e exposto.

Já na livraria, muitos itens influenciaram na decisão do comprador. Num primeiro momento, chamam-lhe a atenção a aparência física do volume, a capa, a cor, o tipo de papel, a diagramação, a disposição no interior da livraria. O título também exerce seu poder de sedução. Um título bem elaborado, inteligente, mais ou menos conciso ou estranho, que desperte de algum modo a atenção, atrai a curiosidade do leitor para o livro. Mas a decisão de efetivamente adquiri-lo dependeu de outros fatores, sendo que a maioria deles antecedia a ida de nosso comprador ao livreiro. Um dos fatores mais citados por nossos leitores foi o fato de conhecer anteriormente o autor ou não. Ter já tido uma experiência positiva de leitura com outra obra do autor é um forte indício de que um segundo trabalho do mesmo autor pode vir a ser tão interessante como o primeiro. Mas a presumida experiência de leitura de terceiros também conta aqui. Melhor se são confiáveis, amigos próximos ou parentes, com gosto semelhante. O elogio de alguém com gostos diversos também

participa da escolha, de modo negativo, porém. A crítica dos cadernos literários soma muitos pontos: uma crítica favorável, a lista dos mais vendidos, a recomendação de um *expert* ou artista admirado, às vezes transposta para a orelha do próprio livro.

Além do jornal, outros meios de comunicação exercem sua influência. Um comentário na TV, direto ou indireto, que aguça a curiosidade para certa obra. Até mesmo o teatro, com uma encenação que agradou e despertou a vontade da leitura. Mas sobretudo o cinema, com sua depuração da história em imagens, agora acessadas por uma grande massa de potenciais leitores, atrai a atenção para a obra que baseou o filme e para seus autores. Dois dos livros escolhidos tinham relação direta com o cinema, autores que são também roteiristas. Um clássico da literatura brasileira também virou seriado de TV, não tem como não lembrar. Há outras pontes.

Ainda com o livro nas mãos, o leitor verá a contracapa, lerá as orelhas. Eventualmente ali existirá o comentário de outro autor que o leitor conheça, cuja recomendação terá um efeito positivo. Para alguns, já está tomada a decisão. Outros irão ainda aventurar-se numa primeira leitura, ali mesmo na livraria, em pé ou sentado. Seduções finais.

O livro de posse de alguém, depois de lido, pede compartilhamento. As pessoas querem contar que leram, ou simplesmente dividir a mesma experiência que tiveram com outra pessoa. Então emprestam livros, *de* ou *para* alguém. O livro de literatura, principalmente, depois de consumido, gira mundo. Às vezes volta para as mãos do leitor, às vezes não. O hábito de compartilhar leituras nos leva a pensar na perda que o *ebook* pode representar no momento em que o livro passa a restringir-se ao uso no aparelho eletrônico, individualizado. Toda leitura de um livro novo no *ebook* tenderá, assim, a corresponder a uma operação de compra. Em duas situações, durante nossa pesquisa, o livro escolhido resultou do empréstimo de um amigo. Em ambos os casos, a leitura do título já se iniciara quando da primeira entrevista, e ler o livro em tempo de devolvê-lo provavelmente constituiu uma das razões para sua escolha. Tratava-se também de uma recomendação, portanto, de um conhecido ou amigo, que já lera ou começara a ler o livro cedido, e formara uma opinião a respeito. A recomendação também foi o motivo que conduziu, antes da primeira entrevista, a escolha de um terceiro leitor, Helena, que aceitara uma sugestão da mãe. Neste caso, o livro indicado compunha a biblioteca da casa. Ao emprestar livros, alguns anseiam pelo momento em que o outro, depois de ler o mesmo livro, poderá então dividir consigo as experiências que teve.

Em um dos casos, o entrevistado comprou o livro especialmente para a entrevista. Conhecia a obra, já tinha lido uma vez, mas quis comprar, ler e trazer o exemplar novo para nosso segundo encontro. Em outra situação, o livro foi emprestado de uma biblioteca pública. Também tratava-se de um título já lido anteriormente. Em todos os outros casos, o livro escolhido já pertencia ao entrevistado ou a sua família, tendo sido comprado ou recebido como presente antes da entrevista. Destes sete leitores, apenas Helena estava lendo o livro pela primeira vez. Leonor relia o livro, mas agora em outra língua, o exemplar recém adquirido.

Do total, apenas três leitores escolheram um título para lê-lo pela primeira vez. É possível que os demais sobrevalorizassem a importância de conhecerem a obra para discutí-la na pesquisa. Mas acredito que, na maioria dos casos, tratou-se de uma conjugação de fatores entre a possibilidade de reler uma obra sabidamente interessante e a possibilidade de compartilhá-la com a entrevistadora, que passou a integrar suas respectivas comunidades de leitores.

Mais de um fator participou da decisão de cada um dos entrevistados por um título específico, que viria a ser discutido. Mauro dividiu conosco a aventura de sua escolha. Ao decidir, ele não sabia ainda se o livro escolhido proporcionaria uma boa experiência de leitura. Arriscou em função do título, que lhe atraía a atenção: *Eu receberia as piores notícias de seus lindos lábios*. Trata-se de um romance brasileiro contemporâneo, escrito por um autor bastante conhecido por seus roteiros para cinema, chamado Marçal Aquino.

Tiago nos contou como chegou ao livro pela primeira vez, e porque o livro o agradara. Ouvira falar do livro pela primeira vez em um programa de televisão. É o livro que o assassino de John Lennon havia no bolso quando atirou no cantor e que, conta-se, foi usado como explicação para seu gesto. Tiago comentou o desejo de lê-lo com a namorada, que então o presenteou com o livro. Tiago conta ainda que o livro tornara-se obsessão para o protagonista de um filme que assistiu, estrelado por Mel Gibson, cujo personagem tinha necessidade de comprar um exemplar todas as vezes que saía de casa, sendo por fim capturado devido à sua mania. Tiago decidiu reler *O apanhador no campo de centeio*, mesmo que não tenha o hábito de reler livros, por razões variadas: uma, porque o livro, lido há pouco tempo, foi um dos que mais o marcou em sua história de leituras; e também como uma forma de homenagear autor, J.D. Salinger. Como o próprio livro sugere, diz ele, quando você gosta muito de um livro, sente vontade de ligar para o autor, dividir com ele suas impressões. Nossa discussão, de certo modo, foi então uma espécie de

“devolução” para o autor do livro. Tiago admira-se pelo fato de Salinger conseguir entrar na cabeça de um jovem, mesmo tendo mais de trinta anos.

Rosa decidiu contar sua história. Julgava que não nos assustaríamos com seu enredo, nem com a primeira linha do romance que escolheu, *O pintor de pássaros*, do escritor norte-americano Horward Norman:

Meu nome é Fabian Vas. Moro em Witless Bay, Terra Nova. Você provavelmente não terá ouvido falar a meu respeito. A obscuridade, porém, não é necessariamente sinal de fracasso; sou um artista especializado em pássaros, e assim tenho ganhado mais ou menos a vida. Entretanto, assassinei o faroleiro, Botho August, e foi deste modo que também passei a me considerar. (Norman, 1997, p.9)

A confissão do protagonista, um pacato desenhista de pássaros, de sua condição de assassino, promove um choque logo no início do livro. Somos tentados a prosseguir lendo para saber de fato o que aconteceu.

Quando se decidiu a comprar o livro, Rosa sentiu-se impactada pelo desenho do farol na capa. Pensou que se trataria, então, de uma história passada em lugar ermo, isolado como são os faróis. Gostou também do título. Um pintor de pássaros não é uma figura comum. Por fim, pensou, é um livro da Rocco, editora cujos livros a agradam particularmente.

Nádia se sentiu atraída pelo livro por conta da coincidência de uma imagem de um lobo, identificado pela autora, a psicanalista americana Clarissa Pinkola Estés, com o *self* da mulher. O livro escolhido por Nádia intitula-se *Mulheres que correm com os lobos*. Foi por um ano *best-seller* nos Estados Unidos, e também no Brasil ocupou a lista dos mais vendidos, entre 1994 e 1995, após o lançamento de sua tradução em português. Nádia parece ver em nossa entrevista uma possibilidade de discutir o livro com a entrevistadora psicóloga, ainda que não o diga explicitamente. No início da primeira entrevista, Nádia se mostrara tímida, relutante em falar de si. Depois revelou-se uma ótima contadora de histórias. Demos boas risadas juntas. Suas experiências de leitura e as de sua família ganharam o espaço de nosso primeiro encontro. Suas vivências mais pessoais, o segundo. O espaço de intimidade, já aberto naquele meio tempo, no intervalo entre nossas entrevistas, por sua mãe, Nádia ocupará agora contando seus traumas de infância, conflitos femininos, remetidos às muitas imagens e histórias presentes no livro que escolheu.

Helena sofre com as transformações da adolescência, a perda do irmão, do primeiro amor que a deixou. Sente-se diversa dos amigos de faculdade, estranha em meio às transformações em sua vida, o confronto de seus valores com o mundo, a falta de lugar

para seus sentimentos, a revisão de seu papel na família. Identifica-se com a personagem do romance que lia e que acabou por escolher. Naquele momento da leitura, a protagonista, Malena, ainda era uma criança descobrindo segredos familiares, e vivia situações muito próximas às suas, como a estranheza com relação à prima na cadeira de rodas (uma das irmãs de Helena possui uma doença genética e vive dentro de uma *home care*). O título do livro traz a identidade da protagonista para o centro do romance: *Malena é um nome de tango*. A trama se desenrola durante a Guerra Civil Espanhola, e foi escrito pela espanhola Almudena Grandes. A mãe de Helena, que já lera o livro, recomenda, acha que ela irá gostar.

Leonor decidiu compartilhar conosco seu universo de experiências de leitura, fantasias, prazeres, a beleza plástica da leitura em espanhol. Escolheu o único livro de contos dentre nossos leitores: *Bestiario*, do argentino Júlio Cortázar. A narrativa de suas experiências pessoais concentrou-se basicamente em torno dos fatos decisivos para a formação de seus gostos e hábitos de leitura. Assim, os acontecimentos da infância – as primeiras leituras, o impacto da vida na universidade, o trabalho como professora de escola pública, como vendedora em uma livraria – ela conta como vão afetando seu contato com os livros. Leu o *Bestiario* pela primeira vez por acaso, um livrinho de capa amarela, em português, edição de bolso encontrada por um acaso na biblioteca do pai. Os amigos que já conheciam o autor acabaram por apresentar-lhe outras obras. Mais tarde, depois de uma viagem à Argentina, alguns trechos com livros em espanhol, e o *Octaedro* ganhou de presente em língua original, e ela passará a ler outras obras do escritor argentino em sua língua. Julga que o espanhol seja uma língua belíssima para a literatura, assim como o português.

Valter não faz uma escolha qualquer, quer ler e discutir quem para ele é o melhor dos autores brasileiros, em nossa língua portuguesa: Guimarães Rosa. Machado de Assis seria muito fácil para a entrevistadora. Propõe-nos então um desafio, ler *Grande Sertão: veredas*. Desafio que ele descobre, afinal, excessivo para ele mesmo, no que se refere ao tempo de leitura: faltaram cerca de cem páginas para que ele terminasse o livro (contudo, tratando-se de uma releitura, ele já sabia como a história acabaria, e não quis desmarcar nossa segunda entrevista). Na quinzena que se passou entre as duas entrevistas, “devoramos” as centenas de páginas do livro.

Joaquim inicialmente reluta em participar da pesquisa, tem pouco tempo disponível. Ele está continuamente envolvido com eventos e acontecimentos culturais. Durante as entrevistas nos conta com prazer de suas descobertas e talentos literários, grupos de amigos escritores. Está sempre na ‘crista da onda’ das produções recentes, de autores *vivos*, como

ênfatiza. O livro que escolhe é uma de suas novas descobertas, obra de um autor gaúcho, que apesar de jovem é já muito bem criticado: Ismael Caneppele. Joaquim conhecia bem o texto antes de nosso primeiro encontro, pois além da leitura, utilizara o livro com seus alunos na ONG onde trabalha, e assistira o filme baseado na história, de mesmo título, *Os famosos e os duendes da morte*, sucesso recente do cinema nacional.

Dirceu problematiza a pesquisa, quer ser um sujeito ativo dentro dela, ajudar a pensá-la. Escolhe um ensaio de Walter Benjamin para ler. O autor lhe era já familiar, ocupara um papel mais central do que lembrava em sua tese de doutorado, e ele, como professor, já adotara o ensaio escolhido em um de seus cursos de Filosofia. Mas é, dentre estas razões, o fato de parecer um autor adequado para discutir a leitura que o impele a decidir por “Experiência e pobreza”, dentro da coletânea de *Obras escolhidas* de Walter Benjamin, vol.2. Foi a única opção teórica dentre nossos leitores. Inicialmente, Dirceu propusera a leitura de todo o livro, mas em função de um mal entendido, ele não releu o livro para o nosso segundo encontro, e sua última leitura do livro ocorrera há mais de uma ano. Agendamos então uma terceira entrevista, e ele reduziu o projeto de releitura para o artigo em questão. O modo como Dirceu lê hoje é atravessado por sua história de leituras e desejo de compartilhá-las, que ele contou durante as três entrevistas que realizamos.

Ivan quer ajudar em nossa pesquisa, e dispõe-se prontamente a participar, ainda que pareça ter um certo receio da avaliação que eu poderia fazer de suas leituras. Se o livro destinava-se à discussão, ele pensa por um momento e escolhe, dentre as leituras que já fez, *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos. Mais de uma razão é apontada por ele para sua decisão. Uma das mais significativas parece ser o fato de que o livro constituiu um marco em sua história de leituras: foi lendo Graciliano Ramos que ele assinalou seu ingresso no mundo da literatura, especificamente no mundo da literatura brasileira. Ivan se vangloria dessa entrada, contudo, menos pela experiência que a leitura comporta do que pelo conhecimento que adquire com ela, conhecimento que o faz diferente de seu pai, dos colegas de trabalho e de outros homens de sua classe social, ignorantes, *sem-cultura*. É sob essa chave que virá compreendida a história do protagonista Fabiano, ainda que o livro tenha sido inicialmente caracterizado por Ivan como uma crítica ao governo e à situação de miséria do país.

6

IMAGENS DO LIVRO

6.1

Bibliotecas

As bibliotecas nasceram como lugares para se guardar livros. As pessoas passaram a ir até elas para poder ler esses livros armazenados, ainda impossíveis de serem transportados. Acabaram se tornando não apenas instituições de abrigo para os livros, mas também para os leitores, que passaram a contar com um ambiente agora silencioso, dotado de regras e relativamente desprovido de interferências, capaz de favorecer a concentração necessária à atividade de leitura. Com o crescimento da produção e do consumo de livros, as bibliotecas se privatizaram.

As bibliotecas públicas são pouco frequentadas por nossos leitores. Ivan relata sentir necessidade de um ambiente silencioso e protegido para concentrar sua atenção na leitura – ele não consegue ler em um parque, por exemplo – mas a biblioteca pública não aparece como alternativa de local adequado. Se é para gastar dinheiro e perder tempo com o transporte de sua casa até a biblioteca, melhor comprar o livro e conservá-lo consigo. Leitores habituais recorrem a elas como alternativa às livrarias, procurando economizar.

Todos os leitores possuíam bibliotecas em casa.

As bibliotecas públicas ou existentes em casa foram importantes na formação para a leitura de muitos dos leitores. Tendo condições financeiras, o leitor prefere comprar o livro, tê-lo à mão, ainda que depois se desfça dele, doando para amigos ou parentes, por exemplo.

Perto da casa de Mauro existia uma biblioteca pública: *“lembro o nome da bibliotecária até hoje, “Toinha”, era muito simpática. Eu adorava pegar livro e levar para casa, me achava importante”*. Ter o livro consigo comportava uma responsabilidade para Mauro, quando criança. Para Tiago, a biblioteca tinha uma função inversa, ante à irreverência de seu uso dos livros: *“Não*

conseguia prestar atenção nas aulas, exceto na de História, que eu gostava muito. Então pegava livros na biblioteca [da escola] e ficava lendo embaixo da carteira.” Da escola de Leonor, vinha reprimenda para a leitura julgada inadequada:

... descambei a ler coleção Vagalume, essas coisas mais de literatura infanto-juvenil. Eu pegava na biblioteca da escola. Aí teve um conflito na escola, porque eu queria pegar o *Capitães da Areia* do Jorge Amado, e a coordenadora pedagógica não queria deixar. Ela alegava que ele fazia uma apologia ao crime, uma coisa assim. Eu tinha uns dez anos, mais ou menos. Porque eles eram bandidinhos, os adolescentes leriam aquilo e virariam bandidinhos também. Aí eu contei isso para o meu pai em casa e ele falou que tinha o livro em casa. Aí eu li, tinha uns dez, onze anos. E realmente, você lê e fica fascinado por aquele modo de vida, mas o livro é um retrato de um certo grupo social, não é uma apologia. É uma vida sofrida! Botam o cara numa cafua, ficava de castigo, não podia nem ficar em pé para defecar... Engraçado que colegas meus que não leram *Capitães da Areia* acabaram indo um pouco para o banditismo...

A biblioteca da escola reproduz as idiossincrasias da própria escola.

Rosa frequentava a biblioteca circulante municipal, no centro de São Paulo. Mas dali, ela se lembra com certo pesar, não provinha nenhuma orientação de leituras, e ela acabava desperdiçando seu tempo com a “biblioteca das moças”, por exemplo, coleção que, ela brinca, leu de “rabo-a-rabo”. *“Aí a gente ia lá e tirava. Não tem um direcionamento, era totalmente aleatório. Eu não lembro mais como eu descobria as coisas, eu lia de tudo. Tinha uns treze, quatorze anos. Nessa época, eu lia muita ficção.”*

A biblioteca de casa era sedutora para as crianças.

O primeiro livro que Leonor leu veio da biblioteca do pai: *O menino do dedo verde*. Até hoje ela se lembra da história. Os pais de Rosa liam bastante, principalmente sua mãe era uma grande leitora, e possuíam muitos livros. O problema é que os livros de seus pais eram todos em alemão. Rosa falava alemão, mas fora alfabetizada em português. A vontade de ler, porém, era tão grande, que com dificuldade ela aprende a ler em alemão apenas para poder ler aqueles livros.

Valter teve uma infância pobre, mas o cortiço onde morava ficava em uma rua hoje considerada nobre em um bairro da zona oeste de São Paulo. Certa vez, um de seus vizinhos mais ricos doou para sua família uma biblioteca grande, que pertencera a uma menina já crescida. A biblioteca continha *“todo o acervo que uma menina de um certo poder podia ter: Alexandre Dumas, Mark Twain, então a gente começou a ter algum contato.”* Aos poucos ele se lembra de títulos que compunham a biblioteca e marcaram sua história de leituras.

Hoje, as bibliotecas dos leitores são compostas principalmente por livros comprados por eles mesmos. Em alguns casos, aqueles das bibliotecas mais numerosas,

compõe o acervo pessoal também livros herdados, em geral deixados pelos pais. Um ou outro exemplar foi ganho de presente. A biblioteca de Rosa é composta de livros que comprou durante a vida, principalmente em sebos. A de Leonor, espalhada em estantes por cômodos diversos da casa e no escritório, conserva raridades que pertenciam aos sogros falecidos e os livros que ela e o marido adquiriram. Joaquim e a esposa compram livros em um ritmo frequente, frenético: cerca de cinco títulos ao mês cada um. Hoje já não dispõem de espaço no apartamento para armazenar livros.

À falta de um espaço adequado para acomodar a biblioteca pessoal, os livros são armazenados no armário, ou transportados para a casa mais ampla de algum familiar. Em último caso, são doados. A biblioteca de Rosa, com mais de três mil títulos, foi transferida para a casa da filha. A de Tiago, com algo em torno de cento e cinquenta exemplares, para a casa da avó. Ivan usa apenas metade de seu guarda-roupas para guardar roupas; a outra metade reservou aos livros:

Prefiro comprar [livros], fica pra mim e pronto. Se eu quiser dar para alguém eu dou. No momento em que você necessita, está ali. Não tenho uma biblioteca, mas tenho bastante livro, cerca de cento e cinquenta livros, pouquinho. Coloco dentro de um guarda-roupa. Tem o guarda-roupa dos livros, dos meus livros, que eu tenho muito ciúme, e o guarda-roupa das minhas roupas. Para não pegar poeira, não estragar. Não uso estante, eu uso diferente.

Mesmo sabendo que muitos dos livros que compõem a biblioteca não serão jamais lidos, os leitores sentem dificuldade em se desfazer deles. Ivan conserva livros desatualizados de Direito. Leonor tem vários livros na estante que nunca leu, e, diz, nunca vai ler, precisaria doar: “*por exemplo, Fernando Gabeira...*”, ela ri. “*Preciso tirar aquele negócio de lá e por no ‘crossbooking’, que estão fazendo, para alguém ler lá. Mas tenho dificuldade em me desfazer dos livros, mesmo que não vá ler, os livros são como algo precioso*”. Joaquim e a esposa resolveram aderir ao movimento de distribuição e circulação gratuita de livros entre leitores chamado *bookcrossing*. Mas a estratégia, ao menos como desafio para a biblioteca, não funcionou muito: recentemente eles receberam de um vizinho uma doação de cerca de duzentos livros, e ante a boa qualidade das obras do conjunto, acabaram conservando também aqueles.

Valter constitui uma exceção, na medida em que doa ou empresta muitos de seus livros, e hoje frequenta mais bibliotecas públicas do que livrarias, ante à queda do poder aquisitivo na aposentadoria: “*Eu não sebo comprar. Mas me descobri gastando muito, e passei a frequentar biblioteca do metrô, depois do Sesc*”. Valter, Joaquim e Tiago foram os únicos entrevistados que afirmaram frequentar bibliotecas públicas atualmente. Tanto Tiago

quanto Joaquim procuram ali sobretudo novidades do mercado editorial que eles não têm dinheiro para comprar ou livros que querem ler, mas que julgam não merecer o investimento financeiro. Joaquim:

Tem duas bibliotecas públicas aqui em São Paulo que ganham ou compram edições novas [...]. Espera um mês, no máximo dois meses, já vai estar lá. Tem coisa que eu quero ler, mas não quero ter. Por exemplo, a biografia do – confesso, sou um grande leitor de biografia, adoro biografia – Roberto Carlos. Eu quero ler, mas não quero ter, porque nunca fui um fã dele. Mas é legal porque ele conta o lado ‘B’, coisa que o Roberto mesmo nunca teria coragem de fazer.

Tiago busca novidades nas bibliotecas, mas assim que dispõe de dinheiro ou encontra alguma oferta, prefere comprar os livros, mesmo que já lidos. Foi assim com os livros da coleção *Harry Potter*, que ele tinha lido parcialmente, mas que acabou adquirida por inteiro após a promoção de um *site* de compras. Também Joaquim confessa deixar-se seduzir pelo livro:

...às vezes dá vontade de possuir o objeto. Quando você é leitor, mesmo, de verdade, você tem paixão pelo objeto. Além do livro, do conteúdo, tem o objeto livro. O que primeiro te chama atenção quando você vai comprar um livro? A estante de livros. Porque a inveja, porque eu queria ter uma estante de livros assim. Você já viu aquele *clip* do Arnaldo Antunes, o *Ao vivo lá em casa*? Está muito bacana, sobre o disco que ele gravou no ano passado. No vídeo aparece a estante inteira de livros dele, você fala ‘uau!’. A primeira coisa que eu faço numa livraria é babar naquela estante de livros. Depois eu vou ler os títulos e tal.

Dirceu mostra-se consciente do poder exercido pelo livro, e discorre sobre seu fetichismo com grande propriedade, acabando por destacar o quão necessário o livro permanece em nossa sociedade, especialmente:

...não dá. Tudo isso aqui é tomar livros [testemunho a grande biblioteca]. Sou meio *rousseauiano* talvez. É preciso tomar cuidado com o fetiche do livro, da cultura, e compreender que não é uma coisa natural, ela envolve certas carências. Talvez os livros ocupem na vida das pessoas um espaço maior do que deveria ocupar pelo tipo de sociedade que nós vivemos. Que é justamente o tipo de sociedade que ocupa um lugar menor do que deveria ocupar. Se você tivesse um outro tipo de sociedade talvez algumas pessoas se ocupassem menos dos livros e outras pessoas se ocupassem mais, e houvesse um equilíbrio maior de parte a parte. Dito isso, os livros é um momento em que você consegue uma lucidez, uma poesia, um sentido para as coisas, uma emotividade, um alento, uma perspectiva de como agir no dia-a-dia, de como se relacionar melhor consigo mesmo.

Ele descreve assim a relação que tem com seus livros:

Eu sempre tive uma tendência a ter poucos livros. Mas tem um prazer em manusear o livro, em ter o livro aí; olhar o livro, poder distribuí-lo, como antigamente e ainda hoje se distribui os discos, na estante. Quais critérios, quais não. Com minha esposa é ainda mais prazeroso. Folhear, escolher um livro, ver que tipo de livro você está a fim de ler ou não.

A esse prazer na manutenção de uma biblioteca e no manusear dos livros, tanto Dirceu como Leonor contrapõem o que imaginam constituirá o ambiente do *ebook*. Embora menos prazeroso, o aparelho é imaginado como capaz de vencer o fetichismo do livro:

parece meio fetiche isso de ter um monte de livros, coisas que eu não dou conta de ler, parece uma relação não inteiramente bem resolvida com isso. Por outro lado, recentemente descobri o tal do *ebook*, com aquela tela que não atrapalha a leitura, sinceramente acho que livro vai virar uma coisa de colecionador. Você poder levar o livro para onde quiser, manusear, encontrar, porque você pode dar um *control+L* ali e encontrar o que você quiser. Vai virar coisa de colecionador, você tem livros como você tem discos. Eu tenho discos, vou ter livros. Não tenho *ebook*, nunca li, mas já vi na mão de alguns amigos. A única coisa que pegaria no *ebook* é realmente a luminosidade da tela. Parece que já resolveram esse problema, então não tem como [...]. O restante das pessoas é excesso de preciosismo, eu não estou entre elas.

Leonor aponta também a questão econômica e ecológica como argumento em favor do livro eletrônico: *“não tem sentido, né, você gastar papel, enquanto pode ter uma biblioteca inteira ali, e aí pode aumentar o tamanho da letra, reduzir o tamanho da letra, botar narração, um leitor falando o livro. Em inglês funcionava bem; em francês era ruim, com sotaque inglês.”* E, no entanto, declara não se sentir atraída pelo objeto. Seu marido tinha um, acabou perdendo.

Neste cenário, em que os leitores mostram-se preocupados com o futuro do livro, é interessante observar mais de perto a relação de Ivan com o meio. Uma das justificativas utilizadas de modo mais ou menos explícito pelos leitores para a posse de livros é o fato deles poderem vir a ser reutilizados caso necessário. Mesmo Ivan emprega o argumento. Ante à memória que falha, o livro pode ser novamente aberto e consultado (razão que leva McLuhan a responsabilizar o livro pelo declínio de nossa capacidade mnemônica). Mas o projeto de Ivan é diverso: *“... eu ainda não tenho essa habilidade de armazenar as coisas na mente. O que eu quero é armazenar tudo na mente. Quando eu consigo, aí é suficiente.”* É em si mesmo que Ivan deseja construir sua biblioteca. Então Ivan lê e relê seus livros, o quanto julga necessário. É a memória quem atesta seu aprendizado, sem a qual ele julga sua leitura inútil.

A atividade de leitura, para Ivan, não se esgota em si mesma: é sempre passível de uma avaliação. A escola aparece aí como instituição capaz de validar seu saber, sem determinar um modo específico de leitura.

Para além de um importante traço da cultura oral, que permanece caracterizando o modo de ler de Ivan, sua postura, manifestada também em outros momentos da entrevista: *“Hoje, no mundo em que nós vivemos, ninguém tá nem aí pra ninguém, é um por si, Deus por todos. É isso o que a gente tem que perceber. Por isso conhecimento é sempre fundamental, você leva e ninguém tira de você.”* O saber memorizado e guardado aparece como defesa prévia ao leitor de uma classe social já habituada à espoliação.

6.2

Ambientes do livro, ambiente livro

O livro fez-se portátil. Nada mais que se assemelhasse aos antigos hinários de mais de um metro de altura, ou aos enormes livros com capa de madeira acorrentados aos bancos das bibliotecas. Passou a prestar-se mais e mais ao uso individual, como antes os pequenos livros de oração. Longe do uso sagrado, porém, o livro já era porta-voz de historiadores, filósofos, matemáticos, contadores e inventores de histórias. Abrigava as leis terrenas e os comunicados burocráticos, a poesia e o relato de viagem. Almanques de bolso se prestariam ao entretenimento leve das rodas sociais, enquanto o romance transportaria emoções para a solidão dos aposentos, onde o leitor permitia-se refletir e emocionar-se ao ler, sem exposição e interferências alheias. O uso disciplinado possibilitou que tantos livros pudessem ser retirados da privacidade do quarto ou da sala de leitura, trazidos para a escola, para a rua.

Hoje lê-se rápido e em tantos lugares quanto imaginamos. Se eventualmente os livros já não cabem nos espaços centrais do cotidiano, eles são empurrados para os lugares onde se espera, sentado ou deitado, com mãos livres: a cama, o coletivo, a cadeira de praia, a maca, a ante-sala do dentista. Lugares nem sempre condizentes com as exigências daquele livro em particular. É preciso, então, que o leitor avalie as condições de leitura de que dispõe ao escolher o livro que carregará consigo, ou vice-versa.

Na casa de Nádia, lê-se muito e em todos os cômodos. Na cozinha, sobre a mesa do almoço, na hora de dormir, e também no banheiro. *“Sempre tem um horário em que a gente*

está lendo alguma coisa". Existe um tipo de literatura especial a ser deixada nos banheiros da casa. Ficam lá, e a pilha é sempre renovada: contém quadrinhos de arte, livros sobre animais, "*livrecos bobalhões*", livro espírita... coisas "*bem fáceis de ler*". "*Fotonovela antiga... minha tia me passou. Antiga, mesmo! 1950.*" Brinca, "... [o intestino] *funciona melhor com imagem, sempre...*" Mas tem outros tipos de livros, também. No banheiro de seu marido há mais livros policiais e de ficção científica, por exemplo. Às vezes uma das filhas usa o banheiro dele, se interessa pelo livro e o carrega consigo. "*Sabe o Luís Fernando Veríssimo, as crônicas dele? É boa, recomendo*". Demos muitas risadas, parecia indicação de remédio! Romance, livros pesados, esses não vão para o banheiro. Ali não é lugar para trabalhar coisas internas.

Lembro-me de uma entrevista feita na Itália, na qual o entrevistado também contava gostar de levar livros para o banheiro. Tinha predileção pela *Divina Commedia*, de Dante Alighieri, que considerava particularmente indicada para um ambiente fresco como o banheiro. Também Joaquim gosta de ler no banheiro, "*Esse do menino, que eu descobri [...], 'Os famosos e os duendes da morte', em duas sentadas no banheiro eu li, cem páginas*".

Dado o intervalo de tempo em geral pouco prolongado que dedicamos a nossas necessidades fisiológicas, a "literatura de banheiro" tende a coincidir com uma literatura de entretenimento, com textos curtos e relativamente fáceis de ler. Se o hábito causa estranheza, é porque provavelmente consideramos o livro como bem precioso e demasiadamente sério para acompanhar a banalidade da defecação diária. Podemos, em certo sentido traçar um paralelo entre a forma do romance e os valores atribuídos ao próprio livro quando a burguesia encontra um meio termo entre o trágico e o cômico: o livro agora aceita tanto o texto bíblico como uma peça pornográfica, a poesia de Homero como os quadrinhos do Pato Donald. Graças a essa suposta neutralidade do meio, o destino do livro coincidirá com seu uso.

Um ambiente de leitura também comum aos leitores entrevistados é o hospital – lugar por definição pouco divertido – onde o *paciente*, como o nome mesmo indica, deve esperar horas, por vezes dias, sem ocupação outra que sujeitar-se a um tratamento. Tiago como Valter, leram muito no período em que estiveram internados. Ali existe em abundância uma condição fundamental para a leitura: tempo, e livre. Impedidos de trabalhar, pacientes podem transformar parte de seu tempo em leitura. Foi assim que Valter conseguiu reler tantos livros que o agradavam, atualizar-se, colocar suas leituras "em dia". No fim das contas, percebe o tempo de sua internação como vantagem, justamente por causa do tempo de que dispunha: nove meses lendo para "*não ficar louco*". Após esgotar o acervo doméstico, ele ressentia-se da ausência de uma biblioteca que pudesse suprir suas

leituras. De fato, é mais fácil encontrar aparelhos de televisão nos quartos dos hospitais, ainda que o barulho, paradoxalmente, possa vir a incomodar outros pacientes. Mas poucos se incomodam com o barulho da TV.

Tiago passou um tempo longo internado em um hospital, quando precisou submeter-se a tratamento para uma infecção óssea. A internação, tão inesperada quanto indesejada, acabou participando em boa medida da constituição dos hábitos de leitura de Tiago, que então cursava a quarta série do ensino fundamental. Dali em diante, Tiago não parou mais de ler.

Hoje, Tiago também usa o livro para fugir da escola. Lê durante as aulas que não o agradam. Quando cursava o ensino básico, lia nas aulas de Matemática. Na faculdade, elegeu as aulas de Contabilidade. Com o livro, ele cria um universo seu, que não responde mais às contingências externas: “*Consigo bloquear o barulho enquanto estou lendo. Só não consigo se alguém conversa comigo.*”

Dentro de uma biblioteca, as exigências institucionais limitam a postura exterior do leitor, regras que independem do tipo de livro que o leitor está lendo. Quando o leitor transporta o livro para outros lugares, porém, as regras de relacionamento interpessoal mudam, assim como as reações do leitor a essas interferências, e como a postura em relação ao próprio livro que tem em mãos. Diferente do que apregoa Fish, o texto, como o livro que lhe oferece suporte, não são apenas a “*ocasião para uma experiência temporal*” (Fish, 1980, p. 186). Ambos, o livro e o texto, possuem uma materialidade, que impõe certas condições de uso.

Se o livro tem o poder de “retirar” o sujeito da realidade, por outro não são poucos os casos em que o poder do livro faz-se pequeno diante de tantos antagonistas, sem que o leitor se dê conta. A concentração do leitor em sua leitura passa a depender, então, do quão capaz o leitor se faz de manter ativo o “campo fenomenal” da leitura, criando um ambiente que o permita experimentar a obra sem expor-se a interferências externas em um nível que prejudique sua atividade.

Os professores de Helena gostariam que alunos lessem artigos científicos que só se encontram no computador. Ela não consegue ler no computador: lê “quinze vezes” e não entende. Tem dificuldade com o inglês, com conceitos que ainda não estudou. Mas não só: “*preciso ter o livro na minha mão, folheando. Aí eu consigo entender.*” Com o livro, as dificuldades de concentração de Helena são menores. Ela sempre tem um livro na bolsa, que carrega para a faculdade, no ônibus, para ler antes do início das aulas, nos tempos que sobram entre as

atividades cotidianas. Lê quando almoça e enquanto cozinha. Rápido, porque as leituras de Helena são velozes. No livro, ela consegue se orientar, já sabe como se mover, institui o ritmo de seu passo.

Ivan gosta de passear no parque próximo a sua casa, mas ali não consegue ler livros. A circulação de pessoas tira sua atenção: “*Não dá pra você se concentrar, não dá para você navegar na leitura. Prefiro estar num ambiente fechado*”, de preferência sozinho. O incômodo com a presença de terceiros parece aumentar ante a dificuldade gerada pelo texto. Leonor também precisa estar só, mas apenas para ler alguns livros em espanhol, que não é sua língua-mãe. Tiago não gosta de ler quando está muito calor, “*prefiro ler quando está friozinho. Por isso prefiro ler à noite.*” Também Ivan prefere ler à noite, no ambiente silencioso de seu quarto, que o possibilita “entrar” no livro sem interferências. Dirceu precisa estar em casa para ler. Quando sai de casa, são outros os programas culturais que tem em mente.

Rosa se incomoda quando não consegue mais ler, devido às dificuldades com sua visão, que após duas horas, na mesma posição, começa a lhe embaçar a vista. Ela se cansa de segurar o livro, fica irritada. Confunde as linhas, que se misturam, aí precisa parar um pouco; traz o livro mais para perto, tira os óculos. Mas não funciona por muito tempo. Ela resiste, porque gosta muito de ler e não consegue ficar muito tempo sem leitura.

Leonor aprecia o gesto de segurar o livro, agrada-lhe “*sentar e ficar lendo, num lugar iluminado. Livro pesa, mas não tanto assim. Quando o romance é muito extenso eles dividem em volumes. Deitar na rede e ficar lendo, aí, que delícia!*” O ambiente que cria favorece a leitura lenta, distensionada. A posição relaxada, mas não deitada, pouco exposta às interferências externas, parece ideal para Leonor em sua leitura do livro. O cenário preparado por ela encontra-se vinculado também ao imaginário do livro. Leonor não consegue se imaginar na mesma situação lendo um livro eletrônico.

Dirceu associa o livro à imagem do intelectual. Não apenas quando lê, mas também quando escreve: “*não conhecia o Ernst Hemingway, mas conhecia o estereótipo, então me sentia o próprio... Bebendo e tal, aí as ideias vão se liberando, o álcool vai amolecendo, aí você começa a se destravar emocionalmente, para o adolescente é tudo!*”

O livro é objeto de leitura, mas também de criação, de expressão criativa, e, como não podia deixar de ser, de interesses profissionais. Mauro, que também é professor, escreve artigos para contar de sua experiência como professor, para dividir suas leituras da obra de Caio Fernando Abreu. Nádia e Joaquim gostam muito de escrever, e têm projetos

para seus escritos que se intercalam aos seus interesses de leitura¹¹⁸. Dirceu acaba tendo a ideia para um artigo já durante nossa conversa, submetidos que os professores universitários são para publicar com frequência e em quantidade. Joaquim começou a escrever ainda garoto; descobre seu talento ao vender historinhas eróticas para os colegas de escola. Hoje, ainda interessado em literatura erótica, pretende se especializar na área: circula em meio a outros escritores afins, consome literatura do gênero.

Nádia escreve para ressignificar a história de sua família, marcada por acontecimentos fortes que atingiram principalmente as mulheres. Há anos trabalha em um livro cuja história começa com sua avó na Alemanha, e segue a linha feminina, sua mãe, irmã, ela e as filhas. Busca uma resposta para o sentido de sua própria feminilidade. Reluta para concluí-lo, dada a importância que sua conclusão encerra:

Acho que escrever também é isso: a gente tem que tomar cuidado com as palavras. Você pode construir coisas muito bonitas e coisas muito feias. É assim que eu vejo. Ela tem um poder muito grande, a palavra escrita, mais do que a palavra falada. Acho que é por isso que eu não consigo escrever. Queria muito conseguir escrever. Eu consegui escrever um livro com a história das mulheres da minha família [...]. Acho que tem uma linha que segue, histórias que se repetem. [...] Mas enfim, mexe com muitas coisas que eu penso, por isso eu gosto muito desse livro. Sou péssima para falar, eu consigo expressar melhor minhas ideias escrevendo.

