

O leitor ou as dimensões da recepção

Roselany de Holanda Duarte *

Introdução

A lingüística e a teoria literária modernas promoveram uma verdadeira revisão sobre o problema da interpretação. Já não podemos mais acreditar que o sentido de um texto é algo dado a priori, estável e imutável que basta ser “descoberto” pelo leitor. Também não podemos mais acreditar que o sentido de um texto deve ser buscado na intenção do autor, pois hoje sabemos que o autor “não é a origem, a fonte absoluta do sentido, porque na sua fala outras falas se dizem” (Brandão, 2001, p. 92). Apesar de todas as diferenças, prevalece atualmente entre as diversas teorias a idéia de que o sentido de um discurso é construído e não descoberto; e se esse sentido é construído é lógico que o leitor deixa de ser o “receptor” e passa à posição de um sujeito ativo.

Este trabalho objetiva discutir o problema da recepção de textos ou, em outras palavras, o papel do leitor na construção dos sentidos de um texto. Nossa discussão parte de dois enfoques teóricos de origem distintas, mas que guardam entre si muitos pontos em comum: a semiótica de Umberto Eco e a estética do efeito de Wolfgang Iser. Como veremos, muitas vezes os dois teóricos estão falando de um mesmo problema, dando a este um mesmo enfoque, porém valendo-se de conceitos diferentes. Ao fim da discussão teórica, procuramos somar a contribuição dos dois pensadores e aplicá-la à leitura do poema “Canção”, de Cecília Meireles.

Umberto Eco: da obra aberta à *intentio operis*

A partir da noção de obra aberta, Eco soube captar um aspecto fundamental na constituição das obras de arte modernas. Segundo Eco (1997, p. 22), constitui característica imprescindível de toda obra de arte ser uma “mensagem fundamentalmente ambígua, uma pluralidade de significados que convivem num só significante”. Mas tal ambigüidade, na arte contemporânea, torna-se “uma das finalidades explícitas da obra, um valor a realizar de preferência a outros”.

O autor contemporâneo, colocando a ambigüidade como valor fundamental na constituição do seu discurso, freqüentemente volta-se para “os ideais de informalidade, desordem, causalidade, indeterminação dos resultados” (Id., Ibid.). Assim, por exemplo, tanto um romance de Balzac como um de James Joyce são obras em que uma gama de sentidos convivem num único significante, mas a abertura de *A Mulher de Trinta Anos* é diferente da abertura promovida por *Ulisses*. Joyce estrutura sua obra de tal forma que se torne difícil assentar um sentido estável; personagens, situações e remissões intertextuais estão sempre carregadas de ambigüidade, torna-se difícil estabelecer os limites entre paráfrase e paródia. Num romance tradicional, como o de Balzac, é sempre mais ou menos possível sabermos onde está a voz do autor; já James Joyce pertence à era do romance polifônico e seus personagens e situações não são títeres que o autor manipula para expor sua visão de mundo (cf. Bakhtin, 1981).

O acaso, o ambíguo, o indeterminado, o inacabado e o polivalente são, segundo Eco, os valores cultuados pelo artista contemporâneo.

* Mestranda em Letras pela UERN/CAMEAM.

Para Eco, a entronização da obra aberta se inicia conscientemente no Simbolismo e torna-se uma verdadeira divisa da arte contemporânea; a partir de então, o leitor é convidado a concluir a obra de arte. O texto estrutura deliberadamente essa abertura, ele não se quer fechado, quer-se obra em movimento. Eco (idem, p. 46) cita o pensamento de Mallarmé, poeta francês pioneiro na execução da obra aberta: “denominar um objeto é suprimir três quartos da fruição do poema, que é feita da felicidade de adivinhá-lo pouco a pouco: sugeri-lo ... eis o sonho”.

A obra de arte moderna é convite, sugestão, inacabamento; as obras abertas convidam o leitor a fazê-las junto com o autor. Para Eco (idem, p. 40), “cada fruição é (...) uma interpretação e uma execução, pois em cada fruição a revive dentro de uma perspectiva original” (itálicos do autor).

Apesar da aceitação acadêmica da teoria da obra aberta, Umberto Eco revisou-a diversas vezes. A nosso trabalho interessa a revisão dessa teoria que Eco realizou na obra *Interpretação e Superinterpretação* e o conceito ali exposto de *intentio operis*.

