

## ENTRANDO NO BOSQUE

Gostaria de começar lembrando Italo Calvino, que há oito anos foi convidado a pronunciar suas seis conferências Norton,\* porém só teve tempo de escrever cinco, antes de nos deixar. Eu o evoco não apenas como amigo, mas também como o autor de *Se um viajante numa noite de inverno*, porque seu romance diz respeito à presença do leitor na história e em larga medida minhas conferências versarão sobre o mesmo tema.

No mesmo ano em que o livro de Calvino foi lançado na Itália, publicou-se uma de minhas obras — *Lector in fabula*, que só em parte corresponde à sua tradução inglesa, *The role of the reader* [O papel do leitor]. Os títulos inglês e italiano desse livro são diferentes porque, se fosse traduzido ao pé da letra para o inglês, o título italiano (ou latino) seria “The reader in the fairy tale” [O leitor no conto de fadas], o que não significa absolutamente nada. Na Itália, a expressão “*lupus in fabula*” equivale a “falou no diabo...”, e é usada quando uma pessoa da qual se acabou de falar aparece de repente. Contudo, enquanto a expressão italiana cita o lobo, que figura em todas as histórias populares, eu menciono o leitor. Na verdade, o lobo pode até nem figurar em muitas situações, e logo veremos que em seu lugar poderia haver um ogro. Mas numa história sempre há um leitor, e esse leitor é um ingrediente fundamental não só do processo de contar uma história, como também da própria história.

(\*) Trata-se das Charles Eliot Norton Lectures, um ciclo de seis conferências apresentadas durante o ano acadêmico na Universidade Harvard, em Cambridge, Mass. Todos os anos, um escritor, músico ou artista de renome é convidado a pronunciá-las, tendo inteira liberdade na escolha de seus temas. (N. E.)

Hoje em dia, quem comparar meu *Lector in fabula* com *Seis propostas para o próximo milênio* de suas *Seis propostas para o próximo milênio* (suas conferências Norton), aquela dedicada à rapidez, na qual se reporta à quinquagésima sétima história de sua antologia de *Fábulas italianas*:

Um rei caiu doente, e seus médicos lhe disseram: "Majestade, se quiserdes sarar, deves conseguir uma pena do ogro. Isso não será fácil, pois o ogro come todo ser humano que avista".

O rei informou a todos, mas ninguém se mostrou disposto a ir procurar o ogro. Então ele pediu a um de seus súditos mais leais e corajosos, que respondeu: "Eu vou".

Ensinaram o caminho ao homem e disseram-lhe: "No topo de um monte há sete cavernas, e numa delas mora o ogro".<sup>2</sup>

Calvino observa que "não se diz uma só palavra sobre a doença que afligia o rei, nem se explica por que o ogro tinha penas e tampouco se descrevem as cavernas", e enaltece ainda o caráter veloz de uma narrativa, porém afirma que "esta apologia da rapidez não pretende negar os prazeres da demora".<sup>3</sup> Minha terceira conferência será dedicada à demora. Por enquanto, só quero dizer que qualquer narrativa de ficção é necessária e fatalmente rápida porque, ao construir um mundo que inclui uma multiplicidade de acontecimentos e de personagens, não pode dizer tudo sobre esse mundo. Alude a ele e pede ao leitor que preencha toda uma série de lacunas. Afinal (como já escrevi) todo texto é uma máquina preguiçosa pedindo ao leitor que faça uma parte de seu trabalho. Que problema seria se um texto tivesse de dizer tudo que o receptor deve compreender — não terminaria nunca. Se eu ligar para você e disser: "Vou pegar a estrada e dentro de uma hora estarei aí", você não há de esperar que eu acrescente que vou de carro pela estrada.

Em Agosto, *moglie mia non ti conosco* [Agosto, minha esposa não te conheço], o grande autor humorístico Achille Campanile escreveu o seguinte diálogo:

Gedeone gesticulava freneticamente para uma carruagem que estava parada no fim da rua. O velho cocheiro desceu com dificuldade e tão depressa quanto podia aproximou-se de nossos amigos, dizendo: "Em que posso ser útil?".

"Não!", Gedeone gritou, irritado. "Quero a carruagem."

"Oh!", replicou o cocheiro, desapontado. "Pensei que me quisesse."

Ele voltou para a carruagem, assumiu seu lugar e perguntou a Gedeone, que se acomodara no veículo juntamente com Andrea: "Para onde vamos?".

"Não posso lhe dizer", respondeu Gedeone, que queria manter em segredo sua expedição. O cocheiro, que não era muito curioso, não insistiu. Todos ficaram sentados na mais completa imobilidade durante alguns minutos, contemplando o panorama. Por fim, sem conseguir mais se conter, Gedeone exclamou: "Para o castelo Fiorenzina!" — com o que o cavalo se pôs em

marcha e o cocheiro reclamou: "A esta hora? Vamos chegar lá depois do anoitecer".

"É verdade", Gedeone resmungou. "Vamos amanhã de manhã. Venha nos apanhar às sete em ponto."

"Com a carruagem?", perguntou o cocheiro. Gedeone refletiu por alguns instantes. E finalmente disse: "Sim, é melhor".

Ao dirigir-se para a estalagem, voltou-se e gritou para o cocheiro: "Ei! Não se esqueça do cavalo!".

"Está falando sério?", o outro perguntou, surpreso. "Bem, como o senhor quiser."

O trecho é absurdo porque os protagonistas no começo dizem menos do que devem e no fim sentem necessidade de dizer (e de ouvir) o que é desnecessário dizer.

Às vezes, ao tentar falar demais, um autor pode se tornar mais engraçado que suas personagens. Uma escritora muito conhecida na Itália do século XIX foi Carolina Invernizio, que alimentou os sonhos de gerações inteiras de proletários com histórias como *O beijo de uma morta*, *A vingança de uma louca*, *O cadáver acusador*. Carolina Invernizio escrevia muito mal, e minha tradução será fiel. Já se comentou que ela teve a coragem — ou a fraqueza — de introduzir na literatura a linguagem da pequena burocracia do recém-criado Estado italiano (burocracia à qual pertencia seu marido, administrador de uma panificadora do Exército). Eis como Carolina inicia seu romance *A estalagem assassina*:

Era uma bela noite, embora fizesse muito frio. As ruas de Turim estavam claras como se fosse dia, iluminadas pela lua alta no céu. O relógio da estação marcava sete horas. Sob o grande pórtico ouvia-se um barulho ensurdecedor, uma vez que dois trens expressos se cruzavam. Um estava partindo, o outro estava chegando.<sup>5</sup>