O livro faz ecoar as palavras. Não por conduzi-las à extinção, como o grito na fenda da montanha, mas por reproduzi-las a longo, de modo que essas palavras alcancem lugares que a voz humana, sozinha, não conseguiria atingir.

Numa das versões da lenda de Narciso, Eco era a ninfa enamorada do belo herói. Por mais que ela se esforçasse em aparecer bela para seu amor, contudo, ele a via apenas na qualidade de uma ninfa como as outras, dotada das mesmas características de sua mãe (que também era uma ninfa). Outrora castigada por Hera, Eco foi condenada para sempre a repetir as falas que ouvia. Eco perdia suas particularidades frente a seu objeto de amor, oferecia-se à repetição das palavras alheias.

Se a linguagem escrita objetifica as palavras, o livro oferece ao leitor a possibilidade de devolver-lhes poder, emprestando tempo para que permaneçam ecoando, sem fazê-las voar no imediatismo veloz das notícias em redes. Se as palavras valem o espaço, também o merece a experiência do escritor, como de seus leitores.

¹¹⁸ O público de leitores que escrevem, afirma Rosa (2008), é numeroso, e não passa despercebido para a indústria editorial, que elabora estratégias específicas para capturar o que ele denomina “mercado da vaidade”.

6.3

Compartilhar livros: tendência ou contratendência?

Ao promover uma leitura individualizada, o livro é, em certa medida, tido como “anti-social”. Isso porque, não formando uma massa, ele também presta-se pouco à diversão em grupo, por exemplo. É preciso que haja um esforço deliberado de utilizá-lo em uma atividade conjunta. O livro não rende assunto fácil para uma conversa, como a notícia do telejornal, os resultados da última rodada do campeonato de futebol, a personagem da telenovela, o filme que estreou no final de semana. É preciso disposição para ouvir a respeito da experiência de leitura do outro, principalmente se esta não for uma experiência condivisa, fruto da leitura de um título comum.

Alguns dos entrevistados descreveram mesmo uma sensação de desajustamento resultante do hábito de ler – efeito paradoxal, principalmente quando pensamos ao projeto formativo estabelecido para o livro.

“*Falam que eu sou meio diferenciado*”, conta Ivan. Em seu ambiente de trabalho, dividido com outros quarenta homens, Ivan é o único que gosta de ler. Achar alguém para quem contar sobre a leitura torna-se difícil: “*Se a gente tem um diálogo com uma pessoa que está no mesmo foco... senão não tem como, a pessoa vai pensar que eu estou ficando doido, a primeira coisa que vai falar é isso.*” A sensação de diferenciação torna-se ainda maior quando, além da dificuldade em encontrar alguém que se interesse por suas leituras, Ivan percebe que: 1) suas experiências se transformam com a leitura do livro, aumentando o hiato em relação aos colegas; 2) quando sua linguagem se modifica em função da leitura; 3) parte do tempo dedicado ao lazer é empregado por Ivan para ler, reduzindo o tempo dividido com o grupo (para tomar cerveja ou ir a um show de música).

Leonor relata uma dificuldade semelhante:

Tentei começar a ler na hora do almoço, no trabalho, mas fica uma coisa meio antipática, enquanto está todo mundo sentado conversando, você lendo um livro. Aí não estou a fim de ser antipática, não. Até seria legal, você poder se desligar um pouco daquele lugar, daquelas pessoas, aquela sala quadrada, um calor infernal...

Os diálogos estabelecidos com os colegas de trabalho, principalmente, acabam por se afastar de seus interesses pessoais.

Para Helena, o problema aparece de forma indireta, na medida em que ela se torna mais introspectiva em relação aos amigos e colegas de faculdade. Seus assuntos parecem desinteressantes para o grupo: *“Não sou aquela extrovertida, que fala, faz acontecer.”* Sintoma disso é o fato de Helena empregar parte do tempo livre entre as aulas para ler. Mesmo em casa, quando outras pessoas já leram o mesmo livro, a conversa parece difícil: *“Fico só eu pensando, mesmo. Às vezes, quando todo mundo leu o livro, aí ‘ah, eu tô na parte tal’ [...]. Fico trocando informação comigo mesma. Eu adoro falar comigo mesma!”*.

Tiago tinha um amigo com quem comentava livros e dividia recomendações: *“... nem sempre a gente lia o mesmo livro; às vezes um lia alguma coisa que outro não tinha lido, e contava. Acho que nós dois juntos tínhamos a coleção inteira do Stephen King”*. Mas, em um certo momento, o amigo para de ler. Hoje, ele se sentiria mais à vontade para trocar opiniões com o próprio autor do livro que está lendo. Tiago espanta-se com o fato de seus colegas de faculdade não gostarem de ler, e imagina como deve ser em níveis inferiores do ensino.

Essa sensação de isolamento se reduz quando a atividade profissional está de algum modo relacionada à leitura – caso dos professores – ou então quando o leitor encontra pessoas para quem contar a respeito do que leu. No caso de Leonor, a vontade de conversar sobre literatura a faz viajar para outra cidade, a fim de encontrar um amigo com quem discute suas leituras: *“pegar trânsito, marginal, para conversar de literatura com alguém, é porque é uma coisa especial!”*.

Valter gosta de conversar sobre literatura com os amigos, com o irmão, o filho, a nora; emprestam-se livros mutuamente; eventualmente troca indicações com a bibliotecária – conta, por exemplo, da situação em que uma delas chorou depois de ler um livro que ele recomendou, de Guimarães Rosa. Muito das leituras de Valter hoje estão concentradas em peças de teatro, que ele condiz com seu grupo de interpretação. Ele também participa de um projeto de leituras públicas para a terceira idade.

Joaquim é um participante assíduo de feiras literárias, e participa também de eventos, como cursos, oficinas e grupos de discussão literária, que muitas vezes descobre acontecerem acessando *blogs* de autores na internet. Mas o primeiro passo, como ele destaca, vem de fora da rede; é preciso que já se conheça previamente o autor:

A internet é uma maravilha, você acha tudo. Mas pra achar esse povo precisa conhecer antes, não? Olha, existem patotinhas. O mundo está cheio de patotinhas, como em todas as artes. Uma faz propaganda da outra. Então, se você está no *blog* de um, um fala inevitavelmente do outro, então você acaba chegando nesse autor. Eu cheguei numas patotinhas... porque tem uma patotinha que são penetráveis, outras são impenetráveis.

Os “eleitos” mais citados nas entrevistas para se comentar as leituras realizadas foram as pessoas do círculo social mais próximo: cônjuges e pais ou filhos.

Joaquim descreve a divertida situação gerada quando ele ou a esposa desejam falar das leituras que fizeram, mas o outro não quer ouvir porque ainda não leu o livro: “*A Mari*¹¹⁹ quer me bater! Mas eu quero ler esse livro!” [ela protesta] *Eu não resisto, mas ela também não! De vez em quando ela fala, ‘Eu sei que você quer ler esse livro, mas deixa eu te contar um negócio?’*”, ele ri.

Dirceu e a mulher resolveram o problema de outro modo: leem juntos. Escolhem em conjunto o livro que vão ler, e procuram seguir o ritmo de leitura um do outro, para que possam trocar suas experiências a respeito:

A última coisa que a gente leu foi uma trilogia autobiográfica do Górkí, que é maravilhosa, uma das melhores coisas que a gente leu. É inacreditável o que ele consegue ali... você ria e chorava, durante de horas, de uma forma profunda, uma verdadeira catarse, a autobiografia dele. E aí a gente lia juntos; foram alguns meses lendo junto.

A leitura do próprio ensaio escolhido para a discussão na segunda entrevista foi feita em conjunto: Dirceu lia em voz alta, e a esposa o acompanhava, discutia, sugeria o ritmo.

Na casa de Nádia, abrigar a biblioteca da mãe faz com que muitas das leituras que ela realize sejam compartilhadas tanto com a mãe quanto com as filhas e o marido. Mais frequente é que a mãe lhe ofereça conselhos: “*É muito livro. Então eu leio, vou passando para ela, ela lê, vai passando para mim. Só que ela, pelo tempo de vida mesmo, já leu muito mais do que eu, então ela vai passando mais para mim, as referências*”. Dada a quantidade de livros de que dispõem, não é difícil, porém, que ocasionalmente também a filha leia algum livro inédito, e depois o recomende para a mãe.

Se por um lado os livros são fonte de assunto para conversa, na família de Nádia, eles acabam tendo também uma função de *substituto* ao diálogo, especialmente em relação a certos tipos de ensinamentos transmitidos oralmente. Ela conta que os livros sobre educação sexual, por exemplo, por muitos anos antecederam a conversa de sua mãe com ela sobre o assunto, fato que só veio a ocorrer quando Nádia já tinha dezoito anos. Ela justifica o comportamento da mãe: “*... é uma conversa difícil, né? Se você não está bem com isso, como é que você vai falar para a sua filha?*” Na posição de mãe, Nádia também sente dificuldade em conversar sobre alguns assuntos com suas filhas, por diferentes razões:

¹¹⁹ Seu apelido foi substituído.

Com essa história do Luís¹²⁰, em muitos momentos eu não pude estar junto com elas. Elas [as filhas mais velhas] passaram por muitas coisas sozinhas. Sozinhas mas juntas, as duas. Acho que elas são muito mais companheiras as duas do que eu sou companheira delas. Eu acho que esse livro é como uma conversa ao pé do ouvido para elas. “*De mulher pra mulher, Marisa*” [brinca com o *jingle* do comercial de uma loja de artigos femininos]. Como eu não tenho isso com elas, acho que o livro pode dar alguma coisa, para falar da mulher, do feminino. [...] Acho que o livro pode falar disso para elas.

A função atribuída ao livro condiz com certos tipos de leitura que Nádía eventualmente procura também para si mesma. No caso dos livros religiosos, esses acabam ocupando um espaço que seria da igreja, devido ao desejo de se colocar de modo ativo perante as diferentes doutrinas: “*Acho que a leitura é isso, você estar sentada, você com o livro, o livro com você. É diferente de você estar na igreja sentada só absorvendo passivamente as coisas. A leitura tem uma dinâmica maior. Eu acho que o nível de reflexão também é maior; no lugar de você só ir na igreja e ficar escutando, e quando você está lendo.*” Para além de considerar a leitura – essencialmente visual – como ativa, em contraposição à escuta, passiva, Nádía tem na possibilidade de regular seu tempo de leitura a possibilidade de refletir acerca do que recebe, tarefa dificultada na recepção coletiva de um sermão ou missa.

Ou seja, no caso de Nádía, a leitura do livro promove um rompimento com a tradição tanto em relação às comunidades externas, como igrejas e outros tipos de associação, quanto em relação à transmissão de saberes no interior da família. Esse rompimento, embora não seja totalmente consciente – principalmente no que se refere às consequências para os relacionamentos interpessoais – é visto de forma positiva, porém, desde que representa também uma maior liberdade dos membros de sua família frente ao conhecimento, às escolhas pessoais, e à instituição de novos hábitos e modos particulares de vida. Parte do repertório cultural que compartilham em família irá se referir às leituras comuns realizadas.

Sua visão sobre o papel do livro leva Nádía a ter dificuldade em compreender porque leitores buscam livros religiosos doutrinários, que portam uma visão unívoca, fechada ao público de outras religiões (cita como exemplo o enredo do livro *A Cabana*, de conteúdo fortemente católico). Nessa mesma linha, ela se pergunta também a razão pela qual certos *best-sellers* fazem tamanho sucesso com textos tão ruins, cheios de diálogos inverossímeis e metáforas pobres. De certo modo, podemos dizer que ela mesma nos oferece algumas respostas.

¹²⁰ Luís, nome trocado, era seu filho caçula, que morreu recentemente devido a uma doença genética, comum também à sua terceira filha, ainda viva.

Fiquei revoltada com o livro. Aí não entendi mesmo, porque estava na lista dos mais vendidos. Porque às vezes eu leio para tentar entender, porque as pessoas gostam tanto de determinado tipo de livro, saber o que está acontecendo com as pessoas, no mundo, com a cabeça das pessoas. Mas não entendo, nem com *Crepúsculo*, que eu tentei ler, nem com esse *A cabana*.

Pergunto como ela ficou sabendo desses livros:

Jornal, né, cinema. *A cabana*, não, foi uma pessoa da *home care*, a médica da *home care*, que passa aqui, [quem indicou o livro] a pediatra, ela lê muito. Ela tinha falado d*A cabana*. E outras pessoas que vêm aí também tinham falado, da cabana, da cabana, da cabana. Aí eu fui atrás, vi lá na lista [dos mais vendidos]. Pedi emprestado para ler. Mas a gente lê muita resenha literária para saber. Sai na *Folha* aquele encarte sobre livros e filmes, a gente lê para saber mais ou menos. E tem nossos autores também, que a gente gosta. Então quando lançam um título dele...

As leituras de Nádia são diretamente influenciadas pelas novidades promovidas pelos meios de comunicação de massa, jornal e outros, e pela recomendação social de conhecidos e amigos, por sua vez também influenciados pela ubiquidade relativa do *best-seller*. A leitura desses livros aparece, assim, tanto como elo social, como oportunidade de oferecer também ela sua opinião crítica a respeito de uma obra que vem circulando e sendo comentada em seu ambiente de relações – ação que ela justifica sob a forma de uma curiosidade antropológica.

A busca de espaços que possibilitem a troca de experiências de leituras não atinge apenas o trabalho ou a família, mas também a escola, onde as dificuldades, contudo, não parecem ser menores. Se Helena e Tiago apontavam para a ausência de colegas leitores, leitores como Mauro ressentiam-se da falta de diálogo com os próprios professores, como conta ao relatar suas angústias depois de ler *A paixão segundo GH*, já no curso de Letras: “*Eu não entendia, achava complicado, mas a professora não explicava, porque livro seria cobrado na prova. Eu ficava “p” da vida, pensando nas tantas coisas pra se discutir, perguntar, falar... eu falava com colegas, mas não era a mesma coisa, uma vez que era o professor quem tinha autoridade para falar daquilo*”.

Na posição inversa, como professor, a dificuldade maior de Mauro é a escolha do livro: o que ler, de modo a agradar tanto ao aluno quanto a si mesmo, e que possa provocar alguma transformação durante a leitura. Encontrar um denominador comum torna-se complicado. Quando ele recusa a classificação dos livros em níveis, encontra resistências dos alunos, de seus pais: “*Quando leram ‘Macunaíma’, os alunos acharam um absurdo. Uma vez uma mãe, que trabalhava na assessoria pedagógica, reclamou comigo porque eu estava trabalhando ‘Dom Casmurro’ com os alunos: ‘Você não acha que está exigindo demais do seu aluno?’*” Mauro não

acredita no que ouve, sente-se indignado. Por outro lado, relata uma experiência muito positiva que teve ao associar a leitura de *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, a um trabalho de pesquisa de campo, interdisciplinar, realizado pelos alunos em um bairro da periferia da cidade. Os alunos se envolveram, produziram trabalhos interessantes. Mauro acaba escrevendo um artigo a respeito, para publicar em um jornalzinho da cidade.

Dirceu sente a mesma dificuldade, como professor, para conseguir comunicar-se com seus alunos: *“Lembro que uma vez eu escrevi um texto para alunos do ginásio baseado nisso aqui. Porque eu não conseguia chegar neles de jeito nenhum. Então eu escrevi um texto tentando falar um pouco disso e aproximando da linguagem deles.”*

No que se refere ainda à universidade, Rosa contrapõe a literatura de ficção ao ensaio, apontando como problema a segmentação rígida estabelecida entre as duas esferas no ambiente acadêmico. Em sua opinião, essa conduz a um estreitamento excessivo do universo de estudos, que também dificulta a troca de experiências variadas de leitura mesmo junto a pessoas continuamente envolvidas com a atividade de leitura. Ela mesma conta ter-se deixado influenciar muito tempo por essa visão: *“Fiquei muito tempo sem ler romance, só ensaio, ensaio, ensaio, como se fosse um desperdício de tempo ler romance. Aí redescobri o romance e hoje leio mais romance. Acho que está ligado ao prazer de ouvir histórias.”*

Dirceu contrapõe mesmo a alegria da vida comum à introspecção do livro: *“Se você viver uma vida alegre, feliz, saltitante, não vai ter livros. Você não vai ler. Você vai viver livre, alegre, saltitante, olhando a natureza, você vai contar histórias. É muito mais divertido contar histórias, se você souber contar histórias – porque nós não sabemos mais contar histórias, como diria Benjamin – do que ler livros.”*

Em um contexto de pouca acolhida para as conversas sobre literatura, o hábito de emprestar livros aparece tanto como um gesto de amizade – momento em que desejamos compartilhar com alguém em particular uma experiência pessoal – como uma oportunidade de expandirmos nosso próprio universo de experiência, tornando-o comum a um grupo maior de pessoas. De certa maneira, contribuímos para que o livro lido esteja presente em uma quantidade maior de lugares, fazendo crescer também o seu público.

O livro que Mauro escolheu para discutir conosco foi emprestado por uma amiga, que por gostar do autor, – Mauro não o conhecia – deixa o exemplar na portaria de seu prédio para que ele pudesse lê-lo. Depois de terminar a leitura, Mauro comenta a história com outro amigo, que conhecia outros títulos do mesmo autor, e ironiza o fato de o escritor ser conhecido por suas obras infanto-juvenis. Inicia-se um debate, e uma pesquisa, ao final da qual Mauro encontra elementos para fundamentar sua posição a respeito do

autor do livro: trata-se de um escritor promissor, que apesar de usar uma linguagem relativamente simples, apresenta uma preocupação com a elaboração do texto, com alternância de planos, um modo de contar a história que causa estranhamento.

No gesto de emprestar um livro, o leitor se torna participante da fortuna da obra. O leitor pode achar o livro muito ruim, e decidir não recomendá-lo, doá-lo, nem emprestá-lo a ninguém. Ainda que o faça, porém, o livro lido passou a compor a experiência de leitura daquele que o leu, e o leitor passou a fazer parte da *comunidade interpretativa* daquela obra (Fish, 1980). Isso significa que o leitor realizou uma interpretação de seu texto, contribuindo tanto para a aceitação (ou não) de determinadas regras de interpretação vigentes em seu ambiente cultural, como oferecendo novas interpretações e questões geradas a partir de sua leitura.

Obviamente, o efeito externo da leitura será tanto maior quanto maior a inserção institucional do leitor, sobretudo em lugares comumente abertos ao debate literário, como escolas, jornais, editorias etc¹²¹. Mas, mesmo para o indivíduo isolado enquanto leitor comum, a transformação promovida pela experiência de leitura repercute em sua vida, em suas leituras futuras, no contato com outros meios de comunicação. Quando o leitor lê, ele produz uma interpretação do texto veiculado pelo livro. Essa interpretação participa da formação do leitor individualmente, o qual, por sua vez, participa da configuração de um público leitor em sentido mais amplo. A obra forma um público, do qual o leitor passou a fazer parte. Dado que a leitura tem um efeito *cumulativo*, quer dizer, as experiências de leitura se somam e misturam durante a vida do leitor, a leitura de um livro dificilmente se esgota nela mesma.

A comunidade instituída pelo livro é difícil de ser delimitada, exatamente porque o livro não é imediato, nem ubíquo – não constituiu uma massa. O leitor, de modo contrário ao que pode parecer, exercita sua autonomia social de um modo mais ativo quando decide ler, e quando escolhe livremente quais livros e de que modo irá ler, do que quando simplesmente se deixa levar pela novidade do momento, ou ainda, pelo cânone incontestado. O leitor solitário é, com grande possibilidade, mais autônomo do que o leitor do *best-seller*, ou daquele que já deixou o livro em nome da facilidade de convivência.

¹²¹ Necessário pontuar que a despeito de concordarmos com o fato de que ao ler o livro o leitor passa a compor uma comunidade interpretativa, isso não significa que os critérios de avaliação de uma obra fundamentem-se no sucesso de sua crítica, como defende Fish (1980).

6.4

Tempos da leitura

O tempo para ler é o tempo do trabalho, do lazer ou da espera.

Quando o trabalho ou os estudos exigem, os livros se fazem mais presentes. Caso contrário, precisam competir pelo tempo livre do leitor – independente dos conteúdos que apresentam e das motivações do sujeito para ler. Às vezes colocam-se em posição central, situação em que a atividade principal nesse período será a leitura; outras vezes precisam tomar as brechas de atividades concomitantes. O dia livre – ou a noite – é o paraíso do leitor.

Os hábitos de leitura mudam ao longo da vida. Em um dado momento, o leitor se dá conta de que sua vida não é infinita, e que cada decisão de leitura sua implica uma escolha: um livro lido significa que tantos outros não o serão.

Mauro sempre gostou de ler. Mas a literatura o “ganhou” de verdade no momento em que, já cursando a faculdade de Letras, ele passará também a trabalhar com literatura. Suas leituras se tornam mais sistemáticas, e ele pode aprender um novo modo de ler. As releituras de livros do Romantismo brasileiro adquirem outro aspecto: “*Nossa! Isso aqui é que ler de forma interessante um texto literário!*”

Dirceu lia pouco quando adolescente, perdido, como diz, para os meios audiovisuais. Seus hábitos mudam após o ingresso na universidade, mas não de modo automático. É no segundo ano de curso que ele descobre a “*leitura séria*”, ao mesmo tempo em que descobre “*a falta de tempo para leitura séria*”. Foi necessário que ele abandonasse o emprego como escrivão, e com esse a estabilidade do emprego público, para aventurar-se como professor contratado em escolas públicas de periferia – função que o permitia conciliar melhor as tarefas de profissional e estudante: “*Fiquei dois anos na rede, antes de ser chutado pelo governador*”¹²². Dirceu não foi o único de nossos entrevistados que relatou trabalhar como professor para sustentar os seus estudos, também Leonor usou do expediente. Mas o trabalho de professor exerceu impacto inverso nos hábitos de leituras de ambos. Se para Dirceu, representou uma forma de gerir melhor seu tempo de leituras, para Leonor, as dificuldades, sobretudo com transporte e com o impacto emocional diante da calamitosa situação vivenciada nas escolas públicas, tolheram o tempo de leitura de que ela dispunha anteriormente, e que só recuperaria ao mudar de emprego:

¹²² Na época, era possível que estudantes de graduação assumissem aulas na rede pública estadual de ensino antes de haverem concluído o ensino superior.

Na época da faculdade não conseguia ler muito, porque era uma época em que trabalhava na rede pública estadual, dava aula de ciências na periferia, lá na casa do chapéu, no Embu das Artes, um lugar super violento. Naquela época era diferente uma escola de periferia no interior e na capital. Eu não conseguia estudar muito, o baque era muito grande. Tinha de pegar ônibus, às vezes não tinha dinheiro para a passagem, e aquela situação de menina abortando no banheiro, menino jurado de morte... banditismo, mesmo. Ajudou muito nessa época o trabalho na livraria, [...] era uma livraria sossegada, sem movimento nenhum, e tinha livros da área; ou coisas que tinham relação com meu curso ou outras coisas. Acho que me deu uma tranquilidade, não ter que ficar me deslocando [...]. Nessa fase da livraria eu lia bastante.

Hoje, apesar de ler bastante para exercer a função de professor universitário, Dirceu se vê, contudo, obrigado a estudar coisas que não lhe interessam diretamente, problema que hoje dificulta também as escolhas de Mauro em relação a sua pesquisa de doutorado. Leonor, atuando na área da saúde, trouxe suas leituras de interesse para as horas vagas, enquanto no trabalho assusta-se com a má qualidade dos textos de orientação e projetos escritos, ou simplesmente copiados, por seus colegas – e que ela é obrigada a ler e eventualmente revisar.

Dirceu hoje vê seu tempo de leituras distribuir-se de forma “*meio caótica*”:

... não é disciplinado, não, é quando tenho tempo. Às vezes eu fico um bom tempo sem ler. Às vezes fico duas ou três semanas sem ler. Esse ano está muito conturbado, aí ficam os fins de semana, feriados, que a gente, quando não sai ou não concilia com cinema, fica mais em casa. Aí a gente acaba pegando, sei lá, oito horas direto de leitura; para e come, discute, eu e a Ana¹²³. Faz tempo... esse ano ainda não consegui ter uma experiência consistente de leitura individual.

Leonor tenta ler à noite, durante a semana, “*ao menos um pouquinho todo dia*”. Nem sempre consegue avançar muito: “*quando chego do trabalho, às vezes estou tão cansada que, lendo antes de dormir, capoto na primeira frase do parágrafo*”. Ivan trabalha durante a noite, e acaba reservando os finais de semana, sobretudo as noites de sábado e domingo para ler – momentos que também lhe propiciam o silêncio do qual sente necessidade para se concentrar na leitura. Nádia, que se dedica à casa e aos cuidados com a filha em grande parte do seu tempo, procura dividir suas tarefas com os livros. É frequente que suas leituras também aconteçam à noite, antes de dormir.

A noite é preferida por Tiago em função de seu ritmo de sono – ele estuda à noite, e tem o hábito de ir dormir tarde: “*Nas férias, eu lia das sete até as quatro da manhã, depois ia um pouco para o computador. Se vou dormir logo depois de ler, tenho o sono prejudicado porque fico pensando*

¹²³ Sua esposa, com nome substituído.

no livro. Então acabo de ler, tomo um banho, fico no PC, depois vou dormir.” Para Joaquim, de modo contrário, a leitura chama o sono, fato que não lhe tira, contudo, o prazer de ler antes de se deitar: “*adoro ler antes de dormir, mesmo quando vem sono. Tenho prazer de ir para cama para poder ler.*”

Rosa lia para os filhos antes que eles fossem dormir. Hoje o neto vem ler para ela – atividade que ela estimula, para que ele consiga melhorar sua capacidade de leitura. Ela gosta de ler antes de dormir, mas encontra dificuldades para achar uma posição cômoda, e para superar o cansaço do corpo e da vista.

O tempo é inimigo da memória. Assim é que Ivan, além de conservar livros consigo, esforça-se também por manter a recordação daqueles que considera os mais importantes: “*Não tenho todo na mente, faz tempo que eu li. Tenho a Bíblia quase toda na cabeça.*”

Enquanto trabalhava – hoje é aposentado – Valter conseguia ler à noite e nos finais de semana. Na época, ainda que tivesse predileção por romances, era constrangido a realizar leituras mais técnicas, relacionadas à sua área de atuação. Hoje ele consegue ler os clássicos literários de que gosta, que dividem o tempo de leitura de Valter com as peças teatrais. As leituras de textos mais complexos, como *Assim falou Zaratustra*, de Nietzsche, aconteceram durante o período de internação de Valter, situação em que ele dispôs de um longo tempo livre. Curiosamente, Nietzsche é um filósofo que participa também do conjunto de leituras de Tiago que fogem ao seu ritmo habitual. Enquanto Tiago consegue ler apenas um romance por vez, a leitura de um livro do filósofo – *O anticristo* – segue-se paralela às demais: “existe um compartimento só para ele”, brinca.

As leituras voluntárias e para a faculdade competem tanto no caso de Helena quanto no de Tiago. Helena não gosta de ensaios acadêmicos, e às vezes usa a leitura dos romances para “alavancar” a leitura de estudo: “*Geralmente é quando tem muita pressão, a faculdade está muito difícil, um monte de trabalho, aí eu dou uma lida para ver se distraio a cabeça e das coisas que eu tenho que fazer*”. Para Tiago, os dois tipos de leitura se invadem mutuamente: tanto ele carrega livros que gosta para dentro da sala de aula, quanto as leituras necessárias encolhem seu tempo para as leituras que deseja fazer. Parou na metade a leitura de *A origem das espécies*, de Darwin, cujo arquivo baixara da internet: “*tive que parar para não repetir de ano*”.

A leitura de livros compete com a leitura no computador, assim como o computador aparece como apoio à leitura, utilizado como mapa, dicionário, ou para instruções breves. Quando sente dificuldade com termos filosóficos do livro que lê, Tiago recorre a um serviço de buscas na rede. Joaquim utiliza um programa que o permite visualizar o cenário onde se passa a história narrada em seu livro: “*várias vezes estava lendo na*

cama com o 'laptop' aberto, ele [o autor] falava nome de rua e eu ia pesquisar, se a rua existia realmente em Londres. Então conseguia ir para o clima a que o autor se referia, usando o 'Street View do Google Earth'. Não é de cima, não, na rua, mesmo, bacana". Alguns livros, como o título escolhido por Joaquim para discutir conosco, já incorporam o uso do computador ao texto, que faz referência a sites de vídeo, por exemplo. Além do computador, citado simultaneamente como fonte de colaboração e interferência, outros meios, como a televisão, o rádio, o aparelho de som, o jornal, a revista e o cinema, principalmente, apareceram citados não como meios de apoio, mas em franca disputa pelo tempo do leitor. O livro não assume uma posição favorável nessa briga, como lembra Joaquim: "*a literatura perde, infelizmente a literatura perde muito, porque eu nasci com a imagem. Eu tenho televisão até no celular agora. Gosto muito de telejornal, jornal esportivo*". Ele cita o jornal diário, que assina na versão em papel, e o próprio hábito de escrever como antagonistas do livro: "*Quando estou 'surtado' para escrever fico dois ou três dias sem ler nada*".

Helena gosta de usar o computador para acessar redes sociais e para pesquisar imagens. Ela vê pouca televisão, mas gosta de cozinhar, então procura interpor a leitura aos tempos de espera envolvidos na preparação da comida. Helena e Rosa, sempre carregam um livro consigo. Sempre que se veem em uma situação, prevista ou não, na qual tenham que esperar, pegam o livro para ler. Citam a espera da consulta médica, a entrevista de emprego, a aula atrasada, a viagem de ônibus. Também Joaquim lê no ônibus: "*... eu consigo ler dentro de ônibus. Ela [a esposa] passa mal, tem muita gente que não gosta. Quando quero muito terminar o livro, fico rezando para não aparecer ninguém conhecido, para não ter que fechar o livro para bater papo*". Dirceu leu no ônibus o ensaio que discutimos.

Na casa de Leonor, a televisão aparece como uma espécie de anestésico, depois de um dia de trabalho, que ela assiste principalmente para acompanhar o marido:

Eu mesma prefiro ouvir uma música quando chego em casa, mas ele talvez precise de algo mais "alienação passiva". Então, vemos bastante TV, bobagens americanas, mesmo, nada de documentários, coisas "cabeça". Enlatado americano, mesmo, tipo *Two and a Half Men*, *Friends*, *Big Bang Theory*. Agora temos visto mais filmes na TV, com esse negócio de TV a cabo, às vezes tem uns filmes interessantes. Mas é difícil encontrar alguma coisa que preste. Aí é isso, mesmo, esquecer os problemas do trabalho, dar um pouco de risada e ir dormir.

Hoje, a relação de Leonor com a leitura mudou bastante em comparação com outros períodos de sua vida, sobretudo em função de sua organização cotidiana, que reduziu o tempo de leituras:

A coisa de dedicação, o tempo que tem para leitura é importante. Num mês de férias eu li três, quatro livros, num

mês de trabalho a leitura se arrasta, mas por causa do cansaço. Quando viajamos [...] fiquei o tempo todo lendo na beira da piscina. Li o *Caim*, um monte de revistas, uns quatro livros [...]. Eu continuo com essa capacidade de passar o dia inteiro com um livro na mão, se eu não tiver nada para fazer. O que mudou mais é que agora eu sou uma pessoa ocupada, não posso mais. Tive períodos em que podia passar mais tempo lendo. Eu sempre fui de ler um livro só, agora consigo ler vários ao mesmo tempo. Isso mudou.

Para Valter, a passagem dos anos faz mudar também o critério de escolha dos livros que vai ler:

Com uns vinte e pouco anos, comecei a achar que devia ler só em português, não devia ler mais nada, só quando pudesse ler em língua original, inglês ou francês. Esse foi meu projeto durante muito tempo. Li Camilo Castelo Branco, Machado de Assis, tudo, Eça de Queiróz, Paulo Dantas, todos. Lia tudo o que era escrito em língua portuguesa, porque eu achava que a tradução perdia. Até espanhol, mesmo. Aí não deu. Você tem ambições, né? Não é ser louco, é que eu achava que eu podia mais do que eu podia. E não consegui nunca. Hoje leio tudo. Mudei de ideia, mesmo, já com uns quarenta. Depois dos trinta é que comecei a desanimar e retomar as traduções.

Hoje a ambição de Valter é conseguir ler os clássicos: *“eu tenho essa pretensão de ler os clássicos, porque é muito importante. Li, por exemplo, a ‘Odisseia’. Quero ler mais, mais, tenho a sensação de que não vai acabar nunca”*.

IMAGENS DO LIVRO-TEXTO

7.1

Fome de ler

Para Robert Escarpit, responsável pelo uso do termo “*faim de lire*”, a fome de leitura surge junto com a escassez do livro, isto é, com uma distribuição desigual de livros pelo mundo e dentro de cada país (Barker & Escarpit, 1975). O termo se consolidou em meio aos estudos da leitura ao designar um tipo de leitura extensiva, em muitos aspectos coincidente com o “furor pela leitura” que se verificava junto aos leitores românticos europeus nos séculos XVIII e XIX (Wittmann, 1995).

Helena gosta muito de ler, e diz ler qualquer coisa, “*bula de remédio também. É como exercício, você precisa ler, sempre. Tudo precisa ler, ler, ler. Já fui acostumada assim. Está fazendo alguma coisa, tem que ler. Está comendo, tem que ler. Toda hora*”. Ela não lê o dia todo, nem em todos os períodos: às vezes se cansa, e passa um tempo longo, três meses sem ler nada. Cansa-se de saber de outros personagens, satura-se de leitura. “*Preciso parar, pensar, acho que em mim mesma, não sei direito. E aí vem essas fases em que eu preciso ler muito para me distrair*”. Quando se sente bem, a vida está boa, lê menos. Quando se sente pressionada pelo excesso de trabalho, a leitura oferece um escape, permite que ela seja levada para outros lugares. No intervalo de aproximadamente três semanas que separou a primeira da segunda entrevista com Helena, ela não só já terminara o livro que escolhera, com suas 518 páginas, como já terminara a leitura de outras duas obras, e começado uma terceira.

Na casa de Helena e de Nádia, a leitura já foi incorporada à identidade de família. Todos leem muito e se consideram bons leitores. Nádia conta que uma vez, há cerca de dois ou três anos atrás, viu uma pesquisa sobre a quantidade de livros que o brasileiro lia

por ano. “*Quem lia um por ano já era top, top. O principal era a Bíblia.*” Aí resolveram fazer em casa um levantamento mês-a-mês, com o nome de cada um e os livros que estavam lendo. Valeu para o ano inteiro. “*A minha média deu cinco livros por mês, da Helena e da Janaína¹²⁴ deu um pouco menos. Mas a partir daí virou um vício, porque eu não consigo mais ir para a cama sem pegar um livro e ler.*”

Também Nádia passa por fases em que não consegue ler nada, depois de períodos em que, ao contrário, não consegue parar de ler. Nesses períodos, tenta, mas não consegue se desprender do livro. Ao menos uma ou duas páginas por dia, ela lê. É como se fosse um ritual, explica. Diferente de Helena, é quando Nádia não se sente bem, está desanimada ou deprimida, que deixa a leitura de lado. Mas, mesmo assim, tem uma “literatura de banheiro”, de caráter mais ligeiro, que é consumida em todos os períodos, independente de seu estado de ânimo. Aproveita-se o tempo de pausa, a leitura fácil ajuda a relaxar.

Não é apenas no banheiro que se encontram depositadas pilhas de livros. Na mesinha de cabeceira de Nádia, também. Antes, ela via como ridícula a pessoa que lia mais de um livro ao mesmo tempo, “*achava que não dá para seguir uma história direito desse jeito*”. Hoje ela faz a mesma coisa. Vai mudando seus modos de ler ao longo da vida. Hoje, precisa encontrar uma sincronia entre aquilo que lê e seu estado de espírito. Pode ser que um livro não agrade a princípio, mas depois, sim. Do ponto de vista emocional, as leituras atuais de Nádia são referenciadas nela mesma como leitora, em suas necessidades de momento, mais do que no livro mesmo. Livros espíritas são mais adequados para os momentos de desânimo, os romances são para os momentos de alegria.

Apesar disso, em meio à grande lista de livros que Nádia menciona e descreve, existe uma grande quantidade de livros pelos quais ela diz não se sentir atraída inicialmente, *best-sellers* que ela decide ler apenas para saber porque outras pessoas gostam tanto deles. O livro *A cabana*, que Nádia cita como um desses muitos exemplos, foi lido e recomendado por pessoas que convivem com ela. Ainda não encontrou resposta para sua pergunta, qual seria a razão para o sucesso desses livros. Em parte, como seu caso mesmo nos mostra, poderíamos dizer-lhe que a razão está exatamente no sucesso que o livro faz.

Quando adolescente, Leonor lia muito para impressionar o professor de Literatura, por quem se apaixonara. Ri:

É verdade! Isso influenciou bastante. Tudo o que ele mandava eu ler eu lia! Era a primeira aluna. Além das leituras obrigatórias, ele aplicava provas sobre as leituras que não eram obrigatórias, para quem quisesse aumentar a nota. Às vezes eu ficava com nota 12. E lia tudo, desde as chatices do José de

¹²⁴ Substituímos também o nome de sua segunda filha.

Alencar... já achava chato. Imagine adolescente gostar de José de Alencar! Não conheço nenhum. Li *Iracema*, *O guarani*, *Senhora*, *Lucélia*¹²⁵, tudo por causa do professor de Literatura.

Isso foi na época do colégio. Leonor já lia bastante anteriormente, livros que encontrava na biblioteca de casa ou na da escola, que frequentava com assiduidade. Houve épocas em sua vida em que não conseguia ler muito – ao menos não o que gostaria de ler. No tempo em que trabalhava e estudava, por exemplo (dava aulas na rede pública enquanto cursava Odontologia), lia apenas textos para o curso e para as aulas. Em outros, ao contrário, aproveitava para ler tudo o que tinha vontade. Hoje, consegue ler pouco, por causa da jornada extensa de trabalho. Tenta ler ao menos um pouquinho por dia, na hora de dormir, mas os resultados são pequenos.

Dirceu não gosta de ler mais de um livro ao mesmo tempo, mas o faz justamente quando deseja iniciar uma leitura junto com sua esposa, ou quando a falta de tempo o impede de concluir as leituras já iniciadas.

Gosto de ter o livro, manusear, escolher o livro que vou ler. Às vezes leio dois ou três livros ao mesmo tempo, a coisa acaba se arrastando. Mas, geralmente, quando é dois ou três eu prefiro escolher alguma coisa pequena, contos ou poesias, para conseguir acabar, porque eu prefiro me concentrar numa coisa só. Eventualmente não dá. Por exemplo, às vezes eu e minha mulher fazemos leituras conjuntas. [...] E aí a gente lia juntos, foram alguns meses lendo junto. Paralelamente eu já tinha começado “O vermelho e o negro” do Stendhal, eu já estava fascinado também. Isso no começo do ano, um momento em que eu estava tentando relaxar, depois de ter entregado a tese, mas aí tinha a outra leitura, e eu não consegui terminar. Tive a defesa da tese, começaram as aulas [na universidade onde ensina], aí não dá, toda a hora que eu tento pegar o livro acontece alguma coisa. Está uma leitura inacabada, uma coisa que eu não gosto muito.”

