

AUTOR, OBRA E LEITOR: PERIGOSAS RELAÇÕES DE PRAZER

AUTHOR, LITERARY WORK AND READER: DANGEROUS PLEASURE RELATIONS

Marcos Aparecido **PEREIRA**¹

Resumo: Este trabalho procura discutir a literatura e a relação de prazer e criação presente no ato da leitura e da escrita. Buscou-se ainda refletir (acerca de) e exemplificar como autor e leitor se comportam diante da obra durante o processo de criação compartilhada da mesma e como esta, por sua vez, age sobre as pessoas e sobre o mundo em que vivem.

Palavras-chave: Autor. Leitor. Obra. Literatura.

Abstract: This work intends to discuss literature and the relationship of pleasure present during the creation act and in the reading. It attempted to reflect (about) and exemplify how the author and reader behave themselves in front of a literary work during its creating shared process and how the literary work, in turn, acts upon the people and the world in which they live.

Keywords: Author. Reader. Literary work. Literature.

Introdução

Este trabalho tem o propósito de apresentar um olhar sobre os três elementos essenciais presentes no ato da leitura literária: o autor, o leitor e a obra. Quem é o autor? Que ofício é este que, depois de tantos séculos, é exercido independentemente de uma formação específica e/ou obrigatória? Quem é esse sujeito que se põe a usar as palavras para criar? O que move o autor a caminho da criação? Por que escrever? – como pergunta Sartre (2004). E quanto ao leitor: como ele aceita participar das vidas e das narrativas da ficção? Espectador passivo ou personagem ativo na história? Por que ele lê? O que ele lê? O que é um leitor? – pergunta Piglia (2006). E a obra: Que objeto é esse capaz de fazer sonhar, humanizar e que é capaz de salvar e, às vezes, enlouquecer? Enlouquecer como Alonso Quijano e Emma Bovary que são-nos, em metalinguagem, exemplos de leitores que “infectados pelo ato de ler e pela compulsão da leitura, perdem a razão e o sentido da realidade; e, por tais distorções, são condenados à loucura e à morte” (MELO, 2015, p. 162). Pela presente colocação percebe-se que essa relação autor-obra-leitor pode ser perigosa (na ficção e fora dela), já que o leitor é afetado pela obra (positiva ou negativamente, como o caso dos

¹ Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Ensino da Universidade de Cuiabá/Instituto Federal do Mato Grosso. Endereço eletrônico: marcos.morasck@hotmail.com.

personagens citados). A literatura é “uma aventura que pode causar problemas psíquicos e morais” como afirma Candido (2011, p. 178).

Llosa (2016) explana que aqueles regimes (militar e/ou religioso) que querem controlar totalmente a vida das pessoas desconfiam e censuram a literatura, afinal, não há como prever o efeito do encontro do leitor e da obra, já que “diante do texto a autonomia do texto prevalece” (MELO, 2015, p. 167), pois um “texto não é feito de uma linha de palavras a produzir um sentido único (BARTHES, 2004, p. 62).

O autor: moldar a criação

O processo de criação literária é um “mistério” que encanta leitores e “persegue” autores quando surge o popularmente conhecido bloqueio criativo. De onde vêm as ideias? Como é a vida de um escritor? Como ele produz suas histórias? Elas têm relação com a vida “real” do autor? Perguntas que já renderam muitas narrativas cujos protagonistas eram, por ofício, escritores. Aqui seguem alguns exemplos nos quais os leitores podem mergulhar nas vidas extraordinárias ou comuns dos autores representados na ficção: *End of Story* (2006) de Peter Abrahams, *Vertigem* (2006), de Érica Spindler, *O vendedor de histórias* (2001) de Jostein Gaarder, *Quase o autor* (2001) de John Colapinto, *Oscar Wilde e os assassinatos à luz de velas* (2007) de Gyles Brandreth; *A Verdade Sobre o Caso Harry Quebert* (2012) de Joël Dicker, esse último falando da vida de dois escritores, simultaneamente e *Angústia* (1987), de Stephen King (para citar apenas aquele que mais nos chama a atenção, visto que o recurso de usar um escritor como personagem nas histórias é quase uma marca desse escritor norte-americano). E, para encerrar, Sherlock Holmes, um autor de textos científicos dos mais diversos que, em dois contos, resolve narrar suas próprias aventuras: *O rosto lívido* e *A juba de leão*. Sendo que a primeira delas começa assim: “Embora limitadas, as ideias de meu amigo Watson são extremamente pertinazes. Durante muito tempo ele me importunou, querendo que eu relatasse uma de minhas próprias experiências” (DOYLE, 2007, p. 48)