Não devemos ser muito severos com a sra. Invernizio. Ela percebeu de algum modo que a rapidez é uma grande virtude narrativa, mas nunca poderia ter começado, como Kafka em sua *Metamorfose*, com a frase: "Certa manhã, ao despertar de

sonhos agitados, Gregor Samsa se viu transformado num inseto giganteco".<sup>6</sup> Os leitores de Carolina Invernizio teriam imediatamente lhe perguntado como e por que Gregor Samsa se transformara em inseto e o que ele comeria no dia anterior. Alfred Kazin conta que Thomas Mann emprestou um romance de Kafka para Einstein, que o devolveu, dizendo: "Não consegui ler; a mente humana não é tão complexa".<sup>7</sup>

Einstein talvez achasse a história demais lenta (mais adiante vou enaltecer a arte de reduzir a velocidade). Com efeito, nem sempre o leitor sabe colaborar com a velocidade do texto. Em *Reading and understanding* [Leitura e compreensão], Roger Schank nos conta outra história:

John amava Mary, mas ela não queria casar com ele. Um dia, um dragão roubou Mary do castelo. John montou em seu cavalo e matou o dragão. Mary resolveu casar com ele. Depois disso os dois foram felizes para sempre.<sup>8</sup>

Preocupado com o que as crianças entendem quando lêem, Schank fez várias perguntas sobre a história a uma menina de três anos.

S. Por que John matou o dragão?

M. Porque ele era ruim.

S. Por que ele era ruim?

M. Porque estava machucando o John.

S. Estava machucando de que jeito?

M. Acho que ele estava jogando fogo no John.

S. Por que Mary resolveu se casar com John?

M. Porque ela amava muito o John, e o John queria muito, muito casar com ela...

S. E como Mary decidiu se casar com John, quando no começo ela não queria?

M. Essa pergunta é difícil.

S. Tudo bem, mas qual você acha que é a resposta?

M. Porque ela não queria, e aí ele falou bastante que queria casar com ela, e então ela ficou com vontade de casar com ela, quer dizer, com ele.

Evidentemente, o que a menina sabia do mundo incluía o fato de que os dragões lançam chamas pelas narinas, mas não a possibilidade de uma pessoa, movida pela gratidão ou pela admiração, ceder a um amor ao qual não retribui. Uma história pode ser mais ou menos rápida — quer dizer, mais ou menos elíptica —, porém o que determina até que ponto ela pode ser elíptica é o tipo de leitor a que se destina.

Já que tento justificar todos os títulos que tola mente escolho para minhas obras, permitam-me justificar também o título de minhas conferências Norton. "Bosque" é uma metáfora para o texto narrativo, não só para o texto dos contos de fadas, mas para qualquer texto narrativo. Há bosques como Dublin, onde em lugar de Chapeuzinho Vermelho podemos encontrar Molly Bloom, e bosques como Casablanca, no qual podemos encontrar Ilsa Lund ou Rick Blaine.

Usando uma metáfora criada por Jorge Luis Borges (ou tro espírito muito presente nestas palestras e que também pronunciou suas conferências Norton há 25 anos), um bosque é um jardim de caminhos que se bifurcam. Mesmo quando não existem num bosque trilhas bem definidas, todos podem traçar sua própria trilha, decidindo ir para a esquerda ou para a direita de determinada árvore e, a cada árvore que encontrar, optando por esta ou aquela direção.

Num texto narrativo, o leitor é obrigado a optar o tempo todo. Na verdade, essa obrigação de optar existe até mesmo no nível da frase individual — pelo menos sempre que esta contém um verbo transitivo. Quando a pessoa que fala está prestes a concluir uma frase, nós como leitores ou ouvintes fazemos uma aposta (embora inconscientemente): prevemos sua escolha ou nos perguntamos qual será sua escolha (pelo menos no caso de frases de impacto como "Ontem à noite no campo-santo do presbitério eu vi...").

Às vezes o narrador quer nos deixar livres para imaginarmos a continuação da história. Vejamos, por exemplo, o final da *Narrativa de Arthur Gordon Pym*, de Poe:

E agora corremos para os amplos da catarata, onde uma fenda se abria para nos receber. Contudo, surgiu em nosso caminho uma figura humana velada, muito maior em suas proporções que qualquer pessoa que habita entre os homens. E sua pele tinha a alvura perfeita da neve.

Aqui, onde a voz do narrador se cala, o autor quer que passemos o resto da vida imaginando o que aconteceu; e, com medo de que ainda não tenhamos sucumbido ao desejo de saber o que jamais nos será revelado, o autor — não a voz do narrador — acrescenta uma nota no final para nos dizer que, após o desaparecimento do sr. Pym, "os poucos capítulos que completariam a narrativa [...] perderam-se irremediavelmente". Nunca escaparemos desse bosque — como aconteceu, por exemplo, com Júlio Verne, Charles Romyn Dake e H. P. Lovecraft, que resolveram ficar lá, tentando dar continuidade à história de Pym.

Mas existem casos em que o autor sadicamente quer nos mostrar que não somos Stanley, e sim Livingstone,\* e que estamos fadados a nos perder nos bosques por causa de nossas escolhas equivocadas. Vejamos Laurence Sterne, logo no início de *Tristram Shandy*:

Eu gostaria que meu pai ou minha mãe, ou ambos, na verdade, já que a ambos competia igualmente tal dever, tivessem pensado bem no que faziam quando me conceberam; que houvessem considerado adequadamente o quanto dependia do que estavam fazendo [...]

O que o casal Shandy estaria fazendo nesse delicado momento? A fim de dar tempo ao leitor para que chegue a algumas hipóteses razoáveis (até mesmo as mais embaraçosas), Sterne digressiona por um parágrafo inteiro (o que mostra que

(\*) Em 1871, depois de dois anos de busca, o jornalista e explorador inglês sir Henry Morton Stanley (1841-1904) encontrou David Livingstone (1813-73), que havia se perdido na África Central durante uma de suas numerosas expedições pelo continente africano. (N. T.)

Calvino tinha razão em não desdenhar a arte da demora) e depois revela o equívoco cometido na cena inicial:

*Por favor, meu querido, disse minha mãe, não te esqueceste de dar corda no relógio? — Santo Deus! meu pai gritou, lançando uma exclamação, porém cuidando ao mesmo tempo de moderar a voz. Terá havido alguma mulher, desde a criação do mundo, que interrompesse um homem com uma pergunta tão tola?*

Como vemos, o que o pai pensa da mãe é exatamente o que o leitor pensa de Sterne. Já existiu algum autor, por mais malicioso que fosse, que tivesse frustrado tanto seus leitores?