Mais fácil, para Dirceu, conjugar leituras simultâneas com livros de poesia (apenas ele, Leonor e Joaquim explicitaram gosto pela poesia).

Rosa conjuga suas leituras de romances com a leitura de livros de religião. Tiago lê na sequência seus livros de entretenimento, enquanto os livros de Filosofia são lidos de forma paralela, em ritmo mais lento.

Rosa nunca gostou de reler livros. Aprendeu a fazê-lo por necessidade, depois que precisou parar de comprar tantos livros: “Antes ia a sebos e comprava dez, quinze livros por mês, aí tinha cota suficiente. Depois que deixei de comprar, acabou a brincadeira.” Em geral, sente-se ansiosa por saber o final da história. Na releitura, quando já conhece o enredo, é quando se permite uma leitura mais atenta, aproveita o livro em seus detalhes. Concluiu a leitura do livro que estava relendo, e escolheu para discutir conosco, em quatro dias.

¹²⁵ Provavelmente quis dizer “*Lucíola*”.

Quando tinha seus doze anos, Tiago lia uma média de cinco livros por mês. Viu essa quantidade se reduzir depois que passou a fazer cursinho, quando lia em média três ou quatro livros ao mês, e reduzir-se ainda mais depois que entrou na faculdade. Hoje, lê espontaneamente um ou dois livros ao mês. Mas são livros extensos. O livro que estava lendo quando fizemos nossa entrevista – *Quatro estações*, de Stephen King – tinha mais de 300 páginas, assim como *A torre negra*, do mesmo autor, que ele vem lendo progressivamente: são sete volumes, que perfazem ao todo mais de quatro mil páginas. Ele pretende concluir a leitura nas férias. A coleção *O senhor dos anéis* também tem quatro volumes.

Tiago viveu um período de muitas leituras quando esteve internado por causa de uma cirurgia: “*No hospital eu devorava livros, porque não tinha nada para fazer. Na época lia coisas leves, como coleção Vagalume, Turma da Mão Preta. Depois de um tempo já não tinha mais o que ler.*” O período de internação funcionou como um reaprendizado. Depois desse período ele passou a se interessar mais pela leitura, e começou a buscar também outros livros de mistério, historinhas das quais gostava.

Tiago gosta muito de livros que tenham algum tipo de relação com o cinema, como os livros do próprio Stephen King, os da coleção *Harry Potter* e *O senhor dos anéis*. Mesmo o título que escolheu para discutir encontrava referências no cinema, na TV e no noticiário. Em uma semana, de nosso contato telefônico até a realização da entrevista, Tiago quase terminou de reler o livro que escolhera.

Valter lê intensiva e extensivamente. Nunca lê mais de um livro ao mesmo tempo, mas já chegou a atravessar a noite lendo um livro, porque *precisava* saber como ia terminar a história. Das mais de 600 páginas de *Grande sertão: veredas*, leu aproximadamente 500 em duas semanas. Em nosso segundo encontro, acabou avaliando sua escolha como pretensiosa, por causa do estilo e do tamanho do livro que escolheu. Já se sentiu pretensioso outras vezes, ao tentar ler Jorge Luís Borges, por exemplo, que hoje considera muito metafísico, e James Joyce, por causa da linguagem. Considera os livros desses autores superiores à sua capacidade de leitura. Admira colegas e professores cultos que o fazem, e tem muita vontade de conseguir ler os grandes clássicos da literatura mundial.

Nádia não gosta de releituras. Sobretudo de livros mais densos, que a impactaram particularmente. Sua experiência diz que a emoção que provou ao descobrir o livro em sua primeira leitura não irá sobreviver à segunda vez. Livros dos quais ela gostou tanto outrora perdem o encanto sob um olhar mais crítico, em outro momento de sua vida:

Livros que eu li na juventude, que eu amei, *A leste do Éden*, do Steinbeck. Nossa, eu amei esse livro de paixão, depois eu fui

reler, “ah, credô! Mas cadê tudo aquilo?” Acho que a gente não deve ler livros que a gente amou quando era pequeno, quando estava na juventude, porque perde. Principalmente aqueles que te deixaram uma coisa muito forte. Eu me frustrei, quando li esse livro pela segunda vez.

Segundo Rosa, a “*primeira leitura é mais impactante, você se deixa levar pelo emocional. A segunda, dá um certo afastamento, você já sabe o que vai acontecer; olha mais detalhes, a criação dos personagens. Você se detém mais na descrição.*” Ou seja, a releitura oferece uma possibilidade maior de crítica em relação à primeira leitura, devido ao distanciamento que se torna possível em relação à história.

Nádia prefere conservar as impressões de sua leitura original, e com elas, as emoções que sentiu. As novas leituras propiciam emoções diversas, frente a *novas* vivências.

Joaquim lê por volta de cinco livros ao mês, mesma média dos que costuma comprar. Diz que sua mulher compra muito mais, ele precisa contê-la. “*Eu nunca compro mais do que cinco. Às vezes compro menos que isso. [...] Já cheguei a ler cinco de uma vez só e em pouco tempo, já cheguei a ler mais de dezena, quando são pequeninhos.*” Joaquim considera perigoso o hábito de ler vários livros ao mesmo tempo, “*porque você pode perder o embalo, o ritmo do outro [livro]*”, mas acaba lendo em torno de três livros por vez. “*Já li cinco, mas agora não, três está bom, é administrável.*” A leitura exige um tempo maior do que a necessidade por novos livros pode esperar.

Ivan compra mais do que lê. Quando o conheci, estava lendo *O príncipe*, de Maquiavel, em edição de bolso, leitura que ele confessa ter abandonado porque o livro não agradou¹²⁶. Provavelmente a obra foi adquirida em uma banca de jornal, fonte preferencial dos livros comprados por ele. Seu ritmo de leituras, segundo seu relato, é constante: quer sempre ler mais, para saber mais: “[...] *eu acabo de ler um eu já passo para outro.*”

A fome de ler promove uma leitura rápida. E os livros lidos rapidamente tendem a ser considerados pelos leitores como *bons* livros, particularmente agradáveis à leitura.

7.2

Modo intensivo: releituras e controle da percepção

¹²⁶ Habermas (1984) faz menção especial ao problema da venda de livros cuja leitura exige um nível elevado de escolarização, mas que são vendidos como livros de consumo fácil. Aparentemente, é este engodo que faz de Ivan consumidor dO *Príncipe*, mas não seu leitor.

Se a leitura extensiva, “faminta” é aquela em que o leitor avança sobre o texto, a releitura, que podemos aproximar da leitura intensiva, permite ao leitor, já de posse das emoções que o texto promove, controlar sua distância em relação à obra, assim encontrando uma posição para observá-la de ângulos diferentes. Ângulos que possibilitam, eventualmente, olhar para o texto e identificar suas formas, para além dos conteúdos que veiculam. A releitura envolve, assim, um esforço consciente para a melhor apreensão da obra, tanto objetiva quanto subjetivamente.

Esse processo se desenrola de diferentes maneiras para cada leitor, e depende do tipo de relação que ele estabelece com o livro e a leitura. Não existe distância ideal, nem modo ideal de ler um texto. A variabilidade nos modos de leitura – claramente percebida em uma segunda experiência – ajuda o leitor a perceber elementos da obra para os quais eventualmente não havia dado maior atenção antes.

A releitura de Leonor tem traços tanto de uma leitura extensiva – quando ela decide “pular” um dos contos do livro, por exemplo, porque a história não lhe agradava – quanto de leitura intensiva – a decisão de ler em espanhol, para melhor conhecer a língua do autor, a busca por uma melhor compreensão de trechos antes obscuros, as associações com outras obras do autor (e outros autores, também), a tentativa de relacionar os contos dentro da obra. Ela lê em quantidade, sempre que possui tempo disponível, mas relê também, nos espaços encontrados no cotidiano, ou quando deseja reencontrar-se com um autor que lhe agrade particularmente. Na releitura, acaba percebendo detalhes da obra que antes tinham passado despercebidos, como no caso da própria obra que discutimos.

Eu sempre fui de ler um livro só, agora consigo ler vários ao mesmo tempo. Isso mudou. E tem livros que eu fico voltando. Um deles é alguns contos do *Sagarana*. Dá vontade de ler de novo, algumas coisas do Guimarães Rosa. Começa a cair uma tempestade me dá vontade de ler aquele trecho do Miguilim em que a família vai rezar porque está caindo uma tempestade. Dá vontade de viver aquilo, eu releio. Às vezes nem é o conto todo, é só um pedaço, por causa da sensação que o trecho provoca. Então agora eu leio várias coisas ao mesmo tempo.

De modo inverso ao defendido por Nádia, que não gostava de repetir as leituras, por medo de perder o fascínio provado na juventude, Leonor aprecia as releituras justamente por entender a leitura feita em outro momento da vida como uma experiência de leitura diferente. Com a releitura, abre-se uma nova possibilidade de fruição da obra: *“Eu acho que, você lê algo com uma idade, você lê de um jeito, quando lê depois, lê de outro. Com outra idade, você vai ler e apreender aquilo de uma outra forma. Eu tenho essa mania, de reler as coisas. Acho que você descobre coisas que você não tinha visto antes.”*

Também Rosa gosta de releituras, ainda que inicialmente o faça por falta de opção, ante à carência de livros novos na estante. Nas releituras, Rosa consegue se desvencilhar da ansiedade em relação ao desfecho, em geral elevada em uma primeira leitura, e que a faz pular com excessiva frequência os trechos menos importantes para a compreensão do texto. Mais tranquila em relação ao desenrolar da história, ela pode atentar melhor para as suas particularidades, permitir-se acompanhar as descrições, o que melhora a qualidade de sua experiência de leitura. A redução da ansiedade também a ajuda a lembrar-se de passagens esquecidas em uma primeira leitura veloz.

Ao comparar a primeira leitura do livro que escolheu com a leitura de agora, Rosa afirma que dessa vez sua leitura esteve mais disponível para os elementos menos centrais da narrativa e descrições, como aponta no exemplo: *“Essa coisa dele sentado, observando os pássaros, eu pulo. Aí na segunda você já está mais disposta, menos nesse afã de comer rápido”*. Ao comentar o livro relido, Rosa mostra ter percebido tantas nuances da caracterização dos personagens e do encadeamento dos fatos da história, a moral em jogo, o nível de realismo da trama. Coloca-se no lugar no autor, imaginando como a história poderia ter se desenrolado melhor.

Independente do fato de tratar-se ou não de uma releitura, Dirceu prefere ler todos os livros que começa até o fim: *“Se não o faço, tenho a sensação que não completei o todo da experiência. Não é sempre por uma coisa positiva, às vezes é uma coisa negativa. Uma coisa mal resolvida minha, não inteiramente consciente, do tipo, ‘eu me esforcei até aqui, agora eu vou parar pela metade a minha experiência?’”* É como se ele não quisesse desperdiçar trabalho. *“É, lamentável, mas é um pouco isso”*. O lado positivo, ele conta a partir de seu próprio aprendizado, é que muitas vezes o que parece um defeito do livro em um contato inicial, é na verdade uma dificuldade enfrentada por ele mesmo como *leitor*, que quando superada o permite conhecer obras maravilhosas que não se dão facilmente à leitura. Ele cita dois exemplos de ótimos livros, com os quais teve dificuldades no início por não estar preparado como leitor para a leitura daquelas obras:

... por exemplo, os *Sertões* de Euclides; quando eu cheguei na metade do livro eu me apaixonei, e depois fiquei pensando que é um dos melhores livros que eu já li na minha vida. E foi assim com alguns outros livros. Teve situações que eu me forcei mesmo não tendo gostado da experiência, como foi o caso dos *Irmãos Karamazov*. Depois Dostoiévski se tornou um dos meus autores prediletos. Eu nunca reli os *Irmãos Karamazov*, mas curiosamente, no meu mestrado eu tenho umas dez páginas mais ou menos falando de Dostoiévski, e quase tudo dessas dez páginas é falando dos *Irmãos Karamazov*. Então eu tive de retornar como estudante de, que é uma experiência diferente. Aí eu pude perceber a riqueza do livro, que fez eu

frustrar isso de outra maneira. Isso me deu um prazer e ao mesmo tempo uma frustração muito grande.

A dificuldade que Dirceu sente quando lê os *Irmãos Karamazov* por prazer reduz-se quando ele realiza uma leitura *sistemática* da mesma obra, na qualidade de estudante. Por isso a frustração. Sua releitura mostrou que o problema não estava no livro, estava nele. Ao final o autor lhe agradou tanto que Dirceu hoje o apresenta como um de seus prediletos. Com *Sertões*, a obra o recompensou sem a necessidade de uma releitura. A relutância de Dirceu em desistir dos livros pode ser atribuída, assim, também ao benefício que em geral ele percebe após sua insistência na leitura obediente.

Certos tipos de livro *exigem* uma leitura intensiva. Mas esta se apresenta na contramão do hábito. A leitura fácil é extensiva. Não é sem razão que encontramos nesse sub-capítulo principalmente os leitores com maior tempo de formação, ao invés dos jovens.

Outro exemplo de leitura intensiva citado por Dirceu vem de sua experiência com a leitura de Proust:

[...] é uma leitura que eu fiz questão de esparsar, é uma leitura que eu não queria que acabasse. Repetia, voltava. Fiquei uns oito meses completamente compenetrado no livro, porque eu não queria que acabasse aquela leitura. Do Górkí [sua autobiografia] também, mas não é uma prosa poética, como o Proust, é uma leitura mais realista, então impõe o seu próprio ritmo. No caso do Proust, não tinha como, eu tinha que voltar toda hora, porque tem muitas camadas ali.

Dirceu identifica a forma do texto, e a partir dela busca a melhor maneira de ler o livro. Sua experiência estética se intensifica.

Dirceu não faz grande diferenciação entre a leitura teórica e a leitura artística. Em grande medida devido a suas próprias concepções em torno da leitura, influenciadas pela aproximação entre Ética e Estética defendida por Kierkegaard, mas também por uma trajetória de leituras peculiar. Os primeiros contatos de Dirceu com a leitura se deram com textos teóricos, não com textos artísticos, por ocasião de seu ingresso na faculdade. No início, como ele nos conta, tudo parecia excessivamente fácil:

... no colegial na época não tinha Sociologia, Filosofia. Nos resquícios da ditadura militar, tinha Educação Moral e Cívica. Então tomei contato com essa leitura mais diferenciada, mais teórica, na graduação. No início achava fácil, parecia que você podia dizer qualquer coisa sobre qualquer coisa. O que é engraçado, às vezes os meus alunos também têm essa impressão: você apresenta certos tipos de poesia, Guimarães Rosa, eles pensam '*se eles podem escrever desse jeito eu também, posso?*' É tudo igual. Mesma coisa com desenho. '*Se o Picasso pode desenhar dessa maneira, eu também posso?*' Eu também tinha isso,

talvez não tanto. No início parecia tudo fácil, aí quando chegam as primeiras avaliações você descobre que não é tão fácil quanto você achou que era.

Ele começa a enfrentar dificuldades, então, às quais atribui não apenas ao tipo de livros, menos alegres e mais sérios, mas também à transição na passagem de sua adolescência para a vida adulta. Suas dificuldades iniciais começarão a ser superadas quando ele passa a encontrar emoção também nas leituras dos grandes autores: diverte-se lendo Durkheim, comove-se lendo Kant. Encontrar emoção na leitura de Kant teve para ele um sentido muito especial:

Ele é muito esquemático, lógico, muito cheio de esquemas, só que tem uma filosofia ali muito profunda, falando de dilemas da liberdade, da razão consigo mesma, por trás daquele rigor formal. [...] É engraçado, porque eu estava em um momento muito complicado da minha vida quando descobri Kant, digamos, sobre a tragédia contemporânea, a questão de você estar meio num beco sem saída, a coisa de você fazer algo e gerar um efeito ruim, se fizer o inverso também gerar um efeito ruim, e então não ter saída [...] um pouco como a aquela sensação de tragédia dos antigos, não adianta você correr do seu destino. Engraçado que lendo Kant, justamente, é que eu consegui lidar com isso. O lugar mais inusitado, onde você menos espera, de certa forma é onde acabei desenvolvendo uma relação sentimental.

É após essa leitura que ele começa “sentir que não aguentaria fazer uma leitura “estritamente técnica das coisas”, que precisava ampliar seu repertório. “*Não era meu estilo de leitura. Durkheim já não era ‘meu estilo’ de leitura*”. É quando ele começa a se dedicar aos livros de literatura e interessar-se mais pela Filosofia – rumo que ele tomará também profissionalmente. Ele descobre então que não consegue fazer uma leitura simplesmente estética sem a leitura teórica, nem uma leitura teórica sem a leitura artística. Em nossos dias, segundo Dirceu, a leitura é demasiadamente prejudicada com a imaginação perdida para o cinema e a TV.

Para Dirceu, as dificuldades para ler que ele percebe em si mesmo, sobretudo no início de sua história de leituras, devem-se ao duplo fato de não comungarmos mais com a máxima religiosa cristã da necessidade de sacrifício em detrimento do prazer¹²⁷; e de ele não ser proveniente de uma família de intelectuais, na qual a leitura pudesse se desenvolver mais

¹²⁷ Reproduzimos na frase a opinião de Dirceu, e entendemos que ele se refere à questão do *trabalho* envolvido no ato de ler. De todo modo, importante dizer que a contraposição entre uma leitura “burguesa” e uma leitura “nobre”, ou mesmo religiosa, como pode parecer, não é tão simples como em relação à escuta musical, por exemplo. Como vimos nos capítulos anteriores, o próprio livro configura-se como meio de comunicação *moderno*. As leituras fragmentárias eram praticadas desde a Idade Média, quando as “rodas de livros” eram usadas para encontrar lugares comuns que servissem de base para discursos e pregações. No caso de uma leitura nobre, bem, essa simplesmente não existia; a leitura não era hábito entre os nobres, e muitos reis mesmo recebiam apenas uma educação rudimentar (Auerbach, 1965; Wittmann, 1985).

cedo como hábito. Como a leitura não é uma atividade *natural*, exige prática, no seu caso foi necessário o exercício insistente de leitura durante seu longo processo de formação – do começo da graduação até a conclusão do doutorado. Percurso que ele construiu de forma mais ou menos autônoma, a partir dos elementos fornecidos em seus cursos e leituras voluntárias.

A despeito da grande quantidade de *best-sellers* consumida por Tiago, seu modo de ler é bastante permeado por um modo mais intensivo de ler. A análise que faz da obra escolhida, contudo, aparece marcada por uma técnica de leitura aprendida na escola: ele faz o resumo da história, identifica e descreve os personagens, destaca os principais momentos da trama; faz uma biografia do autor e contextualiza o enredo; em seguida comenta trechos do livro e os reporta a outras leituras, principalmente de livros de literatura brasileira¹²⁸. O livro que discutimos, *O apanhador no campo de centeio*, tem seu cenário escolar comparado (ainda que superficialmente) ao *Ateneu* de Raul Pompéia, enquanto seu personagem transgressor lembra o Leonardo de *Memórias de um sargento de milícias* – leituras recentes e estudadas para o vestibular do ano anterior. Os livros trazidos para a comparação fornecem um indício da dificuldade de apreensão da estrutura do texto. As características pouco confiáveis do narrador em primeira pessoa não levam Tiago a colocar em dúvida aspectos da história, como seria de se esperar. Suas opiniões pessoais acabaram se restringindo a elementos de conteúdo, particularmente concentradas em torno à sua predileção por personagens contestadores.

Ainda que as leituras preferidas de Tiago passem ao largo da escola (mesmo ocorrendo, curiosamente, em seu interior), seu estilo de leitura é fortemente influenciado pelo tipo de crítica aprendido ali, seguindo rigorosamente os seus passos. Se o modelo o ajuda a compreender a obra em seus elementos principais, ajuda pouco, porém, na percepção dos aspectos formais da obra que o permitiriam elaborar uma crítica menos rígida, mais pessoal.

Para Tiago, a escola vem associada a um tipo de leitura que se intenciona formativa, mas que se impõe como doutrinária. Assim, o aspecto contestador de suas leituras, ainda que apenas aparente, apresenta-se como contraponto questionador, para que ele possa nutrir-se em seu autodidatismo.

No caso de Mauro, é na graduação, particularmente no momento em que começa a receber para pesquisar e para ensinar, que suas leituras ganham em quantidade e qualidade. Ele empenha-se em ler mais e melhor, tomando-se como exemplo, e mergulha em

¹²⁸ A necessidade de efetuar comparações com outras obras parece um eco da teoria que postula o momento da comparação como ápice entre os diversos níveis de leitura (Adler & van Doren, 1965).

experiências de leitura e de ensino que ultrapassam os limites da escola. Um leitor experiente como Mauro não precisa reler o livro para perceber a forma de um texto. Mesmo que o livro escolhido por ele tenda a promover uma leitura extensiva – e podemos caracterizar como extensivo o modo como ele lê – Mauro compartilha conosco reflexões sobre a estrutura da narrativa, a construção dos personagens, e as emoções mesmo provadas por ele em relação aos diversos elementos da obra (a paixão de Caubi, que o empurra para a autodestruição, a loucura de Lavínia, as formas de amor arriscadas também para os personagens secundários). Mauro não distingue o momento da fruição do momento da crítica. Essa “movimentação” em relação ao texto transparece também, de modo curioso, nos diferentes momentos de sua identificação com os personagens.

De modo diverso, mesmo ao reler o texto, tantos elementos de *Vidas Secas* permaneceram obscuros para Ivan. É possível que sua leitura tenha sido mais “extensiva” do que ele tenha confessado, mas tendemos a acreditar que sua leitura seja mais intensiva do que o contrário. Importante notar, porém, que sua intenção de conservar a obra na memória como conhecimento adquirido é prejudicada justamente por seus objetivos, que seguem as regras de outro tipo de linguagem. Mais do que consumir o livro, e provar o que ele oferece, Ivan quer conservar na memória o objeto mesmo da leitura. Ele não quer apenas ler, quer *saber* do livro. Então relê.

Na tentativa de intensificar sua leitura, Ivan tende a tomar mesmo livros de consumo fácil como livros sérios, para estudo. É assim que o *Teorema do papagaio* se transforma em fonte para o estudo da matemática, assim como *O mundo de Sofia* o fora para a Filosofia. Entretanto, o esforço de leituras e releituras de Ivan se perde em boa parte junto com sua oportunidade de experimentar a obra: para ater-se às informações particulares, ele subtrai a visão de seu conjunto. Podemos dizer que sua leitura também é dificultada por uma rigidez crítica de Ivan, quando ele decide condenar moralmente a personagem central de Fabiano, sem antes considerar os elementos de contexto que perpassam a obra. É verdade que Ivan apresenta ainda dificuldades no uso pleno da linguagem, oral como escrita, mas isso por si só não explica a parcialidade de sua leitura; para encontrar o sentido de um texto não é necessário conhecer todas as suas palavras. Quando se descola de Fabiano, Ivan passa a realizar verdadeiros saltos de identificação (não de leitura), que irão, no seu caso, dificultar, mais do que auxiliar na compreensão da história, como veremos adiante.

7.3

Encontrar-se na obra: identificação

A identificação aparece como uma radicalização da ilusão de proximidade. Melhor do que estar perto, é colocar-se no lugar de. Isto considerando que é parte de nossa mentalidade assumir enquanto leitores um ponto de vista a partir do qual empreendemos a leitura¹²⁹.

O apelo do livro interliga-se às necessidades do sujeito. A obra toca nossos medos e desejos, adivinha possibilidades. Vai além do sonho, que busca a satisfação de desejos, como defendia Freud. Mas assemelha-se ao sonho quando parece lançar-nos para fora do real, para depois devolver-nos, diferentes, ao mundo. O leitor pode responder ao apelo do livro, em um primeiro momento, quando o faz, de diversas maneiras. Não existe uma forma unívoca de se ler. A obra literária oferece um conjunto de possibilidades de leitura. E existem gêneros diferentes de livro, dos mais variados assuntos, linguagens, formatos.

Fundada em um certo tipo de experiência, a obra oferece propostas ao leitor de como ele pode usufruir da experiência condivisa. Postado em um contexto diverso daquele em que o livro é produzido, o leitor é desafiado a tomar parte em um mundo eventualmente bastante distante do seu. Às vezes, mesmo disposto a aproximar-se, ele resiste.

Um livro “mal escrito” (sem entrar por ora no mérito do que seja um livro mal escrito) é barrado pelo incômodo crítico do leitor, dentre outros fatores, porque o leitor não se identifica com o público alvo daquela *voz*. O livro, como o texto, interpõem-se como objetos. Isto independente do tempo em que o livro foi escrito. Essa identificação envolve tanto critérios formais de classificação da obra quanto a percepção de que ela possa atender ou não a necessidades subjetivas do leitor.

Um dos exemplos mais extremos de como esse processo se dá encontramos no desprestígio de que gozam os livros de “auto-ajuda” junto a um certo tipo de público. Muitos leitores rejeitam o rótulo, e com esse os livros que possam ser enquadrados naquela categoria. Podem lê-los para criticá-los, como faz Nádia, ou lê-los desde que não saibam que são livros de auto-ajuda, ou ainda ler livros que não o são como se fossem. De todo modo, a classificação da obra é um primeiro e importante indício para o leitor que está se dispondo a ler um livro. A rejeição ao autor, por exemplo, torna-se, de modo inverso à opinião do leitor sobre seus livros, um atributo positivo para *o leitor* que os rejeita, que passa

¹²⁹ Cf. Auerbach, 1969.

automaticamente a se auto-considerar um leitor de nível alto, apreciador de boa literatura. Curiosamente, a dificuldade nessa classificação contribui de lado a lado para promover um endereçamento cruzado de livros a públicos inesperados.

Do outro lado, livros tidos por clássicos ou canônicos, independente da época em que foram escritos – obviamente destinados a um público diverso – são de modo geral bem considerados pelos leitores, que sentem incorrer em erro quando confessam não conseguirem ou não apreciarem certos títulos ou autores.

É compreensível tal postura dos leitores. A opinião frente a uma obra pode colocar-nos em situações sociais constrangedoras, desde que não se consiga justificar certas preferências ou reprovações. Critérios de pertença grupal têm no estilo cultural um fortíssimo componente, bem como a valorização ou desvalorização social daí resultantes. O posicionamento de Nádia nesse sentido é corajoso, quando ela se dispõe a ler obras previamente “condenadas” do ponto de vista estético em busca de informações sobre seu poder de atração – embora sua real motivação para a leitura desses livros não seja tão clara. Podemos dizer que em certa medida, porém, o feitiço se volta contra o feiticeiro: a empreitada exige uma consciência objetiva e subjetiva da própria posição como leitor que nem sempre é fácil de alcançar. O poder de julgamento de Nádia se embaralha em meio a suas próprias necessidades. Afirmar que se gosta ou não de um livro não basta para evidenciarmos os critérios objetivos sobre os quais a opção se baseia. É preciso discutir o gosto.

De certa maneira, quando o leitor escolhe um determinado livro para ler, ele já está se apresentando como leitor, na medida em que nos fornece as primeiras informações sobre seus *critérios de escolha* do livro como produto cultural.

Quatro leitores fizeram suas escolhas dentro do ambiente protegido do cânone: Leonor, Ivan, Dirceu e Valter. Um dos leitores apresentou-se como consumidor atento às últimas novidades do cenário cultural – Joaquim – enquanto dois mostraram-se consumidores de novidades, embora pouco preocupados com o caráter mais ou menos “de vanguarda” de suas escolhas: Mauro e Tiago. Apenas as leitoras da família de Rosa, Nádia e Helena mostram-se duplamente indiferentes ao caráter mais ou menos atual ou canônico dos livros que escolheram, anunciando-se como leitoras despidas de preconceitos. Outrossim, é como se o afastamento do mercado de livros novos pudesse livrá-las de uma sujeição às “leis do mercado” livreiro.

Quando o leitor inicia sua leitura, porém, suas opiniões e escolhas já não podem contar, de modo tão inequívoco, com a segurança de critérios exteriores de posicionamento

frente ao livro. A menos que se trate de uma obra já conhecida e amplamente comentada. O leitor aproxima-se do texto.

A percepção de si mesmo como alvo direto de um livro, resultante da ilusão de proximidade em relação à obra e seu autor, mesmo que hoje não seja tão intensa como dantes, faz-se contudo necessária, em alguma medida, para a própria experiência de leitura. É mais difícil encontrar em nossos dias leitores que se deixem absorver pela obra a ponto de achar que o autor escreveu *para ele*. Mas não tão raro encontrar leitores que desejem falar com o autor, escrever-lhe para comentar a obra, tal qual os antigos leitores de Rousseau, como se pudessem de alguma maneira influenciar nos rumos da história.

Mais ou menos próximo do autor, narrador ou personagem, desde que a experiência de leitura precisa fundar-se num certo lugar em relação à obra, a identificação fornece para o leitor uma posição a partir da qual ele pode assumir uma distância mais ou menos *segura* ou confiável para o exercício, a observação e o julgamento do que lê. É por meio da identificação que o leitor, distanciado do momento de produção da obra, pode se reaproximar dela (como se ele a trouxesse para perto de si, e não o contrário). Nesse momento, o leitor coloca-se em “pé de igualdade” com o autor; ao final da leitura, supõe-se, estará de posse dos mesmos saberes enunciados ali.

O leitor de hoje está longe de parecer o seguidor de Dante em suas incursões do *Inferno* ao *Paraíso*, ou o atento *ouvinte* das histórias do *Decameron*. É também difícil que ele apareça como o leitor apaixonado do Romantismo, que suicidava-se depois de ler *Os sofrimentos do jovem Werther*. Mas não é tão difícil encontrar donzelas e rapazes arrebatados por histórias de paixão. Os apelos emocionais, para o leitor de hoje, funcionam melhor do que os apelos da tradição. Isso mesmo diante de um texto religioso, ou até da Bíblia continuamente reinterpretada à luz da experiência cultural e pessoal do crente. O livro emancipa, mas também sujeita.

Importante dizer que a identificação *não está diretamente* relacionada com o tipo de narrador, no caso do romance, embora também responda aos aspectos formais da obra. Quer dizer, frente a um determinado tipo de narrador, por exemplo, às vezes para uma mesma obra, leitores diferentes (ou o mesmo leitor, em outro momento de sua vida ou releitura) podem responder de maneiras diversas às imagens do texto, identificando-se, por exemplo, ora com um ora com outro personagem.

Um narrador tipicamente romântico, que se apresenta e narra em primeira pessoa, fornece já um ponto de referência para a apreciação da história pelo leitor. Situação bastante diferente do narrador oculto que, no realismo, faz parecer que a história

desenrola-se por si mesma diante do receptor. Quando o *discurso indireto livre* aparece com Gustave Flaubert, no final do século XIX, dirimindo a origem dos discursos, ao mesmo tempo em que o narrador, oculto, é empurrado para as margens da história, a sensação promovida pelo texto é de que o leitor, como um *espectador*, pode olhar diretamente para os fatos a partir do exterior – como aconteceria, em seguida, no cinema (Dadico, 2011). Mas, ainda que o leitor esteja perante um texto nesses moldes realistas, devidamente postado como observador *externo* à trama, isso não o livra da identificação. Pelo contrário: frente a tal forma literária, a identificação torna-se mesmo um recurso necessário para possibilitar ao leitor usufruir da experiência que a obra veicula.

Se tomarmos um exemplo em meio à obra do próprio Flaubert, notaremos que nossa tendência ao lermos o conto *Um coração simples* (Flaubert, 2004) é de nos identificarmos com a personagem Félicité. Apreciamos seus gestos, torcemos por ela, emocionamo-nos com seus encontros e desventuras, sobressaltamo-nos com as agressões que sofre. Isso até o momento da trama em que o narrador nos apresenta, já nos momentos finais do conto, o quarto em que Félicité dormia, abarrotado de quinquilharias inúteis e desordenadas que ela acumulava como lembrança das muitas pessoas que passaram por sua vida (pessoas que na maioria dos casos não a amavam). A “cena” nos faz ver um aspecto de certa forma “doentio” do caráter de Félicité, e tende a nos afastar subitamente dela. Quer dizer, nós leitores estivemos, a rigor, distantes da história em todos os momentos, mas *a identificação permaneceu integrando* nossa leitura, aproximando-nos da história ao menos até quando nos foi permitido acompanhar a personagem sem o dever de julgá-la. Isso como *tendência*. A cisão instituída por um uso da escrita que coincide com uma concepção da linguagem adequada para o controle das emoções coloca o leitor em uma posição ambígua frente ao realismo promovido pelo romance. Ao mesmo tempo em que o romance expressa as paixões subsumidas do cotidiano, o leitor não pode mais deixar-se contaminar por eles, como fazia pouco antes a própria Emma Bovary. A identificação torna-se, nesse sentido, *também* uma traição do leitor a si mesmo, pois o recoloca dentro da obra à sua revelia (ao menos do ponto de vista consciente).

A identificação leva o leitor a posicionar-se no mesmo patamar de experiência da história. Dessa forma, a identificação torna-se condição para a instituição de certo modo de leitura. Ao ler, o leitor localiza e classifica elementos característicos da história, dos personagens, e estabelece, consciente ou inconscientemente, critérios para seu julgamento. Esses critérios reportam-se à sua experiência pessoal e reflexão, e muitas vezes se baseiam, de modo simplificado, no *quantum* de semelhança ou de diferença tais elementos

comportam em relação às características que o leitor enxerga em si mesmo – processo que aqui denominamos *identificação*.

Os critérios para a definição do que é estranho ou familiar (*Unheimlich*) ao leitor, necessário dizer, alteram-se de caso a caso. Isso para além do fato que nossa percepção é passível de ser atravessada e transformada ela mesma pela experiência artística efetivada. Identificar é também estabelecer relações, comparar, instituir critérios; crítica e emoção interpenetram-se mutuamente, independente do quanto o leitor se faça consciente desse processo. A crítica depende, portanto, também do quanto o sujeito pode compreender em que medida seu julgamento é atravessado por questões subjetivas, sobre as quais ele *não detém* total domínio. Assim é que a própria posição do leitor pode ser posta à prova, validando ou não os critérios de sua leitura, e interferindo em sua experiência.

Dentre os leitores que mais mencionam a identificação como fundamento de sua leitura encontra-se Helena. Ela afirma identificar-se tanto com a protagonista, Malena, quanto com sua história, na medida em que ela vê semelhanças desta em relação a episódios de sua própria vida e também características suas como mulher em desenvolvimento que se assemelham às daquelas da personagem. A identificação faz Helena sentir-se feliz por imaginar que não apenas ela mesma sente e pensa certas coisas que, se descritas na história, provavelmente compõem de algum modo a experiência da autora (ela cita como um dos exemplos os questionamentos da personagem acerca de sua condição feminina). Durante seu relato, a identificação se interrompe no momento em que ela localiza as diferenças, entre si e a personagem, entre sua vida e a história, e também quando, no desenrolar da trama, ela condena certas posturas da personagem, imaginando que em seu lugar atuaria de modo diverso.

No caso de Helena, a identificação com a protagonista auxilia em sua compreensão da história, mas prejudica uma análise objetiva de seu conjunto, na medida em que sua visão parcial acaba por conduzi-la a uma crítica também parcial do livro, fundada exatamente na identificação ou na crítica à personagem de Malena. Imersa no texto, a linguagem escrita se faz perceptível a Helena apenas quando oferece resistência à leitura. Assim, é a partir da visão da protagonista que Helena reconhece, por exemplo, o quão previsível era o desfecho da história, característica negativa imputada à ingenuidade da personagem, não à estrutura do romance. Sua disposição em identificar-se com Malena, que constitui um estímulo inicial à leitura, torna-se uma desvantagem na medida em que se enrijece em torno da utilidade imediata da obra para a experiência pessoal de Helena, como da visão segmentada que ela assume a partir daí.

Em um caso quase inverso ao de Helena, Leonor busca manter uma larga distância em relação aos contos de *Bestiario*, a ponto de praticamente converter a apreciação de suas imagens em *sinoma*: as imagens do livro ganham expressão em seus sonhos, ou aparecem reconstruídas por ela como reminiscência de um filme visto há muito tempo atrás. Sua leitura, que poderíamos *grosso modo* classificar como mais objetiva do que subjetiva, a protege de encontrar semelhanças entre si e os personagens das histórias do conto naquilo que ela vê como um atributo comum a praticamente todos eles: a loucura. Sua auto-identificação dirige-se, dessa maneira, não para os personagens das histórias, mas para a figura do próprio autor, “diferente” enquanto portador de uma doença hereditária – a acromegalia – mas ainda assim lúcido, excelente escritor e fora do mundo de fantasia que ele construiu como realidade literária. Como Cortázar, Leonor deseja por no papel em belo formato as fantasias que a assaltam *depois* da leitura e do sonho, quando acorda pela manhã e deseja escrever. As imagens do texto, e da linguagem mesma, alimentarão assim sua vida desperta.

O esforço de contenção, por um lado, e de análise objetiva, por outro, participam da leitura do sujeito, regulando o processo de identificação do leitor com a obra. O leitor, desse modo, oscila entre assumir uma posição mais “subjetiva”, entrelaçada aos rumos do(s) personagem(ns) dentro da narrativa, e uma posição mais exterior, situação em que busca analisar os acontecimentos da história como se estes fossem alheios à sua experiência pessoal.

Joaquim foi o único a caracterizar sua experiência como absolutamente independente de qualquer identificação com a história ou o personagem principal – definido como um adolescente melancólico – de modo a sustentar o caráter estritamente objetivo de sua análise do livro: “*fiquei analisando mais na condição de espectador, e de leitor mesmo apreciando uma obra literária. Dizer que é igual a mim, não, isso não tem nada a ver comigo. Nada. ‘Exclusive’ [brinca], minha adolescência foi tão alegre, vim de uma família de cinco irmãos que adoravam festa*”. Uma vez que a obra escolhida por ele era centrada em um personagem adolescente, ele imagina que a história pode então ser potencialmente interessante para seus alunos na ONG, enquanto público jovem, e ele passa a adotá-la em suas oficinas literárias. A mesma coisa não acontece quando ele afirma sua preferência por “personagens hedonistas”, que comparecem com grande frequência nos livros que ele conta ter lido e apreciado, e com os quais ele parece se identificar mais. A busca por tipos específicos de personagem comparece também no relato de Tiago, que manifesta aberta preferência por anti-heróis:

atrapalhados, sociopatas, plenos de defeitos morais; em seu caso, personagens que por meio de seus defeitos fazem-se capazes de revelar também as imperfeições da sociedade.