Essa pessoa cujo ofício é criar utilizando-se da palavra e que está rodeada de um imaginário de glamour e/ou solidão (os dois opostos da visão de um escritor por uma boa parte das pessoas) é uma figura relativamente recente. Foi da perseguição e da censura que a figura do autor passou a existir. Parece-nos estranho falar de uma obra sem mencionar o autor, mas até a Idade Média, a autoria de uma obra era tida como irrelevante. As histórias eram contadas e recontadas pelos contadores que “tinham o direito de decidir, segundo a sua própria vontade, o que acrescentar, melhorar ou modificar” (CAVALHEIRO, 2008, p. 67). Assim, as narrativas eram de todos, uma construção coletiva e em constante transformação, não tinham um “final” determinado e muito

menos pertenciam a um único indivíduo.

Roger Chartier (2009) em seu livro *A aventura do livro: do leitor ao navegador* explica que foi no ato de separação dos bons e dos maus livros que surgiu a figura do autor, sendo que as obras consideradas subversivas (e muitas vezes seus autores também) iam parar na fogueira. Logo, o autor, como o conhecemos hoje, surge dos atos de transgressão e, conseqüentemente, das punições impostas pelo governo e/ou pela igreja a determinados textos, pois que era preciso identificar e penalizar sua autoria.

A partir de então a obra passa a ter um autor, indivíduo que fala através da escrita e é responsabilizado pelo que escreve. E, durante muitos séculos, “nos interessamos demasiadamente pelo autor e nada pelo leitor; [...] o autor é considerado o proprietário eterno de sua obra, e nós, seus leitores, simplesmente usufrutuários” (BARTHES, 2004, p. 27). Contudo, o filósofo Jean-Paul Sartre (2004, p. 37) diz que: “É o esforço conjugado do autor com o leitor que fará surgir esse objeto concreto e imaginário que é a obra do espírito”. Logo, uma obra só “existe” a partir do momento que é lida, debatida, desvendada pelo leitor. O mesmo pensador ressalta ainda que o autor não escreve para si, logo, ele escreve para o outro, pois, “só existe arte por e para outrem” (SARTRE, 2004, p. 37).

Uma vez que a criação só pode encontrar sua realização final na leitura, uma vez que o artista deve confiar a outrem a tarefa de completar aquilo que iniciou, uma vez que é só através da consciência do leitor que ele pode perceber-se como essencial à sua obra, toda obra literária é um apelo. Escrever é apelar ao leitor para que este faça passar à existência objetiva o desvendamento que empreendi por meio da linguagem. (SARTRE, 2004, p.37)

Mais que um apelo, Barthes (2004) fala da morte do autor, Foucault (2001) usa o termo apagamento do autor, já que a obra fala por si mesma. Ainda, segundo Barthes (2004), ao contrário do que muita gente pensa, não se pode pensar que o livro é feito de uma única voz que se revela. Pois no livro “é a linguagem que fala, não o autor” (BARTHES, 2004, p. 59). Cavalheiro (2008), ao falar da obra *O discurso no romance* de Bakhtin, menciona que um conjunto múltiplo e heterogêneo de vozes resulta no “discurso do sujeito falante no romance” (CAVALHEIRO, 2008, p, 76). Portanto, uma obra literária é composta de muitas vozes provenientes da cultura, já que “a linguagem vive na comunicação dialógica daqueles que a usam”, como explica Bakhtin (1997, p. 183). Logo, na obra muitas vozes se encontram a fim de formar o discurso que falará com o leitor.

Por isso, esse diálogo é múltiplo e diversificado, pois dependerá dos vários leitores com os quais a obra terá contato. O papel do autor está feito, ele não tem mais o controle e não lhe cabe mais interferir. Ainda que tenha-se a possibilidade de inquirir o autor, ele não é mais “responsável” pelas respostas. O escritor e crítico inglês, David Lodge, ao comentar a publicação de *Reflexões sobre*

O nome da rosa, de Umberto Eco, destaca:

Um escritor não deve produzir uma interpretação “não-autorizada” de seu livro porque isto comprometeria o potencial de um texto genuinamente literário de gerar diferentes significados de diferentes leituras, sem jamais exaurir-se por completo; mas contar por que e como escreveu seu livro pode lançar uma luz singularmente valiosa sobre o processo criativo, informação que o leitor pode aplicar livremente a sua leitura da obra. (LODGE, 2011, p. 12)

Explicar “como” o autor age dentro do processo de criação literária, ou do ato criativo em si, é uma tarefa complexa. Morley (2007) diz em seu livro *Creative Writing* que inspiração não existe. Ostrower (1987, p. 72) ressalta que: “pensar na inspiração como instante aleatório que venha a desencadear um processo criativo, é uma noção romântica”. Então, Salles (1998, p. 95) explica que: “o artista apropria-se da realidade externa e, em gestos transformadores, constrói novas formas”.