Eco, na obra supracitada, reclama das extrapolações da noção de obra aberta feitas por muitos de seus intérpretes. Eis a síntese dessas reclamações nas próprias palavras do autor (2001, p. 27):

Nesse livro [Obra Aberta] eu defendia o papel ativo do intérprete na leitura de textos dotados de valor estético. Quando aquelas páginas foram escritas, meus leitores focalizaram principalmente o lado aberto de toda questão, subestimando o fato de que a leitura aberta que eu defendia era uma atividade provocada por uma obra (e visando à sua interpretação). Em outras palavras, eu estava estudando a dialética entre os direitos dos textos e os direitos de seus intérpretes. Tenho a impressão de que, no decorrer das últimas décadas, os direitos dos intérpretes foram exagerados.

A teoria da obra aberta, como Eco deixa muito claro, não vai ao encontro de certas posturas das linhas mais radicais do pós-estruturalismo, para as quais o leitor não só constrói o sentido mas o inventa, não havendo interpretação equivocada. Eco cita um exemplo dessa postura na crítica desconstrucionista do norte-americano Geoffrey Hartman; o semiótico italiano toma como exemplo uma interpretação que Hartman fez de um poema do inglês Wordsworth. Esta, para Eco, seria uma interpretação que excedeu os limites da interpretação legítima porque Hartman sobrepôs sua intenção de leitor sobre as possibilidades que os elementos concretos da obra permitem.

Segundo Eco (2001, p. 32), a noção peirciana de uma semiótica ilimitada não nos faculta julgar que a interpretação não possui critérios:

Dizer que a interpretação (enquanto característica básica da semiótica) é potencialmente ilimitada não significa que a interpretação não tenha objeto e que corra por conta própria. Dizer que um texto potencialmente não tem fim não significa que todo ato de interpretação possa ter um final feliz.

Se nem toda interpretação pode ter um final feliz, então como marcar os limites entre uma interpretação válida e uma interpretação inválida? Eco (idem, 29 passim) responde que podemos compreender a interpretação de um texto como um complexo em que se debatem a intenção do autor (*intentio auctoris*), a intenção do leitor (*intentio lectoris*) e a intenção do texto (*intentio operis*). Eco considera que uma teoria da interpretação preocupada com o papel ativo do leitor toma como irrelevante a *intentio auctoris*; o sentido de um texto surge da dialética entre a *intentio lectoris* e a *intentio operis*.

Umberto Eco sabe e deixa claro para nós o quanto é difícil definir abstratamente a *intentio operis*. Ela não é revelada pela superfície textual; é preciso o leitor querer vê-la (cf. Eco, idem, p. 76). Isto é, a *intentio operis* advém da disponibilidade do leitor. Ela nos faz lembrar a distinção entre interpretação e uso; se o leitor quer usar a obra ela não fará sentido, porque aí o texto será apenas um pretexto para o discurso do leitor. Mas se queremos interpretar uma obra, ela será fundamental para que o leitor estabeleça um legítimo diálogo com o texto.

Para Eco, a *intentio operis* é uma estratégia semiótica; todo texto produz um leitor-modelo e o leitor empírico “é apenas um agente que faz conjecturas sobre o tipo de leitor-modelo postulado pelo texto” (idem, p. 75). A *intentio operis* não é uma essência; são marcas, pistas que estão no texto mas que só ganham efetividade se o leitor se dispuser ao jogo. Eco cita o exemplo do “Era uma vez”. Ele é índice, por exemplo, de que o leitor-modelo é uma criança e de que o texto é um conto de fadas. Em outra situação, esse mesmo “Era uma vez” pode figurar num texto com sentido irônico; neste caso, Eco observa que o texto pediria um leitor-modelo mais sofisticado.

Enfim, a *intentio operis* controla as possibilidades interpretativas e quando a desprezamos estamos apenas fazendo uso do texto ou então caímos no que Eco denomina “superinterpretação”, isto é, numa extrapolação, numa exegese que não se respalda nos elementos textuais, mas apenas nos desejos do leitor.

Wolfgang Iser e a teoria dos vazios

O problema interpretação tem sido um dos focos centrais de Wolfgang Iser (1996, 1979) através da sua estética do efeito.