No caso especial do livro que Joaquim escolheu, importante dizer que sua leitura foi atravessada pelo filme baseado no romance, de modo que algumas incongruências entre a história e o roteiro passaram mesmo despercebidas durante sua leitura do livro. A posição de espectador, já consolidada no cinema, aparecia constantemente referida em seu relato para comparar episódios presentes ou não no romance e no filme, sustentando também seu ponto de vista em relação à trama. Como espectador externo e distante do protagonista, Joaquim sente-se então à vontade para explorar a forma do texto, e as características do personagem principal, sobretudo naquilo que o aproxima da vida de um habitante *comum*, das grandes cidades, onde sua experiência como paulistano se funda (a história se passa em uma pequeníssima cidade do interior do Rio Grande do Sul).

À exceção de Dirceu, a identificação foi explicitamente nomeada como modo de recepção por todos os leitores que entrevistamos, ainda que em sentido negativo, como no caso de Joaquim.

A leitura que Mauro faz do livro que escolheu foi lenta no início, pois ele não se sentia muito entusiasmado com a história. Afirmo mesmo que possivelmente teria desistido da leitura não fosse o compromisso com nossa discussão, pois tanto a apresentação inicial dos personagens quanto a linguagem utilizada pelo autor não lhe chamavam particularmente a atenção. É apenas quando surgem na história personagens interessantes, como a dona da pensão, o proprietário da loja de fotografias, Lavínia, é que ele passa a se interessar pelo livro: pergunta-se quem era aquela mulher, que tipo de mistério esconderia. Paralelamente, começa a gostar também do protagonista, Cauby, admirá-lo por ele estar em um lugar distante, em Marabá, saído do centro de São Paulo: *Identifica-se* muito com ele (Mauro mesmo encontra-se fora de sua cidade por motivos profissionais), mas também se impressiona com a ambiguidade da personagem de Lavínia: “*Uma hora me senti meio Cauby, outra hora me senti meio Lavínia. Achei interessante o jeito dela*”. Isso apesar de a narração manter-se em primeira pessoa durante todo o livro, centrada na figura do narrador-protagonista. A identificação aparece associada a uma simpatia pelo personagem. Aos poucos, seus julgamentos iniciais de Mauro respeito de cada personagem, e também da obra, vão caindo por terra, e ele começa a simpatizar também com o marido-pastor de Lavínia; com a coragem de outro, que assume sua paixão por meninos em um lugar tão inóspito. A identificação alternada frente aos diversos personagens traz para Mauro um panorama mais amplo da paixão em torno da qual gira a narrativa. Apesar de gostar do livro, e explorar

seus diversos detalhes e aspectos interessantes, Mauro nota que o “*livro não traz uma complicação*”, não é um livro hermético. *Você tem uma resolução; não é um livro aberto, que te deixa pensando depois. O Cauby é um Jesus Cristo apedrejado.*” A crítica que ele faz durante a leitura e nos momentos que a seguem corresponde às sensações provadas por ele. As diferentes posições assumidas por Mauro durante a leitura o ajudam a ter uma visão mais ampla do argumento principal da narrativa: a paixão, tal qual expressa na obra.

Se o tema da paixão faz Mauro mergulhar na história, buscando a identificação com os personagens, no caso de Valter é a segurança trazida por seu conhecimento prévio da história – sobretudo do fato de Diadorim ser efetivamente uma mulher – que o permite apreciar o amor entre Riobaldo e Reinaldo sem nenhum tipo de censura: “*É mais legal ler a segunda vez, quando você sabe o final, porque não tem viadagem*”. Valter então opina sobre questões linguísticas, admira os elementos religiosos presentes na trama e como características do protagonista, a despeito de seu ateísmo pessoal – enfatiza as diferenças que o separam das formas e concepções presentes na história no momento em que busca enumerar as tantas passagens que o maravilharam. Isso enquanto parece acompanhar Riobaldo de perto, descrevendo a sequência de suas façanhas, descobertas, reflexões e relacionamento com os demais personagens – importante ressaltar, nesse caso, que o romance se desenvolve a partir da fala de Riobaldo, que narra sua história pessoal para outro personagem. A proximidade de Valter com o protagonista é coerente com a forma do romance. O preconceito aparece, assim, de forma ambígua em seu relato, uma vez que Valter o atribui ao próprio personagem de Riobaldo, enquanto homem típico do sertão: “*não é um homem qualquer, da avenida Paulista, mas um jagunço, que se vê apaixonado por outro homem, gosta do cheiro dele*”.

A leitura de Ivan, por sua vez, é marcada por uma condenação imediata do personagem Fabiano, que ele vê como uma “*pessoa derrotada, que nunca vai ter sucesso na vida. Ele descobre que vai ser sempre um desgraçado, miserável.*” A apresentação inicial de Fabiano – por um narrador onisciente, oculto, que lança luz sobre a raiva de Fabiano voltada contra o filho esgotado, que atrapalhava a marcha no meio da seca – favorece a condenação de Ivan. De modo dual, porém, no mesmo passo em que condena Fabiano, Ivan acaba por identificar-se com o soldado amarelo, que irá prender o protagonista no terceiro capítulo. Ele inocenta o soldado no episódio da prisão, e atribui a culpa a Fabiano, acometido pelo medo exacerbado: “*quando o soldado chega, ele já sente medo, terror. O soldado, talvez, nem queria prejudicar ele*”. Perdida a possibilidade de ancorar sua leitura em Fabiano, Ivan busca de pronto a identificação com o segundo personagem. Ao longo da história, porém, na

medida em que o soldado se faz ausente – reaparecendo apenas no capítulo onze – Ivan identifica-se então, progressivamente, com os personagens das crianças e da cachorra Baleia. A rígida condenação de Ivan ao personagem Fabiano importará em alguns prejuízos para sua leitura, uma vez que Fabiano (a despeito da mudança de enquadre em relação aos demais personagens entre os capítulos quatro e nove) tem participação central na maioria dos acontecimentos narrados. As desventuras de Fabiano, que de início Ivan atribui exclusivamente à ingenuidade e ignorância do personagem, serão repensadas durante a segunda entrevista, ao discutir a obra em seus pormenores. É quando a resistência de Ivan frente ao personagem dá lugar a considerações críticas sobre a situação de miséria vivida nas regiões secas, e sobre o abuso de poder frente a pessoas fragilizadas sob a mesma situação. Ao final da entrevista, Ivan acaba nos contando de seu pai, que, analfabeto, também responde com o uso da força a problemas que não consegue solucionar por meio da palavra. Nesse momento, Ivan alcança, por meio da associação com seu pai, um aspecto central da forma do texto em *Vidas Secas*: a precariedade linguística consonante com a pobreza material – que dificulta a expressão e a convivência entre os personagens.

No livro lido por Nádia, a identificação do leitor – ou da leitora, como público alvo do livro – é estimulada pelo amplo uso de imagens associadas ao ‘feminino’ de um modo geral. O apelo se faz por meio de uma contraposição entre civilização e natureza, dicotomizadas em “mal” e “bem”. A ideia central do livro é que a mulher, “natural”, está continuamente sob agressão ante aos padrões de beleza definidos pela moda, as relações de trabalho, o relacionamento com filhos e maridos. A solução proposta pela autora perante essa agressão é focada na recuperação dos atributos selvagens da mulher, por meio de ensinamentos contidos nas histórias de fada e nas tradições populares. O aspecto pouco específico, naturalístico e descontextualizado de suas análises contribui para reforçar a generalidade de suas afirmações e favorecer a identificação das mulheres de um modo geral (sobretudo a mulher que vive nas cidades). Nádia identifica-se menos com as histórias contadas e analisadas pela autora do que com as imagens associadas à mulher: a terra, a escuridão, o húmus, as folhas podres. Atribui a essas imagens os sentidos de transformação e geração ligados ao feminino (poderíamos dizer que a imagem da escuridão, principalmente, também se coaduna com o papel tradicional ocupado pela mulher fora da luz dos espaços públicos). Na valorização dessas imagens, Nádia busca também uma valorização de si mesma como mulher, mãe e dona-de-casa. As histórias contadas no livro, para Nádia, tinham por função acrescentar qualidades às imagens da mulher, ao expor situações tradicionalmente vividas por elas em *todas* as culturas.

Importante dizer que Nádia, assim como Rosa, demonstra, por vezes, confundir identificação com projeção. Assim, no mesmo passo em que Nádia nos conta ter se identificado com o arquétipo do lobo selvagem, ela traduz essa identificação da seguinte maneira:

Por isso que eu gostei do livro, ele veio certificar uma coisa que eu já sentia. [...] são muitas questões, que eu fui me identificando na medida em que ela falava. Não sei se as mesmas respostas. Mas sabe quando você sabe uma resposta e vem um outro e fala? [...] Coisas que às vezes você já ouviu, mas vem uma pessoa diferente e fala, você ‘nossa!’, não sei se isso já te aconteceu. Foi como se ela tivesse reiterando mesmo isso para mim. Coisas que eu encontrei sozinha, mas de repente veio ela e falou.

Da mesma maneira Rosa: “[...] *é bem isso, no fundo quando você lê você está procurando você mesma, você procura coisas que te preocupam, tuas fantasias. É uma repetição. Você está em busca disso aí?*” *‘Ah, é isso aí’, e daí você se identifica. É isso mesmo, tá certo. Não é uma coisa nova, é algo que está dentro de você.*” Assim, o livro comparece menos como objeto que propicia uma experiência nova, do que como um instrumento de investigação interna. No caso de Nádia, essa concepção de leitura a empurra para uma relação bastante subjetivista do livro, enquanto Rosa, de modo contrário, busca controlar sua experiência de leitura, tornando-a tão objetiva quanto possível, resguardando-se de um “mergulho” na obra. Assim é que Rosa acaba por sentir um incômodo quando “*o estilo do autor acaba se sobrepondo à história dos personagens*”: seu controle sobre os conteúdos é dificultado quando a forma do texto torna-se evidente, enquanto, de modo inverso, seu modo de ler é facilitado pelo desaparecimento do texto enquanto meio. A exceção, pondera, fica por conta de autores como Guimarães Rosa ou José Saramago: “*É um jogo de palavras, uma riqueza de imagens muito grande. Aí eu fico fascinada.*”.

O caso de Dirceu é particularmente interessante porque a princípio, não se espera que sua leitura resulte em qualquer tipo de identificação, dado que ele escolheu um texto teórico para ler e discutir. Entretanto, alguns pontos de seu relato merecem nosso comentário aqui – isso para além do fato dele como professor de Filosofia ter escolhido exatamente um texto filosófico, de um autor de sua preferência, e que dizia respeito ao tema de nossa pesquisa. O primeiro ponto, diz respeito à sua postura moral, que o coloca na posição de refletir a respeito das implicações morais dos temas sobre os quais lê em sua própria vida, assim como nas repercussões de seus gestos para a sociedade. A máxima benjaminiana que comparece encerrando o texto “Experiência e pobreza”, que ele bem analisa como um “era sobre você que falava a história”, o leva a pensar em uma “grande

história, uma história encantada”, na qual comparecemos como personagens frustrados pela incapacidade de decifrar o enigma apresentado pelo porteiro de *Diante da lei*. Como sugere Dirceu, Ética e Estética se aproximam por meio da ironia. Sob essa chave, encontramos talvez o sentido para sua interrupção da leitura do texto na seguinte frase: “*A crise econômica está na porta, atrás dela está uma sombra, a próxima guerra.*”¹³⁰ A pausa na leitura visava conter seu choro, devido à lembrança da morte do autor, situação em que Benjamin, fugindo da guerra, suicidou-se na fronteira. O modo de ler que Dirceu apresenta ao expor sua leitura do texto em questão revela uma dificuldade que ele mesmo reconhece em si: “*A gente não quer se envolver, a gente quer se distanciar, quer arquitetar nossos próprios esquemas para a leitura de cada coisa*” – tarefa frustrada, nesse caso, por uma coerência do leitor frente à forma ambígua e dialética que percebe no ensaio lido.

7.4

Leitura distraída e (des)obediência ao texto

Nádia lê certos tipos de livro sem muita convicção. Menos convencida ainda ao longo de sua leitura, acaba lendo o livro apenas parcialmente:

Leio muita coisa, não tenho preconceito. Leio *best seller*, tipo *Crepúsculo*. Sidney Sheldon não leio, não. Para não dizer que não, *Crepúsculo* eu li para dar a minha opinião. Consegui chegar no segundo livro. Aí deu, não vou mais conseguir continuar lendo essa bosta. É muito mal escrito! Metáforas horrorosas, diálogos mal escritos, coisas impossíveis, não dá pra engolir. Você chega a ter raiva da autora, do livro, das personagens. Não sei se você já pegou livro assim. Tem outros aí, tipo Sidney Sheldon, *A cabana*. Não sei se você leu esse. Vou ler esse *A cabana*. Não consegui. *Pulei várias e várias partes*. Queria saber, porque as pessoas gostam tanto de um livro?

Convém refletir sobre a pertinência de caracterizar como “distraída” o tipo de leitura que Nádia realiza aqui. O salto, deliberado, característico de uma leitura *atomizada*, pressupõe atenção. Fazendo um paralelo com a situação real na qual a metáfora empregada por Nádia se inspira, podemos dizer que é preciso calcular a distância antes de *pular*, a fim de evitar o tombo. Considerando preconceito evitar previamente a leitura de um livro, Nádia o avalia na medida em que lê. Em um certo momento, decide que partes maiores ou

¹³⁰ Benjamin, 1996, p. 119.

menores do texto são inúteis para sua experiência de leitura. Então pula, isto é, não lê *todo* o texto do livro.

Embora os critérios de Rosa para julgar o texto sejam diferentes dos de Nádia, também ela realiza pulos calculados – ainda que não necessariamente voluntários. Rosa justifica seus saltos principalmente em função de dois fatores: a ausência de novidade no texto; e a ansiedade em relação à história, em especial ao desfecho. Sem querer “deixar-se levar” emocionalmente pelo livro, Rosa procura conhecer o final da trama o quanto antes. Assim, ela pode *orientar-se* melhor dentro da obra, percebida como uma unidade, e dessa maneira julgar melhor suas partes. Nesse meio tempo, o principal critério utilizado por Rosa para decidir se uma parte em especial merece ou não o salto, é a ausência de narrativa: os momentos de mera descrição, que não importam particularmente para o desenrolar da história, são tidos, num primeiro momento, como dispensáveis. É apenas em uma segunda leitura, mais distendida, que ela, “*sabendo já o que irá acontecer*”, se permitirá atentar para os detalhes, a criação dos personagens, as descrições.

A ausência de novidade, que Rosa define como “*um ‘já vi’, o tempo todo*”, Helena descreve como “*um vício, pensar ‘eu já sei o que está escrito’*”. Frequentemente, porém, Helena se equivoca em seu julgamento, e a facilidade aparente proporcionada por uma leitura mais rápida converte-se em dificuldade de compreensão: “*ai preciso voltar, porque o texto fica sem sentido*”.

Ainda que os critérios e características das leituras de Nádia, Helena e Rosa sejam diferentes, elemento comum ao modo de ler de todas as três é a velocidade de leitura, que em todos esses casos parece determinada menos por contingências externas do que por uma vontade própria de esgotar a leitura rapidamente, devido à ansiedade ou à “fome de ler”.

Helena e Rosa resolvem o problema de compreensão, ou o eventual prejuízo à experiência de leitura, por meio da releitura, do livro inteiro ou do trecho mal compreendido. No caso de Nádia, decidido que o livro não vale a pena, também a releitura torna-se inútil.

O livro lido por Helena será bem avaliado justamente em função de sua dificuldade, que a obriga como leitora a concentrar-se para compreender bem a história. Para se concentrar, por sua vez, ela é obrigada a reduzir sua velocidade de leitura, ao menos até acostumar-se com a linguagem da autora: “*... li mais devagar, porque ela fala várias coisas num parágrafo só. Tive que acabar com os vícios. No começo, lia mais devagar, por ser mais difícil. Depois a leitura ganha um ritmo, aí eu passei a ler todo o dia, pelo menos uma hora, quarenta minutos.*”

Se o texto difícil pede uma maior concentração do leitor, isso implicará não apenas uma redução da velocidade de leitura, mas também uma atenção ao ambiente onde ele lê, uma vez que as interferências externas, nesse caso, implicarão em um prejuízo maior à compreensão do texto. Assim é que Ivan irá eleger os ambientes fechados e silenciosos, em período noturno para ler, do mesmo modo que Tiago. Leonor, que normalmente consegue ler em qualquer lugar, e mesmo ouvindo música simultaneamente, precisará de um lugar mais reservado quando lê livros em espanhol:

Espanhol exige mais atenção. Um livro em português pode ser lido em qualquer lugar, no metrô, no carro, no trabalho, com outras pessoas. Em outra língua já não dá, preciso estar quietinha. Em espanhol não ponho música a tocar, não dá. Isso é uma coisa de que acabei de me dar conta; passei a manhã em casa e não ouvi música! Porque é diferente o nível de atenção.

A leitura que impõe um ritmo é aquela que *flui* – metáfora usada por muitos dos leitores entrevistados para se referirem às qualidades do texto e da leitura. Para Joaquim, a fluidez é propiciada pela pequena quantidade de elementos contrapostos à narrativa: “*De um cara maluco feito o Nick Cave eu esperava uma narrativa... fica perfeito. Do jeito que eu gosto: Fluidez, sem alegorias e ornamentos, só no finalzinho, mas não te irrita, de forma alguma.*” Os elementos que se interpõem a essa fluidez são percebidos como interferência, *irritam*.

Para Tiago, a fluidez depende da capacidade do texto de absorver o leitor: “*Gosto de ler porque o livro te coloca em outro lugar, de cabeça na história. Os livros que eu mais gosto são os que mais prendem a minha atenção, me fazem querer passar um tempo naquele universo, saca? Por exemplo, gostaria de estar com o Roland¹³¹ na viagem de volta para casa, gostaria de estar em busca da torre negra [...]*” Assim também para Ivan, que vê nesse poder de transportar o leitor a principal qualidade do livro: “*A leitura é tão bom, que quando você entra mesmo em um livro – porque para ler você precisa entrar dentro do livro – a gente começa a entender o que aconteceu, como eram os personagens, tudo isso vai passando uma imagem na mente do cidadão que está lendo, o conhecimento de pessoas inexistentes naquele instante.*”

Para Rosa e para Leonor, a atração pela narrativa remete ao *ouvir* histórias, e à manutenção do ritmo e do suspense gerados no contar oral, embora Leonor destaque a autonomia do leitor frente ao escrito como diferença a favor do livro:

A diferença é que quando meu avô contava, a gente ouve a história, ele conta a história no ritmo dele. O leitor, não, enquanto você está lendo você consegue trazer outras referências, outras situações, outras experiências para aquela história. Quando uma pessoa conta, não, é aquilo que a pessoa

¹³¹ Personagem do livro *A torre negra*, de Stephen King.

está contando. [...] É bem diferente, inclusive contado tem essa coisa do jeito que ele fala, mexe com as mãos e abre os olhos e faz careta, isso não tem no livro. É outra linguagem.

O ritmo do livro é outro, diferente da história oral, mas esta mantém-se como modelo, fonte original das histórias. A mesma atenção que o leitor dispensa a quem conta, intenciona dispensar ao texto.

O poder de atração do livro é caracterizado pelos leitores de diferentes maneiras, que nem sempre coincidem com o ritmo e a fluidez do texto. Às vezes, o livro seduz pelo tema, por seus conteúdos, personagens da história, ou mesmo, de modo inverso à fluidez do texto, por algo que *se destaca*, como descreve Leonor: “*Às vezes uma palavra, uma expressão nova que o autor usa, para ser inventivo com a linguagem, acho muito bonito, isso me dá prazer. Acho que isso me vicia na Literatura.*” Esse efeito estético resultante de um estranhamento em relação ao texto pode ser o elemento que se contrapõe ao “já vi” descrito por Rosa e também por Mauro, que vê na excessiva facilidade do texto uma falta de cuidado do escritor com a linguagem. O livro que escolheu para discutir conosco, que inicialmente parecia “*não levar a muita coisa*”, em virtude da linguagem empregada, fará Mauro envolver-se apenas na medida em que seus personagens começam, então, a apresentar-se de modo estranho e, por isso mesmo, mais atraente no decorrer da leitura.

Os leitores julgam a obra enquanto leem. Seu julgamento reporta-se aos personagens, à linguagem utilizada, à qualidade da tradução (quando se trata de uma), a uma opinião expressa no texto, à importância de um trecho em relação ao conjunto do livro. Esse julgamento significa um maior *distanciamento* do leitor em relação à obra, e pode mesmo exigir interrupções na leitura, quando o leitor tira os olhos do texto para refletir ou para deixar-se levar por uma *mémoire involontaire*. Esse afastamento não representa, porém, que o leitor tenha deixado o universo do texto. Às vezes a distância visa justamente uma melhor compreensão da obra; às vezes, trata-se de uma leitura distraída, que comporta outro tipo de percepção.

Valter, cuja leitura intensiva aparece descrita como uma das mais homogêneas dentre os leitores entrevistados, destaca frases do livro lido para citar em sua página na internet, como aforismos. Para Dirceu, a *leitura interrompida* (ou seria *atomizada*?) constitui um *método* de leitura, em função das características do ensaio que escolheu para ler. Curiosamente, é por meio dessas interrupções na leitura que Dirceu encontra a fluidez, atribuída não ao texto em si, mas a seu poder de desencadear imagens externas, as quais contribuíam para evidenciar elementos do texto e promover discussões, particularmente em relação a trechos mais ambíguos. Dessa forma, a frase “apaguem os rastros!”, de um

poema de Brecht que é citado por Benjamin no texto que Dirceu escolheu, será reportado à lenda de João e Maria (aos corvos que comem as migalhas deixadas para assinalar o caminho), ao deserto de Camus, a um filme de Jacques Tati. Outros filósofos, como o próprio Camus, Kierkegaard e Adorno comparecerão para discutir o processo de perda da experiência caracterizado pelo autor do ensaio. Os sentimentos mesmos despertados pelo texto por vezes irrompem obrigando o leitor a uma pausa: “... *eu não parei para comentar, eu parei para não chorar*” – quando o texto leva Dirceu a lembrar-se da situação de guerra que resultou no suicídio de Benjamin.

Dirceu descreve como “viagem” um tipo de leitura que ele descreve como mais “larga”, diferente daquele que se desenrola no sentido do comprimento do texto, necessária sobretudo perante um texto mais logicamente encadeado. Esse alargamento contribuiria para ampliar os temas com os quais o texto dialoga. Desde que o leitor consiga promover tanto um alargamento quanto um encadeamento de sua leitura, ele pode “*torcer sem distorcer*” o texto – metáfora espacial encontrada por Dirceu para explicar como ele busca ampliar o universo de leitura gerado pelo texto sem deturpar seu sentido. A fórmula, utilizada por Dirceu para a leitura de textos filosóficos, torna-se particularmente útil na medida em que ele busca fazer-se também um professor “*mais viajando*”, capaz de atrair o interesse de seus alunos – ao ampliar seu escopo de interesses – para desse modo levá-los a refletir consigo.

A leitura que Dirceu transforma em viagem, Mauro define como divagação, movimento de fugir do texto e voltar para ele: “*Texto é o contraponto à minha tendência em divagar*”. O texto, ao tornar impreenchíveis os espaços que deixa em aberto, provoca em Mauro um desequilíbrio. Como leitor, ele é levado a agarrar-se a uma estrutura pouco segura, em busca de uma unidade ainda em construção:

... então busco no texto alguma coisa para me segurar, mas eu não consigo ainda segurar em nada, eu só deslizo, ou seguro e rasgo com ele. Tudo para mim é algo... não é texto, não, são frases, palavras, como diz João Cabral de Mello Neto naquele poema, “rio sem discurso”. São palavras que não se comunicam ainda, não se enfrasaram, não se tornaram rio, enchente. É uma coisa que ainda está isolada, poça. Isso eu estou parafraseando o João Cabral de Melo Neto. Mas que eu sei que vão se juntar; os rios vão se juntar e vão formar um grande rio.

O texto, como um objeto concreto, salta à frente dos leitores especialistas, tornando paradoxalmente mais complexa a tarefa de “navegá-lo” de modo fluído, sem interposições. Em movimentos opostos, Mauro tem por ideal reunir os fragmentos da obra (literária) em uma unidade, enquanto Dirceu busca explorar as condições da unidade da obra (filosófica) a fim de ampliar o alcance do texto. Diante de objetos e métodos de leitura

diversos, nossos leitores experimentam os limites do texto, apresentando-se perante ele de forma autônoma. Suas leituras não podem ser consideradas como totalmente distraídas. No entanto, também Dirceu e Mauro almejam leituras fluídas, como transparece em diferentes momentos de suas falas.

Nossa percepção, configurada em um mundo repleto de estímulos visuais, exige uma atenção constante, mas flutuante e difusa, que nos mantenha em posição de alerta, em condições de responder a imprevistos. É o oposto da concentração: é o ter “olhos na nuca” para guiar no trânsito, é o cuidar da bolsa enquanto se caminha, é o ouvir a rádio enquanto se escreve uma tese, é comer e conversar ao mesmo tempo. Mas se prestamos atenção ao mundo, não nos concentramos totalmente no texto, como nos mostram, enfaticamente, os leitores entrevistados.

O texto em sua forma e as palavras mesmas, dotadas de múltiplos significados, que precisam ser investigados e escolhidos pelo leitor, impõem-se como choque. Supernominadas, elas pedem um esforço do leitor no sentido de livrá-las das tantas camadas que as emudecem: obrigam à concentração e à interrupção. Faz-se necessária a pausa, o silêncio e o esforço intelectual. Eventualmente a busca dirige-se para fora do livro mesmo.

Mauro e Dirceu, mas também outros leitores, fazem ver que não basta a concentração para a leitura de um texto. Também é necessária uma desconcentração, que promove, em certos aspectos, uma leitura distraída. Em certa medida, “*desconcentrar-se do todo para concentrar-se nas partes*”, como faz Dirceu, explorando as imagens capazes de iluminar o texto a partir de nossa experiência pessoal. É preciso ainda reduzir a ansiedade que se torna excessiva, para alcançar um relaxamento que possibilite ao leitor entregar-se ao texto, deixar-se absorver por ele: uma desconcentração que se torne descontração.

Nelson Goodman (1976) caracteriza a literatura não apenas como obra de arte *alográfica*, como vimos no capítulo um, mas também como obra *monofásica*, isto é, a obra do escritor termina junto à redação de seu texto. Isso diferenciaria a obra literária da obra musical, *difásica*, pois embora a obra do compositor se encerre com a partitura, a música só irá se realizar quando executada por um músico. Goodman não considera a recepção como “etapa” do processo artístico – sua preocupação é com o valor da obra em si, enquanto falsa ou original.

Em nosso caso, porém, distorcer as comparações de Goodman pode se fazer útil na medida em que nos traz elementos para compreender uma das contradições que aparecem na tentativa de concentração do leitor durante a leitura. Enquanto o músico lê a

partitura e a executa, para que o ouvinte possa usufruir da experiência musical, no caso da literatura, leitura do texto e experiência literária são atividades simultâneas. Isso significa que concentração – necessária à leitura – e distensão – necessária à experiência de leitura – estão direcionadas para o mesmo objeto, pelo mesmo sujeito, na medida em que a linguagem escrita, como vimos no capítulo quatro, é tanto comunicativa quanto expressiva, funções que não ocorrem separadamente.

Entre a concentração exigida, a distensão necessária e a atenção dispersa, o leitor se esforça para encontrar o espaço e o tempo justos para a experiência de leitura que também o texto pede nesse encontro. Se por um lado a distração interpõem-se como obstáculo à percepção da obra como unidade, a leitura extensiva, que conduz à distração, também é aquela que permite a dessacralização, a crítica da obra e o diálogo com a experiência do próprio leitor. Começa a soar idealizada a tarefa de uma leitura homogênea e fluída, e talvez assim, completamente atenta: concentração e atenção se dividem. O texto é, no conjunto e em suas partes, elemento da leitura, com seus tantos acidentes: intercurso do rio.

7.5

Ler livros: desenvolvimento ou embotamento?

Para que o objeto literário possa ser apreendido em sua complexidade, é preciso compreender o que se lê, o que significa ser capaz de observar e descrever a obra. A compreensão e a descrição são dependentes uma da outra. Ambas as atividades, por sua vez, não são neutras, dadas a partir de uma “tábula rasa”: o sujeito descreve e compreende o objeto fazendo uso de um conjunto de saberes e experiências anteriores. Daí a impossibilidade de separar descrição, compreensão e *crítica*. Como sustenta Adorno: “... *creio que não é somente impossível descrever sem compreender, mas que, de modo contrário ao pretendido pela opinião geralmente dominante, não é possível compreender sem o momento da crítica.*”¹³² (in Goldmann, 1975, p.34).

Ainda que estes três momentos da leitura estejam absolutamente encadeados, Adorno afirma que a compreensão de uma obra pode ser arbitrariamente dividida em “níveis”, que se sobrepõem em uma *análise imanente* (*werkimmanente Betrachtung*) do material escrito¹³³. A capacidade de descrever e de compreender a obra comparecem em um primeiro nível, como a possibilidade de perceber tanto a coerência estrutural da obra quanto aquilo que Adorno denomina seu *conteúdo de verdade*¹³⁴. Nesse nível se pode deduzir, por exemplo, qual a motivação dos personagens, como se encadeiam as ações ao longo da história. Em um segundo nível estaria o *significado*, ou o que Adorno chama de “intenção do autor” com a criação de certos componentes da trama que permitem desvendar, por exemplo, aspectos do caráter dos personagens em uma obra de natureza mais complexa. O terceiro nível de compreensão envolve apreender a *ideia* que sustenta a narrativa, como a mentira que permite ao homem existir, mas que ele pretende eliminar, fundando sua vida na verdade e na realidade, buscando conhecer, por exemplo, a culpabilidade dos personagens. O conceito de *explicação*, por fim, comparece, na sequência da *compreensão*, em

¹³² Tradução livre da versão em francês: “... *je crois qu'il n'est pas seulement impossible de décrire sans comprendre, mais que, contrairement à ce que prétend l'opinion généralement dominante, on ne saurait non plus comprendre sans le moment de la critique.*”

¹³³ Importante ressaltar que por “análise imanente” Adorno não entende uma leitura que desconsidere os aspectos subjetivos envolvidos na leitura como na criação, e seus respectivos universos de experiência. É exatamente aquilo que propicia na obra o disparar dessa experiência, e transcender a obra mesma, que ele concebe como análise imanente (*op.cit.*, p.37-38).

¹³⁴ O conteúdo de verdade é o primeiro critério para a afirmação da qualidade de uma obra artística dentro da estética adorniana, ponto em que a obra de arte se comunica com a Filosofia. Citando como exemplo a peça *O pato selvagem* de Ibsen, o conteúdo de verdade seria expresso por sua representação do mundo burguês como mundo místico, no qual a culpabilidade se faz constituinte das relações sociais instituídas.

seus três níveis (descrição, compreensão e ideia), como possibilidade de comentar e criticar, articulando todos os seus níveis em uma explicação sobre a obra. Nenhum desses momentos pode ser separado da crítica, que não aparece então como um momento posterior à leitura, mas como parte integrante dela, em todos os seus níveis.

Com base em um conceito tradicional de leitura é possível sustentar que o livro contribui para o desenvolvimento do sujeito, independente do gênero do livro, desde que a capacidade de decodificar os signos escritos, ou mesmo de atribuir-lhes significados, se pensarmos em algumas das concepções da psicolinguística¹³⁵ e do construtivismo, tendem sempre a crescer com a prática de leitura. De todo o tipo de leitura.

A partir da formulação de Adorno, o sentido da interpretação de um texto vincula-se inexoravelmente à reflexão sobre o que se lê em todos os seus momentos. A crítica não é mais uma terceira etapa, adicional ou de síntese. A frase “sem pensamento, não há leitura” assume outra conotação, mesmo que a leitura esteja voltada para uma obra literária ou texto lírico, e não para um texto teórico, uma vez que também esta não pode prescindir da crítica para realizar-se como experiência artística. Considerar, assim, de que modo o livro enquanto meio contribui para o *desenvolvimento* do sujeito implicará pensar simultaneamente de que modo ele contribui para a *formação* do indivíduo.

Necessário dizer que Adorno, ao expor o modo como compreende a abordagem de um texto literário, não se reportava ao leitor comum, mas falava de um método pertinente à Sociologia da Literatura e seu campo de estudos. É importante ressaltar o contexto destas colocações, não porque Adorno defendesse uma cisão entre a tarefa do especialista e a recepção do homem comum – antes o contrário. É no momento em que a divisão do trabalho faz da crítica tarefa para especialistas, convertendo o pensamento em valor mercantil da personalidade, que o homem comum, *semicultivado* (Adorno & Horkheimer, 1985, p.182), acaba por fazer das palavras instrumento de uma falsa projeção. Se pensarmos especificamente na leitura do livro, temos um cenário em que o leitor comum torna-se prisioneiro de uma percepção caricatural do que seja tanto sua própria leitura quanto do que seja crítica literária. Daí a preocupação expressa por Jorge Luís Borges (2008), quando trata de uma “ética supersticiosa do leitor”. Para Borges, nossas leituras desatentas e parciais têm nos empurrado para um tipo de apreciação das habilidades do escritor por via de máximas do estilo (como as que obrigam à redação de frases curtas, por exemplo, a certos usos da pontuação etc) que subordinam as emoções à ética. Desse modo, o leitor ingênuo vai se extinguindo para dar lugar a um conjunto de críticos potenciais, mas

¹³⁵ Cf. Smith, 1989.

não em sentido pleno. Promove-se uma apreensão enviesada do próprio papel da crítica, de modo que a avaliação do leitor acaba por engessar a literatura, ao invés de trazê-la para o encontro com sua experiência. É como se o leitor quisesse compreender os mecanismos da escrita não para melhor conhecer seus efeitos, mas apenas para dizer no que o escritor poderia ter feito de melhor, *tecnicamente*. A distância entre autor e leitor se encolhe, desvalorizando a palavra escrita.

A pertinência das colocações de Borges nos leva a reiterar a importância de recuperarmos o sentido da crítica adorniana. A ruptura com generalizações e esquemas para a definição do que seja uma obra de maior ou menor valor é tarefa que se faz necessária para uma verdadeira experiência de leitura, em sentido contrário à reprodução de “verdades” produzidas por uma certa *élite* cultural e deformadas por sua reprodução segmentada como *kitsch* da crítica.

Se a crítica é inseparável da leitura, e a crítica é dificultada por um contexto cultural que enseja a *semiformação*, de que maneira então é possível que o livro venha a contribuir para a *formação* e o *desenvolvimento* do leitor comum? O livro como *meio*, hoje, favorece a experiência de leitura? Poderíamos também perguntar: existe livro inútil? Ou ainda, existem livros que promovem a *regressão* do sujeito ao invés do desenvolvimento?

A preocupação com o papel potencialmente danoso ou benéfico do livro não é recente, desde que as investigações em torno dos efeitos da indústria cultural alcançaram o campo da literatura. Como esperado, estas investigações dirigiram-se logo para o produto primeiro da indústria cultural do livro – o *best-seller* – a fim de descobrir as consequências de sua ação sobre o sujeito. Se pensarmos à definição de *best-seller* em função de suas características imanentes, somos levados a discutir o quanto os diferentes conteúdos do livro – o que vale a dizer, o texto – podem representar enquanto diferencial para tornar um livro benéfico ou danoso para a formação e o desenvolvimento do leitor.

Sandra Reimão (1996) sistematiza as posições a respeito do *best-seller* em três formulações diversas. A primeira delas, defendida no Brasil por José Paulo Paes, poderia ser chamada de “teoria do degrau”, uma vez que concebe a leitura de entretenimento como passo na direção de um nível superior – uma leitura “média” de entretenimento – e assim progressivamente até uma leitura mais elevada. Uma segunda posição, pleiteada por Alfredo Bosi na *Dialética da colonização* e em outros textos (que coincide em muitos aspectos com o conceito de *modernidade reflexiva* de Anthony Giddens¹³⁶), pode ser chamada de “teoria do filtro”: baseia-se na ideia de que o próprio sujeito, desde que viva plenamente a

¹³⁶ Giddens, 1997.

cultura popular como a cultura erudita, adquire a capacidade de resistir à influência perniciosa da indústria cultural, filtrando seus elementos negativos. Em terceiro lugar encontra-se a posição de Habermas, segundo quem a literatura de massa, diferente de outros produtos culturais, não deixa *rastro*, uma vez que não promove experiência estética verdadeira. Nesse sentido, ela concorreria para uma *regressão* da leitura, não para seu desenvolvimento.

Para Habermas (1984), o processo de construção do *best-seller* se dá por duas vias: a econômica e a psicológica. Pela via econômica, o editor procura tornar a obra economicamente mais acessível para o leitor barateando seu preço, de modo que o consumidor possa mais *facilmente* satisfazer suas necessidades de leitura. Assim é que grandes clássicos da literatura assumem a forma de livros de bolso, por exemplo. Um outro modo consiste na *facilitação psicológica* dos *conteúdos* do livro a um público mais amplo. Isto é, ante a dificuldade de formar o conjunto da população para que essa possa receber uma literatura de nível mais elevado, promove-se um rebaixamento da cultura literária a um nível imediatamente alcançável por todas as pessoas. É pela via da facilitação psicológica que se operam as transformações na forma do texto que ajudam a promover uma ubiquidade relativa do livro.

A partir dessas considerações, que se somam àquelas que tecemos no capítulo três, temos uma dupla entrada a partir da qual considerar o problema da formação por meio do livro. Buscamos uma posição genérica para o livro enquanto meio, uma vez que o campo maior de polêmicas gira em torno da questão do *best-seller*, isto é, de um tipo de livro com *conteúdos* específicos.

Os dados que obtivemos por meio desta pesquisa, a priori, poderiam nos conduzir tanto para a confirmação quanto para a refutação de *todas as três teorias*. Quer dizer, existem casos, como o de Mauro, que corroboram a teoria do degrau. O caso de Nádía poderia ser, num primeiro momento, utilizado para subsidiar a teoria de Habermas. Leonor nos traz elementos que reforçam a teoria do filtro.

Um autor como Paulo Coelho, por exemplo, é quase uma unanimidade negativa na voz de nossos leitores. Poucos leram, e quase todos detestam. Apenas Mauro confessa o quão importante foi a participação do *O alquimista* para o desenvolvimento de seu gosto pela leitura: uma professora de que gostava lia trechos do livro em voz alta, na sala de aula, como uma espécie de “prêmio” para os alunos. O chamariz funcionou para levá-lo a procurar outros livros, tanto com conteúdo de “magia”, como *A rainha da tempestade*, como também *Vidas Secas*, *São Bernardo*, *Macunaíma*, *Dom Casmurro*, que acabaram por conduzi-lo

até a graduação em Letras. Leonor afirma ter lido *O alquimista* de Paulo Coelho na juventude, também oferecido como “prêmio”, por sua aprovação no vestibular. Ela, porém, leu e não gostou, destacando, sem oferecer maiores detalhes, a lembrança negativa deixada pela leitura do livro.

