

Bons Leitores e Bons Escritores

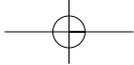
«Como Ser Um Bom Leitor» ou «Ser Bom para os Autores» — uma coisa deste género podia servir para fornecer um subtítulo a estas diversas discussões sobre vários autores, pois o meu projecto é analisar com amor, em pormenor dedicado e vagaroso, algumas obras-primas europeias. Há cerca de cem anos, Flaubert, numa carta dirigida à amante, fez este comentário: *Comme l'on serait savant si l'on connaissait bien seulement cinq à six livres*: «Como seríamos sábios se conhecêssemos bem apenas cinco ou seis livros.»

Ao ler, devíamos observar e acarinhar os pormenores. Não há nada de mal no devaneio ao luar da generalização quando este vem *depois* das ensolaradas ninharias de um livro terem sido coligidas amorosamente. Se começarmos com uma generalização trivial, estamos a pegar nele pelo lado errado e afastamo-nos do livro antes de termos começado a compreendê-lo. Não há coisa que seja mais aborrecida ou mais injusta para um autor do que começar a ler, por exemplo *Madame Bovary*, com a ideia preconcebida de que se trata de uma denúncia da burguesia. Devemos lembrar-nos sempre de que a obra de arte é invariavelmente a criação de um mundo novo, de modo que a primeira coisa que devemos fazer é estudar esse mundo novo tão de perto quanto possível, abordando-o como um objecto inteiramente novo, sem nenhuma relação óbvia com os mundos que já conhecemos. Quando este mundo novo estiver cuidadosamente estudado, então — e só então — podemos examinar os seus elos com outros mundos, outros ramos do saber.

Outra questão: podemos extrair de um romance informação sobre lugares e tempos? Pode alguém ser tão ingénuo que seja levado a pensar que é possível aprender alguma coisa sobre o passado naqueles rechonchudos *best-sellers* que são apregoados pelos clubes de li-

vros sob a designação de romances históricos? E quanto às obras-primas? Podemos fiar-nos na descrição feita por Jane Austen da Inglaterra rural, com baronetes e campos ajardinados, quando a única coisa que ela conhecia era a sala de visitas de um ministro da Igreja Anglicana? E *Bleak House*, esse fantástico *romance* passado numa Londres fantástica, poderemos apelidá-lo de estudo dessa cidade há cem anos? Certamente que não. E o mesmo vale para outros romances desta série. A verdade é que os grandes romances são grandes contos de fadas — e os romances desta série são supremos contos de fadas.

Tempo e espaço, as cores das estações, os movimentos dos músculos e das mentes, tudo isso não é, para os escritores de génio (tanto quanto podemos achar e espero que achemos bem), noções tradicionais que podem ser retiradas da biblioteca itinerante das verdades públicas mas um grupo de surpresas inimitáveis que os mestres aprenderam a exprimir no seu modo único. Aos autores menores resta-lhes a ornamentação dos lugares-comuns: esses não se incomodam com a reinvenção do mundo; tentam simplesmente espremer o melhor que podem uma dada ordem de coisas, a partir de padrões tradicionais da ficção. As várias combinações que esses autores menores são capazes de produzir dentro do quadro desses limites estabelecidos podem ser bastante divertidas de um modo agradavelmente efémero porque os leitores menores gostam de reconhecer as suas próprias ideias sob um disfarce gentil. Mas o escritor genuíno, aquele que põe planetas a girar, modela um homem a dormir e habilmente mexe nas costelas do dorminhoco, esse tipo de autor não tem valores preestabelecidos à sua disposição: deve criá-los. A arte da escrita é um assunto muito fútil se não implicar antes de mais a arte de ver o mundo como uma possibilidade de ficção. O material deste mundo pode ser bastante real (até onde a realidade pode ir), mas de maneira nenhuma existe como uma totalidade adquirida: é caos, e a este caos o autor diz «vai!», permitindo ao mundo que bruxuleie e se funda. É então re combinado nos seus próprios átomos, sem o ser apenas nas suas partes superficiais e visíveis. O escritor é o primeiro homem a cartografá-lo e a nomear os objectos naturais que contém. Essas bagas são comestíveis. Aquela criatura pintalgada que atravessa aos saltos o meu caminho pode ser domesticada. Aquele lago rodeado de árvores chamar-se-á Lake Opal ou, mais artisticamente, Dishwater Lake. Aquela neblina é uma montanha — e essa montanha deve ser conquistada. Por um declive sem trilhos sobe o mestre, e, no cimo, numa cordilheira ventosa, quem acham que encon-



tra? O leitor feliz a arfar, e espontaneamente abraçam-se aí e ficam ligados para sempre se o livro dura para sempre.