Para Iser, os textos ficcionais, e até mesmo os não-ficcionais, não são figuras plenas, mas discursos marcados por indeterminações chamadas “vazios” que pedem uma intensificação da atividade imaginativa do leitor. O sentido, tal como para Eco, surge da interação do texto com o leitor. Na concepção de Iser (1996, p. 53), não faz sentido perguntarmos o que um texto quer dizer ou o que um autor quer dizer, mas “o que sucede com o leitor quando sua leitura dá vida aos textos ficcionais”.

A ênfase de Iser sobre o efeito na relação texto-leitor não valida qualquer interpretação, como poderíamos pensar. Um leitor que apenas projeta sobre os textos seus interesses e devaneios sem observar as “instâncias de controle” (1979, p. 91) existentes no texto faz com que a comunicação estética vá por água abaixo. Essas instâncias de controle, também chamadas de “estruturas centrais de indeterminação” (idem, p. 106), são os vazios e suas negações. São os vazios que acionam a interação texto-leitor (vazios) enquanto as negações realizam o controle, possibilitando assim o processo de comunicação:

Os vazios e as negações contribuem de diversos modos para o processo de comunicação que se desenrola, mas, em conjunto, têm como efeito final aparecerem como instâncias de controle. Os vazios possibilitam as relações entre as perspectivas de representação do texto e incitam o leitor a coordenar estas perspectivas. Os vários tipos de negação invocam elementos conhecidos ou determinados para suprimi-los. (1979, p. 91)

As estruturas centrais de indeterminação no texto são os vazios e suas negações. Eles são as condições para a comunicação, pois acionam a interação entre texto e leitor e até certo nível a regulam. (idem, p. 106)

A presença de vazios se faz em todo tipo de texto, mas nos ficcionais eles entram como elementos estruturais de suma importância, propositalmente acionados. Para Iser, o valor de um texto ficcional está vinculado, dentro outros fatores, à maneira como o escritor

estrutura os vazios. Em textos ficcionais, a exploração dos vazios adquire as seguintes formas:

- 1) são reduzidos para que se sobressaia a mensagem; nesse caso a intenção do texto é geralmente didática ou doutrinária. Iser cita como exemplo o romance de tese e obras escritas com fins políticos;
- 2) são ardilosamente manipulados para fins comerciais, como ocorre, de acordo com Iser, no romance seriado ou nas telenovelas;
- 3) são tematizados e às vezes até absolutizados, exigindo do leitor uma intensa atividade projetiva e assegurando um alto padrão de excelência artística. Como exemplos, Iser cita os romances de Ivy Compton-Burnett e de James Joyce.

As múltiplas faces da pequena canção

O poema que segue é de autoria da poetisa Cecília Meireles e está inserido no livro *Vaga Música*, cuja primeira edição é de 1942. De acordo com as teorias que expusemos, partiremos do princípio de que o sentido do texto emerge da dialética entre texto e leitor ou como diz Eco (2001, p. 75) do “elo dialético entre a intentio operis e a intentio lectoris”. Assim, nossa interpretação, para que não seja um simples uso do texto ou uma superinterpretação, respeitará “o pano de fundo cultural e lingüístico” do poema (Eco, idem, p. 81). Nosso objetivo não será construir uma interpretação exaustiva, mas demonstrar como os vazios do poema podem ser preenchidos de diferentes maneiras sem que se caia numa superinterpretação. Estaremos assim validando o pensamento de Iser, que defende que o leitor preenche os vazios do texto de acordo com o seu repertório cultural e os seus interesses pessoais.

Pequena canção

Pássaro da lua,
que queres cantar,
nessa terra tua,
sem flor e sem mar?

Nem osso de ouvido
Pela terra tua.
Teu canto é perdido,
pássaro da lua...

Pássaro da lua,
por que estás aqui?
Nem a canção tua
precisa de ti!