Se por um lado Nádia percebe com clareza a pobreza das metáforas e dos diálogos em *Crepúsculo*, por outro, não escapa aos apelos genéricos promovidos por *Mulheres que correm com os lobos*, livro que escolheu para discutir conosco possivelmente em função do caráter “científico” assumido pela autora, também psicóloga.

Se a leitura envolve compartilhar um mesmo universo simbólico, é necessário que o sujeito realize ao longo de sua história de leituras um trabalho de construção de conceitos elementares, os quais servirão de base para a compreensão do próprio texto, assim como para sua discussão e relatos posteriores. Isso é particularmente válido no que se refere aos textos filosóficos e científicos: como característica da própria ciência, estes conceitos constituem-se cumulativamente e, visando o geral em detrimento do particular, articulam-se por meio de uma lógica formal, que exige coerência e correção (estilos individuais na escrita científica devem submeter-se às regras desta mesma linguagem). Quer dizer, a linguagem científica envolve um recorte no plano de referência individual que propicie o aparecimento da informação (Granger, 1974, p.32). Isto pode explicar em parte a opção de quase todos os nossos entrevistados por livros de literatura ou entretenimento em detrimento de uma literatura especializada ou filosófica (à exceção de Dirceu, que optou por um livro de Filosofia bastante próximo aos nossos interesses, e de Nádia, cuja intenção aproximava sua escolha do campo da Psicologia). Tais escolhas contribuem, portanto, para aproximar o universo simbólico do leitor com aquele do entrevistador.

O livro de literatura, de modo diverso, baseia-se principalmente em uma condissão de experiências. Se somos seres humanos, estamos, a princípio, sujeitos a vivenciar as mesmas situações e emoções representadas no livro. A natureza dessas vivências, reportadas por sua vez ao tipo de vida dos leitores, acaba por contribuir para a instituição de um “filtro”, em sentido mais amplo, que participa inclusive nos processos de identificação do leitor em relação à história, como vimos em “Encontrar-se na obra: identificação”.

É falso, porém, pensar que a Literatura não exija, para além da experiência de vida, o compartilhamento de um universo simbólico. Não apenas porque também a Literatura será permeada por um conjunto de conceitos que dão significado à experiência expressa, mas sobretudo porque as formas literárias se transformam ao longo do tempo e durante o

processo de criação, relacionando-se intimamente com um certo modo de expressão e de representação da realidade, que se alteram substancialmente nas diversas culturas e contextos históricos (Auerbach, 2004). A leitura do texto literário, portanto, pede a familiaridade com modos diversos de produção literária, a partir dos quais aquela obra em especial ganha sentido e assume determinados formatos. É essa familiaridade que torna possível, por meio da comparação, iluminar e mesmo compreender o texto literário em sua complexidade.

Nesse sentido, sustentamos que não existe leitura inútil. Todos os livros, a princípio, contribuem para promover não apenas uma familiaridade com certos tipos de conhecimento e formas literárias, por mal construídas que sejam, ou conhecimentos de almanaque de que os livros podem se fazer portadores. É porém verdade que: a) certos tipos de livro nos roubam tempo para tantas leituras importantes e necessárias, as quais por si já seriam capazes de manter sempre viva nossa “fome de ler”; b) nem todo tipo de livro contribui efetivamente para nossa *formação*, a qual pede a leitura de livros de nível elevado nem sempre acessíveis em ampla escala, mas, de modo contrário, produzidos em baixa quantidade, visto que destinados a grupos reduzidos de leitores; c) a leitura de um livro *ruim* exige uma poder de crítica ainda maior da parte do leitor, caso contrário, o livro pode, sob certas condições, acabar contribuindo não para o desenvolvimento do leitor, mas para a *regressão* e o embotamento de sua capacidade crítica.

A “dupla entrada” a que nos referimos anteriormente diz respeito, então, ao potencial formador do livro e do texto que este veicula, mas também a certas condições necessárias para o aproveitamento do livro, atravessadas pela relação que o leitor vem a estabelecer com seu objeto de leitura. Um aspecto importante dessa relação diz respeito ao posicionamento do leitor perante o texto, a suas identificações, que participam em seu modo de ler e receber a obra. Um outro aspecto refere-se às expectativas e necessidades do leitor em relação ao livro, mas também às *condições subjetivas* que o leitor apresenta no momento em que ele se dispõe a ler. Tais condições estão relacionadas não apenas à idade e ao estado emocional (se mais alegre ou triste, por exemplo) momentâneo do leitor, mas principalmente à sua suscetibilidade frente a um eventual apelo regressivo do livro.

Em praticamente todos os casos de leitura que analisamos, os leitores entrevistados pareceram, de um modo ou de outro, beneficiados pela leitura que realizaram. Podemos superficialmente dizer que, embora Leonor tenha lido o *Bestiário* mais rapidamente que o esperado em função da data agendada para nossa entrevista, ainda assim ela parece ter tido a oportunidade de experienciar as histórias de cada um dos contos lidos, incorporando suas

imagens e refletindo a respeito das questões que cada um deles comportava – o tratamento ao diferente em “Ómnibus” e a reação frente ao desconhecido em “Casa Tomada”, por exemplo – para além de sua familiarização com a língua espanhola e com a literatura fantástica. O universo de fantasia do livro é incorporado ao seu imaginário. Se Ivan teve dificuldades inicialmente com a leitura de *Vidas Secas*, ao discorrer sobre o livro ele pode rever alguns de seus posicionamentos em relação à história que certamente contribuíram para uma reflexão acerca do lugar do personagem e de si mesmo em relação à sociedade: é possível dizer que uma mudança de referencial em relação à história comportou também alguma reflexão em relação à sua própria condição como sujeito de saber. Mauro e Rosa também trouxeram discussões interessantes a respeito dos livros escolhidos, dentre as quais podemos citar brevemente as paixões vividas pelos personagens em relação aos limites sociais e a capacidade da sociedade em responder às ações individuais de forma coerente.

Se do ponto de vista da formação cultural, um livro como *Malena é um nome de tango* acrescenta pouco a seu leitor¹³⁷, Helena contudo acabou por apropriar-se da história, naquilo em que a personagem faz eco aos fatos de sua própria vida, para construir uma espécie de “linha do tempo” da vida de uma mulher e da sua própria. O livro trouxe assim contribuições interessantes para que ela pudesse refletir a respeito de seus dilemas como mulher e adolescente – o que não quer dizer que o livro tenha comportado alguma transformação mais profunda no sentido de uma regressão ou desenvolvimento. Chamou-nos a atenção, em seu caso, o fato de Helena lembrar-se bem da história enquanto ainda estava lendo o livro, mas na ocasião da segunda entrevista, quando já havia concluído sua leitura há algum tempo, que seus comentários ao livro tenham resultado mais superficiais em relação ao primeiro encontro. Faz parecer, como sugere Habermas, que a leitura do livro escolhido não comportou uma experiência efetiva para Helena. Sua avidez em ler, que já a compelira para outros títulos depois daquele, deu sua contribuição adicional para esvanecer aquilo que eventualmente pudesse ter sido registrado então como experiência de leitura.

O caso de Tiago parece “neutro”, sob esse ponto de vista: traz as marcas de uma leitura que, se tecnicamente correta, a partir de critérios escolares, pareceu colocar Tiago em contato com um “retrato” da adolescência deprimida frente à falta de um projeto

¹³⁷ Sob nosso ponto de vista, o livro não comporta nenhuma complexidade formal, e aproxima-se em grande medida da receita do *best-seller*. A ideia de aliar uma saga familiar, provavelmente inspirada na literatura latino americana em espanhol, à tentativa de um “acerto de contas” com o fascismo se enfraquece frente aos previsíveis enlaços amorosos que cercam as personagens de Malena e de sua irmã na trama. Helena não faz maior atenção aos acontecimentos históricos que fornecem pano de fundo para o livro, e em certos momentos mostra-se irritada com a ingenuidade da protagonista frente aos fatos previsíveis do enredo.

coletivo de sociedade, cuja visão realista não contribui exatamente para que ele viesse a refletir a respeito dessa condição, que ele mesmo experimenta. Sua rebeldia acaba voltando-se contra a escola, que ele sente incapaz de formá-lo provendo-o com conteúdos mais sérios e filosóficos. Ele, que se considera um autodidata em tantos sentidos, mostra-se contudo impossibilitado de ultrapassar as leituras dos filósofos que deseja e considera importantes apenas com as habilidades que construiu após tanta leitura de entretenimento.

O caso de Nádia, que consideramos um dos mais emblemáticos para nossa análise, parece nos mostrar que mesmo uma formação sólida, arrematada pela graduação em Letras em uma reconhecida universidade, não preserva totalmente o leitor da captura diante de certos apelos emocionais. O livro que escolheu, *Mulheres que correm com os lobos* apoia-se, em grande medida, em imagens excessivamente generalizáveis. Imagens que, porém, não estão fundadas na cultura erudita ou popular, posto que apresentam-se descoladas do contexto no qual se originaram, e que por isso mesmo abrem-se para a projeção do sujeito, oferecendo em troca máximas pautadas exatamente na fórmula da auto-ajuda. A condição de vulnerabilidade de Nádia, após tantos reveses sofridos ao longo da vida e com a perda recente do filho, sem um necessário suporte emocional ou espaços para a convivência de seu sofrimento, fazem com que ela atribua ao livro um poder de regeneração de sua condição feminina que, porém, ela mesma reconhece já ter presente em si antes da leitura do livro. O livro vem promover então – seguindo a receita dos livros do gênero – uma infantilização do sujeito, no mesmo tempo em que busca fazer o leitor acreditar que os instrumentos para a superação dessa condição encontram-se apenas em si mesmo.

A partir da análise dessas entrevistas, somos levados a defender que: a) a leitura frequente de uma literatura *variada*, que inclui o *best-seller*, tende a promover o *desenvolvimento*, inclusive da própria capacidade global de leitura, desde que o conjunto de suas leituras envolva também obras capazes de promover uma experiência efetiva, fornecendo ao sujeito instrumentos tanto para uma crítica imanente como para uma comparação entre obras de diferentes gêneros e níveis; b) o consumo exclusivo ou predominante de uma literatura de entretenimento é potencialmente deletério quando conjugado a condições *psicológicas* concorrentes, promovendo, sim, uma regressão no desenvolvimento¹³⁸; c) o desenvolvimento da capacidade de leitura não pode ser apartado do desenvolvimento global do sujeito, inclusive em termos afetivos e psicodinâmicos.

¹³⁸ Esta afirmação contradiz a concepção geralmente aceita entre os psicólogos e educadores de que o desenvolvimento humano ocorre sempre em sentido progressivo, com estágios que se sucedem, o seguinte superior aos anteriores. A regressão, tal como a consideramos aqui, envolve não apenas o embotamento da capacidade crítica do sujeito, jovem como adulto, mas também o estabelecimento de um grau maior de dependência afetiva e o estímulo à infantilização do sujeito perante a sociedade.

Estas ponderações nos levam a considerar, exagerando a comparação com objetos excessivamente diversos, que assim como o fascismo precisa encontrar nos indivíduos *tendências* que os levem a aceitar certos postulados políticos como doutrina pessoal¹³⁹, também a literatura de massa, especialmente caracterizada pelo uso de apelos emocionais convertidos em técnica literária, precisam encontrar no sujeito condições psicológicas que facilitem sua captura por meio do livro. Nutrir o indivíduo com uma formação humanística crítica, nesse sentido, por fundamental que seja, *não é garantia* de que o sujeito será capaz de utilizá-la como filtro crítico, e assim resistir ao apelo de que se faz objeto. Por outro lado, apenas a exposição ao *best-seller*, em meio a obras de outra natureza, desde que o sujeito consiga empreender uma leitura objetiva, não induz necessariamente à regressão, uma vez que o leitor faz-se capaz de reconhecer os apelos que o sujeitam, e que se tornam mesmo aversivos durante sua leitura.

Apenas como esclarecimento, para que não sejamos mal compreendidos: é verdade que não existe livro inútil do ponto de vista da formação cultural do leitor, mas também é verdade que a preocupação com a qualidade das obras oferecidas ao leitor é importante enquanto se busca nutrir não somente uma formação literária ou mais ampla, mas também o desenvolvimento psicológico, inclusive no adulto. E que a preocupação com a qualidade dessas leituras exige tanto mais atenção quanto mais o pensamento transforma-se em “pecado” na sociedade contemporânea, e a indústria cultural continua a promover uma formação mais e mais regredida. Tal preocupação, porém, precisa passar ao largo da doutrinação pedagógica (Candido, 2002) e da afirmação de uma “técnica de leitura”, as quais, de modo contrário ao intencionado por nós, contribuiriam apenas para cimentar o caminho perverso da semiformação.

¹³⁹ Como nos mostram as pesquisas de Adorno sobre a personalidade autoritária (Adorno *et al*, 1965).

8

IMAGENS NO TEXTO: EXPERIÊNCIAS DE LEITURAS

8.1

O soldado amarelo

Antes de reler o livro, e mesmo de efetuar a escolha do livro que discutiríamos, Ivan manifesta um incômodo perante *Vidas Secas*, quase em tom de desabafo:

É muito repetitivo, é repetitivo demais. As palavras, a mesma coisa, como “o soldado amarelo”. Tipo, se a gente está falando de mim, precisa falar meu nome uma vez, é suficiente, não precisa ficar repetindo meu nome toda hora. Mas acho que isso para o autor, para o trabalho, não tem problema, senão não tinha sido colocado na editora.

Quando eu reli o livro para nosso segundo encontro, não consegui compartilhar com Ivan sua sensação de excesso com a aparição do ‘soldado amarelo’ no texto. Perguntei a ele a razão do incômodo. Sem conseguir explicar-se, Ivan recorre a um subterfúgio, expediente que seria utilizado também em outras situações nas quais quis debater com ele: a existência de uma outra edição de *Vidas Secas*, mais antiga, com conteúdos diferentes em relação à edição que lêramos, mas que teria sido objeto de sua primeira leitura, tempos atrás. Tendo realizado uma pequena pesquisa após nossa segunda entrevista, eu não localizei nenhuma edição de *Vidas Secas* cujo romance apresentasse um texto diverso. Pode ser que exista, pois minha pesquisa não foi exaustiva. Ivan também não conseguiu localizar a edição supostamente diferente que lera antes. É interessante, contudo, destacar o incômodo de Ivan em relação à imagem desse soldado sem nome, amarelo. Na segunda entrevista, o incômodo reaparece na relação com o protagonista, Fabiano:

Ele [Fabiano] chega à conclusão que é mesmo um desgraçado, um miserável. Ele é tão inocente, ignorante, que ele não consegue se defender. Quando o soldado chega, ele já sente

medo, terror. O soldado talvez nem queria prejudicar ele, mas foi tanto apavoramento que ele colocou na ideia que onde ele fosse, ele seria condenado pelas pessoas, massacrado, humilhado. Ele foi se comunicar com o soldado; dele ter um bom diálogo com o soldado, não, para ele era ofensa. Por isso ele foi preso. Ficou com pavor, toda vez que ele falasse o soldado ia jogar ele atrás das grades. [...] ele estava cortando o mato com o facão e não estava vendo o soldado. O soldado ficou tremendo de medo, achando que o Fabiano ia matar ele. E o Fabiano ficou com medo também, era uma ameaça. E isso foi um ano depois que tinha sido preso. Mas aí você vê a insegurança da pessoa quando é ignorante. Mas o soldado não queria fazer tanto mal assim, na verdade ele tremeu na base, porque ele pensava que o Fabiano ia se vingar do tempo em que ele tinha sido preso.

Ivan parece indiferenciar o contexto no qual ocorrem os dois encontros entre Fabiano e o soldado. De acordo com Ivan, a ameaça representada pelo soldado amarelo era fruto exclusivo da ignorância do protagonista. Ele não menciona a provocação do soldado, que acabara por levar à prisão de Fabiano quando do primeiro encontro entre eles. Em seguida, preenche os vazios da narrativa com informações que não constam no livro, para apoiar sua versão, como uma suposta intervenção de Tomás da Bolandeira pela libertação do ‘empregado’ Fabiano. Evidentemente aconteceu algum problema durante a leitura de Ivan. É possível que ele não tenha relido a obra como afirmara (hipótese que parece menos provável, porém, ante a riqueza de detalhes na discussão de outros trechos do livro), ou que ele a tenha lido demasiadamente depressa para conseguir terminá-la antes de nosso segundo encontro, como aconteceu em outros casos. A hipótese que considero mais plausível é de que Ivan apresente dificuldades para ler que ele não expressa, mas que transparecem em sua verbalização de algumas palavras, como ‘vareda’ ao posto de ‘vereda’, ‘aiô’ no lugar de ‘aió’, com acento agudo, “trapas” ao invés de “trapos”, entre outras, possivelmente fruto de uma alfabetização deficiente, que deixou suas marcas em seu aprendizado posterior da leitura.

A despeito das dificuldades, porém, Ivan esforça-se, gosta de ler, e continua a dedicar-se aos livros, a ponto de desejar seguir carreira nas humanidades e nas artes. Quis fazer Direito, julgou inviável. Também tentou ser saxofonista do Exército: mais dois pontos e teria superado a prova. Chama atenção, então, a forma como ele, na impossibilidade de se ater aos detalhes mais sutis de algumas cenas, acaba por depositar sobre Fabiano toda a culpa por seu infortúnio, inocentando o soldado amarelo – agora menos repetitivo do que parecia antes. Mais adiante ele enfatiza aspectos da personalidade de Fabiano, atribuídos à ignorância do personagem, contrapondo-os novamente ao soldado, portador de características generalizadas para todas as figuras de poder, detentoras

do saber: “*quem é da lei sabe quem tem conhecimento e não*”. Pergunto a Ivan se todas as pessoas ligadas à lei são boas. Ele nega, cita exemplos de sua própria vida profissional, e então começa a refazer seu discurso em torno da obra.

A primeira leitura de *Vidas Secas* foi marcante para Ivan. Ele preserva muitas de suas imagens, personagens, e entrelaça a situação descrita no livro com suas próprias concepções a respeito da vida e da pobreza, e do papel do saber – inclusive o promovido pela própria leitura – nesse cenário:

A leitura é tão bom, que quando você entra mesmo em um livro – porque para ler você precisa entrar dentro do livro – a gente começa a entender o que aconteceu, como eram os personagens, tudo isso vai passando uma imagem na mente do cidadão que está lendo, o conhecimento de pessoas inexistentes naquele instante, aprende com elas. Tem história que é muito bonita; e quase toda história tem um final triste. A gente percebe quando está lendo, que a história às vezes começa tão feliz e depois termina triste. Você conhece *Vidas Secas*? Não tenho todo na mente, faz tempo que eu li. Mas é muito interessante. Tem o soldado amarelo, a Baleia, que é a cachorra, os dois meninos, o Fábio – não lembro bem o nome do cidadão. Tem o senhor que tem uma vida melhor, mais confortável, não lembro o nome dele. *Vidas Secas* porque é uma vida miserável, cheia de rancor, de angústia. Saíam de um lugar para outro com a trouxa na cabeça, tinha o papagaiozinho, o último que restou, que eles mataram quando estavam com fome. E entrando na história, o livro relata uma situação de muita miséria, de uma família que não tem cultura, não tem conhecimento. Não tem desenvolvimento nenhum numa cidade maior; se eles chegassem aqui, ia ser muito pior, ia virar tudo mendigo, não tinha nada pra comer. Hoje, no mundo em que nós vivemos, ninguém tá nem aí pra ninguém, é um por si, Deus por todos. É isso o que a gente tem que perceber. Por isso conhecimento é sempre fundamental, você leva e ninguém tira de você.

A leitura o torna capaz não apenas de ver o mundo de uma forma diferente, mas também traz segurança no expressar-se, estar no mundo: “*Quando você não tem o conhecimento, até medo de falar você tem. Será que eu vou falar certo ou errado? As pessoas vão olhar para mim ou o que eu estou falando?*”

O pai de Ivan, agricultor e pescador em uma cidadezinha do interior, fez questão de matricular o filho na escola cedo. Mas Ivan não gostava da escola, não aprendia. Foi com dez anos que começou a se interessar pela leitura, quando um amigo o convida para ir à igreja, e ele se sente constrangido por não conseguir ler a Bíblia. Pede então ajuda ao irmão mais velho, que lhe ensinaria as primeiras palavras com os nomes da Bíblia, a partir dos

quais ele consegue aprender as demais palavras. Interessando-se pelos estudos, ele decide voltar à escola, e o pai consente em enviá-lo para a capital, onde ele irá trabalhar e estudar até o início do ensino médio. Familiarizado com a igreja e a escola, Ivan torna-se presidente de uma igreja evangélica. Exerce a função até o dia que, abandonado pela mulher por quem se apaixonara, desilude-se da religião, decide abandonar o ministério e mudar-se para a cidade de São Paulo.

A situação de pobreza descrita no livro é familiar para Ivan, mas não porque ele a tenha vivido diretamente. Era vizinha. A ignorância que ele encontra descrita no livro, contudo, faz-se presente em seu ambiente de trabalho, nas escolas que frequentou, e também em sua casa. No livro, a ignorância reflete-se na atitude de Fabiano para com os animais e também para com os filhos:

Passou uns dias, ele começou a imaginar: “*Será que na cidade...?* A dívida já tinha aumentado, porque ele pagava algo para o dono da fazenda. “*À noite a gente fecha tudo e vai embora; bota os filhos para estudar, dar uma condição de vida melhor*”. Enfim. Aí, quando deu a noite, eles saíram. A Sinhá Vitória fechou a porta e eles saíram no período da noite. Aí andaram, andaram, ele viu que não ia chegar em lugar nenhum, que era ilusão, por isso eram uns desgraçados. Quem questionava era o menino mais velho, falava, e o Fabiano, muito bravo, ignorante, recebia de facão, na sola dos pés. Parece meio absurdo, mas acontecia no passado. Eu conheci pessoas, muito cruel, que tratavam os filhos assim. Isso não é tratamento para o ser humano, mas pode ter existido, sim. O mais novo recebia um pontapé e corria para a saia da mãe, para receber uma palavra de conforto.

“*Andaram, andaram*”. A repetição do verbo aparece como recurso característico da história contada oralmente. A história narrada, em seguida, é remetida à sua própria experiência de vida de Ivan: “*Eu conheci pessoas...*” Da leitura do livro, Ivan traz reflexões para interpretar acontecimentos de sua vida, e vice-versa. Procura encontrar o tempo adequado dos fatos.

Fabiano não era uma pessoa cruel, apenas não tinha conhecimento, uma “mente aberta”; concordava quando o chamavam de bicho; sentia-se assim, era inocente.

Após refletir sobre a posição do soldado amarelo, Ivan começa a rever sua interpretação da história. Lembra-se de seu pai, e afirma:

Agora eu cheguei a ideia de porque o Fabiano era daquele jeito. Porque naquele tempo o poder era do dono da fazenda, do governo, a tua palavra não servia de nada. Então ele não tinha possibilidade. E a tendência era de ser cada vez pior. O país não é miserável, mas a pessoa que está vivendo a história naquele momento é assim. Hoje também tem gente assim, a gente não sabe, mas tem. Tem pessoas ignorantes, que acham

que a coisa deve ser resolvida na base de pancada. Meu pai mesmo é analfabeto, não tem conhecimento amplo do que acontece no mundo. Se ele estivesse conversando com uma pessoa e alguém passasse na frente, para ele já era uma forma de ofensa. Você já podia apanhar por aqui. Então, quando ele estava conversando, a gente nem chegava perto. Miséria, graças a Deus a gente não tinha, mas ignorância, sim. Hoje eu sei que é um ato de ignorância, porque jamais a gente deve tratar a pessoa de forma, assim... Ele era muito duro comigo. Era muito triste.

8.2

Tigre, onça, besta: loucura

Leonor passou a ler Cortázar por diversas razões. Gosta de literatura fantástica, mas, ante uma comparação com a fantasia colada à cultura tradicional latino-americana que encontra em García Márquez, Cortázar lhe parece extrapolar, inventar um outro mundo, em outro ritmo. *Bestiário* proporcionou a ela o primeiro contato com a obra do autor argentino, depois explorado em outros títulos, como o recém publicado *Papeles Inesperados*, e *Todos os fogos* *O fogo*, *A volta ao dia em oitenta mundos*, *Octaedro*, *Historias de cronopios y de famas*.

A atração despertada por *Bestiário*, sua leitura inaugural do autor, surgiu por conta do tema: a loucura.

...atrai essa coisa da loucura. Convivi com situações de gente doidinha mesmo, de conversar com gente que não está ali. E me atraía mesmo, essa coisa de você poder conversar com uma pessoa que não está ali, que está inventando um mundo. Acho que essa fantasia pesadona do Cortázar me atrai um pouco. Nesse conto, tem uma carta... posso já falar¹⁴⁰? O autor vai tomar conta dessa casa, e aí começam a proliferar coelhos, coelhos brancos dentro do apartamento. Aí ele foi achando bonitinho, e deixando. Parece que ele escreveu isso para o André Gide, e o destinatário da carta é André. Essa proliferação de coelhos dentro do apartamento... “Casa tomada”, é muito legal. [...] Eu vi aquela edição de bolso, amarelinha, em papel jornal, e eu li, em português. Gostei muito, muito. Li o primeiro parágrafo, e nossa. Tinha os doidinhos da família, tinha os doidinhos de esquizofrenia braba da moradia [...]. Isso é uma coisa com que convivi desde a infância e ficava impressionada.

De posse do livro recém comprado, Leonor decide reler o livro, agora na versão em espanhol: “*Quero ler de novo porque achei a versão em espanhol, com certeza vai ser diferente. E eu tinha*

¹⁴⁰ A pergunta se deve ao fato de tratar-se da primeira entrevista, quando ela ainda não havia relido o livro escolhido para nossa discussão.

dezoito anos quando li a primeira vez. Vinte anos se passaram, mudou o olhar. Pode acontecer de eu não gostar, mas acho difícil.”

Quando criança, Leonor já gostava de histórias fantásticas, malucas e de medo, especialmente aquelas que contava o avô:

Na minha família tinha uma coisa tanto de tocar música nas noites de verão quanto de contar histórias. Então isso sempre me atraiu bastante, essa coisa de contar história, de como conta. Meu avô era um contador de histórias incrível, todo mundo ficava em silêncio ouvindo. Às vezes era uma coisa banal, não tinha um “ó! que história doida”. Uma história banal, da vida das pessoas. Claro que tinha as histórias doidas também, como da mulher que virava cachorro na noite de lua cheia porque deu pro padre. Tinha essa coisa do fantástico, mas também tinha histórias banais, e que a gente ficava ouvindo, de como era a vida no tempo dele lá no Nordeste. E a gente ficava ouvindo pela forma dele contar. Acho que é por isso que eu acho mais legal, porque é uma coisa que vem desde de criança, que é cultivada, essa coisa da história. [...] era uma delícia: aquele calor, e meu avô contando história. Aí de repente acabava a energia elétrica, ficava aquele céu de estrelas, e meu avô contando histórias de medo. Ele falava “histórias de trancoso”, essas histórias de fantasma, lobisomem, mula sem cabeça, saci, esses bichos da nossa mitologia, o curupira e todos eles.

Quando pondero que existe uma diferença entre a história contada e a história escrita, ela concorda:

É muito diferente, com certeza. A diferença é que quando meu avô contava, a gente ouve a história, ele conta a história no ritmo dele. O leitor, não, enquanto você está lendo você consegue trazer outras referências, outras situações, outras experiências para aquela história. Quando uma pessoa conta, não, é aquilo que a pessoa está contando. Mas ainda é uma história. Então você tem essa semelhança. Ainda é uma coisa contada, em um certo modo. É bem diferente, inclusive contado tem essa coisa do jeito que ele fala, mexe com as mãos e abre os olhos e faz careta, isso não tem no livro. É outra linguagem.

Leonor apreciava particularmente a escrita de Cortázar, acha bonita, identifica-se com o autor, sente vontade de escrever como ele. Acaba mesmo ensaiando alguns versos, acorda com poesia na cabeça. A ideia de ler em espanhol visa, assim, evitar as possíveis descaracterizações da tradução, manter o ritmo do texto. Para esta releitura, contudo, Leonor forçou-se a um ritmo de leitura inabitual, bastante mais veloz, para terminar o livro antes de nossa segunda entrevista. Sobretudo ao ler os contos finais. Ainda assim, ao reler, Leonor acaba percebendo detalhes para os quais não atentara antes, e descobrindo, inclusive, problemas de compreensão em sua primeira leitura, ora sanados, no conto “Lejana”. Agora, entende o encontro da personagem Alina com ela mesma, que sente sua existência paralela em outro lugar, a outra que sofre, a neve que entra pelos sapatos rotos.

Um dos contos, “Ómnibus”, comporta imagens tão nítidas que Leonor pergunta se a história não fora transformada em filme: “... *será que não virou filme, ou um curta? Tenho a impressão de ter visto as imagens desse conto, a imagem deles no fundo do ônibus e as pessoas olhando para eles porque eles não têm o raminho de flor. Não sei se sonhei, ou se vi, mesmo. Talvez um filme mexicano.*” Tem toda a história na cabeça, afirma, exceto a cena final; não como livro, mas como filme. Leonor identifica-se muito com esse conto, que para ela é o mais cotidiano de todos. A identificação vem da eventual “*sensação de que as pessoas estão olhando, não sei porquê. Será que eu tenho alguma coisa no meu nariz? Para a gente que, sei lá, se sente meio esquisito no mundo*”.

Leonor conta ter lido em algum outro livro do autor, provavelmente em *A volta ao dia em oitenta mundos*, que o próprio Cortázar era portador de uma doença, chamada acromegalia, que tornava excepcionalmente grandes as extremidades de seu corpo – mãos, orelhas, nariz – e que por conta da sensação de deslocamento no mundo que o autor provava desde a infância é que ele começou a escrever. Assim, os personagens que “*tem uma coisa muito esquisita*” são frequentes em seus escritos. Ela exemplifica com um conto do próprio *Bestiario*: em “Carta a una señorita en París”, o personagem vomita coelhinhos.

A sensação de deslocamento no mundo conduziria assim, naturalmente, todos os leitores a uma identificação com a obra: “*no fim das contas, todo mundo tem alguma coisa que é única [...]. Porque todo mundo se sente... eu acho, que todo mundo se sente meio esquisito. Pelo menos as pessoas que eu conheço, a maioria não se sente muito à vontade no mundo. Só os mediócrs.*” Ela ri gostosamente. Quem se sente muito à vontade, sustenta, não tem visão crítica.

Se a sensação de deslocamento une os personagens dos contos “Ómnibus” e “Carta a una señorita en París”, o elemento que marca o primeiro conto do livro, “Casa tomada”, é a alucinação. Alucinação que leva os personagens a se mudarem sem saber o que tomava a casa em que viviam. Mas também em “Lejana” a doença mental aparece. Em seu diário, Alina descreve sentir-se, descobrir sobre a outra enquanto dançava com Luís: “*é como se ela tivesse uma esquizofrenia, ou uma coisa assim [...], doença mental, mesmo.*”

O conto que Leonor não leu, e do qual não guardava nenhuma lembrança de sua primeira leitura adolescente, é “Cefalea”. Acha chato, talvez já o tivesse pulado mesmo na ocasião de sua primeira leitura. Decide não lê-lo também dessa vez, sem saber dizer precisamente o que não a agradou no conto: “*Talvez essa classificação toda, dos tipos de cefaleia, do tipo de pessoa que tem o tipo de cefaleia, isso me incomoda um pouco, essa maneira de ver. Não sei, me incomoda essa coisa de classificar. A mesma coisa dizer ‘você é de virgem, por isso sua personalidade é assim ou assado’.*” Se eventualmente tratava-se de uma crítica do autor à classificação objetiva, ou objetivista, ela não consegue ler para saber.

Por sua vez, *Bestiario*, conto que dá nome ao livro, a faz pensar em um sentido mais psicológico, “*um significado simbólico para o tigre, imaginar que nas casas têm tigres andando para lá e para cá*”. Leonor conta de um sonho, particularmente recorrente no ano anterior, quando enfrentava incertezas em relação à mudança de emprego. No sonho aparecia uma casa cheia de portas, e um tigre que ela não sabia onde estava; ela então precisava fazer alguma coisa, enganar o tigre para enjaulá-lo. “*Essas coisas a gente não devia contar para psicólogos*”, brinca. A personagem da menina, neste conto, parece que “*se sente mais à vontade na casa que não é da família dela, que tem o tigre andando por lá e construindo formigueiros, do que na casa dela mesma*”.

8.3

Crime e reparação

A narrativa de Rosa segue a ordem cronológica dos acontecimentos. Começa na Alemanha em guerra, acompanha seus avós, seus pais, seu nascimento. No Brasil, corre sua infância, até o momento em que sua história entrelaça-se aos livros: a descoberta da leitura, a biblioteca da família, os livros transformados em profissão, as histórias contadas para os filhos, as dificuldades da leitura na velhice.

No livro que Rosa escolheu, há uma biblioteca logo à primeira página. É nela que o personagem de Fabian, protagonista de *O pintor de pássaros*, tem seu primeiro contato com o livro de um naturalista, e passa a interessar-se pelo desenho de aves.

A atividade delicada, de desenhar e pintar pássaros, não impede, na trama, que Fabian venha a se tornar um assassino. Com um revólver, ele irá alvejar o faroleiro da ilha onde vivia, na Terra Nova, Canadá. O faroleiro era o homem por quem se apaixonara sua mãe, e quem, solteiro, seria procurado em seguida também por sua ex-namorada, Margaret, em meio a uma crise de ciúmes. Fabian desfere dois tiros contra o faroleiro, Botho August. Margaret, a ex-namorada, consumará o assassinato, na sequência, com um terceiro disparo.

A história é atravessada por muitos outros acontecimentos, que me eximo de expor aqui. Apesar do destaque que faço ao crime nesta brevíssima síntese do livro, não se trata de um *thriller*, mas de um romance.

É sabido que o gosto por boa música e literatura não afetou a sensibilidade dos nazistas perante as vítimas do Holocausto, fato que sempre surpreendeu àqueles que acreditavam nos poderes revolucionários do acesso a certo tipo de cultura.

O pai de Rosa, tcheco de nascimento, sabia falar muitas línguas além do alemão e do tcheco: russo, inglês, polonês. Alistou-se voluntariamente no exército nazista, e foi destacado para extrair informações dos prisioneiros de exércitos inimigos. Rosa pensa ser difícil que uma função dessa natureza pudesse ter sido realizada sem o uso de tortura.

A avó materna de Rosa, alemã de uma pequena cidade próxima a Hamburgo, não aprovava o relacionamento da filha com o estrangeiro de pele morena. O que não impediu que a filha consumasse seu casamento, engravidasse e fugisse de casa para estar com o marido. A guerra complicou mais as coisas. Um bombardeio obrigou a filha a retornar à casa da mãe, que não a desejava mais, e uma reaproximação entre as duas se deu sob as piores condições. O pai de Rosa sobreviveu à guerra, porém sua família não conseguiria permanecer nem na casa de sua avó materna, nem na Alemanha, e eles decidem vir para o Brasil.

À exceção da avó, que se tornara sua madrinha, e lhe dera assim seu segundo nome (coincidentemente também nome de um dos personagens do livro escolhido), Rosa não dá nomes a nenhum de seus familiares quando conta sua história.

Apesar da pobreza em que viveram, o pai de Rosa não teve dificuldades para conseguir trabalho no Brasil. Era uma figura popular, tinha muitos amigos, a casa era bastante frequentada. O que contrastava com o isolamento de Rosa, única menina da casa (tinha outros dois irmãos). Ela vivia sem amigas e colegas, e sentia a distância dos parentes. O crime repetido do pai de Rosa – e de sua mãe – inicia-se quando Rosa contava onze anos de idade, e prosseguiria até os seus vinte anos.

Ainda criança, e em uma situação para lá de ambígua, Rosa envaidecia-se por ter o pai como marido. Ao treze, Rosa já se tornara uma grande leitora, inicialmente dos livros em alemão que encontrava em casa, depois dos livros da Biblioteca Municipal, dentre os quais aqueles da coleção “biblioteca das moças”. Sem orientação, lia de tudo. Nas aulas de confirmação do batismo – os pais eram luteranos – portava consigo não um livro religioso, ou a Bíblia, mas um grosso volume de biografias, que se torna motivo de uma briga com o pastor. Apesar de não gostar do curso, queria terminá-lo para ter direito ao belíssimo vestido branco que usaria no dia da cerimônia de confirmação.

Seu relacionamento com o pai era necessariamente um segredo, inclusive para com a mãe, que a despeito do silêncio, sabia do problema, mas não agia por medo de perder o

marido e de não conseguir sobreviver sozinha em terra estrangeira. A inação da mãe de Rosa não traz o resultado esperado de conservar-lhe o marido, que fugiria de casa apenas com a filha poucos anos mais tarde.

Frequentando a universidade, Rosa consegue livrar-se do pai, casa-se com outro homem e constitui uma nova família. Seu sofrimento, porém, não se interrompeu ali. Rosa assumiria muitas posições de centralidade e poder em sua profissão, voltada para a área editorial, mas a vida privada acumulava tantos desgostos. Os livros, a profissão e os filhos tornaram-se seus refúgios. As dores que calou, hoje parecem mais intensas, quando a debilidade física trazida pela velhice a obriga a estar parada, e a catarata sacrifica seu prazer de ler, já reduzido pela depressão e pela falta de entusiasmo com as novidades literárias. Suas leituras, atualmente, embora não estejam voltadas exclusivamente para um único tema, giram em grande medida em torno da questão que mais a perturba, e para o qual Rosa ainda não encontrou desfecho: sua relação com a mãe, ainda viva, que se recusa veementemente a discutir a situação que levou ao sistemático abuso de sua filha.

Para Rosa, tornou-se relativamente mais “fácil” superar a raiva do pai vilanizado – que hoje considera um homem extremamente fraco – do que os sentimentos ambíguos que ela nutre pela mãe que deveria protegê-la, mas não o fez. Para o crime de sua mãe, Rosa busca entendimento e perdão – o que exigiria um processo de discussões e reconhecimento que não são, contudo, desejados por sua mãe, que prefere simplesmente esquecer o que se passou.

Um dos livros que mais marcaram a vida de Rosa foi o romance *Reparação*, escrito pelo inglês Ian McEwan, que conta a tentativa de reparação de um delito cometido pela narradora da história, Briony. Quando criança, Briony acusara injustamente um jovem de ter cometido um crime, atingindo assim, irreparavelmente, a relação de amor vivida por ele com a irmã dela. O jovem seria então preso, e acabaria morrendo durante a guerra. A reparação anunciada pelo título do livro, impossível na vida real, surge viável apenas sob a forma literária, na história fictícia que a narradora preparou para dar um futuro feliz à sua irmã e àquela história de amor que ela mesma tornara irrealizável.

Rosa nutre um imenso desejo de perdoar sua mãe (e a si mesma), de reparar os crimes cometidos. Não consegue, ante à negativa da mãe em assumir os acontecimentos do passado, impasse que torna Rosa refém do passado, e também do presente.