É claro que, depois de Sterne, a narrativa de vanguarda muitas vezes tentou não só frustrar nossas expectativas enquanto leitores, como ainda criar leitores que esperam ter inteira liberdade de escolha em relação ao livro que estão lendo. E essa liberdade é possível precisamente porque — graças a uma tradição milenar, que abrange narrativas que vão desde os mitos primitivos até o moderno romance policial — os leitores se dispõem a fazer suas escolhas no bosque da narrativa acreditando que algumas delas serão mais razoáveis que outras.

Digo “razoáveis” como se tais escolhas se baseassem no bom senso. No entanto, seria um erro pensar que se lê um livro de ficção em conformidade com o bom senso. Certamente não é o que exigem de nós Sterne ou Poe ou mesmo o autor (se na origem houve um autor) de “Chapeuzinho Vermelho”. De fato, o bom senso nos levaria a rejeitar a idéia de que o bosque abraça um lobo que fala. Então, o que quero dizer quando afirmo que no bosque da narrativa o leitor precisa fazer escolhas razoáveis?

Neste ponto me cabe lembrar dois conceitos que já discutimos — a saber, os do Leitor-Modelo e do Autor-Modelo.

O leitor-modelo de uma história não é o leitor empírico. O leitor empírico é você, eu, todos nós, quando lemos um texto. Os leitores empíricos podem ler de várias formas, e não existe lei que determine como devem ler, porque em geral utilizam o texto como um receptáculo de suas próprias paixões, as quais podem ser exteriores ao texto ou provocadas pelo próprio texto.

Quem já assistiu a uma comédia num momento de profunda tristeza sabe que em tal circunstância é muito difícil se divertir com um filme engraçado. E isso não é tudo: se assistir ao mesmo filme anos depois, mesmo assim talvez não consiga rir, porque cada cena irá lembrá-lo da tristeza que sentiu na primeira vez. Evidentemente, como espectadores empíricos, estaríamos “lendo” o filme de maneira errada. Mas “errada” em relação a quê? Em relação ao tipo de espectadores que o diretor tinha em mente — ou seja, espectadores dispostos a sorrir e a acompanhar uma história que não os envolve pessoalmente.

Esse tipo de espectador (ou de leitor, no caso de um livro) é o que eu chamo de leitor-modelo — uma espécie de tipo ideal que o texto não só prevê como colaborador, mas ainda procura criar. Um texto que começa com “Era uma vez” envia um sinal que lhe permite de imediato selecionar seu próprio leitor-modelo, o qual deve ser uma criança ou pelo menos uma pessoa disposta a aceitar algo que extrapola o sensato e o razoável.

Após a publicação de meu segundo romance, *O pêndulo de Foucault*, um amigo de infância, que não vejo há anos, escreveu-me o seguinte: “Caro Umberto, não me lembro de ter lhe contado a história patética de meus tios, mas acho que foi uma grande indiscrição de sua parte usá-la em seu romance”. Bem, em meu livro conto alguns episódios relacionados com um “tio Carlo” e uma “tia Catarina”, que vêm a ser os tios do protagonista, Jacopo Belpo, e que de fato existiram na vida real: com algumas alterações conto uma história de minha infância que envolve um tio e uma tia — os quais, no entanto, tinham outros nomes. Respondi a meu amigo dizendo que tio Carlo e tia Catarina eram parentes meus, não dele, e que portanto eu detinha o *copyright*; eu nem sabia que ele tinha tios e tias. Meu amigo pediu desculpas: ficou tão envolvido com a história que julgou reconhecer alguns incidentes ligados a seus tios — o que não é impossível, pois em época de guerra (e a uma delas remontavam minhas lembranças) coisas parecidas acontecem com tios diferentes.

O que aconteceu com meu amigo? Ele havia procurado no bosque uma coisa que estava em sua memória particular. Ao caminhar pelo bosque, posso muito bem utilizar cada experiência e cada descoberta para aprender mais sobre a vida, sobre o passado e o futuro. Sem embargo, considerando que um bosque é criado para todos, não posso procurar nele fatos e sentimentos que só a mim dizem respeito. De outra forma (como escrevi em dois livros recentes, *The limits of interpretation* [Os limites da interpretação] e *Interpretation and overinterpretation* [Interpretação e superinterpretação]),<sup>16</sup> não estou interpretando um texto, e sim usando-o. Nada nos proíbe de usar um texto para devanear, e fazemos isso com frequência, porém o devaneio não é uma coisa pública; leva-nos a caminhar pelo bosque da narrativa como se estivéssemos em nosso jardim particular.

Cabe, portanto, observar as regras do jogo, e o leitor-modelo é alguém que está ansioso para jogar. Meu amigo esqueceu as regras e sobrepôs suas próprias expectativas de leitor empírico às expectativas que o autor queria que um leitor-modelo tivesse.

Naturalmente, o autor dispõe de sinais de gênero específicos que pode usar a fim de orientar seu leitor-modelo, mas com frequência esses sinais podem ser muito ambíguos. *Pinóquio*, de Carlo Collodi, começa assim: "Era uma vez... Um rei!, di-rão de imediato meus pequenos leitores. Não, crianças, estão enganadas. Era uma vez um pedaço de madeira".

Trata-se de um começo bastante complexo. Primeiro Collodi parece sugerir que um conto de fadas está prestes a iniciar-se. Tão logo seus leitores se convencem de que estão diante de uma história para crianças, eis que as crianças entram em cena como interlocutoras do autor e, raciocinando como crianças habituadas aos contos de fadas, fazem uma previsão errada. Então a história talvez não se destine às crianças? Mas, a fim de corrigir essa previsão errada, o autor novamente se dirige a seus jovens leitores, para que possam continuar lendo a história como se fosse para eles e entendam que o protagonis-

ta não é um rei, porém um boneco. E no final não ficarão decepcionados. Todavia, esse começo é uma piscadela para os leitores adultos. O conto de fadas também não poderia ser para eles? E a piscadela não poderia indicar que deveriam ler a história sob uma luz diferente e, ao mesmo tempo, fingir-se de crianças para compreender os significados alegóricos da narrativa? Esse início foi suficiente para inspirar toda uma série de leituras psicanalíticas, antropológicas e satíricas de *Pinóquio*, algumas das quais nada têm de absurdo. Talvez Collodi quisesse jogar um *double jeu*, e a tal possibilidade se deve boa parte do fascínio desse grande livrinho.

Quem determina as regras do jogo e as limitações? Em outras palavras, quem constrói o leitor-modelo? "O autor", di-rão de imediato meus pequenos ouvintes.