“Tenho vontade de escrever e uma necessidade ainda maior de desabafar tudo o que está preso em meu peito” (FRANK, 2014, p. 25). Anne Frank não escreveu uma ficção, mas, apesar de jovem, explicou muito bem o sentimento de um autor falando de vontade e necessidade. A vontade pode estar ligada à razão, mas a necessidade está ligada ao sentimento de expressar-se. Foi o que via e sentia que impeliu aquela adolescente de 13 anos a escrever para sua amiga imaginária: Kitty, que era, na verdade, o próprio diário.

Ostrower (1987, p. 17, 21) aponta que: “o criativo do homem se daria ao nível do sensível [pois] o mundo imaginativo será provocado por expectativas, aspirações, desejos, medos, por toda sorte de sentimentos e de ‘prioridades’ interiores”. Assim, o autor é “estimulado” pelo mundo que o cerca, o que nos sugere que a capacidade criativa está na natureza humana e na sua relação cultural, já que, cultura é definida por Salles (1998, p. 13, grifo meu) como: “formas materiais e espirituais com que *os indivíduos de um grupo convivem*, nas quais atuam e se comunicam e cuja experiência coletiva pode ser transmitida através de vias simbólicas para a geração seguinte”.

“A criação não ocorre a partir do nada, mas pressupõe a realidade do conhecimento, que a liberdade do artista apenas transfigura e formaliza” (SALLES, 1998, p. 95). “Criar é, basicamente, formar. [...] O ato criador abrange [...] a capacidade de compreender; e esta, por sua vez, a de relacionar, ordenar, configurar, significar” (OSTROWER, 1987, p. 09). O autor sente, conhece, reflete e, então (aos poucos), gera, dá forma a um produto (objeto) cuja manifestação de ordem estética fará, novamente, sentir, conhecer e refletir.

A partir do que foi exposto até aqui percebe-se que o autor cria, mas não cria sozinho e muito menos a partir do nada. E, a partir do momento que lança a obra ao mundo, ela vive, ela fala e interage com os leitores. Acredita-se, dessa forma, que o autor trabalha, metaforicamente, primeiro como uma antena capitando essas vozes provenientes da cultura, depois, processando-as

nas ficções (dando forma) e por último transmitindo-as de volta para a sociedade (cultural) num processo contínuo.

E, se o autor cria, mas não consegue dar vida ao livro, ele dá vida a si próprio, renasce a cada nova obra. Como o personagem-escritor Marcus Goldman relata: “Meu livro estava avançando [...]. [Era] Como se eu ressuscitasse. Era a sensação dos escritores” (DICKER, 2014, p. 297).

O leitor: o olhar que dá vida a criação

O autor trabalha e brinca com as palavras, utilizando-se da realidade e fugindo dela a fim de dar corpo e forma à obra. “O artista, ao construir uma nova realidade, vai desatando-a da realidade externa à obra. Pois, somente ao libertar-se da realidade, a força criadora pode agir segundo suas próprias leis, em sua qualidade produtiva” (SALLES, 1998, p. 134). Entretanto, esse processo criador só acontecerá realmente durante o ato da leitura, pois “a leitura constrói um espaço entre o imaginário e o real” (PIGLIA, 2006, p. 29). A leitura é definida por Sartre (2004, p. 38) como “criação dirigida”. Assim, o leitor, ao aceitar fazer parte desse processo, dá vida à obra por meio da imaginação, pois “a leitura é um sonho livre” (SARTRE, 2004, p. 42) no qual o leitor pode despertar quando quiser. E assim, sonhando acordado, o leitor faz com que a obra ganhe vida através do diálogo tecido entre os dois (obra e leitor), uma vez que “o que podemos imaginar sempre existe, em outra escala, em outro tempo, nítido e distante, como num sonho” (PIGLIA, 2006, p. 17).