Descoberto o assassinato do faroleiro, o policial Kelb é encarregado de reconduzir Fabian e sua mãe à casa deles, mantendo-os em prisão domiciliar enquanto conclui suas

investigações. Inicia-se em seguida, no armazém da cidade, o julgamento pela morte de Botho August. Na história, Rosa não enxerga nem um julgamento justo, nem qualquer desejo de reparar o crime cometido, ante o desprezo que os personagens todos do livro parecem nutrir em relação ao faroleiro morto, visto como um excêntrico: “... *o julgamento é ridículo, é uma brincadeira, tanto dos habitantes quanto do cara que fica lá na frente [o juiz], no galpão, nada é sério.*” Ilustrando sua opinião, ela questiona o fato da personagem de Margaret, que sabidamente havia disparado o tiro que matou Botho, não ser sequer julgada, e comparecer no julgamento apenas como testemunha, não como ré. A contradição que Rosa enxerga no romance aparece em seu próprio discurso: o escritor não *julga* os personagens, mas também *não julga os assassinos*.

O desenrolar dos acontecimentos no livro caminham na direção de um final feliz para Fabian e Margaret. O pai de Fabian, que fugira conscientemente da ilha, é julgado à revelia, aceitando de longe a culpa pelo assassinato que não cometeu. A mãe de Fabian, incapaz de suportar a condenação pública por seu adultério, suicida-se.

Todos os personagens da trama, segundo Rosa, tem seu fundo de transgressão. Em primeiro lugar, a personagem de Margaret, enquanto aquela que bebe, transa, conduz a história ao limite da tensão, precipitando os acontecimentos. O pai de Fabian, que no início aparecia como um pacífico trabalhador, acabaria por juntar-se ao irmão assaltante de bancos, após o adultério da esposa e o assassinato cometido pelo filho. O próprio Fabian, sempre submisso às decisões dos pais, desde o início une-se à irrequieta Margaret, e efetivamente dispara contra o faroleiro, mesmo que “empurrado” pelos fatos.

Por outro lado, na visão de Rosa, os personagens centrais de Botho e da mãe de Fabian são pouco explorados, como se o adultério fosse, na verdade, o maior crime cometido dentro da história. O pai, que depois se revelaria tão potente, poderia ter dado à esposa uma vida melhor do que “*a vidinha idiota*” que levavam ali. Poderia ele mesmo ter se vingado do faroleiro. Contudo, o pai aparece descrito no livro como um herói, enquanto ninguém se ocupa da interioridade da mãe. Não se importam com ela, como tampouco se importaram com o faroleiro assassinado, logo substituído por um diligente pai de família.

Apesar de gostar do livro, a ponto de relê-lo, Rosa não aprova o modo como o escritor construiu a narrativa; um *excesso* de construção, como ela define, que parece tornar pouco verossímil o desenrolar da trama: “*Meio óbvio que o pai ia dar o fora e ficar com toda a culpa, que a mãe ia se matar [...] que ele ia ficar com a Margaret.*” Reflete consigo e afirma: “*às vezes o real é mais fantástico que o imaginário.*”

8.4

Rebeldia literária: juventude, escola e a morte de John Lennon

De acordo com Antonio Candido, a instrução nos países civilizados sempre se baseou nas letras. Contudo, a *função formativa* da literatura ultrapassa seu caráter estritamente pedagógico, e, em certo sentido, podemos dizer, contrapõe-se mesmo à noção de uma atividade “*delimitada e dirigida segundo os requisitos das normas vigentes. A literatura pode formar, mas não segundo a pedagogia oficial*” (Candido, 2002, p.83, grifo do autor).

É a moral que está para além do veiculado oficialmente na escola que Tiago busca nos livros e filmes “*que falam da hipocrisia da nossa sociedade, principalmente da sociedade norte-americana, onde pagam tanto de moralistas, mas são uns safados.*” A busca de Tiago começa, assim, nos limites prescritos, não para segui-los, e sim para contestá-los.

Tiago gosta de ler na escola, mas não os livros indicados, ou não no momento em que são indicados, ou ainda da forma como são indicados – evita a obrigação. Começa a ler *A origem das espécies*, de Darwin, mas precisa interromper sua leitura para não repetir de ano, pois a atividade competia com as tarefas escolares. Declara-se autodidata no aprendizado do inglês, procura amigos virtuais em países de língua inglesa, pratica com jogos e livros. Frequentemente seus livros estão sob a carteira, lidos sorrateiramente em uma aula ou outra. Acompanhava de verdade apenas as aulas de História, sua matéria preferida. *O cortiço*, de Aluísio de Azevedo, leitura obrigatória para muitos vestibulares, ele pegou para ler apenas muito tempo depois do solicitado como atividade didática. Não achou “Pelé”, mas acaba gostando. (Também Ivan resistia às indicações de livros de sua professora de Literatura. É quando opta por um livro *maior* do que o sugerido que acabará lendo *O guarani*, de José de Alencar.)

Os livros favoritos de Tiago são *Capitães de areia*, de Jorge Amado, e *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida. Deste último, destaca a novidade para a literatura brasileira de um romance cujo personagem principal “*rouba coisas dos outros, só quer saber de várzea*”.

O apanhador no campo de centeio, livro que escolheu para (re)ler, conta a viagem de retorno de um jovem americano que, sabendo-se já reprovado, decide abandonar o colégio interno e voltar para a casa dos pais. Antecipando-se alguns dias ao fim do ano letivo, o jovem tem liberdade para girar a cidade, com algum dinheiro no bolso, sem que os pais deem pela sua falta. Algumas características do protagonista vão se revelando ao longo da

narrativa, como seu prazer pela mentira (que conduz, se atentarmos para o narrador em primeira pessoa, a uma incerteza em relação aos acontecimentos da história), suas impressões contraditórias em relação aos outros personagens do livro. Ao ler, Tiago lembra-se de *Dom Casmurro*, das indefinições provadas por Bentinho. Lembra-se também de *O ateneu*, por conta dos conflitos vividos pelos jovens, cada livro em sua respectiva época. Faz a ressalva de que nO *ateneu* o personagem principal sofria por causa dos outros, enquanto nO *apanhador do campo de centeio* o personagem “*também sofria, não por causa dos outros, mas por causa da sociedade em geral, que pesava em cima dele*”.

Alguns aspectos do personagem, sobretudo, chamam a atenção de Tiago no livro, destacados em meio à história linearmente resumida: a opinião sobre os colegas de quarto, que muda rapidamente na convivência entre eles, a partir de detalhes de seu comportamento (como o jovem que parecia mais belo e asseado usando a lâmina de barbear mais suja); os pensamentos inusitados do narrador, como a dúvida sobre o destino dos patos quando o lago está congelado; a desistência do sexo com a prostituta; a indecisão ao procurar pela ex-namorada várias vezes, desligando o telefone quando respondem do outro lado da linha. Fatos que revelam pouco a pouco a impulsividade do jovem. Da trama, aparece a cena em que o protagonista, procurando abrigo na casa de um ex-professor, vê-se inicialmente acolhido, mas em seguida sente-se ameaçado de assédio sexual. A dúvida em relação às verdadeiras intenções do professor parece revelar a falta de confiança do jovem para com os adultos de modo geral. A pessoa de quem o personagem mais gosta, e a única em quem parece confiar, é a irmã menor. Ao sair da casa do professor, é a primeira pessoa que ele irá procurar. Procura no museu, na escola. Caulfield, o narrador, conclui sua história brincando com a irmã, antes de voltar ao episódio de sua própria internação, com o qual o livro se iniciara.

O protagonista de *O apanhador no campo de centeio* parece alguém que se recusa a crescer. A imagem do jogo com as crianças no campo, que dá título ao livro é o retrato idílico de um campo acolhedor, provedor, lúdico e sem limites.

Ao associar o livro à morte de John Lennon, talvez o assassino procurasse, sem querer, dar um novo rosto à juventude de então, que chegando ao final dos anos 70, já não pensava mais nas guerras ou nos ideais de uma sociedade renovada, encarnados pelo movimento *hippie*. O jovem dos 80 não olha para o outro, é indiferente: quer apenas voltar para casa e encontrar algum conforto.

Ao girar sempre pelo oposto da regra, porém, um pouco como o personagem do livro, Tiago acaba não conseguindo vencer o círculo da prescrição. Seu modo de ler voraz e

conteudístico, vinculado principalmente às demandas do cinema *blockbuster* e da televisão, mudam o cenário das histórias sem modificar as histórias mesmas, que se repetem nos diferentes ambientes e rostos. O fantástico de vampiros, seres mágicos e zumbis parece mais realista – enquanto *reprodução* do real – do que anuncia. Exemplo de conflito moral, para Tiago, torna-se o dilema vivido pelo pai de *Cemitério dos Vivos*, diante da decisão de aceitar a morte do filho ou de submetê-lo ao processo de sepultamento que o faria ressuscitar como um zumbi assassino. Deveria ser leitura de vestibular, defende.

8.5

Linguagem e desequilíbrio: paixão

Mauro hoje lê perguntando-se como o autor conseguiu fazer aquilo, aqueles jogos de linguagem. Não foi sempre assim. A leitura em sua vida teve várias fases. O que era estranhamento na infância, na adolescência torna-se gosto. Não que fosse um leitor apaixonado, mas tampouco achava ler uma atividade maçante: “*Sentia algo, mas não sabia o que era. Tinha coisas que interessavam, outras não.*” É na graduação em Letras que irá despertar, mesmo, para a leitura. Descobre outros modos de ler; *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector aparece como um marco, que traz consigo, porém, tantas dúvidas e vontade de discutir sufocadas em sala de aula. Num quarto momento, já como professor, ele irá refletir sobre o quão complicado é trabalhar com a leitura em sala de aula. Mauro experimentará seu “grande estalo” profissional no momento em que descobre o *texto* como sua principal unidade de trabalho: “*O texto é a minha janela, por onde eu olho, consigo olhar. Dá segurança, mas também desequilibra*”.

Ao ler, Mauro sente que o texto o transforma. Quando escreve, o texto aparece como forma de *costurar-se*, encontrar coesão; o escrito em seguida usado para ler-se a si mesmo, emprestar unidade ao sujeito. Na obra de um de seus escritores preferidos, Caio Fernando Abreu, aparece o sujeito fragmentado, a desilusão que cerca a vida e comportamento de seus personagens. No conto “Uma história de borboletas”:

Ele [um dos personagens] vai internar o companheiro. E é engraçado, porque ele começa o texto cheio de reticências, “Não posso dizer que ele enlouqueceu, isso é muito grosseiro da minha parte...” Ele tenta achar um equilíbrio, uma coerência. Depois ele mesmo acaba enlouquecendo, ou seja, perdendo toda a coerência, também. Eu vejo um pouco disso no Caio, uma busca de sentido, mas depois você percebe que o

sentido não se dá assim, ou se dá, mas as coisas são de fato complexas.

O conto trouxe a Mauro seu primeiro contato com uma literatura de conteúdo homoerótico. Depois é que viria a conhecer *O bom crioulo*, de Adolfo Caminha. No período que se segue à realização de seu mestrado, Mauro mergulharia “de cabeça” na leitura de Caio Fernando Abreu, lia várias obras: “*Foi um momento, mesmo, em que eu queria conhecer uma literatura específica, quando começo a me ver mais aberto à minha homossexualidade.*” Passa também a elaborar trabalhos de pesquisa sobre o assunto.

Apesar da rejeição do rótulo de literatura *gay*, inclusive pelo autor, o contato com obras dentro da temática traz a Mauro a possibilidade de perceber o romance na relação homossexual. Antes, afirma, trazia uma visão muito preconceituosa do que era o amor, um relacionamento. O porém vem do fato que as histórias de Caio Fernando Abreu têm sempre um final triste, melancólico. Mauro rejeita a repetição desse formato.

Dentro do universo de Caio, Mauro experimenta a sensação de *desequilibrar-se* totalmente. Precisa parar com as leituras, mudar de autor. Sente necessidade de procurar outras coisas.

O conto “Uma história de borboletas”, mencionado durante a primeira entrevista, irá reaparecer em nosso segundo encontro, durante a discussão do livro escolhido por Mauro, *Eu receberias as piores notícias de seus lindos lábios*. No livro, o protagonista, Cauby, apaixona-se por uma mulher casada, chamada Lavínia. A cidade em que viviam atravessa uma grande convulsão social, e os personagens acabam profundamente afetados pelo desenrolar descontrolado dos acontecimentos. Ao decidir permanecer na cidade, mesmo ante todos os avisos de que deveria partir, Cauby opta por permanecer ao lado da amada, e expor-se aos perigos que o ameaçavam. Para Mauro:

Ele [Cauby] mostra o que a paixão tem de irracional, inconsequente, sem uma reflexão sobre isso. Todos os personagens se envolvem, como o personagem da loja, com aquela paixão por meninos, mesmo numa cidade pequena, talvez não tão aberta para essas questões. Ele vive abertamente essas histórias, também corre todos os riscos e sofre por isso. Parece que ali todo mundo tem essa coisa que pulsa. Ele representa nesse sentido, eu acho, literalmente essa coisa chamada paixão. Uma coisa mais visceral, forte, tensa. Depois fala em amor também, depois fica tudo embolado. Eu enlouqueceria no lugar do Cauby; ele perdeu tudo, tudo. Depois ainda foi atrás dessa amada, que também já estava perdida, sem consciência. Ele ainda vai atrás dela, para cuidar dela. No conto do Caio Fernando Abreu, das borboletas, ele fala dessa paixão, também, só que entre dois homens. [...] Me lembrou muito essa história, essa coisa da paixão mesma, os dois acabam de forma muito parecida. Total loucura.

No conto de Caio Fernando Abreu, um dos personagens leva o companheiro para um hospício, porque ele começara a tirar borboletas da cabeça. Quando o rapaz tirava borboletas coloridas, tudo corria bem, mas quando ele tirava borboletas negras, ele começava a ter crises. Ele começara a tirar mais borboletas negras quando o namorado decide interná-lo. Mas depois, também seu namorado acaba enlouquecendo. Em uma manhã, ele tira a primeira borboleta da cabeça... dali até o enlouquecimento total. Os dois acabam juntos, no mesmo sanatório.

Um hospício será cenário também para a cena final do livro de Marçal Aquino, quando Cauby encontra-se com Lavínia internada, incapaz de reconhecê-lo. A cena remeteria Mauro de volta à história de borboletas, e ao tema da loucura. Voltando-se para si, Mauro fala do momento atual que está vivendo:

Esse pensamento da loucura tem me acompanhado nesse momento do doutorado. Tenho vários amigos que tiveram problemas no doutorado. Por exemplo uma amiga, que talvez já tivesse problemas antes, mas eclodiu nesse momento: Ela terminou [o curso], mas não está trabalhando, ficou praticamente inválida. Eu pensava que era frescura. Há pouco tempo uma outra amiga tentou se matar. Ela tomou um vidro de Rivotril, mas antes de ficar totalmente inconsciente avisou o marido, e pediu desculpas. Isso tem me deixado um pouco preocupado... (risos). Que coisa! Eu sempre achei que não é assim, é um doutorado, mas não é algo que me leve assim a perder totalmente o domínio da minha estrutura. Mas como agora eu estou um pouco fora de foco, tenho essa sensação de estar caminhando ao lado do abismo, a cada momento eu posso cair. Você acaba deixando um tempo ocioso; minha mente por exemplo é espertíssima, acabo pensando coisas loucas e você acaba dando atenção a elas. Por isso talvez tenha a ver com esse momento, toda essa piração dos personagens, eu me identifiquei um pouco. Eu já entrei [na loucura]. Como viver é complicado! No final, acho que o ser humano está atrás disso... O Cauby é um personagem inteligente, cheio de possibilidades, a Lavínia, também. Nossa, onde foi se enfiar! Que meleca, se deixar levar por essas paixões. Eu ficava torcendo, “vai embora, não fique!”, “você vai pensar, agora...” Pergunto se ele imaginava o que ia acontecer.

Se o destino de Cauby é visto como fruto do descontrole promovido pela paixão, a personagem dividida de Lavínia, “*uma hora tão puta, outra hora tão santa*”, será considerada a partir da perturbada história de vida da personagem, como se ela tivesse sido empurrada pelas condições em que viveu: “*Por isso talvez ela gostasse tanto do Ernesto [o marido], queria que ele a salvasse. Mas ela tinha um outro lado, que não queria, não tem jeito. Sempre tem vários seres nos povoando.*” Mauro identifica-se tanto com ela quanto com Cauby, ora com um, ora com outro. O desejo rebelde de Lavínia faz com que Mauro se recorde de uma paixão que ele mesmo viveu.

Sua opinião sobre os personagens muda ao longo do livro. Enquanto Lavínia inicialmente era julgada como “safadinha”, comparada, tomada em conta a devida diferença de profundidade, com outras personagens literárias famosas, como Capitu ou Emma Bovary, Cauby era o personagem que o atraía no começo da leitura: “*A coisa dele estar sozinho, num lugar completamente desconhecido, de ter um mundo dentro dele, um fotógrafo, viajado*”. Um fotógrafo, explorador, que carrega um mundo de imagens dentro de si e que, sensível, dedica-se a fotografar rostos de pessoas, suas expressões.

Inicialmente, também a linguagem do livro parecia fácil, “*não prometia muita coisa*”. Mas ao longo da leitura, personagens secundários, histórias paralelas e usos da linguagem passam a ser tomados por Mauro como indicadores da qualidade do texto, de um autor que está caminhando com boas perspectivas. Em um dos momentos críticos da história, é destacada a beleza do episódio em que o personagem abre uma caixinha dada de presente, e ali encontra uma frase escrita. Frase que provoca na trama a decisão de Cauby de permanecer na cidade. A submissão do personagem ao sentimento é sinalizada no título, e “*está no próprio texto, na obra.*”

No correr da narrativa, o personagem de Cauby passará a ser considerado por Mauro como bobo e apaixonado, ao mesmo tempo. O que o leva enquanto leitor a identificar-se também com ele, “*com esse olhar, não tanto do bobo, mas do apaixonado.*” Mauro conta de um relacionamento longo que viveu em sua cidade, e de seu fim. Ao tempo das entrevistas, confessa Mauro, espera por uma nova paixão: “*enquanto não chega, fico lendo!*”.

8.6

O tempo da história

Valter aposentou-se, e hoje dedica a maior parte de seu tempo à atividade que descobriu recentemente e vem apreciando tanto: o teatro. Atua em diversos grupos, já participou de um curta metragem, frequenta cursos, participa de leituras públicas. Aproveita para “curtir”, agora que não tem mais obrigação de trabalhar. A maior parte dos livros que lê hoje é de teatro.

A leitura começou a fazer parte importante de sua vida logo cedo, desde quando, ainda morando em um cortiço na região de Pinheiros, herdou a biblioteca de uma vizinha com boas condições financeiras, a qual continha tantos livros de aventura e clássicos da literatura. Com o passar do tempo, suas convicções foram alterando seus hábitos de leitura.

Aos vinte, decidiu que não leria mais traduções, apenas obras em língua original. Ante à impossibilidade de estudar mais a fundo o francês, o inglês, ou mesmo o espanhol, Valter dedicou-se exclusivamente à literatura brasileira e portuguesa até aproximadamente os trinta anos, quando seu objetivo começa a arrefecer e ele passa a ler algumas traduções; até que aos quarenta percebe que não seria mesmo possível manter aquela postura. Ainda pensa, contudo, na dificuldade em se traduzir a partir de um original russo, ou mesmo em inglês, assim como seria difícil traduzir Guimarães Rosa para outra língua, nas perdas que uma tradução comporta.

Há cerca de quinze anos, Valter perdeu um filho de dezessete anos. A morte do filho causou profundas transformações em sua vida. Alguns anos depois, Valter começou a ler *O admirável mundo novo*, de Adous Huxley. Lembra-se da situação:

NO *admirável mundo novo*, os homens morrem com sessenta anos. Você leu? É um livro de 1930 e poucos, já com bastante do que é hoje; as pessoas fabricadas, ele classifica. Tem as pessoas que são pensantes, as pessoas que só... as pessoas são feitas em laboratório, não vão procriar, nada. Têm relação sexual, mas a procriação é só *in vitro*. E todo mundo morre com sessenta anos. [...] E daí eu comecei a por na cabeça, puta, que merda, perder meu filho... Mas eu trabalhava, eu fazia, tal, tal, mas sessenta anos também está perto, e eu comecei a por na cabeça “eu vou morrer”. Aí em 2006 eu fiz sessenta anos. Quando chegou na metade de 2006, eu comecei a ficar mal, porque eu não morria, né? Você vê, parece uma coisa de louco; mas é de louco. Aí meu filho falou: “Olha, pai, você está mal”, porque eu comecei a perder os movimentos, por causa dos remédios, mais o álcool, eu fumava. Comecei a perder os movimentos, não abotoava mais a camisa, não conseguia mais fazer um monte de coisas. Aí ele e minha família me pegaram, “você está mal”, então me internaram, me puseram em uma clínica.

Valter ficou internado por nove meses, considerado fármaco-dependente. Conta que era um paciente tranquilo, porque consciente de seu problema. Durante o período de internação, ele volta a ler com frequência, refaz muitas de suas leituras. Ao sair da clínica, volta a morar sozinho, começa a ler à noite e nos finais de semana, e passa a recorrer aos sebos em busca de material de leitura. Até que se descobre gastando muito, e recorre então às bibliotecas do metrô, do Sesc, das universidades. Ele e o filho trocam presentes, indicações, emprestam-se livros mutuamente.

Atualmente, além do teatro, Valter pratica corrida, gosta de participar de competições. Descobre o excesso quando rompe a fíbula, e é obrigado a deixar os exercícios físicos por um período.

Valter sente muito apreço pela língua em sua forma original. Desaprovou a reforma ortográfica da década de 1970, assim como a última. Quando se depara em um sebo com uma edição antiga, de 1942, a grafia ainda com ‘ph’s, não resiste, compra o livro imediatamente. Cultiva exemplos do próprio Guimarães Rosa, sua insistência na manutenção da grafia de algumas palavras, como “dansa”, para afirmar a necessidade de se preservar a riqueza da língua. Declara, contudo, preferir o português de Portugal, mais belo porque mais próximo da origem. Lembra-se de Saramago, que usa o português de Portugal e não se deixa traduzir, brincando com a língua ao suprimir a pontuação das frases.

Apesar da atuação profissional em uma área técnica, Valter sempre gostou mais de ler romances. Quando jovem, ambicionava o curso de Direito, mas não deu certo, diz, por uma série de contingências. Hoje considera sua vida boa, apesar da renda pequena.

Para nossa segunda entrevista, acha difícil escolher um único livro, acaba optando pelo que considera o melhor deles:

O livro mais fácil, que eu li umas oito, dez vezes vai ser *Dom Casmurro*. Mas eu não vou escolher esse, porque vai ser muito fácil para você. Vamos ler *O Grande Sertão*: veredas? Você já leu? *Dom Casmurro* vai ser muito fácil. Ah, sei lá, tem tanto livro que eu gostaria de ler... *Cem anos de solidão*. Difícil escolher um livro, né? Vou escolher *Grande sertão* porque é um livro fora de série, talvez um dos melhores. Difícil escolher um só. Acho que Guimarães Rosa é o melhor, o maior escritor brasileiro, e tem que ser um brasileiro. Se eu fosse escolher um não brasileiro seriam muitos. Brasileiro, seria Guimarães Rosa, Machado em segundo. Li pela última vez há uns dois anos, bastante. Vou ter o maior prazer em reler esse livro.

Ele julga que em quinze dias completaria a leitura do livro. Agendamos então nosso segundo encontro para dali a uma quinzena, com a possibilidade de reagendarmos uma nova data caso um dos dois não conseguisse completar a leitura. Comunicamo-nos no dia anterior à data prevista para confirmarmos o encontro. Apesar do esforço, faltaram a Valter cerca de cem páginas para que terminasse o livro, conta quando nos encontramos.

Valter declara-se ateu: “*Eu sou ateu, fiquei ateu. Já tinha uma tendência para ser ateu. Era comunista, na ditadura, 65, 67, 68. Em 68, eu estava no centro, os guardas vinham, a gente jogava bolinha [para os cavalos caírem], depois corria para o Paissandu, Praça da Sé.*” Ele marca o fato, para assinalar o primeiro elemento que chama sua atenção ao ler o livro de Guimarães Rosa: a religiosidade que atravessa a obra, a discussão sobre a existência ou não do diabo. “*Quase todos os grandes livros têm por tema a religião*”, sustenta. Assim, é um livro do primeiro testamento que comparece como imagem associada à entrada do bando, agora liderado por Riobaldo, na mata:

Eu sou ateu convicto, mas leio a *Bíblia*. Os temas se repetem. Esse aqui tem passagens, essa travessia que ele faz, é um pouco do *Êxodo*, não é cópia, mas tem essa magia do *Êxodo*. [...] Nesse final... porque eles tiveram vários chefes, o Zé Bebelo, o Joca Ramiro, os outros; quando ele vira o Urutu Branco, fala “eu vou ser o chefe”, e entra na mata sem mantimentos, reses, entra no deserto para procurar a casa do Hermógenes... tudo vai acontecendo naturalmente, é maravilhoso. Ele acha que o diabo está com ele, né? Aí ele fica desconfiado, não sabe se o diabo está ajudando ou não está.

Além da *Bíblia*, também a obra do mexicano Juan Rulfo aparece para dar suporte tanto à ideia de que mesmo um único livro, quando bem escrito, merece ser estudado (no caso tomado como exemplo, tratava-se de *Terra em chamas*, uma das duas únicas obras publicadas durante a vida do autor), quanto à ideia de que grandes obras dialogam com as credences e o misticismo de seu povo, cada uma dentro de sua cultura. “*A história está no livro. A história nossa está na Bíblia*”, afirma.

Valter ressalta a beleza de *Grande sertão*: veredas, e enumera tantas cenas do livro quanto se permite relembrar conosco: o assassinato do homem confundido com o diabo, o passarinho que Diadorim ensina Riobaldo a ver, as descrições do rio Urucuiá, as menções à mãe, Zé Bebelo como modelo de inteligência. Destaca a paixão de Riobaldo por Reinaldo, Diadorim, envolvido como “*não um homem qualquer, da avenida Paulista, mas um jagunço, que se vê apaixonado por outro homem, gosta do cheiro dele*”. Paixão ainda mais bela quando se conhece o final da história. “*Isso aqui é um épico!*”

Conta que sentiu dificuldade para encontrar algumas palavras do livro em dicionários comuns, fato que não parece ter, contudo, afetado sua compreensão geral da obra. Ele lamenta o caso de uma colega, que conheceu no curto período em que deu aulas em um curso para adultos, na escola pública próxima de sua casa, professora de Língua Portuguesa e Matemática que não conseguia ler Guimarães Rosa. Ele sentia vergonha quando a ouvia dizer “*menas balas*” ao invés de “*menos balas*”. Valter mesmo diz que não sentiu dificuldades na leitura, exceto com as poucas palavras que não conhecia. Com relação à linguagem, lembra-se ainda do caso de um pedreiro, vindo de Minas Gerais, que trabalhou para ele em uma obra, e o fazia lembrar de Riobaldo, porque falava coisas parecidas. O homem receitava chás. Quando perguntado sobre onde seria possível encontrar as ervas que indicava, ele respondia que “*para as bandas do Embu era perigoso você achar*”. Valter ouvia, achava bonito seu uso das palavras. Acha que quem começou com esse uso diverso da língua foi Mário de Andrade. Em seguida corrige-se, acha-se pretensioso em sua afirmação. Crê, contudo, que o livro de Guimarães Rosa é “*para ser estudado, discutido. É livro para uma tese*”.

Alguns trechos de *Grande sertão: veredas* que o agradaram particularmente, Valter selecionou e postou em seu *Twitter*, citações que assina como Riobaldo. Pessoas que o seguem acessam o *site* e dão o “*retwitter*”. Uma das citações, que Valter tentara se lembrar no início da entrevista, junto com o número da página que logo desponta, ele se recorda ao final de nosso encontro: “*a vida é sem pé nem cabeça, não se pode contar com as perdas e as colheitas*”.

8.7

Autores vivos

Joaquim é um grande entusiasta da literatura brasileira, principalmente da produção contemporânea, de “*autores vivos*”. Além disso, gosta muito de personagens hedonistas, e também de literatura erótica. Tem a ambição de tornar-se escritor do gênero.

A ideia de tornar-se escritor surgiu quando ainda era adolescente, e procurava público para vender algumas pequenas criações e ganhar um dinheiro na escola. Seu primeiro alvo foram as meninas, que trocavam papéis de carta; o segundo foram os meninos em busca de historinhas de sacanagem:

Quando eu estava no colégio, era hábito das menininhas trocarem papel de carta. Foi moda em 87, por aí, você lembra? O que eu fazia? Comecei a fazer manualmente, e escrevia umas coisinhas. Fazia carimbo, com borracha, e comecei a ganhar dinheiro com aquilo. Porque tudo o que parava na mão das meninas, elas compravam, eu vendia todo o meu estoque. Ficavam afoitas! Eu comprava aquelas tesourinhas, bem bacana. Mas a moda acabou. “Tenho de bolar outra coisa para ganhar uns trocos”. Eu tinha uns amigos que eram punheteiros, pensei, “vou ganhar dinheiro com esses punheteiros”. Sensacional. Aí eu comecei a escrever umas historinhas, botava foto, tudo, e comecei a vender, mesmo. Tirava *xerox*. Barátíssimo. Um conto, umas historinhas. Eu tinha um tio que era um agregado nosso, morava numa edícula nos fundos de casa, e em 87 ele se casou. Antes de se casar, ele me deu uma caixa cheia de “material subversivo”. Tinha *Ele e ela*, *Playboy*, desde os anos 70. Eu guardei os clássicos, o resto eu joguei tudo fora. Recortei tudo, li bastante, consumi muito aquilo lá. A maioria era horrível, muito mal escrito. Na época eu achei que poderia escrever melhor do que aquilo. Mas nunca me atrevi. Pensei que primeiro precisava achar o meu estilo.

Hoje, Joaquim vê uma abertura da crítica para este tipo de literatura. Os críticos que vociferavam moralismos nos anos 1980, conta, hoje elogiam obras como *Pornopopéia*, de um

mesmo Reinaldo Moraes antes achincalhado. O livro é uma de suas obras preferidas, tanto que ele cogitou escolhê-lo para nossa segunda entrevista: “*quatrocentas páginas, se prepare, mas que você lê numa talagada só.*” Antes de aventurar-se no mercado editorial, porém, Joaquim vai cuidando de melhorar sua escrita, ampliar seu círculo de amizades, consultar nomes renomados da área literária. Um de seus interlocutores é articulista de um jornal de grande circulação, também reconhecido nome no meio literário, e que agora possui uma editora sua. Segundo Joaquim, esse articulista, que evitamos nomear aqui, “*ficou fascinado*” com seu histórico de escritor, gostou de seus escritos, e já lhe propôs publicação, com riscos divididos à metade. Joaquim prefere esperar, aprimorar seus textos e divulgá-los aos poucos entre amigos, enquanto junta dinheiro para o investimento.

Joaquim trabalha como educador em uma organização não governamental. Dá aulas de música e realiza oficinas, algumas delas literárias, principalmente para adolescentes.

Ele começou a gostar de literatura na adolescência. Conta que a irmã mais velha era sócia do *Círculo do Livro*, mas mesmo depois de desistir da ideia de se tornar leitora, ela continuou comprando livros mensalmente, delegando então a ele a tarefa da escolha. Joaquim habituou-se a ler, ainda que não gostasse da linguagem europeia dos *best-sellers* em bonita capa dura. O primeiro grande impacto literário veio com *Feliz Ano Velho*, de Marcelo Rubens Paiva, que ele começou a ler “esticando o pescoço” dentro de um ônibus, e em seguida comprou em uma livraria. Boas surpresas vieram em seguida, como *Tanto faz*, de Reinaldo Moraes, e outros tantos.

Para ler e discutir conosco, Joaquim escolheu *Os famosos e os duendes da morte*. Ele já assistira a versão para o cinema quando decidiu comprar o livro, que terminou de ler aproximadamente dois meses antes de nossa entrevista. Acabou não relendo o título antes de nosso segundo encontro. Alguns trechos, porém, apareciam-lhe frescos na memória, pois ele os relia para os alunos de suas oficinas, e os releu também em nosso encontro.

O autor do livro, o jovem gaúcho Ismael Caneppele, tornou-se roteirista do filme, baseado em sua obra escrita, antes mesmo de publicá-lo em papel. Joaquim gostou tanto do filme quanto do livro, e acabou por adotar o livro em suas oficinas de leitura. Ele faz uma ressalva para o necessário cuidado que vem tomando ao abordar com os jovens o tema do suicídio, que perpassa a história, e que faz o livro escapar à classificação de literatura juvenil. O universo da narrativa, contudo, é adolescente: a internet, a maconha, a masturbação, a repetição rotineira da ida à escola, que se soma à monotonia de uma cidadezinha interiorana. Nesse sentido, o livro “*tem servido pra mostrar como um gênero que é ligado a adolescente, o personagem é adolescente, tem uma narrativa muito criativa*”.

Dentre as cenas que mais chamaram a atenção de Joaquim, e que para ele constitui uma marca da linguagem do adolescente, é a cena na qual o narrador descreve a sensação de vazio que experimenta ao masturbar-se nas madrugadas em que acorda antes da hora de levantar-se para a escola. Lê em voz alta o trecho: “*como se a coisa fosse e não fosse*”.

Joaquim nota a poética da linguagem, o pensamento que se sobrepõe à ação e as frases inacabadas, ainda que não arrisque uma interpretação para o formato. Reaparecem em seu relato as árvores cortadas para não sujar os carros de folhas; o cão que ladra no livro, mas não ladra no filme; a sensação de angústia, a universalidade que encontra nas vivências do protagonista, e que fogem à média da classe média. O narrador é posto sob suspeição junto com seus devaneios, enquanto o interlocutor da narrativa, contudo, assume o gênero que lhe foi atribuído no filme, sem que o leitor recoloque-o em dúvida. Poderia ser um homem, o “tu” a que se dirige o narrador, ao invés de uma menina. Ao terminar o livro, não sabemos se o protagonista morreu de fato. O autor, sabemos que está vivo.

8.8

Em busca dos rastros

Dirceu não quer ser objeto, sujeito de pesquisa, quer participar da reflexão. Faz perguntas sobre o tema de pesquisa, a metodologia utilizada. Ao final de nosso primeiro encontro, escolherá para discutirmos um livro de Walter Benjamin, o volume um de suas *Obras escolhidas*. Para nossa segunda entrevista, contudo, Dirceu acabou não relendo o livro, de modo que reagendamos um encontro para a semana seguinte, reduzindo a tarefa para a leitura de um dos ensaios do livro, “Experiência e pobreza”, que baseou nossa terceira entrevista. Durante a segunda conversa, Dirceu perguntou-me se eu já havia lido toda a obra de Benjamin, pois gostaria de me apresentar algo que eu ainda não tivesse lido.

Nossa terceira entrevista foi, efetivamente, uma aula. Dirceu conhecia bem o artigo em questão, ainda que sua última leitura, antes da atual, tivesse sido feita há mais de um ano. Dirceu fizera uso dele tanto durante seu mestrado quanto de seu doutorado – mais do que ele mesmo lembrava, afirma – e também em algumas de suas aulas para a graduação. Além de explorar discussões teóricas de relevo a partir do texto, foi interessante acompanhar o modo como Dirceu se aproximava da obra, pois sua leitura e explanação eram acompanhadas de tantas considerações sobre seu próprio modo de ler.

Leitor habitual de Benjamin, mas também de Albert Camus, Dirceu interessa-se pelas imagens que aparecem no texto, e as toma como ponto de partida para suas reflexões. Duas delas serão particularmente exploradas em sua leitura: o “apagar dos rastros”, que remete à *Cartilha para os cidadãos* de Brecht, e o “quarto burguês dos anos 80”, ambas em estreita relação mútua, e que dialogam com outras imagens presentes tanto no texto quanto fora dele.

Dirceu releu o texto durante uma viagem de ônibus, em voz alta – alta o bastante para ser ouvido pela mulher, que o acompanhava, mas não o bastante para incomodar os demais passageiros. Começou a ler sem muita empolgação, confessa, mas conforme foi correndo a leitura, foi se entusiasmando com o texto. Ao final da entrevista, agradecido, disse que está pensando até mesmo em escrever sobre ele. Seu modo de ler, descreve, partiu de uma especulação das imagens contidas na obra. No início, como não se lembrava em detalhes de suas leituras anteriores, as imagens eram estritamente internas ao texto. Conforme foi recuperando a memória de suas outras leituras, porém, as imagens de sua lembrança vinham reforçar sua leitura atual.

Uma das imagens mais presentes durante toda entrevista foi a dos rastros apagados, citado por Benjamin como imperativo extraído do estribilho de um poema de Brecht.

Tem um trecho, no final, na [página] 118, na verdade começa um pouquinho antes, que ele fala dos burgueses, dos rastros excessivos que os burgueses deixavam nas suas casas no final do século 19. Aí ele lembra uma frase do Brecht, na 118, que é “*apaguem os rastros!*”. E eu parei aí, antes de continuar a leitura. Eu não lembrava se a frase tinha um sentido irônico, se ele está dizendo que os cidadãos apagam os rastros e se transformam em burgueses ou seja, se ele está sendo irônico com os cidadãos, um pouco como faz Sade, “um esforço a mais!” para ser republicano, tal, ou se ele está realmente fazendo uma cartilha.

Dirceu tenta então recuperar na memória um trecho de Camus a respeito dos rastros, lembra-se da metáfora de uma construção no deserto, descreve o modo como permanece com a questão até o momento em que decide prosseguir na leitura do texto mesmo:

Inicialmente, eu não lembrava se a frase tinha um sentido irônico ou não; apague os rastros para não ser seguido, seguido de repente pela mediocridade daqueles, ou mesmo da perseguição, daqueles que parodiam o que é um rastro. Porque à primeira vista, quando você passa em algum lugar você deixa suas marcas e aquilo é um sinal de que aquele lugar era habitável, você reconhece você naquele lugar. Mas de repente ele fala, um pouquinho antes, que os burgueses deixam excesso de rastros. Então, o que seria esse excesso de rastros? Eu ainda estava especulando, indeciso sobre o que seria esse excesso de

rastros, qual era o sentido exato da frase. E ainda várias variáveis, puxando essa frase do Camus, que era importante seguir certos rastros. Porque você nunca chega no absurdo completamente; porque o Camus é uma espécie de deserto irrespirável, você não cria juízos nesse deserto, não constrói nada nesse deserto, constrói em cima da areia, então você precisa entrar nesse deserto. É um pouco uma metáfora religiosa, apesar do Camus ser antiteísta. Mas é isso, [...] eu parei exatamente quando ele falou “*Cartilha para os cidadãos*”. Se eu tivesse lido uma linha a mais, o texto ficaria claro, quando ele diz que essa atitude é oposta à determinada pelo hábito. Eu vi que não, ele não está ironizando os cidadãos burgueses, embora bastasse um esforço a mais.