Mas, depois de estabelecer com tanta dificuldade a distinção entre leitor-modelo e leitor empírico, cabe-nos ver o autor como uma entidade empírica que escreve a história e decide que leitor-modelo lhe compete construir, por motivos que talvez não possam ser revelados e que só seu psicanalista conhece? Deixem-me dizer-lhes que não tenho o menor interesse pelo autor empírico de um texto narrativo (ou de qualquer texto, na verdade). Sei que estarei ofendendo muitos dos presentes que talvez dediquem boa parte de seu tempo à leitura de biografias de Jane Austen ou Proust, Dostoievsky ou Salinger, e também sei perfeitamente como é maravilhoso e empolgante vasculhar a vida privada de pessoas reais que amamos como se fossem nossos amigos íntimos. Quando eu era um jovem estudante impaciente, foi um grande exemplo e conforto para mim descobrir que Kant havia escrito sua obra-prima de filosofia na veneranda idade de 57 anos; da mesma forma, sempre morria de inveja ao lembrar que Raymond Radiguet escreveu *Le diable au corps* [Com o diabo no corpo] aos vinte anos de idade.

Mas saber essas coisas não nos ajuda a decidir se Kant tinha razão quando aumentou de dez para doze o número de categorias, ou se *Le diable au corps* é uma obra-prima (continuará sendo ainda que Radiguet o tivesse escrito aos 57 anos). O

possível hermafroditismo da Mona Lisa é um tema estético interessante, ao passo que os hábitos sexuais de Leonardo da Vinci não passam de mexericos, pelo menos segundo minha "leitura" desse quadro.

Nas conferências seguintes, retornarei com frequência a um dos maiores livros já escritos, *Sylvie*, de Gérard de Nerval. Eu o li pela primeira vez quando tinha vinte anos e ainda continuo a relê-lo. Quando jovem, escrevi um trabalho lamentável sobre ele e, a partir de 1976, conduzi na Universidade de Bologna uma série de seminários sobre o assunto, dos quais resultaram três teses de doutorado e uma edição especial do jornal *VS* em 1982.<sup>1</sup> Em 1984, na Universidade Columbia, dediquei um curso de pós-graduação a *Sylvie*, que suscitou alguns trabalhos bem interessantes. Hoje conheço cada vírgula e cada mecanismo secreto dessa novela. A experiência de reler um texto ao longo de quarenta anos me mostrou como são bobas as pessoas que dizem que dissecar um texto e dedicar-se a uma leitura meticulosa equivale a matar sua magia. Toda vez que releio *Sylvie*, embora conheça o livro de modo tão anômico — talvez porque o conheça tão bem —, apaixono-me por ele novamente, como se o estivesse lendo pela primeira vez.

Eis o início de *Sylvie*, seguido de duas traduções em inglês:

*Je sortais d'un théâtre où tous les soirs je paraissais aux avant-scènes en grande tenue de soupirant [...]*

1) *I came out of a theater, where I appeared every evening in the full dress of a sighing lover.* [Saí de um teatro aonde ia todas as noites na indumentária completa de um suspiroso apaixonado.]

2) *I came out of a theater, where I used to spend every evening in the proscenium boxes in the role of an ardent wooer.* [Saí de um teatro onde passava todas as noites nos camarotes junto ao palco no papel de um ardente galanteador.]<sup>2</sup>

Em inglês não existe o pretérito imperfeito, de modo que o tradutor pode escolher entre várias formas de expressar o im-

perfeito do francês. O imperfeito é um tempo muito interessante, porque é simultaneamente durativo e iterativo. Como durativo, nos diz que alguma coisa estava acontecendo no passado, mas não nos fornece nenhum tempo preciso, e o início e o final da ação permanecem ignorados. Como iterativo, indica que a ação se repetia. Porém, nunca sabemos ao certo quando é iterativo, quando é durativo, ou quando é ambos. No começo de *Sylvie*, por exemplo, o primeiro "*sortais*" é durativo, pois saí de um teatro é uma ação que requer certo tempo. Entretanto, o segundo imperfeito, "*paraissais*", é durativo e iterativo. O texto deixa claro que a personagem ia ao teatro todas as noites, mas o emprego do imperfeito já indicaria isso mesmo sem tal esclarecimento. É a ambigüidade desse tempo verbal que o torna extremamente adequado à narração de sonhos ou pesadelos. Esse é ainda o tempo empregado nos contos de fada. "*Once upon a time*", "era uma vez", corresponde a "*C'era una volta*" em italiano: "*una volta*" pode-se traduzir como "*once*", porém o pretérito imperfeito sugere um tempo impreciso, talvez cíclico, que o inglês expressa por meio de "*upon a time*".

Para exprimir o significado iterativo do francês "*paraissais*", a primeira tradução simplesmente se fia nos termos "*every evening*", enquanto a segunda enfatiza o aspecto frequentativo com os termos "*I used to*". Não se trata de uma série de incidentes triviais: grande parte do prazer que se tem em ler *Sylvie* deve-se a uma alternância muito bem calculada entre o imperfeito e o pretérito perfeito, o emprego do imperfeito criando uma atmosfera onírica na história, como se estivéssemos vendo uma coisa através de olhos semicerrados. Nerval não tinha em vista um leitor-modelo anglófono, pois o inglês era preciso demais para seus objetivos.

Na próxima conferência, voltarei a falar do emprego do imperfeito em Nerval, porém dentro em pouco veremos como esse tempo é importante para nossa discussão do autor e de sua voz. Agora vamos examinar o "*je*" com o qual a história se inicia. Os livros escritos na primeira pessoa podem levar o leitor ingênuo a pensar que o "eu" do texto é o autor. Não é, eviden-

temente; é o narrador, a voz que narra. P. G. Wodehouse certa vez escreveu na primeira pessoa as memórias de um cachorro — uma demonstração incomparável de que a voz que narra não é necessariamente a do autor.

Em *Sylvie*, temos de lidar com três entidades. A primeira é um cavaleiro que nasceu em 1808 e morreu (suicidando-se) em 1855 — e que por acaso sequer se chamava Gérard de Nerval, mas sim Gérard Labrunie. Com o guia Michelin na mão, muitos turistas ainda procuram em Paris a rue de la Vieille Lanterne, onde o escritor se enforcou. Alguns deles nunca entenderam a beleza de *Sylvie*.

A segunda entidade é o homem que diz “eu” na novela. Essa personagem não é Gérard Labrunie. Tudo que sabemos sobre ele é que nos conta a história e não se mata no final, quando faz a melancólica reflexão: “As ilusões caem uma após outra, como as cascas de uma fruta, e a fruta é a experiência”.