Primeira aproximação

Em “Pequena Canção”, o principal elemento a introduzir os vazios são as metáforas (“flor”, “mar” ...) e as expressões metafóricas (“Pássaro da lua”, “osso de ouvido”); estas devem ser “traduzidas” pelo leitor para que o sentido seja construído. O poema encaixa-se bem no que Umberto Eco caracterizou de obra aberta, pois Cecília, parece que, de forma deliberada, não quis fechar o sentido do poema. O “inacabamento” e a “abertura” do texto advém principalmente das metáforas. As metáforas conscientemente vagas que ela inventa

convidam a nós leitores a construir o sentido do texto. Ela não quis nos ensinar nem tampouco nos doutrinar; ela nos convida a co-participar da produção do texto através da doação de sentido às suas construções metafóricas.

O índice metafórico central do poema é a expressão “pássaro da lua”, que se encontra nas três estrofes do texto. Se levarmos em conta que grande parte da tradição poética da modernidade, inclusive da geração de Cecília, voltou-se para a metapoesia, isto é, para poema que tematiza o próprio ato de poetar e se observarmos bem certos vazios do texto, não será uma superinterpretação dizermos que se trata de um monólogo metapoético. Dentro dessa linha interpretativa, “pássaro da lua”, que sempre aparece como um vocativo de fundo apelativo, é um apelo da poetisa a si mesmo, indagando se vale à pena poetar.

Vejam a primeira estrofe: “Pássaro da lua, / que queres cantar,/nessa terra tua,/sem flor e sem mar?”. Cecília, em toda a sua obra, usou diversas vezes “canção” como sinônimo de poema lírico e “cantar” como sinônimo de poetar. Esta estrofe é então uma indagação dramática sobre o sentido de se poetar num mundo (“terra tua”) sem beleza (“flor”) e sem grandeza (“mar”). Dentro dessa linha interpretativa, obviamente que o pássaro que quer cantar corresponde ao poeta que quer escrever seus poemas. Mas por que a poetisa qualifica o pássaro com a locução adjetiva “da lua”? Essa expressão parece ter aí um valor pejorativo, nos fazendo lembrar a expressão “no mundo da lua”, usada para caracterizar o alheamento ou mesmo a alienação ou, até mesmo, a idiotia de uma pessoa. O pássaro-poeta é “da lua” porque ele é tolo ou inocente, “distanciado da realidade”, e insiste em querer fazer poesia num mundo desencantado.

Vejam a segunda estrofe: “Nem osso de ouvido/ Pela terra tua. /Teu canto é perdido, /pássaro da lua...”. A situação do pássaro-poeta, nesta estrofe, se complica. Antes não havia encantamento no mundo que justificasse o gesto de fazer poesia; agora não há interlocutor para apreciar essa poesia. Fazer poema é inútil porque não há um ouvido “sólido” (“osso de ouvido”), isto é, apto a receber a canção-poema; os ouvidos, no mundo sem flor e sem mar, perderam a consistência. Vimos, então, que de uma estrofe a outra radicalizou-se a angustiada indagação da poetisa: por que a poesia?

O tom niilista das indagações da poetisa atingem o ponto alto na terceira e última estrofe: “Pássaro da lua, / por que estás aqui? / Nem a canção tua / precisa de ti!”. Na pergunta do segundo verso desta estrofe, subentendemos que o pássaro-poeta exerce uma atividade deveras inútil, pois nem mesmo o produto do seu labor (a canção-poema) precisa dele. Ou seja: poetar, num mundo desencantado, é um ato inútil, pois não há um público sensível, criam-se objetos inúteis.

Essa reflexão de Cecília não vem a ser uma novidade no âmbito da poesia moderna, pois sabemos, como a poetisa bem sabia, que a indústria cultural que se acentuou no decorrer do século XX pôs a poesia numa situação de grande marginalidade. Cecília reflete, portanto, sobre a perda de uma função social; o poema é disfarçadamente um monólogo exatamente porque o poeta moderno parece não ter a quem falar. Paradoxalmente, porém, Cecília produz um poema para falar da impossibilidade de se produzir poemas. Esse aparente contra-senso releva que o niilismo da poetisa não é completo: ela não se cala, poetiza; ela duvida da efetividade de seu gesto, mas o realiza; ela nega, mas não se nega.

Segunda aproximação

Como obra aberta, a poesia ceciliana suportaria outros vieses interpretativos. Nas linhas que seguem, tentaremos uma segunda aproximação. Nesta, estaremos nos remetendo, de forma mais efetiva, ao contexto social do que ao contexto lingüístico.