Leitura é um pacto de generosidade entre o autor e o leitor; cada um confia no outro, conta com o outro, exige do outro tanto quanto exige de si mesmo. Essa confiança já é, em si mesma, generosidade: ninguém pode obrigar o autor a crer que o leitor fará uso da sua liberdade; ninguém pode obrigar o leitor a crer que o autor fez uso da sua. (SARTRE, 2004, p.46)

Bakhtin (2003, p. 279) diz que: “a obra é um elo na cadeia da comunicação discursiva”. Logo, o que une os dois nesse “pacto de generosidade” é a obra, objeto que o autor molda e oferece ao leitor para que este complete o ato da criação dando vida a ela por meio da imaginação. Melo (2015) ressalta a ideia de um leitor que tem a capacidade de avaliar o que lhe é oferecido, o leitor tem o livre-arbítrio de ler ou não, de ser ou não “seduzido” pelo texto. Barthes (1987) acrescenta ainda que o texto tem que provar que deseja o leitor. A concretização dessa relação é o que vai definir a existência do objeto literário, “pois o objeto literário é um estranho pão, que só existe em movimento. Para fazê-lo surgir é necessário um ato concreto que se chama leitura, e ele só dura enquanto essa leitura durar” (SARTRE, 2004, p. 35).

Sartre (2004) diz que o leitor tem consciência que é responsável por, simultaneamente, desvendar e criar durante o ato da leitura. Ainda segundo o filósofo francês, o desvendamento não acontece automaticamente, pois é preciso que o leitor “aceite” sua tarefa, entregue-se e mergulhe na obra. Assim, a ação do leitor é consciente e ativa. Morley (2007, p. 02 – tradução minha) diz que: “O leitor é ativo, como ouvinte e como testemunha”.

O sujeito-leitor é um sujeito inteiramente deportado sob o registro do Imaginário; toda a sua economia de prazer consiste em cuidar da sua relação dual com o livro [...], fechando-se a sós com ele, colado a ele, bem perto dele, como a criança fica colada à Mãe e o Apaixonado fixado no rosto amado. (BARTHES, 2004, p.37-38)

No pensamento anterior de Barthes (2004), percebe-se que a relação do leitor com a obra é uma relação de sentimentos, de prazer. Seja este prazer aquele que afaga, nutre, cuida, ensina e protege representado pela mãe e/ou o prazer da carícia, da sedução e do fascínio da atração representado pelo apaixonado. Qualquer que seja a representação desse encanto, o leitor precisa dele. Llosa (2016) diz que os homens precisam das mentiras da ficção porque elas enriquecem, completam e compensam nossa existência já que, segundo o mesmo autor, sempre desejamos e sonhamos mais do que realmente podemos alcançar.

O leitor não sonha a partir do nada, pois “a obra que surge não se apresenta como novidade absoluta num vazio, mas por intermédio de avisos, sinais visíveis e invisíveis, traços familiares ou indicações implícitas” (JAUSS, 1994, p. 28). Assim, quando uma obra consegue tocar o leitor é porque eles compartilham algo e, então, o diálogo, a interação acontece, pois “texto e leitor interagem a partir de uma construção do mundo e de algumas convenções compartilhadas” (COLOMER, 2003, p. 96) onde um dá sentido ao outro numa relação de coexistência, pois se a obra só existe de fato a partir do momento que é lida, o leitor só existe porque há o texto com o qual se relaciona. Essa relação que é entendida por Barthes (2004, 38) como: “uma relação fetichista: [o leitor] tira prazer das palavras, de certas palavras, certos arranjos de palavras”.

E assim como as relações humanas, as relações com as diferentes obras e/ou gêneros terá densidade e momentos distintos para o leitor. Calvino (1993) expõe que há uma idade para cada tipo de leitura e que todas elas são importantes. “As pessoas são receptivas a partir de algo que já existe nelas de forma potencial e que encontra nesse fato uma oportunidade de manifestar” (SALLES, 1998, p. 92). Assim, se assumirmos que as pessoas estão em constante transformação, podemos dizer também que seus gostos de leitor mudam com a vida.

Os sonhos não são todos os mesmos o tempo todo, assim, há espaço para diversas formas de sonhar e múltiplos olhares em diferentes momentos da vida do leitor e do tempo em que ele está inserido. Como afirma Jauss (1994), as expectativas de uma obra são variáveis aos leitores no

transcorrer do tempo. E aquelas obras que conseguem seduzir, provocar e encantar leitores de várias épocas, são entendidas por esse teórico como “grandes obras” por possibilitarem novas leituras em momentos históricos diferentes.