Meus alunos e eu resolvemos chamá-lo de *Je-rard*, mas, como esse trocadilho não se pode traduzir em inglês, vamos chamá-lo de narrador. O narrador não é o sr. Labrunie, e a razão disso é a mesma pela qual a pessoa que inicia *Viagens de Gulliver* dizendo: “Meu pai possuía uma pequena propriedade em Nottinghamshire; eu era o terceiro de cinco filhos. Ele me mandou para o Emanuel-College, em Cambridge, quando eu tinha catorze anos”, não é Jonathan Swift, que estudou no Trinity College, em Dublin. Pede-se ao leitor-modelo que se mova com as ilusões perdidas do narrador, e não com as do sr. Labrunie.

Por fim, há uma terceira entidade, em geral difícil de identificar e que eu chamo de autor-modelo, de modo a criar uma simetria com o leitor-modelo. Labrunie pode ter sido um plagiário, e *Sylvie* poderia ter sido escrita pelo avô de Fernando Pessoa, mas o autor-modelo de *Sylvie* é a “voz” anônima que inicia a história com “*Je sortais d'un théâtre*” e a encerra fazendo Sylvie dizer: “*Pauvre Adrienne! elle est morte au couvent de Saint-S... vers 1832*” [“Pobre Adrienne! Ela morreu no convento de Saint-S... por volta de 1832”]. Nada mais sabemos

sobre ele, ou melhor, sabemos apenas o que essa voz diz entre o primeiro e o último capítulos da história. O último capítulo se intitula “*Dernier feuillet*”, “Última folha”: para além dela tudo que resta é o bosque da narrativa, e cabe a nós entrar e percorrê-lo. Uma vez que aceitamos essa regra do jogo, podemos até tomar a liberdade de dar um nome a essa voz, um *nom de plume*: com a permissão de vocês, acho que encontrei um lindo nome: Nerval. Nerval não é Labrunie, nem o narrador. Nerval não é um *ele*, assim como George Eliot não é uma *ela* (só Mary Ann Evans era). Nerval poderia ser *es*, em alemão, *it*, em inglês (infelizmente a gramática italiana me obrigaria a dar-lhe um gênero).

Poderíamos dizer que esse *it* — que no começo da história ainda não se evidencia, ou talvez esteja presente apenas numa série de pequenos traços — no final de nossa leitura se identificará com o que toda teoria estética chama de “estilo”. Sim, claro, no final pode-se reconhecer o autor-modelo também como um estilo, e o estilo será tão claro e inconfundível que veremos que sem dúvida se trata da mesma voz que inicia o romance *Auréliette*, dizendo: “*Le rêve est une seconde vie*” — “O sonho é uma segunda vida”.

Contudo, o termo “estilo” diz muito e pouco. Leva-nos a pensar que o autor-modelo (para citar Stephen Dedalus), isolado em sua perfeição, “como o Deus da criação, permanece dentro ou atrás ou além ou acima de sua obra, invisível, refinado, fora da existência, aparando as unhas”.<sup>13</sup> Por outro lado, o autor-modelo é uma voz que nos fala afetuosamente (ou imperiosamente, ou dissimuladamente), que nos quer a seu lado. Essa voz se manifesta como uma estratégia narrativa, um conjunto de instruções que nos são dadas passo a passo e que devemos seguir quando decidimos agir como o leitor-modelo.

No amplo leque de obras sobre a teoria da narrativa, sobre a estética da recepção e sobre a crítica orientada para o leitor existem várias entidades chamadas Leitores Ideais, Leitores Implícitos, Leitores Virtuais, Metaleitores, e assim por diante — cada qual evocando como sua contrapartida um Autor Ideal



ou Implícito ou Virtual.<sup>14</sup> Nem sempre esses termos são sinônimos. Meu Leitor-Modelo, por exemplo, parece-se muito com o Leitor Implícito de Wolfgang Iser. Não obstante, para Iser,

o leitor efetivamente faz o texto revelar sua multiplicidade potencial de associações. Tais associações são produto do trabalho da mente do leitor sobre o material bruto do texto, embora não sejam o texto em si — pois este consiste justamente em frases, afirmações, informação etc. [...] Essa interação obviamente não ocorre no texto em si, mas só pode existir através do processo de leitura. [...] Esse processo formula algo que não está formulado no texto e contudo representa sua "intenção".<sup>15</sup>

Tal processo se parece mais com o que esbocei em meu livro *A obra aberta*.<sup>16</sup> O leitor-modelo que propus depois é, ao contrário, um conjunto de instruções textuais, apresentadas pela manifestação linear do texto precisamente como um conjunto de frases ou de outros sinais. Conforme observou Paola Pugliatti:

A perspectiva fenomenológica de Iser atribui ao leitor um privilégio que tem sido considerado prerrogativa dos textos, a saber, o de estabelecer um "ponto de vista", assim determinando o significado do texto. O Leitor-Modelo de Eco (1979) não só figura como interagente e colaborador do texto; muito mais — e, em certo sentido, menos —, ele/ela nasce com o texto, sendo o sustentáculo de sua estratégia de interpretação. Assim, o que determina a competência dos leitores-modelo é o tipo de estapagem genética que o texto lhes transmitiu [...] Criados com o texto — e nele aprisionados —, os leitores-modelo desfrutam apenas a liberdade que o texto lhes concede.<sup>17</sup>

É verdade que, em *O ato de ler*, Iser diz que "o conceito de leitor implícito é, portanto, uma estrutura textual prevendo a presença de um receptor"; mas acrescenta: "sem necessariamente defini-lo". Para Iser, "o papel do leitor não é idêntico ao do leitor fictício retratado no texto. Este último é apenas um componente do papel do leitor".<sup>18</sup>

Em minhas conferências, conquanto aponte a existência de todos os outros componentes estudados com tanto brilho por Iser, basicamente concentro minha atenção naquele "leitor fictício" retratado no texto, supondo que o principal objetivo da interpretação é entender a natureza desse leitor, apesar de sua existência espectral. Se quiserem, podem dizer que sou mais "alemão" que Iser, mais abstrato, ou — como diriam os filósofos não continentais — mais especulativo.

Nesse sentido, eu falaria de leitores-modelo não só em relação a textos que estão abertos a múltiplos pontos de vista, mas também àqueles que prevêem um leitor muito obediente. Em outras palavras, há um leitor-modelo não só para *Finnegans wake*, como ainda para os horários de trem, e de cada um deles o texto espera um tipo diferente de cooperação. Evidentemente, nos empolgamos mais as instruções de Joyce para "um leitor ideal acometido de uma insônia ideal"; contudo, devemos prestar atenção também nas instruções constantes nos horários de trem.