Dirceu lembra-se de, em uma de suas leituras anteriores, ter buscado na internet o poema citado, para que pudesse ter uma melhor compreensão do texto de Benjamin. Na ocasião, buscou, tanto em relação a Brecht como em seu retorno a Benjamin, desvencilhar-se de *leituras exteriores* que ele já tinha internalizado a respeito da obra. Dessa forma, esperava uma experiência própria com o texto, como se o estivesse *lendo pela primeira vez*. Em sua leitura atual, então, muitas das imagens que construiu naquele momento foram reaparecendo em seu auxílio, acrescidas de outras, fundadas em sua própria experiência de vida e leituras outras. A pergunta reaparece sob nova forma, e ele irá refletir sobre ela na medida em que sua leitura avança. Segundo Dirceu, as expressões paradoxais, ambíguas, favorecem a irrupção de uma série de imagens:

Uma imagem é do João e Maria, no sentido do corvo que come as migalhas, e nesse sentido você não tem a volta [...], como se você não tivesse o retorno desse caminho. Eu lembro que trabalhei com essa imagem também. Porque o Camus enfatiza bastante a questão não somente de igual ou diferente, [...] ele trabalha isso principalmente no texto póstumo, *O primeiro homem*, embora o Benjamin também trabalhe isso no texto: a questão de uma certa radicalização da experiência da pobreza da experiência, onde você é o primeiro homem, sem passado, sem perspectiva de futuro, com um presente terrível, e com a intuição de uma história terrível por detrás que você não conhece por inteiro.

Dirceu faz pleno uso de suas experiências de leitura para ler, reler e propor debates com o texto. Durante a primeira entrevista, principalmente, Dirceu nos contou um pouco de sua trajetória em relação às letras. Da leitura rarefeita da adolescência ao aprendizado da leitura teórica, apenas aparentemente fácil, como prenúncio de seu longo aprendizado, que se entrelaçaria ao contato simultâneo e não menos áspero com a literatura, até a chegada à filosofia. Ele nos conta da vontade de rir diante de Durkheim, e da emoção provocada por Kant; a dificuldade imposta por Dostoiévski, o desejo de prolongar-se no universo de Proust, o prazer inesperado com a autobiografia de Górkki. Embora em sua adolescência, a

despeito do interesse, não tivesse “bagagem cultural” o suficiente que o permitisse saber da importância de Carlos Drummond de Andrade para emocionar-se com sua morte, Dirceu, por gosto e interesse, acabará se dedicando, durante a graduação e depois, com atenção quase exclusiva aos estudos, de modo a construir para si uma sólida formação cultural e de leituras.

Em seu modo de ler bastante especializado, Dirceu reconhece presentes no texto não apenas as imagens desenhadas pelo filósofo, mas ainda o emprego de figuras de linguagem, a multiplicidade de sentidos; ele formula perguntas, evita simplificações, busca informações junto a outras fontes, promove diálogos. Como reconhece o próprio leitor, suas habilidades de leitura não garantem que ele esteja livre das armadilhas de uma leitura viciada, ou, para usar suas palavras, a interferência de “leituras externas”, potencialmente capazes de ocultar sentidos do texto.

Dirceu tecerá uma longa exposição sobre o conceito de experiência, evocando-o, metalinguisticamente, para tratar da dificuldade que “*nossas mentalidades excessivamente formais, pouco dialéticas*” impõe como tendência para o distanciamento em relação à obra, a fim de “*arquitetar nossos próprios esquemas para a leitura de cada coisa*”.

Ainda procurando auxílio nas imagens construídas em leituras anteriores, que o permitam incrementar sua compreensão do texto, Dirceu não se exime de rever mesmo algumas de suas posições e interpretações sobre a obra, como ele exemplifica utilizando um trecho do último parágrafo¹⁴¹:

Eu já fiz a leitura daqui, equivocada, na minha opinião, de que tem um processo de separação entre o indivíduo capaz de esclarecer a massa, (...), que é capaz de fazer uma experiência, e a massa que não é. Eu fiz já uma leitura equivocada no sentido de separar excessivamente indivíduo e massa. Na verdade, aqui me parece que ele está falando do indivíduo e da massa que existe em cada um. Ele não está falando separadamente. Que possa o indivíduo *que existe em você* dar um pouco de humanidade àquela massa que é você. Quer dizer, essa relação de você com você mesmo, no final das contas. Ou seja, não é um esclarecimento de fora, justamente a capacidade que você tem de fazer a experiência da sua perda da experiência enquanto massa, que um dia talvez, essa massa que é você, retribua com juros, e os juros dos juros. Aí a ironia bem feita, porque é óbvio que vai retribuir, porque o indivíduo é você mesmo. É de você mesmo que a história estava falando, como diz o conto. Tem um conto do Kafka, mas isso é recorrente, tem em vários lugares, em Pessoa, por exemplo, do cara que não atravessa a porta... o *Diante da lei*. A história era

¹⁴¹ A frase em questão diz: “No meio tempo, possa o indivíduo dar um pouco de humanidade àquela massa, que um dia talvez retribua com juros e com os juros dos juros.” (Benjamin, 1996, p.119)

para você. É de você que estava falando a história. Essa é uma imagem muito forte [...].

Segundo Dirceu, o texto de Benjamin oferece “*um retrospecto de como isso [a pobreza de experiência] foi de alguma forma gestado no início da racionalidade moderna*”, como uma segunda natureza, por meio da qual a interioridade do homem é substituída pela racionalidade, instaurando um distanciamento em relação a nós mesmos. E por que isso é bárbaro? Pergunta-se.

Porque obedece ao que está *dentro*, não ao movimento vivo, *interior*, cheio de mistérios, de paixões. O que está dentro é algo já padronizado, ou que você espera que já esteja padronizado. Na verdade, que já foi padronizado por toda uma disciplina religiosa, [...] um certo controle de si mesmo que já foi gestado numa relação monoteísta com a realidade, mas que ainda não se transformou numa racionalidade.

Acerca dessa localização histórica da perda da experiência, Dirceu identifica uma certa ambiguidade no texto de Benjamin. Embora ele não localize o trecho em questão com precisão, afirma que a ambiguidade de Benjamin nesse quesito é rigorosa. Isso, porque, “*se ele fosse rigoroso no sentido de mostrar em que época isso ocorreu, se foi num período determinado ou em toda a modernidade, ele não seria tão rigoroso. Ele precisava dessa ambiguidade na cabeça do leitor.*” Essa ambiguidade, sustenta, reaparece em diversos outros momentos do texto, de modo que, “*em alguns momentos me parece que fica claro que são duas barbáries, uma barbárie gestada no interior de uma outra barbárie.*”

A imagem do quarto burguês é recuperada por Dirceu, então, nesse momento da entrevista, como recurso de fidedignidade para sua argumentação: “*talvez nesse ponto uma comparação seja mais útil que qualquer teoria. Talvez a leitura seja mais útil que qualquer explicação minha*”, a imagem que permite trabalhar sobre, mais do que qualquer formulação abstrata. Ele lê, em voz alta, o trecho, na página 117, que começa com a frase “*Se entrarmos num quarto burguês dos anos oitenta, apesar de todo o “aconchego” que ele irradia, talvez a impressão mais forte que ele produz se exprima na frase: ‘Não tens nada a fazer aqui.’*” E lembra-se de nossa condição, enquanto leitores de nossos dias: “*só quem está habituado com a hipervisibilidade que temos hoje, quem vive a “pós-modernidade”, é que entende que esse excesso de claridade, esse excesso de vestígio, não deixa espaço para você deixar mais nenhum vestígio.*” Vestígios que, a despeito do excesso com que se apresentam, são os mesmos de um mesmo quarto que você vai encontrar em outra casa: “*É o mesmo pinguim de geladeira, é o mesmo bibelô, que você vai encontrar.*”

Prosseguindo em sua argumentação, Dirceu apoia-se em Proust para falar do esgarçamento entre aparência e essência que o Romantismo teria passado, criticamente, a promover, e apoia-se ainda em Diderot e *O sobrinho de Ramot* para falar da banalidade cínica,

tornando então ao texto para apontar a contradição da proposta de Benjamin ao sustentar um “apaguem os rastros” que parece caminhar justamente na direção da arquitetura de vidro que ele denuncia, sonho de todas as sociedades totalitárias. Contudo, a força do imperativo aparece na medida em que os rastros burgueses já não expressam mais do que emoções padronizadas, e o excesso de vestígios deixados reflete apenas a própria falta de vestígios, o vazio substituído por vestígios artificiais: “*você já não consegue separar o que é artificial do que é real, o que é rastro verdadeiro do que não é.*”

É curioso que a imagem do “apagar os rastros” seja percebida enquanto capaz de encerrar em si a argumentação de Benjamin. Se a notarmos bem, vemos que se trata, justamente, de uma imagem do apagamento da imagem: rastros que desaparecem.

8.9

Mulher-natureza

Atualmente estou com três livros, que o fisioterapeuta me emprestou. Um deles me interessou muito, o *Mulheres que correm com os lobos*. Comecei a gostar muito desse livro porque ela fala que o *self* mais íntimo de uma mulher é uma loba selvagem. Quando eu estava grávida da Rute eu entrei numa crise existencial muito grande, uma rejeição muito grande, dela da gravidez, da vida, de tudo. [...] Depois dessa crise, eu desenhei uma mulher que estava deitada, ela estava grávida, mas o útero saía para fora dela. Tinha uma mulher, o nenozinho, o útero sangrava, e em cima dela tinha um lobo gigantesco, quase maior do que ela. Em cima tinha uns corvos, tal. Aí eu levei para a terapeuta, e ela me falou: ‘*Mas esse lobo não parece que está ameaçador. Parece que ele está te protegendo, protegendo a mulher.*’ E quando eu vi o título desse livro me veio imediatamente isso. Pensei ‘*ah... então é a loba?*’, e li um continho que era exatamente isso, uma mulher que tinha perdido uma criança, um filho; ela estava passeando e começava a ser seguida por um lobo. Vai vários dias, ela muito assustada com o lobo, aí um dia o marido chega em casa, a mulher está desacordada e tem um lobo em cima dela. Pelo menos até a parte que eu li, ela tem que chamar o lobo para se sentir forte, para se sentir criadora, capaz, tudo. Quando ela está longe desta força selvagem ela fica igual a essas mulheres que eu desenhei. Aí eu me interessei muito por esse livro, comecei a ler. Mas não é um livro que você lê numa sentada, então eu vou intercalando. Porque eu penso muito nas coisas que ela escreve, e eu gosto muito das imagens que ela cria, que é da velha, eu gosto de velhas, que é da terra, da umidade, das coisas podres, da lama, todas essas coisas assim... gosto muito dessas imagens, do lobo, por isso que eu estou gostando [...]. Quando eu peguei o livro, eu lembrei desse

episódio do lobo. ‘*Ab, talvez agora eu consiga entender o que estava acontecendo comigo naquela época*’.

Mulheres que correm com os lobos foi escrito pela psicanalista americana Clarissa Estés. A inspiração teórica para a obra é, segundo a autora, junguiana. O livro baseia-se em histórias, que a autora diz ter recolhido junto a contadoras de histórias de culturas diversas, interpretadas com referência a este que poderíamos chamar de um “arquetipo” da loba. As histórias têm em comum o fato de que todas, de um modo ou de outro, estão relacionadas a questões femininas: a luta pela sobrevivência, a sexualidade, o casamento, a saída da casa dos pais, o envelhecimento, a aparência física, a perda de um filho. Os capítulos começam, assim, com o resumo de uma história, que vem em seguida analisada pela autora com base na ideia referência do livro: a mulher em busca de sua força selvagem. As histórias trazem à tona dificuldades e ataques enfrentados pelas mulheres e as estratégias que as personagens utilizam mais ou menos adequadamente para superar as adversidades. São discutidos no livro tanto as formas de agressão a esta mulher loba, enquanto aspecto da personalidade feminina, quanto as estratégias empregadas ou não pela mulher em cada situação. Alguns episódios vividos pela própria autora eventualmente mesclam-se à narrativa, substituem histórias.

Um dos primeiros problemas que saltam à vista ao lermos o livro é que, embora autora dê os devidos créditos às pessoas que lhe contaram as histórias analisadas, localize geograficamente a origem das narrativas e as considere com base em alguns de seus conhecimentos sobre folclore, ela parece simplesmente ignorar o fato de que as histórias contadas não são “originais” somente porque foram contadas por pessoas do povo. Histórias orais são caracterizadas justamente por sua variância. Com relação aos contos de fada, que Clarissa Estés usa amplamente no livro, Robert Darnton (1988), em um artigo de *O grande massacre dos gatos* já nos mostrou o quanto estes se transformaram em cada localidade e durante toda a Idade Média – apenas para demarcar o exemplo – antes que se cristalizassem nas publicações de Perrault e de Grimm, e se engessassem definitivamente no cinema americano. Essa uma questão fundamental que deveria permear o estudo das histórias recolhidas: os meios de comunicação de massa atravessam as histórias narradas em nossos dias, muitas vezes, mesmo em longínquas tribos indígenas. Ainda assim, Clarissa Estés toma as histórias que recolheu a-historicamente, fora de seu próprio contexto de reinterpretação e narrativa: como lições ancestrais, as histórias vêm utilizadas para ajudar a compreender problemas que a mulher enfrentaria no presente em todas as sociedades modernas. O saber supostamente tradicional ganha ares de cientificidade. O principal desses problemas, podemos dizer, seria a forma como a civilização se opõe à feminilidade

natural, feminilidade esta que não apenas identifica a mulher como tal, mas também lhe traz a força necessária para combater problemas originários das mais diversas fontes.

Nádia gostou muito do livro. Em parte, como vimos acima, por causa das imagens que o livro evoca, que a agradam particularmente, como a da loba mesma, das velhas, das folhas, da umidade, da terra. Imagens de natureza, que evocam o ciclo do nascimento, da reprodução e da morte.

Alguns episódios importantes marcaram a vida de Nádia. Ao longo de nossos dois encontros, ela destaca três deles: a morte recente do filho; o cuidado atual com a filha doente, que vive com a ajuda de aparelhos em uma UTI instalada em sua casa; e o abuso sofrido na infância, quando foi molestada sexualmente por um adolescente que convivia com a família. Cada um desses problemas, a seu tempo, conduziram-na a uma relação conflituosa com a própria sexualidade, e, por conseguinte, a uma visão negativa de sua identidade feminina. Aquilo que é característico do ser mulher, condição de feminilidade, as diferenças em comparação com os homens, são hoje para Nádia perguntas abertas, que ela vai buscando responder com a ajuda dos livros, além de sua própria experiência de vida.

Os livros tornaram-se fonte preferencial de saber, em seu caso, por várias razões. A primeira delas vem de sua recusa em aceitar como atributos seus os estereótipos vendidos em revistas femininas – que sabemos, coincidem com a imagem da mulher veiculada também em outros meios de comunicação de massa. Nádia não gosta de ir ao cabelereiro, de se maquiar, não gosta dos assuntos discutidos nos salões de beleza, não quer ser magra. Acha esse conjunto de questões superficial e lesivo, na medida em que voltados apenas para aparência física. Em segundo lugar, por viver uma vida doméstica, e por encontrar dentro como fora de casa poucos espaços onde compartilhar experiências, contar piadas, conversar sobre temas que julga efetivamente relacionados à sua vida de mulher. Os livros, desse modo, possibilitam não apenas o contato com ideias e experiências diversas em relação ao ser mulher, fora dos padrões estabelecidos, como também a permitem acessar conhecimentos e reflexões que não encontram espaço em sua vida cotidiana.

Nádia identifica-se com a imagem de feminino que comparece no livro. Ela encontra ali algo das imagens que já associava a si mesma antes da leitura, imagens escuras como o outro lado da lua, a *Lilith*. Imagens escuras, mas não necessariamente feias. Algo forte, sábio, criativo, características que ela vê também no lobo selvagem. O livro traz para Nádia imagens e discursos que, segundo ela, coincidem com algo que ela sentia, mas não conseguia verbalizar.

Na sequência de sua leitura, também a mãe de Nádia leu o livro, mas não gostou. De acordo com Nádia, o argumento usado por sua mãe foi de que o livro seria demasiadamente carregado de estereótipos, sendo que não existe, na realidade, uma demarcação tão estreita entre masculino e feminino. Nádia não concorda com a posição da mãe, e sustenta sua apreciação original do livro: “*existem características basicamente femininas, que não existem no homem. Eu acredito nisso, e acho que é disso que ela está falando. Tem coisas que é só da mulher, que só a mulher partilha, vivencia, como a maternidade. O homem vivencia a paternidade, né.*”

A maternidade, para Nádia, foi uma experiência extremamente importante, aquela que a permitiu superar a cisão que provava entre sexualidade e fertilidade. Ao reconciliar-se com sua capacidade não apenas de gerar, mas também de cuidar dos filhos tão dependentes dela, em função de suas condições de saúde, ela sente-se novamente integrada como mulher. Nádia afirma que o sofrimento todo passado com os filhos mais novos, a exigência de atenção integral, fizeram com que ela descobrisse seu próprio valor, por meio de sua capacidade de fazer-se integralmente responsável pela vida deles.

O livro que leu, nesse sentido, não trouxe experiência tão intensa que a conduzisse a uma elaboração dessa natureza. Nádia acredita que os livros atuem para nós muito mais como espelhos do que como *fonte* de experiências ou de conhecimentos novos: “*os livros dão respostas que você quer ouvir, quando você quer ouvir.*” No entanto, o livro traz afirmações com as quais ela concorda, coisas que em parte ela já pensava, e que sente prazer em ler, assim como as imagens que expressam esse conjunto de ideias.

Uma imagem que não consta no livro, mas que representa, para Nádia, esta função de reprodução e de criação ligadas à maternidade, que são tipicamente femininas, é a escultura de uma Vênus muito antiga, baixinha, gorda, dotada de tetas enormes. Essa imagem será comparada com aquela que ela encontrou no livro, da velha dançando com as tetas balançando¹⁴²: “*... ela é toda estranha, as roupas estranhas. Ela não é bonita, mas ao mesmo tempo a dança é bonita. Os movimentos dela são graciosos.*” Pensar o corpo feminino belo em sua especificidade, independente de sua proximidade com os padrões de magreza, por exemplo, ajudam Nádia a reconciliar-se com seu corpo (necessário dizer que Nádia é uma mulher muito bonita).

Do livro surgem também as imagens da terra, caracterizada pela fertilidade e por seu poder de transformação, da velha *Baba Iaga*, que comparece em uma das histórias como símbolo de sabedoria, guia para a menina que descobria o mundo. A terra com seus

¹⁴² Refere-se ao episódio no qual a autora fora assistir uma dança folclórica, conhecida como a “dança da borboleta”, na qual a aparição de uma mulher gorda, absolutamente fora dos padrões de beleza estabelecidos para a mulher, aparece fantasiada para dançar, ao invés de uma jovem, magra, cuja imagem pudesse eventualmente coincidir melhor com o esperado pelos turistas que aguardavam.

vermes, mas por isso mesmo fértil, a velha estranha, mas sábia. A mulher foca é exemplo da necessidade de retorno às origens, lugar onde recuperamos nossas forças – história que Nádia contou para a filha mais velha num momento em que ela não estava bem emocionalmente. A decisão de comprar o livro, aliás, vem justamente da intenção de Nádia de compartilhar com as filhas os conhecimentos acerca do feminino que ela leu, mas que se sente incapaz de transmitir-lhes a partir da própria experiência. O livro adquire uma autoridade que ela mesma não acredita possuir, apesar de encontrar-se em seu próprio terreno.

8.10

Crescer: atualizando as imagens

Helena tem atravessado situações de conflito bastante típicas da adolescência: repensa o papel que desempenha junto à família, desenha seu futuro profissional, ganhou e perdeu seu primeiro amor, aquele que parecia para sempre, procura abrir seu coração para outro. Vive também situações particularmente difíceis, como o luto pela perda recente do irmão, e as dificuldades, compartilhadas pela família, de ter a irmã menor permanentemente medicada, com prognóstico de uma vida curta. Os sentimentos despertados por essas situações encontram pouco espaço de expressão junto aos amigos, namorado, familiares. Sente-se só, e fantasia, fábulas com gente e pequenos animais, que escreve e conta para si mesma.

Com os livros, Helena encontra “*todo um mundo, às vezes culturas diferentes, que se estendem a você, te levam a lugares diferentes.*” Para ela, a leitura é uma distração, como outras: “*Tem pessoas que jogam vídeo game, eu gosto de ler livros*”. Gosta tanto, que não entende as pessoas que não querem ler, que acham livro chato. “*Para mim é maravilhoso.*” Helena sente-se transportar para dentro das histórias que lê. Às vezes lê para relaxar, e mesmo para depois conseguir se concentrar nas leituras obrigatórias para a faculdade. A literatura, assim, funciona como escape, quando se sente particularmente pressionada. Ela afirma ler menos nos momentos de maior tranquilidade em sua vida.

A escolha do livro que discutiríamos no segundo encontro se deu porque *Malena é um nome de tango* era o livro que Helena lia no momento de nossa primeira entrevista. Ela decidira-se a lê-lo, por sua vez, não apenas porque a mãe aconselhara, mas porque,

iniciando a leitura, identificou-se com a história – que ela resumiu brevemente na entrevista, até o ponto onde se encontrava sua leitura – e com a protagonista, em função dos defeitos que também ela possuía e tentava esconder.

A história, segundo Helena, é “*meio confusa*”, ela demorou a entender o que estava sendo contado. A personagem principal, Malena, é uma menina, que tem uma irmã gêmea em nada parecida com ela. A irmã, “*magrinha, lindinha, de porcelana*” contrapõe-se às feições mais de “índia” de Malena, o que faz a irmã mais perfeita aos olhos dos familiares e delas mesmas. Helena destaca da história uma das cenas iniciais do livro, na qual Malena aproxima-se da prima que vivia na cadeira de rodas, provando medo naquele contato, sentimento que seria, contudo, aceito e acolhido por seu avô, com quem ela começa uma amizade. Helena acredita que a personagem não entende os acontecimentos que a rodeiam, por exemplo, o fato de que também sua mãe teve uma irmã gêmea; coisas que ela não percebe, mas que começa a buscar, na tentativa de desvendá-las. Essa busca leva Helena a admirar a narradora e identificar-se com ela. A protagonista, muito ingênua, começa a perder sua inocência na medida em que descobre os segredos familiares e a fonte dos problemas e preconceitos que nutriam. No momento em que se encontrava a leitura, em nossa primeira entrevista, a personagem de Malena, então com aproximadamente quinze anos, encontrou o amor de sua vida, está apaixonada.

Helena gosta da ideia de iniciar essa busca pelos segredos de família junto com a personagem, e em um lugar diferente como a Espanha. Desgosta quando adivinha os acontecimentos antes de contados, quando se antecipa à descoberta de que a irmã de Malena tinha um caso com o marido dela: “*o marido ficava conversando muito com ela, tinha aquela proximidade, pensei ‘ah, acho que tem alguma coisa’. [...] E aí ela vai falando que a irmã sempre quer cuidar da casa, ajudar, ficar com o marido. Só ela que não percebia, mesmo. Acho difícil numa situação assim você não perceber o que está acontecendo?*”

Ela sente dificuldade com os parágrafos longos, a mudança brusca de assunto no meio do parágrafo: “*é um parágrafo inteiro em duas ou três páginas, ela não pausa. Você não consegue se posicionar sobre o que ela está falando. Ela está falando de um sapato de uma pessoa e termina falando da vida de outra pessoa. Aí no início ficava difícil entender o jeito como ela estava escrevendo.*” O estilo da autora exige mais atenção, faz Helena ralentar sua leitura. Ler torna-se também um desafio. Na medida em que ela consegue acompanhar o ritmo da autora, a leitura se torna mais fácil.

Muitos dos pensamentos de Malena a respeito de sua própria vida são compartilhados por Helena. No início, aparece a reflexão sobre o gênero feminino:

... quando ela fala que queria ter nascido menino. Eu também pensava isso quando era mais jovem. Achava que para os

meninos é bem mais fácil, eles podem fazer o que quiserem sem ninguém que os barre. Menina não, tem muito mais expectativa. Eu pensava, por que não nasci menino? Seria mais fácil, poder xingar, jogar bola, pular muro. Menina tem que estar em casa, saber cozinhar, fazer isso, fazer aquilo. Conforme ela vai amadurecendo ela muda seu jeito de pensar. Eu também vou mudando o meu. Gostei de ser mulher.

Em seguida, a posição da personagem na família, quando comparada com a irmã, vem reportada ao próprio lugar de Helena em sua casa:

Ela era muito insegura, não acreditava nela mesma. E sempre se comparava com a irmã, porque a irmã era perfeita. Na verdade a irmã dela não era nada disso, ela que achava. Todo mundo achava que a irmã dela era uma certinha. Eu também acabei me comparando, não por causa da minha irmã, mas porque todo mundo achava que *eu* tinha que ser a irmã perfeita, certinha. Mas eu gosto do que eu sou agora. Não dá para ser diferente, e eu tive que me aceitar do jeito que eu sou, a irmã perfeita e certinha, mas eu gosto do que eu sou agora.

Helena sente-se confortada em saber que não é a única pessoa a passar por situações semelhantes àquelas, a alimentar questionamentos desse tipo em relação à própria vida. Identifica-se então também com a autora, na medida em que, imagina, para escrever uma história assim, mesmo em se tratando de uma ficção, também a autora “*tem isso dentro dela*”. Helena passa a atribuir então um peso menor a suas incertezas, consideradas agora em relação ao momento em que vivia. “*Me deu uma alegria, há pessoas que pensam como eu!*”

Quando avalia o desfecho da trama, Helena elogia a atitude da personagem de levar o filho embora consigo, ainda que a protagonista tivesse demorado tanto tempo para se impor e desmascarar a irmã. Crê, contudo, que não seria possível ou desejável que Malena passasse a ignorar a irmã depois do acontecido. Helena acredita no perdão. Sabendo que se trata de um julgamento muito pessoal seu em relação à história, emenda: “*o que a gente enxerga nos livros, depende do que a gente passa. [...] É tudo muito pessoal. Mas tudo, né?*”.

Se por um lado julgamos os personagens de acordo com nossas próprias ideias e levamos características nossas para a história, por outro lado, segundo Helena, a leitura nos traz conhecimento a respeito de nossa própria vida. Em seu caso, afirma que, na medida em que Malena vai crescendo, amadurecendo, também ela enquanto leitora vai mudando a imagem que tem de si mesma:

Eu sempre achei que eu tinha uma “alma de velha”, pelas coisas que eu passei. Meu pensamento não batia com as pessoas que tinham a mesma idade que a minha. Quando eu estava no colegial, o pessoal era sempre mais brincalhão, e eu sempre fui aquela pessoa mais séria e fechada. Mas eu sempre achei que eu tinha o corpo de uma criança. Na minha mente eu era um monstro meio terrível, né, alma de velha em corpo de

criança... tinha todas essas relações de criança. Apesar de eu já ter tido todas as transformações, eu já era uma mulher, só que eu não percebia isso, eu era sempre uma criança. Depois de ler o livro eu acabei vendo que já era uma mulher, tive um entendimento. A transformação já tinha acontecido, só eu que não tinha percebido. Foi principalmente por causa do livro, por causa das transformações que ela estava passando. [...] tem toda aquela parte da sensualidade dela, que é muito grande, e também de todas as dúvidas que ela tem, de ser mãe, essas coisas. Não que eu vá ser mãe, por enquanto. Mas sempre quando eu me via, achava... como eu achava que eu me via, como se eu me transportasse, uma espectadora do que está acontecendo: eu via uma criança brincando de ser adulta. Para fazer as coisas da casa, para fazer os trabalhos da faculdade, namorar com outra pessoa, era como se fosse uma criança fazendo tudo isso, fingindo que tinha responsabilidade. Então eu parei para pensar, olhando para ela que cresceu, olhei para mim mesma e falei que não era mais uma criança, na verdade. Não é uma brincadeira, nada do que eu faço, não brinco de casinha, não brinco para ser uma mulher, eu faço isso, mesmo. Posso não ser a pessoa mais sensual do mundo, mas eu tenho a minha sensualidade. Posso não ser a pessoa mais responsável do mundo, mas eu tenho as minhas responsabilidades.

A possibilidade de acompanhar em uma obra todo o desenvolvimento da personagem Malena, de sua infância à vida madura, propiciam a Helena localizar também o momento que ela mesma está vivendo em relação à sua vida. Esta compreensão a permite ensaiar um protagonismo na sua vida presente, e assumir algumas escolhas que vem realizando, ainda que para ela mesma a origem das transformações que experimenta não pareçam muito claras:

Medo sempre vou acabar tendo. Só porque a gente tem coragem de fazer alguma coisa não significa que a gente perdeu o medo, o medo continua lá. Aos poucos, estou tentando mudar, me entregar mais de corpo e alma nas coisas que eu fizer, sem tanta reserva. Às vezes consigo, às vezes não. [...] Me sinto bem, e fiquei feliz pelo que estava fazendo. Foi um momento, só, mas pensei, agora sim estou fazendo o que eu quero. Agora eu me encontrei no que estava fazendo. Acho que de certa forma é uma mudança. Alguém conseguir deixar de fazer as coisas não no modo automático, mas no manual. Não posso falar que foi só por causa da leitura, mas acho que teve grande influência. Também não sei explicar porque teve tanto, se porque gostei tanto da história, se pela grande identificação, se é pela pessoa... só sei que teve muito a ver.

LER PARA DORMIR, LER PARA DESPERTAR

... talvez as lembranças que elas me trouxeram tenham elas mesmas sido despertadas nos leitores, conduzindo-os pouco a pouco – retardando-se nesses caminhos floridos e enviezados – a recriar em seu espírito o ato psicológico original chamado *Leitura*, com força suficiente para poder seguir agora como que dentro dele mesmo as reflexões que me restam a apresentar.

Marcel Proust

O livro mostrou-nos sua fisionomia. Sua imagem desdobrou-se em tantas outras, a partir da experiência dos leitores. A fisionomia do livro mistura-se a essas imagens, e influi nas formas que essas imagens assumem. As imagens da experiência ressignificam o rosto do livro, e também elas entremeiam-se às imagens que o livro carrega.

O fim do livro é propagandeado após o anúncio do fim da arte, do fim da história, em um momento no qual parece não nos restar mais nada a fazer além de seguir uma rua de mão única, acompanhar o fluxo.

Benjamin escreveu seu primeiro ensaio sobre a *experiência* aos 21 anos¹⁴³. Ali, questionava a desvalorização que os adultos impunham à experiência do jovem, ao sustentarem, com base em um “já vivi”, que já conheciam tudo aquilo que o jovem estaria vivenciando ou iria ainda vivenciar: “*juventude, ideais, esperança, mulheres*” (Benjamin, 2004, p.21). Em um mundo que se transformava rapidamente, a Europa às vésperas da Primeira Grande Guerra, Benjamin pergunta-se em nome de que efetivamente falavam aqueles que experimentaram, a seu ver, apenas a falta de sentido da vida, a brutalidade, o “eternamente ontem”. Acusa-os de filisteísmo, de ausência de espírito, de retirar do jovem a possibilidade de empreender algo novo.

Em 1929, Benjamin voltaria-se para aquele ensaio com a seguinte posição:

Num de meus primeiros ensaios mobilizei todas as forças rebeldes da juventude contra a palavra ‘experiência’. E eis que

¹⁴³ O ensaio “Experiência” está incluído na coletânea *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação* (Benjamin, 2004), traduzida para o português por Marcus Mazzari.

agora essa palavra tornou-se um elemento de sustentação em muitas de minhas coisas. Apesar disso, permaneci fiel a mim mesmo. Pois meu ataque cindiu a palavra sem a aniquilar. O ataque penetrou até o âmago da coisa. (Benjamin, *idem*, p. 21, nota do tradutor)

Quatro anos depois dessa anotação seria publicado o ensaio “Experiência e pobreza” (Benjamin, 1994), no qual Benjamin dirigia o olhar para a experiência daqueles que viveram a guerra logo em seguida à redação daquele primeiro “Experiência”. Apesar da cisão imposta ao conceito, permanece, agora com especial agudeza, seu diagnóstico e respeito de gerações de homens que já não tinham o que ensinar, e se portavam perante a história como seres autômatos. A constatação melancólica alcança Benjamin quando ele percebe que sua geração não pôde empreender nada de novo, não pudera alcançar os sonhos de sua juventude. Os acontecimentos que se seguiram tornaram os homens daquela geração mais pobres em experiência, e não o contrário. Isso não por ausência de espírito, nem por filisteísmo, mas devido a uma impossibilidade histórica.

Esse declínio da experiência¹⁴⁴, refletido na dificuldade de se contar uma história, não afetava apenas a comunicação oral, porém. Os livros passavam a trazer as marcas de um descompasso entre a experiência humana (ou a pobreza de sua comunicação) e o patrimônio cultural da humanidade, incluindo aí as artes plásticas, a arquitetura, a decoração privada:

Os livros de guerra que inundaram o mercado literário nos dez anos seguintes não continham experiências transmissíveis de boca em boca. Não, o fenômeno não é estranho. Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela fome, a experiência moral pelos governantes. (Benjamin, 1994, p.115)

E, contudo, o mundo parecia rico de ideias, que galvanizadas, asseguravam à experiência, em toda sua pobreza, um *rostro* novo, “*nítido e preciso como o do mendigo medieval*” (*op.cit.*, p.115). O fenômeno, compreendido em seu sentido coletivo, passa a ser caracterizado por Benjamin como componente de uma nova barbárie. Era um momento de

¹⁴⁴ Importante esclarecer, para além dos apontamentos que realizamos sobre sua relação com a narrativa, que a palavra “experiência” em alemão é “*Erfahrung*”, cuja raiz encontra-se no verbo “*fabren*”, que significa “conduzir”. Quer dizer, a experiência, ativa, diferencia-se da vivência – “*Erlebnis*”, cuja raiz está no verbo “*leben*”, ou “viver”. A experiência, assim, constrói-se durante a vida, por meio da atividade, contrapondo-se à passividade relativa com que o sujeito vivencia algo. Benjamin diferencia os conceitos principalmente ao longo do ensaio “Sobre alguns temas em Baudelaire” (Benjamin, 1989). Konder encontra em Benjamin a seguinte diferenciação: “‘*Erfahrung*’ é o produto do trabalho (...) e ‘*Erlebnis*’ é a fantasmagoria do ocioso” (Konder, 1989, p.83).

reconstrução, de buscar fazer algo de novo com o pouco que efetivamente restara, mesmo sabendo que uma próxima guerra se avizinhava.

A experiência mesma converteu-se em imagem. A narrativa que a descreve não revive o feito, mas o substitui. Isto sem a ingenuidade característica de uma “mentira de pescador”, mas com a intenção deliberada de manipular a partir de uma autoridade inexistente. Vivência e experiência se confundem na medida em que o sujeito descola-se de sua própria atividade, para contar a respeito de algo que não consegue viver com profundidade suficiente para extrair dali um aprendizado. A possibilidade de comunicar quantitativamente os muitos fazeres importa mais do que a reflexão sobre o acontecido. A narrativa oral enreda-se em um processo comparável à fome de leitura: é preciso ler mais, ou fazer mais, para se contar mais, assegurando dessa forma espaço de convivência interpessoal. No que se refere à leitura, torna-se mais importante falar dos livros¹⁴⁵ do que lê-los: a técnica do disfarce toma o posto do livro exibido na estante.

Nesse contexto, por que então chamar a experiência de leitura de *experiência*? A leitura promove uma experiência efetiva, que mereça ser contada? A narrativa que emerge daí, como uma re-tradução do lido em outra linguagem, encontra raízes que a particularizem de modo significativo?

As imagens que emergem a partir das leituras empreendidas pelos leitores mostram laços profundos com a experiência de cada um. Os leitores nos contam não apenas dos livros, mas dos sentidos que a leitura em si comporta para sua vida presente. As imagens expressas nessas leituras falam também de liberdade e aprisionamento, e do modo como cada leitor busca enfrentar o empobrecimento da cultura, fazendo uso do livro.

As imagens falam por si mesmas. A alegoria da Lei aparece sob a forma de um soldado amarelo, cuja fonte de poder deseja-se compreender para bem enfrentar. A lei que se esconde, torna-se também objeto de desejo. Busca-se um juiz capaz de oferecer abrigo, proteção, zerar as culpas; alguém com voz potente, que deixe exprimir a fragilidade oculta. A Mulher aparece como natureza discreta, o lobo que se esconde na floresta, mas deseja recuperar a força sufocada. A mulher que cresce quer desenhar por si sua história e a história da família; almeja um poder que parece tão exíguo no cotidiano enrijecido. A Loucura, avassaladora, toma as casas, invade os sonhos, sob a forma de bestas indomadas, o tigre, a onça da mata vizinha. A Paixão, que também enlouquece, ou entristece, vê-se

¹⁴⁵ Cf. Bayard, 2007.

encerrada em uma Linguagem escrita: texto que exprime, mas também conforma; organiza e desequilibra; conduz, transforma-se em saber.

Enquanto Mauro procura na literatura um sentimento mais intenso do que sua vida presente tem lhe oferecido, Rosa procura na literatura algo que seja maior do que sua vida mesma; algo que possa reduzir o caráter trágico de sua história, objetivar um sofrimento que parece não encontrar espaço que o limite. Sua história não parece caber no papel.

Para Tiago, o livro transforma-se em instrumento de contestação, quando revela a hipocrisia reinante na sociedade. O livro torna-se reino dos anti-heróis, que denunciam a contradição na exibição de um sistema de valores que não regula efetivamente as relações sociais, senão como aparência. Como diz Helena, o livro nos tira do “modo automático”: somos obrigados a pensar artesanalmente.

A literatura aparece também como espaço de reconhecimento social. Mauro conhece *O bom crioulo*, começa a interessar-se pela literatura de Caio Fernando Abreu, ele procura incorporar um saber acerca da homossexualidade que sua própria comunidade não é capaz de lhe oferecer. Se a civilização empurrou a sexualidade e as paixões para o domínio privado, por outro, é quando o indivíduo se destaca do contexto da tradição que ele pode fugir à repressão moral intensificada nos pequenos grupamentos. O livro aparece como peça fundamental para a atribuição de um sentido público à experiência privada.

Limites para os moralismos, que muitas vezes não podem ser vencidos no ambiente social, também são premidos no espaço do livro. O rompimento funciona, simultaneamente, como alternativa à experiência real impossível, e como adaptação às avessas; os limites que se busca ampliar socialmente encontram seu passo avante na literatura. O caráter pioneiro da arte literária aparece não apenas no campo dos costumes: o universo do livro é laboratório de utopias, distopias, possibilidades e previsões.

O romance, no mesmo passo em que oferece um caminho margeado para sentimentos que parecem demasiadamente avassaladores na vida cotidiana, também exhibe histórias que o sujeito acredita nunca poderá viver. O sentido rigidamente positivo imposto pela estrutura do sucesso, mesmo sob a forma do *thriller*, que tende a caminhar no sentido único dos finais felizes, ajuda a alimentar a fome de leitura – ainda que a afirmação soe como contradição. Isso porque a fórmula do *best-seller*, travestida como pequena pílula, contribui, de forma oposta ao propagandeado, para induzir à contínua falta, à infantilização, bloqueados os acessos para a reflexão e a experiência estética efetiva. O horror não comparece no romance atraente.