Talvez por isso, Paulo Freire (1989, p. 09) tenha dito que: “A leitura do mundo precede a leitura da palavra”. Se o leitor não estiver conectado ou, pelos menos, compreender o contexto da obra, ela não fará sentido, a comunicação não acontecerá e o processo de humanização, descrito por Candido (2011) também não.

Sendo que a humanização é explicada por este autor como:

[...] processo que confirma no homem aqueles traços que reputamos essenciais, como o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso da beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor. A literatura desenvolve em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos à natureza, à sociedade e ao semelhante. (CANDIDO, 2011, p.182)

Dessa forma, não importa se o leitor se identifica com uma obra considerada “perfeita e/ou de alta qualidade” ou uma vista como de “menor e/ou de qualidade modesta”, pois ambas formam “no conjunto uma massa de significados que influi em nosso conhecimento e nos nossos sentimentos” (CANDIDO, 2011, p. 184). Assim, independentemente da classificação, no ato da leitura, o leitor é chamado a “ir além da coisa escrita. Sem dúvida, o autor o guia, mas somente isso; as balizas que colocou estão separadas por espaços vazios, é preciso interligá-las, é preciso além delas” (SARTRE, 2004, p. 38). E o leitor só seguirá adiante de bom ânimo, preenchendo os espaços com imaginação através do desejo, pois “toda leitura é penetrada de Desejo (ou de Repulsa)” (BARTHES, 2004, p. 33).

David Morley (2007) apresenta-nos, no extrato a seguir, um “leitor-escritor” que faz parte da criação literária construindo as imagens da obra por meio das palavras do autor enquanto lê:

Writing and reading are collaborative acts in the making and performance of space-time. Readers participate; they become, partly, writers. They will take part, consciously and unconsciously, in a literary creation, and live their life in that moment and at that speed – while they are reading. You [writer] make the words; they make the pictures. (MORLEY, 2007, p.02)

Assim, a primeira parte da missão do leitor é aceitar, acreditar na narrativa, lembrando que isso dependerá de um processo de identificação com a obra. O passo seguinte seria deixar-se levar por ela e, enquanto é levado, ir, gradativamente, desvendando, dialogando e construindo (por meio das pistas deixadas pelo autor e também nos espaços vazios) a fantasia da obra, tornando-se, dessa maneira, co-criador, pois se o autor cria, quem dá vida é o leitor. É necessário ainda acrescentar

que esse processo dá prazer, liberta e humaniza o leitor.

Não só o autor chama a atenção na literatura, mas o leitor também tem suas histórias narradas, por mais que ele tenda a ser anônimo e invisível, como destaca Piglia (2006). Nem só Miguel de Cervantes e Gustave Flaubert usaram leitores em suas narrativas, Machado de Assis gostava bastante de colocá-los em seus contos. De acordo com Breunig (2006, p. 161): “dos 94 contos publicados por Machado antes de 1880, 66 (70%) têm personagens-leitores. Dos 113 contos publicados por Machado a partir de 1880, 65 (58%) têm personagens-leitores”. A incidência revela uma preocupação (ou uma afeição) machadiana pelo leitor. Há também outros exemplos: em *Coração de tinta* (2006) de Cornelia Funke, o personagem principal, Mo, não lê em voz alta pelo perigo que isso pode causar. Bastian Balthazar Bux é um leitor que é transportado para o livro *História sem fim* (1979) de Michael Ende. Sofia Amundsen e Hilde Knag, ambas também personagens-leitoras da consagrada obra de Jostein Gaarder, *O mundo de Sofia* (1991). Liesel Meminger, é *A menina que roubava livros* (2005) de Markus Zusak. Piglia (2006, p. 95) menciona que: “Marlowe, o detetive, [de Raymond Chandler] revela-se secretamente como um conhecedor de literatura” (PIGLIA, 2006, p. 95). Uma das paixões de Espinosa, detetive de Luiz Alfredo Garcia-Roza, com certeza, são os livros, cujos livros são arrumados numa curiosa estante sem prateleira. E, para encerrar, o encontro com o primeiro detetive da literatura. Auguste Dupin e o narrador de “Assassinatos na rua Morgue” são ambos leitores. “Pois foi justamente numa livraria que teve lugar nosso primeiro encontro. Por uma coincidência, procurávamos o mesmo volume. Raro e notável. Isso nos aproximou” (POE, 2005, p. 50). A leitura une e dessa união, coisas surpreendentes podem acontecer, como aconteceu com aquele narrador, que, por não ter nome pode assumir a forma de qualquer pessoa, inclusive a do leitor, ansioso para participar de uma aventura.