No mesmo espírito, meu autor-modelo não é necessariamente uma voz gloriosa, uma estratégia sublime: o autor-modelo atua e se revela até no mais pífio dos romances pornográficos para nos dizer que as descrições apresentadas devem constituir um estímulo para nossa imaginação e para nossas reações físicas. No início de *My gun is quick* [Rápido no gatilho], de Mickey Spillane, encontramos um exemplo de autor-modelo que descaradamente se revela aos leitores a partir da primeira página, dando-lhes ordens sobre as emoções que devem sentir, ainda que o livro não consiga comunicá-las:

Quando está em casa, confortavelmente acomodado numa poltrona junto ao fogo, você alguma vez pensou no que acontece lá fora? Provavelmente não. Você pega um livro e lê sobre uma porção de coisas, empolgando-se [...] com pessoas e fatos que nunca aconteceram [...] Engraçado, não é? [...] Até os velhos romanos faziam isso, temperavam com ação suas vidas quando, sentados no Coliseu, viam as feras esfaquearem um bando de gente e se divertiam com tanto sangue e terror [...] Oh, é ótimo

espíar [...] A vida pelo buraco da fechadura. [...] Mas lembre-se disto: *estão* acontecendo coisas lá fora [...] Já não existe um Coliseu, mas a cidade é um estádio maior e comporta mais pessoas. As garras afiadas como navalha não são as das feras, porém as do homem podem ser tão afiadas quanto aquelas e duas vezes mais selvagens. Você tem de ser rápido e tem de ser calmo, do contrário se torna um dos devorados [...] Você tem de ser rápido. E capaz. Do contrário será morto.<sup>19</sup>

Aqui a presença do autor-modelo é explícita e, como disse, descartada. Há outros casos em que, com maior desfaçatez porém mais sutilmente, apresentam-se autor-modelo, autor empírico, narrador e entidades ainda mais vagas, colocadas no texto narrativo com o propósito explícito de confundir o leitor. Vamos voltar a *Gordon Pym*, de Poe. Duas partes dessas aventuras foram publicadas em 1837 no *Southern Literary Messenger*, mais ou menos na forma como hoje as conhecemos. O texto se iniciava com “Meu nome é Arthur Gordon Pym” e, desse modo, apresentava um narrador na primeira pessoa, porém trazia o nome de Poe como o autor empírico (ver figura 1). Em 1838, a história inteira foi publicada em forma de livro, mas sem o nome do autor no frontispício. Havia um prefácio assinado por “A. G. Pym”, que apresentava as aventuras como fatos e dizia aos leitores que, no *Southern Literary Messenger*, “o nome do sr. Poe foi acrescentado aos artigos”, porque ninguém teria acreditado no relato, de maneira que não haveria problema em apresentá-lo “sob a aparência de ficção”.

Assim, temos um sr. Pym, que se declara um autor empírico e que é também o narrador de uma história verdadeira, e, ademais, escreveu um prefácio que faz parte não do texto narrativo, e sim do *paratexto*.<sup>20</sup> O sr. Poe se esvaece no plano de fundo, tornando-se uma espécie de personagem do paratexto (ver figura 2). Contudo, no final da história, exatamente quando ela se interrompe, há uma nota explicando que os últimos capítulos se perderam em função da “morte recente, súbita e dolorosa do sr. Pym”, morte da qual “o público deve ter tomado conhecimento pelos jornais diários”. Essa nota, que não traz

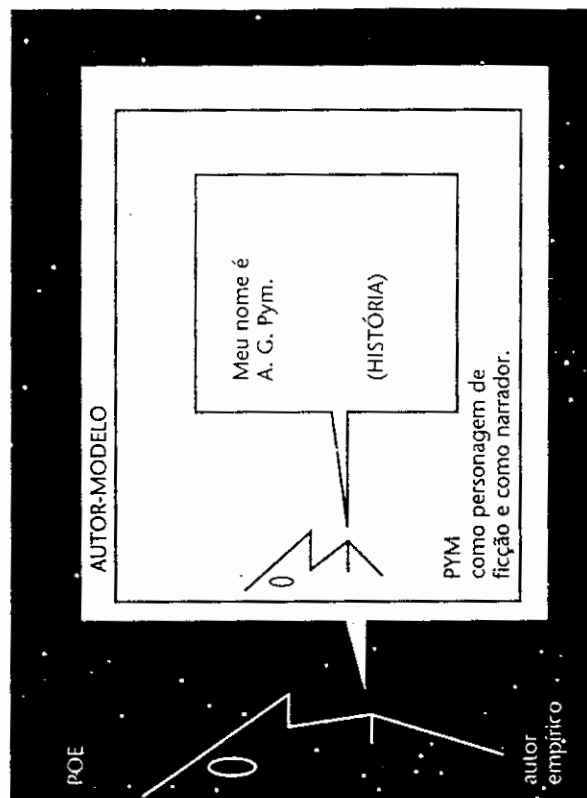


Figura 1

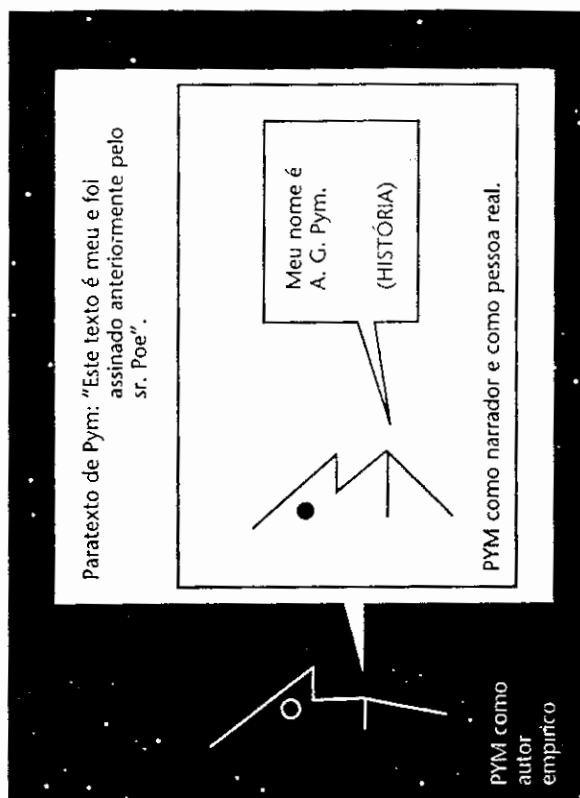


Figura 2

assinatura (e que certamente não foi escrita pelo sr. Pym, a cuja morte se refere), não pode ser atribuída a Poe, porque diz que o sr. Poe foi o primeiro editor e até o critica por não ter sabido captar a natureza criptográfica das figuras que Pym incluíra no texto. Nesse ponto, o leitor é levado a crer que Pym é uma personagem fictícia que fala não só como o narrador, mas também no começo do prefácio, o qual se torna, assim, parte da história e não do paratexto. Com certeza, o texto se deve a um terceiro autor, anônimo e empírico — que vem a ser o autor da nota (um paratexto real), na qual fala de Poe nos mesmos termos que Pym utilizou em seu paratexto falso; de modo que agora o leitor se pergunta se o sr. Poe é uma pessoa real ou uma personagem em duas histórias diferentes: uma contada no paratexto falso de Pym e a outra no paratexto verdadeiro porém mentiroso do sr. X (ver figura 3). Numa última charada, esse misterioso sr. Pym começa sua história com “Meu nome é Arthur Gordon Pym” — um início que não só prenuncia o “Chamem-me de Ishmael”, de Melville (relação que tem pouca importância), como ainda aparentemente parodia um texto no qual Poe, antes de escrever *Pym*, havia parodiado um certo Morris Mattson, que abria um de seus romances com “Meu nome é Paul Ulric”.<sup>21</sup>