“Poema Canção”, como já dissemos, veio ao lume em 1942, quer dizer, na época em que ocorreu um dos mais desastrosos atos de barbárie perpetrados pela humanidade: a Segunda Guerra Mundial. O poema, lido nesta perspectiva, descreveria a situação do poeta (do artista, de um modo geral) diante de um mundo onde a barbárie bélica arrastou tudo o que era belo e grandioso, um mundo, segundo a poetisa, “sem flor e sem mar”. Se a poesia é a consagração do belo, qual o seu lugar num mundo em que o belo se ausentou, cedendo lugar à guerra? Essa seria a pergunta de Cecília.

Interessante assinalar que aproximadamente na mesma época o filósofo Theodor Adorno, em tom de polêmica, diria que é impossível escrever poesia depois da barbárie perpetrada nos campos de concentração nazistas. Assim, tanto para o filósofo quanto para a poetisa não há mais “osso de ouvido” porque estes foram “dissolvidos” pelos gritos de horror da guerra.

Se investigarmos a biografia de Cecília Meireles, iremos descobrir que a poetisa tinha uma visão muito aberta do mundo, tendo feito viagens por todos os continentes como também possuía uma sólida formação espiritual, sendo humanista e católica fervorosa. Esses dados biográficos nos ajudam a confirmar que a Segunda Guerra pode certamente ter impactado a poetisa e a levado a essa reflexão grave. Cecília via a poesia como agente de espiritualização e se angustiava com a perspectiva de uma guerra solapar o sentido da arte e o valor deste agente humanizador por excelência que seria o artista.

Considerações finais

Certamente que, para além da excelência formal, um dos fatores que contribuem para assegurar um alto padrão de realização artística nesse poema de Cecília Meireles foi a forma como a poetisa distribuiu, no poema, os vazios. Eles exigem uma co-participação do leitor; a autora não quis impor seu ponto de vista, antes dotou-o, pela ambigüidade dos signos, de um certo grau de incompletude, deixando a cargo do leitor a complementação do gesto. Esta atitude de Cecília casa-se bem com a forte herança simbolista que atravessa sua obra, já que, na estética simbolista, através da aproximação entre poesia e música, buscou-se uma poesia sugestiva em detrimento de um tratamento racionalizante, tendente ao conceitual. Não por acaso, “Pequena Canção” está inserta num livro intitulado Vaga Música, título que sugere dois elementos centrais do poema: a vaguidão de sentido (que pede uma intensificação da atividade imaginativa do leitor) e a intensa musicalidade (elemento sobre o qual não nos debruçamos por depender de conhecimentos de versificação, área distante de nossa alçada).

Ao propormos dois modelos interpretativos para “Pequena Canção” esperamos não ter sugerido que estas sejam as únicas possíveis. A multiplicidade de sentidos do poema suportaria certamente outras leituras. Ficamos em duas breves leituras porque consideramos o suficiente para demonstrar que, diante de obras abertas, a melhor atitude que podemos tomar é procurar demonstrar que, na interação texto-leitor, muitos sentidos poderão ser construídos. Não há, como antes se pensava, um sentido dado que a leitura apenas confirmaria; esse essencialismo rebarbativo é atacado com veemência pela Semiótica de Eco, pela Estética do Efeito de Iser e pela Análise do Discurso porque, dentro desses campos teóricos, há muito o receptor deixou de ser sinônimo de leitor.

Referências

- BAKHTIN, M. Problemas da poética de Dostoiévski. Rio Janeiro: Forense-Universitária, 1981.
BRANDÃO, H. H. Nagamine. Introdução à Análise do Discurso. 7 ed. Campinas: Unicamp, 2001.

ECO, U. *Interpretação e Superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. *Obra Aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

FIGUEIREDO, Priscila. “Pequena Canção”. In: *Ponto com poesia*. Disponível em: <
<http://www.tvcultura.com.br/aloescola/literatura/poesias/>>Encontrado em 16/10/2005.

ISER, Wolfgang. “A Interação do Texto com o Leitor”. In: COSTA LIMA, Luiz (org.). *A Literatura e o Leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

_____. *O Ato da Leitura: uma teoria do efeito estético*, vol. 01. São Paulo: Ed. 34, 1996.