Ao falar de Dupin, o narrador destaca: “Seu único luxo era, na verdade, os livros” e, um pouco mais adiante segue: “Contou-me sua vida, a história de sua família. Eu estava assombrado com a extensão de suas leituras” (POE, 2005, p. 50). Livros e mais livros. O que mais chama a atenção do narrador não é algum fato relacionado a história e/ou a família de Dupin, mas sim, o volume de suas leituras. “Essa imagem de Dupin como um grande leitor é o que vai definir sua figura e sua função [...] o detetive particular [...], homem culto que entra no mundo do crime” (PIGLIA, 2006, p. 73, 83) levando conhecimento e luz sobre os mistérios que escandalizam e assustam as pessoas.

O leitor busca a mesma coisa, conscientemente, a aventura, o prazer, o sonho acordado, inconscientemente, a luz do conhecimento, a descoberta, as repostas sobre si e sobre o outro, a humanização.

A obra: a magia do encontro

A força criadora da palavra é percebida e comentada há milhares de anos. No livro de Genesis (uns dos mais antigos que se conhece), por exemplo, Deus usa as palavras, “fala” a fim de criar, em seguida, nomeia as primeiras criações e, então, incumbe o homem de continuar “nomeando” os seres (simbolicamente atribuindo-lhes palavras a fim de que possam de fato existir). Nessa passagem tem-se também uma representação metafórica da importância e do poder das palavras, elas têm poder, é por meio delas que se cria. Assim, muito antes do livro em si, da figura do autor surgir ou, ainda, da ciência e da tecnologia mostrarem sua força (multiplicando e difundindo conhecimento de forma acelerada), já se conhecia o poder das palavras entre os homens.

“A linguagem constitui o arame farpado mais poderoso para bloquear o acesso ao poder”. (GNERRE, 2009, p. 22). Nos tempos antigos, saber ler e escrever era quase uma dádiva, visto a escassez de pessoas que conseguiam realizar tais atos, portanto, a palavra foi usada para dominar quem não a conhecia e quem domina não divide, não compartilha os benefícios e/ou tesouros do conhecimento. Quem dominava a palavra, a arte de ler e escrever ocupava um papel de importância, conhecimento, realização e poder. Dominar a palavra foi (e talvez ainda seja) dominar o mundo (que nos rodeia).

Por isso o livro foi (e ainda é) tão ameaçador em alguns contextos, porque carrega a insígnia de disseminar ideias, saberes e mistérios. Símbolo de conhecimento, de salvação, de poder, de aliança, de instrução, erudição, de transgressão ou de protesto, o livro sempre hipnotizou as pessoas por sua capacidade de guardar e revelar segredos (nas linhas e nas entrelinhas). Por isso, são muitas as histórias de livros proibidos, censurados, escondidos e trancados a sete chaves em alguma biblioteca qualquer. Essa ideia é parte da narrativa de “O nome da rosa”, que presenteia-nos com uma bela imagem que explica poeticamente o significado de intertextualidade. Adson Melk, o narrador, diz-nos: “Até então pensara que todo livro falasse das coisas, humanas ou divinas, que estão fora dos livros. Percebia agora que não raro os livros falam de livros, ou seja, *é como se falassem entre si*” (ECO, 2010, p. 303, grifo meu). Os livros falam, falam com quem lê e também falam entre si, citam-se, referenciam-se e constroem uma teia de conhecimento.

Conhecimento é benção e maldição. Se em *O nome da rosa* quem lê é condenado a morte, se em *Dom Quixote de la Mancha* os livros lançam nosso herói à loucura, em *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe, o livro “salva [o protagonista] do horror, o que permite que ele escape da loucura e reconstrua o sentido do que está vivendo” (PIGLIA, 2006, p. 145) e em *Frankenstein* de Mary Shelley, os livros encontrados na floresta ajudam a criatura a compreender, metaforicamente a si e

aos humanos.

A dualidade de bom e ruim está no livro porque ela está em nós. Shelley traz em seu livro um trecho bastante rico sobre a duplicidade de emoções provocadas pelo livro, quando a criatura escreve ao seu criador.