Mas o livro pode comportar conteúdos que escapam à ubiquidade premente. Ante à sedução mais frágil, muitos leitores deixam-se conduzir ou conduzem sua atividade de leitura com empenho inicial, tentativa de superar a inércia da não-leitura.

Mauro e Ivan ressentem-se do final triste dos romances. Para Mauro, torna-se pesado o sinal constantemente negativo percebido após um período intenso de leituras da obra de Caio Fernando Abreu; sinal associado à fragmentação do ser humano em nossa sociedade. Ivan nos conta de seu prazer em ler, entrar no mundo do livro, que se mistura à percepção da infelicidade no desfecho das obras: *“Tem história que é muito bonita; e quase toda história tem um final triste. A gente percebe quando está lendo, que a história às vezes começa tão feliz e depois termina triste.”*.

Rosa encontra dificuldade para fazer-se ajudar pela literatura, enquanto a busca incessantemente em suas leituras: não se sente representada pela história tal qual se oferece, ainda que a identificação esteja sempre presente.

Ao discutir o romance *Berlim Alexanderplatz*, de Döblin, Benjamin¹⁴⁶ sustenta que o final é um componente importante da forma romanesca: se o herói consegue ajudar-se, ele não poderá mais nos ajudar. Apenas o final que não promete salvar permite conhecer nossa condição. O livro oferece lugar para um distanciamento difícil de se obter em nossa vida cotidiana, para que se possa conhecê-la. Ali o tempo pode dilatar-se e encolher-se, as distâncias se transformam e os planos se enchem com nossas possibilidades de criação. O livro maior que nós nos aumenta e nos encolhe.

Também a linguagem abre-se à expressão ao mesmo tempo em que denuncia a posição social do emissor. A linguagem falada aproxima-se da escrita como sinal de valor social, e as palavras retornam ao seu contexto de origem. Enquanto as letras se fazem meio, a história brasileira delegou à carreira jurídica a tarefa de abrigar literatos e poetas: poética que cede à retórica, arte aplicada.

Se a carreira de escritor parece tão difícil, muitos, porém, pretendem registrar sua experiência em livro. O passo não é fortuito; batalha-se com o texto, trabalha-se para assegurar espaços à recepção futura do escrito. Na outra ponta, defende-se literatura brasileira contemporânea como direito à literatura. Esse direito aproxima-se dos Direitos Humanos¹⁴⁷ desde que a literatura se constitui lugar de uma experiência ímpar, para o escritor, para o leitor, para um povo. O círculo que a literatura engendra possibilita a troca artística, troca mercantil.

¹⁴⁶ “A crise do romance” In: Benjamin, 1994.

¹⁴⁷ Cf. Candido, 2004.

O leitor precisa do livro, e o livro quer estar em muitos lugares. O livro apresenta-se como imagem e exhibe imagens. No manual, imagens da natureza são apresentadas como ciência e vendidas como ajuda. Carregando um mundo feito de tradição, o objeto contraditoriamente caça a autoridade de seu leitor. Se o conhecimento está no livro, não está no sujeito. O leitor não sabe de si, precisa do outro, livro-sujeito. Os conteúdos do livro mostram-se como diferencial: existem conhecimentos bem transmissíveis apenas por intermédio do livro, mas certos tipos de saber não cabem, ou não deveriam caber neles.

A leitura, aprendida, forma-se e aprimora-se com a aplicação pessoal, mas encontra seus fundamentos em uma tradição de leitura. Estilos de leitura dependem da literatura disponível, do oferecido na escola, na família, igreja. As instituições têm seu modo de usar o livro. Na família de Rosa, as leitoras tecem discursos semelhantes para justificar seu interesse pela leitura e modos de ler. O sentido do romance reporta-se à possibilidade de se conhecer novos lugares e culturas por intermédio do livro: pessoas que em lugares tão outros enfrentam problemas tão tipicamente humanos. Curiosamente, também a refração ao diverso comparece nas falas de todas as leitoras entrevistadas, avó, mãe e filha. Nádia e Rosa afirmam expressamente enxergar no livro apenas o que podem ou querem ver, enquanto Helena materializa a premissa trazendo a protagonista para viver sua própria vida. A sensação de “já vi”, mais intensamente destacada por Rosa, diz respeito, assim, tanto aos livros que elas encontram, seus conteúdos e formatos, quanto à cristalização de seus próprios modos de leitura. Por outro lado, a individualização dos modos de ler se faz notar nos estilos que cada leitora acaba desenvolvendo, marcados não apenas pelo tipo de livro que se busca – mais ou menos adequado aos diferentes momentos vividos nos respectivos ciclos de vida¹⁴⁸ de cada uma – mas também a trajetórias únicas de leitura. Os modos de ler também se transformam em função dos livros já lidos, da leitura de agora, da experiência pessoal e *individualizada*: contrafluxo da padronização à qual se expõem.

A individualização promovida por meio do livro não é plena. A *semi-padronização*, como vimos, é categoria imanente do livro. Dadas as características de seu processo de produção-reprodução, o livro compõe-se de elementos não únicos. Um desses elementos é a língua: o livro precisa escrever a língua (e a linguagem) dos leitores que tem por alvo. No que se refere à língua, o livro participa do processo que institui e uniformiza as línguas nacionais¹⁴⁹, contribuindo para preservá-la e às suas origens no mesmo passo em que a uniformiza em seu destino. Se o livro, como defende McLuhan, preparou o mundo para

¹⁴⁸ Podemos encontrar uma discussão a respeito do desenvolvimento do adulto e seus ciclos de vida em Oliveira, 2004.

¹⁴⁹ Podemos citar como exemplo a inauguração de uma “língua italiana padrão” com a *Divina Commedia*.

que se tornasse uma “aldeia global”, é verdade, porém, que o poder standardizador do livro, nesse campo, em nada se compara ao efeito promovido pelos meios de comunicação de massa, sobretudo pela televisão. A standardização da língua, nesse sentido, faz-se reflexo da padronização da própria cultura: o processo de nivelamento, centrado na Europa, estende-se e soterra as tradições locais (no mesmo passo em que, curiosamente, a grita nacionalista parece cada vez mais exacerbada). Em todos os lugares, os costumes caminham na mesma direção, aquela das modernas formas de vida. Segundo Auerbach (1969), em breve teremos de nos habituar à ideia de uma organização planetária que cultive uma única cultura literária, e que poucas línguas literárias mantenham-se vivas. A cultura “enxuta” condiciona também as experiências individuais, matéria-prima da qual a literatura se nutre.

Os leitores leem por razões diversas: estéticas, de ajuda, buscam informação, elevação, prazer, entretenimento, pertencimento, espelho. As intenções iniciais podem afastar ou aproximar o sujeito de uma leitura efetiva da obra em seus diversos elementos, e também podem se modificar durante a leitura. Alguns livros colaboram para promover uma experiência de leitura, outros são lisos como os edifícios de vidro, rios sem onda: fluídos e fáceis de *navegar*. Os leitores dos livros de papel não navegam em uma *corrente*, como a corrente elétrica que alimenta os meios eletrônicos. Nem sempre a dificuldade vale o esforço, e nem sempre os livros são simples como parecem. O *best-seller* tende a conduzir a uma leitura mais passiva, em função da linguagem fácil e das formas previsíveis, mas ainda assim leitores encontram-se em condição de posicionar-se de modo crítico frente ao texto. Isso embora certos tipos de leitura não contribuam para promover um aprendizado, de modo que o leitor possa extrair desta uma experiência digna de ser contada.

A despeito da internet e da “fome-escassez” de leitura, nunca estivemos tão cercados por livros. Na segunda redação de seu ensaio sobre a reprodutibilidade técnica, Benjamin faz uma citação em nota de um livro de Aldous Huxley¹⁵⁰, no qual o autor versava sobre o excesso de produção literária em relação à nossa capacidade de recepção e à quantidade de escritores providos de talento. Hoje, muito mais do que no final da década de 1930, a velocidade das máquinas rotativas cresceu com a informatização da produção editorial. Tornou-se possível produzir livros, literalmente, às toneladas. Com a internet, a palavra escrita tornou-se ainda mais veloz e ubíqua. Nesse contexto, o papel do crítico como do leitor individual adquire novos contornos. Encolhe-se a distância entre produtor e receptor, suprimindo-se, inclusive, a fase de edição. A tarefa do crítico se torna

¹⁵⁰ Benjamin, 2002, v.VII, p.327.

progressivamente maior ante a necessidade de filtrar para o leitor tanto conteúdo inexpressivo, eventualmente produzido pelos próprios leitores. A tarefa da escolha apoia-se, para além do livro mesmo, em indícios, conselhos, pistas, instituições.

Mas a habilidade do leitor não se esgota apenas no escolher e bem ler: será preciso bem contar, falar do que leu, usando a palavra justa e econômica. A experiência de leitura em si constitui valor crítico. “Homens-livro” como Ivan, que desejam ter o livro todo em mente, figuram menos como expressão de um comportamento anacrônico, imagem exemplar do fetichismo do livro, do que como profecia – remetem aos revolucionários da distopia de Bradbury¹⁵¹, que decoravam os livros para que eles não se perdessem.

Antes era o fogo que ameaçava a conservação do livro, desde os tempo de Alexandria. Em março de 1924, Benjamin escrevia uma carta a seu amigo Scholem, oferecendo ao amigo um conselho:

De resto, os meus panfletos começam a encontrar seu *destino*. Recebi há pouco tempo a notícia de que uma inteira tiragem ainda disponível da minha tese de graduação foi queimada em Berna. Com isso, te dou um conselho inestimável, confidenciando que ainda são disponíveis nas lojas 37 exemplares, cuja compra te daria uma posição presente no mercado de antiguidades. Recentemente ainda era possível adquirir junto à Universidade de Berna as últimas cópias da tiragem. (Benjamin, 1982, p.116)

Os livros que se fazem raros tornam-se, regra de mercado, preciosos.

Poucos anos depois, em 1933, a ação deliberada conhecida por *Bücherverbrennung* (a palavra em alemão quer dizer exatamente “queima de livros”) queimaria outros tantos livros de Benjamin como de outros autores que pudessem configurar ameaça ao pensamento totalitário nazista. Pretendia-se extirpar toda produção intelectual que pudesse ser considerada antinazista ou “pouco alemã”, fosse na Literatura como nas áreas científicas. As praças públicas encheram-se de cinzas. “Purificação” e “limpeza” eram alguns dos valores brandidos por pessoas e órgãos públicos que competiam para queimar um número sempre maior de exemplares.

O ataque ao livro não era gratuito, e esse, como sabemos, não constituiu episódio único. O medo do livro pode ser atribuído justamente ao seu poder *formador*, que permite

¹⁵¹ O romance distópico *Fahrenheit 451*, escrito e publicado pelo americano Ray Bradbury na década de 1950, trata de uma sociedade na qual os homens eram proibidos de ter e ler livros. Quando descobertos, os livros eram incinerados por “bombeiros” especialmente designados para a tarefa. Alguns revolucionários escolhiam e memorizavam os livros para que seus conteúdos escapassem à destruição. Um filme baseado no romance foi escrito e filmado por François Truffaut, e exibido em 1966.

ao indivíduo não apenas destacar-se de seu contexto para melhor conhecê-lo, como pode fazê-lo no tempo necessário para que a leitura nutra-se da reflexão¹⁵².

Hoje, a censura reduziu-se a ponto de fazer-se quase desnecessária. Não é por um acaso que, depois de vigorar por mais de quatrocentos anos, o *Index Librorum Prohibitorum* da Igreja Católica tenha conhecido seu fim na mesma década em que os aparelhos de televisão ganharam difusão mundial. A distopia de Orwell converteu-se na distopia de Huxley, sem as vantagens ensaiadas por Skinner em seu *Walden Two*¹⁵³. Ao menos por ora, parece ser essa ordem das coisas.

O fantasma que acompanha a crise do livro diz respeito à manutenção de níveis de leitura que assegurem a sobrevivência da literatura através dos leitores. A leitura do livro, como vimos, é atingida pela fome de ler e por uma leitura atomizada, distraída, ao passo em que o exíguo tempo do leitor é atacado pela divisão do trabalho, pelo ritmo imposto à percepção, por outros meios de comunicação, assim como por livros mesmo de pouco interesse – isso sem mencionar o interesse do sujeito em de ler e as condições de acesso à leitura.

O problema não atinge apenas o leitor comum. Como nos mostra Auerbach, o patrimônio cultural da humanidade encontra-se ameaçado por questões que não envolvem mais a descoberta de novos materiais ou métodos de pesquisa: é a própria noção de homem que se encontra em jogo. A abundância de material literário, métodos e pontos de vista tornou quase impossível ao estudioso obter uma visão de conjunto da literatura mundial – mesmo que estejamos falando de um número verdadeiramente reduzido de *guardiães* da cultura (o termo é nosso). O humanista tornou-se refém da especialização das disciplinas. A leitura faz-se vítima da falta e do excesso.

Com a internet, a distância entre o leitor e o escritor encolheu-se ainda mais, ambos os papéis se confundem. Se o escritor sempre esteve premido entre a interferência no presente e a possibilidade de deixar suas marcas na busca pela construção de algo novo, a imediatividade da escrita via rede empresta um caráter novo a esse conflito, esfumando limites. A palavra individual ganha em amplitude no mesmo passo em que perde alcance

¹⁵² Não se trata, assim, de conhecer a obra no contexto de seu tempo, mas de conhecer, no tempo em que ela transcorre, o tempo que ela conhece, quer dizer, o nosso (Benjamin, 2002, v.IV, p.401).

¹⁵³ Referimo-nos aos romances *1984* (de 1949), de George Orwell, e *Admirável Mundo Novo* (*Brave new World*, de 1932), de Aldous Huxley. Na sociedade imaginada por Orwell, os livros foram banidos por um poderoso aparelho repressor, dotado de burocracia própria e tecnologia voltadas especialmente para o controle ideológico. No romance de Huxley, de modo diverso, as pessoas são condicionadas para viverem em um estado planejado de felicidade e entretenimento, deixando de se interessar pela verdade. O psicólogo B.F. Skinner, ao publicar seu *Walden Two* (1948) como utopia mostrou-nos o quanto a ciência pode efetivamente engajar-se na dominação, mesmo que nutrida das melhores intenções.

temporal, conformando e representando um novo tipo de pobreza, no qual novas possibilidades de comunicação são abertas ao mesmo tempo em que as experiências em si sofrem com a padronização dos modos de vida em nível global.

Na internet, gangorra do livro, a palavra conhecerá a imediatez da fala e a permanência relativa do escrito, em uma geografia nova. Os controles ora instituídos pelas grandes corporações da informação ainda escapam à compreensão de maioria de nós, no mesmo passo em que as formas tradicionais de controle político escapam entre os dedos, desafiadas por indivíduos que falam e escrevem alcançando públicos antes imprevisíveis. O filtro dos *sites* de busca tornaram-se um mecanismo de insuspeitado poder, não apenas do ponto de vista econômico. Com a digitalização, o livro vê sua conservação futura ameaçada pela inadequação dos programas de suporte dos dados. Mais do que uma possível obsolescência de meios e programas, é disputa por mercados digitais, compelidos à exclusividade como regra do capitalismo monopolista, que nos reaproxima da distopia repressiva de Orwell. Diante desse cenário, o livro de papel parece bem menos frágil.

Enquanto o computador e a internet constituem elementos novos – e decisivos – para o futuro da leitura e a instituição de novos modos de ler, a experiência de leitura do livro faz-se capaz de evidenciar, com inigualável riqueza, uma conjugação dos modos de recepção existentes, como nos mostraram os resultados de nossa investigação. Essa riqueza torna-se sina quando concorre para a *não*-leitura. O leitor faz-se capaz de deslocar-se dentro e fora da obra, assumindo novos pontos de vista e experimentando formas de recepção, que envolvem a identificação, o ritmo de leitura, possibilidades de investigação e até mesmo de divagação, como acesso às imagens da memória.

O leitor lê como quem ouve, como se sentisse, como quem efetivamente vê, de dentro, de fora. Suas necessidades entrelaçam-se, voluntaria ou inesperadamente, a seus modos de experimentar a leitura. O livro participa de forma importante das possibilidades de que o humanismo sobrevivente se nutre.

Se queremos destacar-nos do mundo, dormir, o livro levado para o quarto atua como intermediário. Entra-se no livro para escapar do mundo, e retornar só no dia seguinte. O livro intromete-se no espaço do sono, do sonho. Pode ajudar a povoar os sonhos com imagens que não conseguimos ver acordados; ou pode misturar-se a elas, entre-sono. Mas ao exigir esforço, o livro na penumbra do leito pode encontrar um corpo cansado, que não oferece mais mãos, nem olhos à tarefa de ler. O sono chega mais veloz, dorme-se rápido, a leitura se perde. A atividade é adiada, o livro espera para encontrar seu leitor desperto.

Contudo, o livro também desperta, excita. Nesse caso, aproveita-se, curiosamente, o silêncio da noite para o esforço concentrado. Torna-se uma segunda tarefa, então, desligar-se do livro para depois ir dormir: um banho ou distração alternativa podem ajudar. A recepção do livro pode tornar-se atenta, frenética, em polo oposto à tranquilidade inebriante.

O livro não estará mais à mão quando raiar o sol. A manhã oferece tempo à lembrança, à escrita, prepara-nos para os fazeres do dia. Os pensamentos ainda não estão em ordem. Lê-se o jornal, como incursão no cotidiano.

Daqui a pouco partimos em viagem. É preciso escolher se e quais livros empacotar para a mudança.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADLER, M.; VAN DOREN, C. *How to read a book*. New York: Simon and Shuster, 1972.
- ADORNO, T.W. "A indústria cultural". In: _____. *Theodor W. Adorno*. Organizador: Gabriel Cohn; Coordenador: Florestan Fernandes; Tradução: Flávio R. Kothe, Aldo Onesti & Amélia Cohn. São Paulo: Ática, 1994. (Coleção Grandes Cientistas Sociais)
- _____. *Current of music: elements of a radio theory*. Frankfurt: Suhrkamp, 2006a.
- _____. *Introduction to the sociology of music*. New York: The Seabury Press, 2006b.
- _____. *Notas de Literatura I*. Tradução e apresentação de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003.
- _____. "O fetichismo na música e a regressão da audição". In: _____. *Adorno*. Consultoria: Paulo Eduardo Arantes. São Paulo: Nova Cultural, 1996. (Col. Os Pensadores)
- _____. *La ideologia come lenguaje: la jerga de la autenticidad*. Versión española de Justo Pérez Corral. Madrid: Taurus Ediciones, 1982.
- _____. *Teoria Estética*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2006c.
- ADORNO, T.W.; BENJAMIN, W. *The Complete Correspondence 1928-1940*. Edited by Henri Lonitz and translated by Nicholas Walker. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1999.
- ADORNO, T.W.; FRENKEL-BRUNSWIK, E.; LEVINSON, D.J.; NEVITT, R.S. *La personalidad autoritaria*. Buenos Aires: Editorial Proyección, 1965.
- ADORNO, T.W.; HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução Guido A. de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- ADORNO, T.W.; SIMPSON, G. "On popular music". In: HORKHEIMER, M. *Studies in Philosophy and Social Science*. New York: Institute of Social Research, 1941. (IX, 17-48).
- ALBERTI, L.B. *Della pittura*. Edizione critica a cura di Luigi Mallè. Firenze: Sansoni, 1950.
- AMORIM, Galeno (org.). *Retratos da leitura no Brasil*. São Paulo: Imprensa Oficial/Instituto Pró-livro, 2009.
- AUERBACH, Erich. *Ensaio de literatura ocidental: filologia e crítica*. São Paulo: Duas Cidades, 2007.

- _____. *Figura*. Tradução de Duda Machado, revista por José M. Macedo e Samuel Titan Jr, com prefácio de Modesto Carone. São Paulo: Ática, 1997 (Série Temas, vol. 62).
- _____. "Gli appelli al lettore nella Commedia". In: _____. *Studi su Dante*. Milano: Feltrinelli, 1963a, p. 309-323.
- _____. *Introduzione alla filologia romanza*. Torino: Einaudi, 1963b.
- _____. *Literary Language and Its Public*. Translated from the German by Ralph Manheim. London: Routledge and Kegan Paul, 1965.
- _____. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2004 (Col. Estudos, n.2, dirigida por J. Guinsburg).
- _____. "Philology and *Weltliteratur*". In: *The Centennial Review*. Translated by Marie & Edward Said. Ann Arbor: Michigan State University Press, Vol.13, 1969.
- BARKER, R.; ESCARPIT, R. *A fome de ler*. Trad. de J.J. Veiga. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas/Instituto Nacional do Livro, 1975.
- BARKLEY, R.A. *Transtorno de Déficit de Atenção/Hiperatividade: TDHA*. Porto Alegre: ArtMed, 2002.
- BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1969.
- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal* (edição bilíngue). Tradução, apresentação e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. (Poesia de Todos os Tempos)
- BAUDOUIN, Philippe. *Au microphone: Dr. Walter Benjamin – Walter Benjamin et la création radiophonique 1929-1933*. Paris: Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2009.
- BAXANDALL, Michael. *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style*. Oxford: Oxford University Press, 1988.
- BAYARD, Pierre. *Como falar dos livros que não lemos?* Trad. Rejane Janowitzer. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad. Sérgio P. Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989 (Obras escolhidas, Vol.3).
- _____. *Documentos de cultura, documentos de barbárie: textos escolhidos*. Seleção e apresentação: Willi Bolle. Trad.: Willi Bolle, Celeste H. M. Ribeiro de Sousa e outros. São Paulo: Editora Cultrix/EDUSP, 1986.
- _____. *Il concetto di critica nel romanticismo tedesco: scritti 1919-1922*. Torino: Einaudi Mondadori, 1982.
- _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad.: Sérgio Paulo Rouanet; prefácio: Jeanne Marie Gagnebin. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, Vol.1)

- _____. *Opere complete*. A cura de Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser. Edizione italiana a cura di Enrico Ganni con la collaborazione di Hellmut Riediger. Torino: Giulio Einaudi Editore, 2002.
- _____. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução, apresentação e notas de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____. *Passagens*. Edição alemã de Rolf Tiedemann. Organização da edição brasileira de Willi Bolle; colaboração de Olgária Chain Féres Matos; tradução do alemão de Irene Aron; tradução do francês de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG/São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.
- _____. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. Tradução, apresentação e notas de Marcus V. Mazzari. São Paulo: Duas Cidades/Ed.34, 2002. (Coleção Espírito Crítico)
- _____. *Rua de mão única*. Trad. Rubens R. Torres Filho e José C. M. Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 2000. (Obras escolhidas, Vol.2)
- _____. "Storia della letteratura e scienza della letteratura". In: *Avanguardia e rivoluzione*: Saggi sulla letteratura. Traduzione di Anna Marietti. Torino: Giulio Einaudi, 1973.
- BENJAMIN, W.; SCHOLEM, G. *Correspondência: 1933-1940*. Tradução de Neusa Soliz; revisão de Plínio Martins Filho. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993. (Coleção Debates)
- BLEGER, José. *Temas de Psicologia: entrevista e grupos*. Tradução de Rita M. M. Moraes. São Paulo: Martins Fontes, 1980.
- BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna: representação da história em Walter Benjamin*. São Paulo: EDUSP, 2000.
- BOLZONI, Lina. *La rete delle immagini: predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*. Torino: Einaudi, 2002.
- BORGES, J.L. *Discussão* (1932). Tradução Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BOSI, Ecléa. *Cultura de massa e cultura popular: leituras de operárias*. Petrópolis: Vozes, 1972.
- BRUSH, K.; GOMBRICH, E. *et al. Art history as cultural history: Warburg's Projects*. Amsterdam: G+B Arts International, 2001.
- BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das Passagens*. Trad. Ana Luíza de Andrade. Belo Horizonte/Chapecó: Editora UFMG/ Editora Universitária Argos, 2002.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos 1750-1880*. 12a. Ed. São Paulo/Rio de Janeiro: FAPESP/Ouro sobre azul, 2009.
- _____. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 10. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2008.
- _____. "O direito à literatura". In: *Vários Escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2004.
- _____. *Textos de intervenção*. São Paulo: Editora 34, 2002.

- CARNEIRO, M.L.T. "Cultura amordaçada: O DEOPS e o saneamento ideológico". In.: ABREU, Márcia. *Leitura, história e história da leitura*. Campinas, SP: Mercado de Letras; Associação de Leitura do Brasil / São Paulo: Fapesp, 2000, p. 427-447.
- CARONE, Iray. "Adorno e a educação musical pelo rádio". In: *Educação e sociedade*. Campinas, v.24, n.83, ago. 2003.
- _____. *Metáfora e psicologia: uma relação perigosa?* Curitiba, PR: Editora CRV, 2011.
- CASANOVA, Pascale. *A República Mundial das Letras*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- CAVALLO, Guglielmo. "Del rotolo, del codice e di altri aspetti della cultura scritta antica e medievale". In.: BIBLIOTECA MEDICEA LAURENZIANA. *La forma del libro: dal rotolo al codice* (secoli III a.C. – XIX d.C.). A cura di Franca Arduini. Firenze: Madragora, 2008.
- CAVALLO, G.; CHARTIER, R. *Storia della lettura nel mondo occidentale*. Bari: Editori Laterza, 1995.
- CHARTIER, Anne-Marie. "Leitura escolar: entre a pedagogia e a sociologia". In: *Revista brasileira de educação*. Rio de Janeiro, n.0, set/out/nov/dez 1995. (p.15-52)
- CHARTIER, Roger. *A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*. Tradução de Mary del Priore. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1994. (Coleção Tempos)
- _____. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. Trad. Reginaldo de Moraes. São Paulo: Editora UNESP/Imprensa Oficial do Estado, 1999. (Prismas)
- COHN, Gabriel. (org.) *Comunicação e indústria cultural: leituras de análise dos meios de comunicação na sociedade contemporânea e das manifestações da opinião pública, propaganda e "cultura de massa" nessa sociedade*. 2. ed. Direção: Florestan Fernandes. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1975. (Biblioteca universitária, série 2ª, vol. 39)
- _____. "Difícil reconciliação – Adorno e a dialética da cultura". In: *Lua Nova: Revista de cultura e política*. São Paulo, n.20, maio 1990. (p. 5-20)
- CURTIUS, E.R. *Letteratura europea e Medio Evo latino*. A cura di Roberto Antonelli. Firenze: La Nuova Italia Editrice, 1992. (Filologia e Modernità)
- DADICO, Luciana. *Atuação de psicólogos em organizações não-governamentais na área da educação*. São Paulo, 2003. 181 p. Dissertação de Mestrado. Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo.
- _____. "Flaubert e o crepúsculo do sujeito: uma análise do conto Um coração simples". In: *Psicologia USP*. (no prelo)
- DARNTON, Robert. *A questão dos livros: passado, presente e futuro*. Trad. Daniel Pellizzari. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

- _____. "I lettori rispondono a Rousseau: la costruzione della sensibilità romantica". In: _____ *Il grande massacro dei gatti: e altri episodi della storia culturale francese*. A cura di Renato Pasta. Milano: Adelphi Edizioni, 1988.
- DEJOURS, Christophe. *A loucura do trabalho*. São Paulo: Cortez, 1995.
- DUARTE, Rodrigo. "Benjamin's conception of language and Adorno's aesthetic theory". In: *Kriterion: revista de Filosofia*. [V. 46 n.112, Belo Horizonte, Dez. 2005]
- _____. "Expressão estética". In: Duarte, R.; Figueiredo, V. (org.s) *Mimesis e expressão*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001. (Humanitas)
- _____. *Teoria crítica da indústria cultural*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007. (Humanitas)
- ESCARPIT, R.; GASSET, J.O. *A revolução do livro*. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes/Universidade de São Paulo, 1971. (Série Editoração, circulação restrita)
- FEBVRE, L.; MARTIN, H-J. *La nascita del libro*. A cura di Armando Petrucci. 9a. Edizione. Bari: Editori Laterza, 2007.
- FERNANDES, Florestan. *A integração do negro na sociedade de classes*. São Paulo: Ática: 1978.
- FISH, Stanley. *C'è un testo in questa classe? L'interpretazione nella critica letteraria e nell'insegnamento*. Torino: Giulio Einaudi Editori, 1980. (Nuovo Politecnico, 158)
- FLAUBERT, Gustave. *L'éducation sentimentale*. Chronologie, présentation, notes, dossier e bibliographie par Stéphanie Dord-Crouslé. Paris: Flammarion, 2001.
- _____. *Três Contos*. Trad. Miltom Hatoum e Samuel Titan Jr. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- FREIRE, Paulo. *A importância do ato de ler: em três artigos que se completam*. São Paulo: Autores Associados/Cortez, 1989. (Coleção Polêmicas do nosso tempo, 4)
- FUNDAÇÃO INSTITUTO DE PESQUISAS ECONÔMICAS (FIPE). *Produção e vendas do setor editorial brasileiro – 2008*. Disponível em: www.abdl.com.br/UserFiles/FIPE2008.pdf. Acesso em ago. 2010.
- GINZBURG, Carlo. *Il formaggio e I vermi: il cosmo di un mugnaio del '500*. Torino: Einaudi, 1976.
- _____. "Making Things Strange: The Prehistory of a Literary Device". In: *Representations*, n.56, Special Issue: The New Erudition (Autumn, 1996), p.8-28. California: University of California Press.
- GOLDMANN, L. ; ADORNO, T.W. "Discussion extraite des actes du second colloque international sur la sociologie de la littérature tenu à Royaumont, par L. Goldmann et Th.-W. Adorno". In: GOLDMANN, L. *Lucien Goldmann et la sociologie de la littérature: Hommage à Lucien Goldmann*. Bruxelles: Éditions de l'Université de Bruxelles, 1975.
- GOODMAN, Nelson. *Languages of Art: an approach to a theory of symbols*. 2nd. ed. Indianapolis/Cambridge: Hackett Publishing Company, 1976.

- GRANGER, G.G. *Filosofia do estilo*. Tradução de Scarlett Z. Marton. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1974. (Estudos, 27)
- HABERMAS, Jürgen. *Mudança estrutural da esfera pública: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa*. Trad. Flávio R. Kothe. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984. (Biblioteca Tempo Universitário, n.76. Série Estudos Alemães)
- HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil: sua história*. Trad. M.P. Villalobos, L.L. de Oliveira e G.G. de Souza. 2.ed. revista e ampliada. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.
- HOLLAND, N. N. *Five Readers Reading*. New Haven and London: Yale University Press, 1975.
- HULLOT-KENTOR, Robert. *Things Beyond Resemblance: Collected essays on Theodor W. Adorno*. Columbia University Press: New York, 2006.
- INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). "Educação e condições de vida". Disponível em: http://www.ibge.gov.br/home/presidencia/noticias/noticia_visualiza.php?id_noticia=1708. Acesso em abr. 2011.
- JAUSS, H. R. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Tradução Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994 (Temas, v.36).
- JAY, Martin. *Downcast eyes: the denigration of vision in twentieth-century French thought*. Berkley and Los Angeles: University of California Press, 1994.
- KONDER, Leandro. *Walter Benjamin: o marxismo da melancolia*. 2. ed. Rio de Janeiro: Campus, 1989.
- KOTHE, F. R. *Benjamin ; Adorno: confrontos*. São Paulo: Ática, 1978. (Ensaio, 46)
- LEITE, D.M. *Psicologia e literatura*. 5a. Ed. Revista. São Paulo: Editora UNESP, 2002. (Série Dante Moreira Leite)
- LAJOLO, M. ; ZILBERMAN, R. *A formação da leitura no Brasil*. São Paulo: Ática, 1998. (Série Temas, v.58, Literatura Brasileira)
- LEWIS, C. S. *A experiência de ler*. Tradução e notas Carlos G. Barbo. Porto: Elementos Sudoeste, 2003.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Trad., posfácio e notas de José M. M. De Macedo. São Paulo: Duas cidades/Editora 34, 2000. (Coleção Espírito Crítico)
- MACCHIAVELLI, Niccolò. *Il Principe*. A cura di Giorgio Inglese, con saggio di Federico Chabod. Torino: Einaudi, 1995. (Classici, 309)
- MACHADO DE ASSIS, J.M. "Teoria do medalhão". In.: _____. *Papéis Avulsos* (1882). Disponível em: <http://machado.mec.gov.br>. Acesso em 12 jan. 2011.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1992. (Bibliothèque de la Pléiade, v. 65)

- MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1977.
- MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO (MEC). "Índice de Desenvolvimento da Educação Básica – Ano 2009" Disponível em: <http://sistemasideb.inep.gov.br/resultado>. Acesso em abr. 2011.
- McLUHAN, Marshall. *A galáxia de Gutenberg: a formação do homem tipográfico*. Trad. Leônidas Gontijo de Carvalho e Anísio Teixeira. São Paulo, Editora Nacional e Editora da USP, 1972.
- _____. *O meio é a mensagem*. Tradução de Gabriel Cohn. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1971.
- MILIBAND, David (Org.). *Reiventando a esquerda*. Trad. R. Filker. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.
- MORETTI, Franco. "O século sério". In: *Novos Estudos*. São Paulo: CEBRAP, n.65, mar. 2003, p. 3-33.
- _____. "The novel: History and Theory" In: *New Left Review*. London: New Left Review, n.52, July-Aug., 2008, p.111-124.
- OLIVEIRA, M. K. "Ciclos de vida: algumas questões sobre a psicologia do adulto". In: *Educação e Pesquisa*. FEUSP: São Paulo, v. 30, n. 2, 2004.
- PASSETTI, Edson. "Crianças carentes e políticas públicas". In: M. D. Priore (Org.). *História das crianças no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Contexto.
- PETRUCCI, Armando. "Ler por ler: um futuro para a leitura". In: Cavallo, G.; Chartier, R. *História da leitura no mundo ocidental*. Trad. Cavalcanti, C.; Moretto, F.; Machado, G.M.; Soares, J.A.M. São Paulo: Ática, 1999. (v.2)
- PERELMAN, Chaim. *Tratado da argumentação: a nova retórica*. Trad. Maria Ermantina de A. P. Galvão. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- PICCONE-STELLA, S.; ROSSI, A. *La fatica di leggere*. Roma: Editori Riuniti, 1964. (Nostro tempo)
- PLATÃO. "Superiorità dell'oralità sulla scrittura". In: _____ *Fedro*. Traduzione di C. Guzzo. Napoli: Luigi Loffredo Editore, 1934. (Pagine di filosofi per i giovani italiani)
- PORTELLI, Alessandro. "Memoria e globalizzazione: La lotta contro la chiusura degli acciai speciali a Terni, 2004-2005". In: *Quaderni Storici*. Roma: Il Mulino, n.120 (Storia orale), Anno XL, Fascicolo 3, Dic. 2005, pp.735-752.
- PRESSLER, G. K. *Benjamin, Brasil – a recepção de Walter Benjamin de 1960 a 2005: um estudo sobre a formação da intelectualidade brasileira*. São Paulo: Annablume, 2006.
- PROUST, Marcel. *Sobre a leitura*. Trad. Carlos Vogt. 3. ed. Campinas, SP: Pontes, 2001.
- QUEIRÓZ, M. I. P. *Variações sobre a técnica de gravador no registro da informação viva*. São Paulo: CERU/FFLCH, 1983.
- REIMÃO, Sandra. *Mercado editorial brasileiro: 1960-1990*. São Paulo: Com-Arte/Fapesp, 1996.

- RICOEUR, Paul. *Interpretação e ideologias*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.
- ROSA, J. A. *Análise do livro como produto e como negócio no contexto brasileiro atual: referências para a estratégia de marketing e comunicação na indústria editorial e para decisões de fomento e difusão do livro no âmbito governamental e institucional*. São Paulo. Escola de Comunicação e Artes USP, doutorado. 273p. 2008.
- ROSSI, Paolo. *A chave universal: artes da memorização e lógica combinatória desde Lúlio até Leibniz*. Tradução de Antonio Angonese. Bauru, SP: EDUSC, 2004.
- _____. *Sinais do tempo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- SAXL, Fritz. *La vida de las imágenes: estudios iconográficos sobre el arte occidental*. Versión española de Federico Zaragoza. Madrid: Alianza, 1989.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. 5a.Ed. (4a. reimpressão). São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2008.
- _____. *Um mestre na periferia do capitalismo*. 4a.Ed. (3a. reimpressão). São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2008.
- SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. 2a. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- ŠKLOVSKIJ, Viktor. "Arte como procedimento". In TODOROV, T. *I Formalisti Russi: Teoria della letteratura e metodo critico*. Prefazione di Roman Jakobson. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1968. (Piccola Biblioteca Einaudi)
- SMITH, Frank. *Compreendendo a leitura: uma análise psicolinguística da leitura e do aprender a ler*. Tradução de Daise Batista. Porto Alegre: Artes Médicas, 1989.
- VIGOTSKI, L. S. *A construção do pensamento e da linguagem*. Texto integral traduzido do russo por Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2000. (Psicologia e Pedagogia)
- _____. *A formação social da mente: o desenvolvimento dos processos psicológicos superiores*. Trad.: José Cipolla Neto, Luiz Silveira Menna Barreto e Solange C. Afeche. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- _____. *Psicologia da Arte*. Trad.: Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- _____. *Psicologia pedagógica*. Tradução do russo e introdução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- WAIZBORT, Leopoldo. "Erich Auerbach sociólogo". In.: *Tempo Social*. São Paulo: FFLCH/USP, vol. 16, n.1, jun. 2004, p.9-22.
- WARBURG, Aby. *The Renewal of Pagan Antiquity: Contributions to the Cultural History of the European Renaissance*. Translation by David Britt. Los Angeles: The Getty Research Institute Publications Programs, 1999.
- WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

WHITE, Hayden. *Figural Realism: Studies on the Mimesis Effect*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 2000.

WITTMANN, Reinhard. "Una 'Rivoluzione della Lettura' alla fine del XVIII secolo". In.: CAVALLLO, Guglielmo; CHARTIER, Roger. *Storia della lettura nel mondo occidentale*. Bari: Editori Laterza, 1995.

YATES, F. A. *A arte da memória*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007.

Livros escolhidos pelos leitores

AQUINO, Marçal. *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

BENJAMIN, Walter. "Experiência e pobreza". In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad.: Sérgio Paulo Rouanet; prefácio: Jeanne Marie Gagnebin. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras escolhidas, Vol.1)

CANEPELE, Ismael. *Os famosos e os duendes da morte*. São Paulo: Iluminuras, 2010.

CORTÁZAR, Júlio. *Bestiario*. 2. ed. Buenos Aires: Punto de Lectura, 2007.

ESTÉS, C.P. *Mulheres que correm com os lobos: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem*. Trad. Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

GRANDES, Almudena. *Malena é um nome de tango*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

NORMAN, Howard. *O pintor de pássaros*. Trad. Roberto Grey. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. 100. ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.

GUIMARÃES ROSA, João. *Grande sertão: veredas*. 19. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

SALINGER, J.D. *O apanhador no campo de centeio*. 16.ed. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 2000.