Os leitores estariam corretos se comesçassem a suspeitar que o autor empírico era Poe, o qual inventou uma pessoa real fictícia, o sr. X, que fala de uma falsa pessoa real, o sr. Pym, que por sua vez atua como o narrador de uma história de ficção. A única coisa embaraçosa é que essas pessoas fictícias falam do sr. Poe real como se ele fosse um habitante de seu universo fictício (ver figura 4).

Quem é o autor-modelo de todo esse emaranhado textual? Seja ele quem for, é a voz, ou a estratégia, que confunde os vários supostos autores empíricos, de maneira que o leitor-modelo não pode deixar de cair num truque tão catóptrico.

Vamos voltar à releitura de *Sylvie*. Ao empregar um preterito imperfeito no início, a voz que decidimos chamar de Nerval nos diz que devemos nos preparar para ouvir uma reminis-

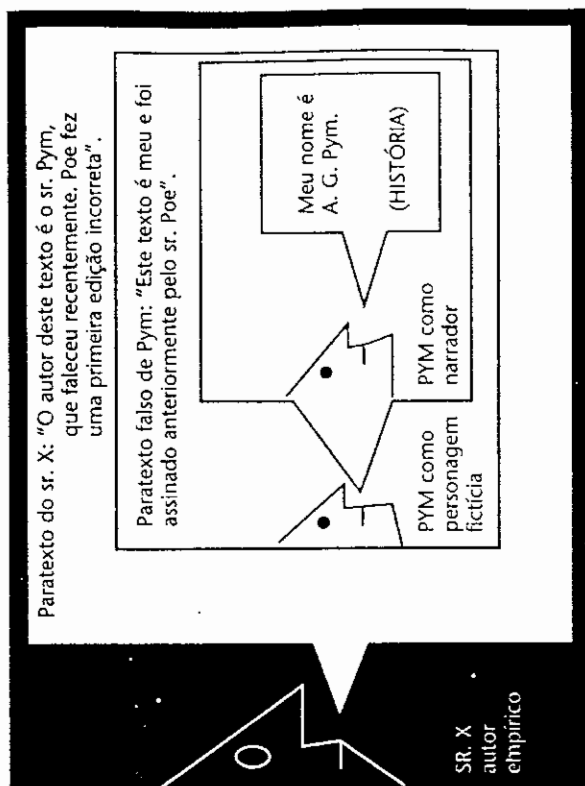


Figura 3

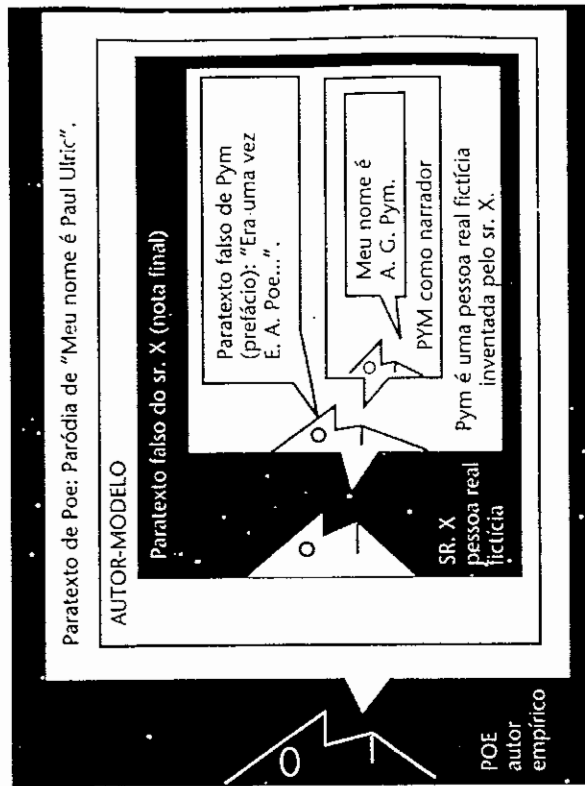


Figura 4

cência. Quatro páginas depois, a voz imediatamente passa do imperfeito para o perfeito e descreve uma noite passada no clube após o teatro. Devemos entender que, aqui também, estamos ouvindo uma das reminiscências do narrador, mas que agora ele relembra um momento preciso. Trata-se do momento em que, enquanto conversa com um amigo sobre a atriz a quem amou durante algum tempo sem nunca se aproximar dela, o narrador percebe que não ama uma mulher, e sim uma imagem ("Persigo uma imagem, nada mais"). Agora, contudo, na realidade fixada com exatidão pelo pretérito perfeito, lê num jornal que, naquela mesma noite, está tendo lugar em Loisy, onde passou a infância, o tradicional festival de arqueiros de que participara como menino, quando estava encantado com a bela Sylvie.

No segundo capítulo, a história retoma o imperfeito. Em algumas poucas horas de modorra, o narrador recorda um festival semelhante, que provavelmente se realizou quando ele era menino. Lembra a suave Sylvie, que o amava, e a bela e ativa Adrienne, que naquela noite cantara no relvado; foi uma aparição quase miraculosa, e depois a jovem desapareceu para sempre atrás dos muros de um convento. Entre o sono e a vigília, o narrador se pergunta se ainda ama perdidamente a mesma imagem — ou seja, se de algum modo inexplicável Adrienne e a atriz são a mesma mulher.