Mal posso descrever-lhe, Frankenstein, o efeito de tais livros. Apresentavam-me uma infinidade de novas imagens e sentimentos que, por vezes, me elevavam ao êxtase, porém, com mais frequência, me lançavam na mais profunda depressão. [...] À medida que ia lendo [*Os sofrimentos do jovem Werthe*], porém, aplicava muita coisa a meus próprios sentimentos e condição.

[...] Dos devaneios de Werther, aprendi desespero e tristeza; Plutarco me elevava os pensamentos. Alçava-me além da esfera de minhas próprias reflexões aos páramos dos heróis dos tempos idos [...] esse livro me descortinava novas e grandiosas dimensões. (SHELLEY, 2012, p.120)

O extrato anterior nos remete as palavras de Sartre (2004, p. 217): “através da literatura [...] a coletividade passa à reflexão e a mediação, adquire uma consciência infeliz, uma imagem não-equilibrada de si mesma, que ela busca incessantemente modificar e aperfeiçoar”. Segundo o autor, a inquietação provocada dentro dos livros nos leva à reflexão e esta, por sua vez, a tentativa do aprimoramento através do (auto) conhecimento.

Enquanto isso, Llosa (2016) esclarece que:

La ficción no reproduce la vida; la niega, oponiéndole una superchería que finge suplantarla. Pero también, de una manera siempre difícil de establecer, la completa, añadiéndole a la experiencia humana algo que los hombres no encuentran en sus vidas reales, sólo en aquellas, imaginarias, que viven vicariamente, gracias a la ficción. (LLOSA, 2016, p.36)

Foi como o trecho destacado da obra *Frankenstein*, nele a criatura encontra experiências que não foi capaz de viver, mas que, ainda assim, foi capaz de proporcionar autoconhecimento e conhecimento do “outro”.

Todas as obras produzem sentimentos e reflexões diferentes. Cada obra tem uma intencionalidade oculta, algumas que serão compreendidas e bem recebidas pelo público, outras não-compreendidas e, mesmo assim, recebidas através da discussão e questionamento (e, possivelmente terão cumprido seu papel), outras serão esquecidas (momentaneamente ou para sempre). Assim, é complexa a tarefa do criador, procurando dar o molde adequado para sua criação. E, finalmente, acredita que o trabalho foi feito, coloca-o a prova. Então vem o leitor, a crítica e as diferentes interpretações, muitas delas que fogem a alçada do autor. Eco (2005, p. 86) diz que mesmo que o autor esteja vivo, as respostas deste sobre sua obra devem servir, com finalidade teórica, para mostrar as discrepâncias entre a intenção do autor e a intenção do texto.

Sartre (2004, p. 37) diz que: “um dos principais motivos da criação artística é certamente a necessidade de nos sentirmos essenciais em relação ao mundo”. Entretanto, tal tarefa não é simples,

visto que uma grande parte de tudo que foi e é produzido (escrito) perde-se no tempo. Apenas algumas obras ficam e continuam a fazer o seu papel multifacetado, imortalizadas na história. Isso porque “ninguém é escritor por haver decidido dizer certas coisas, mas por haver decidido dizê-las de determinado modo” (SARTRE, 2004, p. 22).

“As palavras são de todo mundo, até que você prova ser capaz de apropriar-se delas. É isso que define um escritor” (DICKER, 2014, p. 297). Assim, é preciso que o autor consiga determinadas organizações capazes de produzir certos efeitos no leitor, a fim de sua obra tenha a capacidade de tocar o leitor.

Em seu processo de apreensão do mundo, o artista estabelece conexões novas e originais, relacionadas a seu projeto poético. Encontramos, o entanto, a unicidade de cada obra e a singularidade de cada artista não só na natureza dessas combinações perceptivas, como também no *modo como são concretizadas*. (SALLES, 1998, p.104, grifo meu)

A maneira como o autor diz, como conta sua história e se, com ela, produz ou não efeito sobre as pessoas são determinantes para que essa obra ganhe um lugar perene na sociedade. Candido (2011) diz que as palavras tocam o leitor porque obedecem a certa ordem e que essa organização é capaz de organizar sua própria mente e seus sentimentos.

A tecnologia da impressão (e a ela recordamos sempre de Gutenberg) facilitou a circulação de ideias através dos livros e fez com que surgisse o mercado literário. Surgiram o editor, a editora (casa publicadora), entretanto, a figura do editor como nós a conhecemos somente fixou-se no século XIX (CHARTIER, 2009), o que impulsionou a comercialização do livro entre a classe nobre. O mesmo autor ainda fala do processo de desmaterialização do livro, já que seu valor e validade passam a ser “transcendentes” devido ao caráter artístico e/ou instrutivo da obra.

Jauss (1994, p. 07-08) explica que: “a qualidade e a categoria de uma obra literária [...] resultam [...] dos critérios de recepção, do efeito produzido pela obra e de sua fama junto à posteridade.” Assim, a maneira como a obra foi escrita, se foi recebida por seu público e se continuará sendo vendida, lida e comentada de geração em geração são fatores importantes ao analisar-se a qualidade de uma obra literária.

Vale acrescentar ainda que, segundo Coelho (1997, p. 60), “só a interação orgânica entre a intencionalidade (fins) e sua concretização (meios) na matéria literária (obra) permitirá que esta adquira valor como produto literário que é”. Portanto, não importa a que gênero pertença ou a que público seja destinado o livro, a obra, já que constata-se o êxito de seu papel analisando-se as finalidades a que se propunha e os elementos utilizados para isso dentro da obra.

Considerações

A relação sedutora e humanizadora existente entre o autor, a obra e o leitor dá vida, cria e transforma. Compreendê-la é uma tarefa complexa, portanto, neste trabalho foram feitos alguns apontamentos, que, contudo, não têm a função de esgotar-se, logo, as considerações propostas durante o trabalho têm a intenção de refletir e exemplificar, com base em teóricos renomados, como autor e leitor se comportam diante da obra durante o processo de criação compartilhada, já que um molda e o outro faz viver, e ainda como esse objeto literário é capaz de interagir dialogicamente com as pessoas.

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. *Gêneros do discurso*. In: Estética da criação verbal. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- _____. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BREUNIG, Rodrigo de Avelar. *Vosmecê assim fica cego: o personagem-leitor nos contos de Machado de Assis*. Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/8573/000581130.pdf?...1> Acesso em 20 dez. 2016.
- CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.
- CAVALHEIRO, Juciane dos Santos. *A concepção de autor em Bakhtin, Barthes e Foucault*. Signum: Estudos da Linguagem. v. 11, n. 2 (2008) Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/signum/article/view/3042> Acesso em 15 dez. 2016.
- CHARTIER, Roger. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. São Paulo, Editora UNESP, 2009.
- COLOMER, Teresa. *A formação do leitor literário: narrativa infantil e juvenil atual*. São Paulo: Global, 2003.
- DICKER, Joël. *A verdade sobre o caso Harry Quebert*. Rio de Janeiro, Intrínseca, 2012.
- DOYLE, Arthur Conan. *Histórias de Sherlock Holmes*. Rio de Janeiro, Zahar, 2007.
- ECO, Umberto. *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- FOUCAULT, Michel. *Ditos e Escritos: Estética – literatura e pintura, música e cinema (vol. III)*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001 (p. 264-298).
- FRANK, Anne. *O diário de Anne Frank*. Rio de Janeiro: Record, 2014.
- FREIRE, Paulo. *A importância do ato de ler: em três artigos que se completam*. São Paulo: Cortez, 1989.
- GNERRE, Maurizio. *Linguagem, escrita e poder*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- LODGE, David. *Introdução de O nome da rosa*. In: ECO, Umberto. *O nome da rosa* [recurso eletrônico]. Rio de Janeiro: Record, 2011.
- JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação literária*. São Paulo: Ática, 1994.
- MELO, Márcio Araújo de. *Entre livros, leitores e realidade*. Via Atlântica n. 28, 161-176, Dez/2015 Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/download/90221/107095> Acesso em: 10 dez. 2016.
- MORLEY, David. *Creative Writting*, New York: Cambridge University Press, 2007.
- OSTROWER, Faya. *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis: Vozes, 1987.
- PIGLIA, Ricardo. *O último leitor*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- POE, Edgar Allan. *Escaravelho de Ouro e outros Contos* [recurso eletrônico]. Porto Alegre: L&PM, 2011.
- POE, Edgar Allan. *Histórias extraordinárias*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

SALLES, Cecilia Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: FAPESP, 1998.

SARTRE, Jean-Paul. *O que é a literatura?* São Paulo: Ática, 2004.

SHELLEY, Mary. *Frankenstein*. São Paulo: Martin Claret, 2012.

Chegou em: 30-01-2017

Aceito em: 25-02-2017