No terceiro capítulo, o narrador deseja voltar ao cenário de suas lembranças de meninice, calcula que poderia chegar lá antes do amanhecer, sai, toma uma carruagem e durante o percurso, quando está começando a distinguir as estradas, colinas e aldeias de sua infância, uma nova reminiscência se inicia — esta relativa a um fato mais recente, ocorrido cerca de três anos antes da viagem. Todavia, o que apresenta ao leitor esse novo fluxo de lembranças é uma frase que, lida cuidadosamente, parece espantosa:

*Pendant que la voiture monte les côtes, recomposons les souvenirs du temps où j'y venais si souvent.*

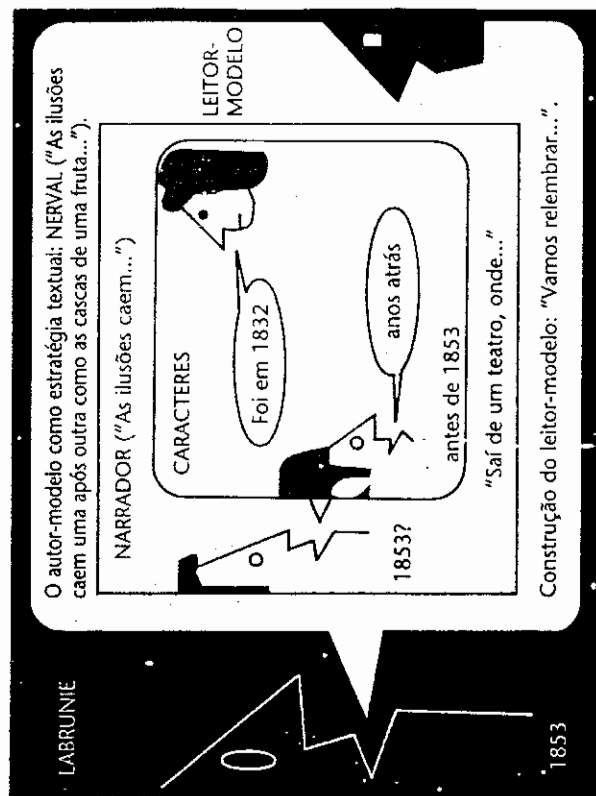


Figura 5

[Enquanto a carruagem sobe as encostas, reconstituamos as lembranças da época em que eu lá ia com tanta frequência.]

Quem pronuncia (ou escreve) essa frase e pede nosso envolvimento? O narrador? Mas o narrador, que está descrevendo uma viagem ocorrida anos antes do momento em que está narrando, deveria dizer algo como: "Enquanto a carruagem subia as colinas, reconstitui [ou "Comecei a reconstituir", ou "Falei para mim mesmo: 'vamos reconstituir'"] as lembranças da época em que eu lá ia com tanta frequência". Quem é — ou melhor, quem são esses "nós" que têm de resgatar as lembranças e, portanto, preparar-se para mais uma viagem ao passado? Quem são os "nós" que precisam fazer isso agora, "enquanto a carruagem sobe" (enquanto a carruagem avança ao mesmo tempo que lemos), e não então, "quando a carruagem estava indo", no momento em que o narrador nos diz que estava recordando? Essa não é a voz do narrador; é a voz de Nerval, o

autor-modelo, que por um instante fala na primeira pessoa e se dirige a nós, leitores-modelo: "Enquanto o narrador está subindo as colinas em sua carruagem, vamos recompor (com ele, naturalmente, mas com você e comigo também) as lembranças da época em que ia com tanta frequência àqueles lugares". Isso não é um monólogo, e sim uma parte de um diálogo entre três elementos: Nerval, que sub-repticiamente entra no discurso do narrador; nós, que fomos chamados a participar da mesma forma sub-reptícia, quando pensávamos que podíamos observar o fato do exterior (nós, que pensávamos que nunca tínhamos saído do teatro); e o narrador, que não foi excluído, pois era ele que ia àqueles lugares com tanta frequência ("j'y venais si souvent", "eu lá ia com tanta frequência").

Cabe assinalar que se poderia escrever muitas páginas sobre esse "j'y". Significa "lá", onde o narrador esteve naquela noite? Ou significa "aqui", aonde Nerval de repente nos leva?

Nesse ponto, numa história em que tempo e lugar estão inextricavelmente ligados, parece que até as vozes se confundem. Tal confusão, entretanto, é orquestrada de forma tão admirável que se torna imperceptível — ou quase, já que a percebemos. Não se trata de confusão, e sim de um momento de clareza, uma epifania da arte de contar histórias, na qual os componentes da trindade narrativa — o autor-modelo, o narrador e o leitor — aparecem juntos (ver figura 5). Precisam aparecer juntos porque o autor-modelo e o leitor-modelo são entidades que se tornam claras uma para a outra somente no processo da leitura, de modo que uma cria a outra. Acho que isso é verdadeiro não apenas em relação aos textos narrativos como em relação a qualquer tipo de texto.

Em suas *Investigações filosóficas* (número 66), Wittgenstein escreve:

Considere, por exemplo, as atividades a que chamamos "jogos": estou falando de jogos de tabuleiro, jogos de cartas, jogos de bola, jogos olímpicos, e assim por diante. O que é comum a todos eles? — Não diga: "Deve haver algo comum, pois do con-

trário não se chamariam 'jogos' —, mas olhe e veja se existe alguma coisa comum a todos. — Pois, se olhar para eles, você não verá algo comum a todos, mas similaridades, parentescos e toda uma série deles.<sup>22</sup>

Nessa passagem, os pronomes pessoais não indicam uma personagem empírica ou um leitor empírico; são apenas estratégias textuais, concebidas como uma forma de atrativo, como no início de um diálogo. A intervenção de um sujeito falante é simultânea à criação de um leitor-modelo que sabe dar continuidade ao jogo da investigação da natureza dos jogos; e a disposição intelectual desse leitor (até a necessidade de brincar com o tema dos jogos) é determinada somente pelo tipo de passagens interpretativos que a voz lhe pede para dar: olhar, ver, considerar, encontrar relações e semelhanças. Da mesma forma, o autor não passa de uma estratégia textual que é capaz de estabelecer correlações semânticas e que pede para ser imitada: quando diz "estou falando", essa voz nos convida a chegar a um consenso, para que a palavra "jogo" seja aceita para designar jogos de tabuleiro, jogos de cartas, e assim por diante. Entretanto, essa voz não define a palavra "jogo"; ao contrário, pede que nós a definamos ou reconheçamos que só é possível defini-la satisfatoriamente em termos de "semelhanças de família". Nesse texto, Wittgenstein é apenas um estilo filosófico, e seu leitor-modelo é apenas a vontade e a capacidade de adaptar-se a tal estilo, contribuindo para torná-lo possível.

Assim, eu, uma voz sem corpo, sem sexo, sem história — a menos que seja a voz que começa com esta primeira confidência e terminará com a última —, convindo vocês, gentis leitores, a jogarem meu jogo comigo em nossos cinco encontros seguintes.

Eu / autor-modelo  
narrador