Uma noite, numa remota cidade universitária de província, onde dei umas corridas numa demorada digressão de palestras, propus um pequeno teste — dez definições de um leitor, e dessas dez os estudantes tinham de escolher quatro que, combinadas, dessem um bom leitor. Extraviei a lista, mas tanto quanto me lembro as definições eram mais ou menos assim. Selecciono quatro respostas para a questão de como deve ser um leitor para ser um bom leitor:

1. O leitor deve pertencer a um clube de livros.
2. O leitor deve identificar-se com o herói ou a heroína.
3. O leitor deve concentrar-se no aspecto socioeconómico.
4. O leitor deve preferir uma história com acção e diálogos a um que os não tenha.
5. O leitor deve ter visto o livro em filme.
6. O leitor deve ser um escritor debutante.
7. O leitor deve possuir imaginação.
8. O leitor deve possuir boa memória.
9. O leitor deve ter um dicionário.
10. O leitor deve possuir algum sentido artístico.

Os estudantes inclinaram-se sobretudo para a identificação emocional, para a acção e para a perspectiva socioeconómica ou histórica. É claro que, como já adivinharam, o bom leitor é aquele que possui imaginação, memória, um dicionário e algum sentido artístico — sentido esse que me proponho desenvolver em mim e nos outros sempre que tenha a oportunidade de o fazer.

Diga-se de passagem que utilizo o termo *leitor* de forma bastante livre. Curiosamente, não é possível *ler* um livro: só é possível relê-lo. Um bom leitor, um grande leitor, um leitor criativo e activo, é um re-leitor. E vou dizer porquê. Quando lemos um livro pela primeira vez, o laborioso processo de mover os nossos olhos da esquerda para a direita, linha após linha, página após página, este complicado trabalho físico sobre o livro, o processo de perceber, em termos de espaço e tempo, de que trata o livro, erguem-se entre nós e a avaliação artística. Quando olhamos para uma pintura, não precisamos de mover os olhos de uma maneira especial, mesmo que, como num livro, o quadro contenha elementos de profundidade e progressão. O elemento do tempo não entra efectivamente num primeiro contacto com uma pintura. Ao

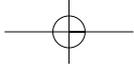


ler um livro, necessitamos de tempo para nos relacionarmos com ele. Não possuímos nenhum órgão físico (como temos o olho no que respeita a uma pintura) que abarque a totalidade do quadro e depois possa fruir os seus pormenores. Mas numa segunda, terceira ou quarta leitura, em certo sentido, comportamo-nos em relação a um livro como o fazemos em relação a uma pintura. Contudo, não convém confundir o olho físico, essa monstruosa obra-prima da evolução, com a mente, uma realização ainda mais monstruosa. Um livro, seja lá o que ele for — uma obra de ficção ou uma obra de ciência (a fronteira entre as duas não é tão clara como em geral se crê) — um livro de ficção apela em primeiro lugar à mente. A mente, o cérebro, o ponto mais alto da espinha fremente, é, ou devia ser, o único instrumento a ser usado sobre um livro.

Ora, se assim é, devemos ponderar a questão de saber como funciona a mente quando o leitor taciturno é confrontado pelo livro luminoso. Primeiro, o estado de taciturnidade derrete-se, e, para o melhor ou para o pior, o leitor entra no espírito do jogo. O esforço de iniciar a leitura de um livro, sobretudo se é louvado por pessoas que o jovem leitor secretamente considera serem demasiado antiquadas ou demasiado sérias, é muitas vezes difícil de realizar; mas uma vez feito, as recompensas são variadas e abundantes. Já que o mestre usou a imaginação para criar o livro, é natural e justo que o consumidor de um livro também use a sua imaginação.

Há, no entanto, pelo menos duas variedades de imaginação no caso do leitor. Por isso, vejamos qual das duas é a mais adequada a ser usada na leitura de um livro. Primeiro, há o tipo relativamente baixo que pede auxílio às emoções simples e é de natureza definitivamente pessoal. (Existem diversas subvariedades nesta primeira secção de leitura emocional.) Uma dada situação de um livro é intensamente sentida porque lembra qualquer coisa que nos aconteceu ou a alguém que conhecemos ou conhecíamos. Ou então o leitor entesoura um livro essencialmente porque evoca um país, uma paisagem, um modo de vida que nostalgicamente recorda como parte do seu passado. Ou, e esta é a pior coisa que se pode fazer, o leitor identifica-se com uma personagem do livro. Esta variedade inferior não é o tipo de imaginação que me interessa que os leitores usem.

Assim, qual é o instrumento que realmente deve ser usado pelo leitor? É a imaginação impessoal e o deleite artístico. O que é preciso estabelecer, creio, é um equilíbrio artístico harmonioso entre a mente do leitor e a mente do autor. Devemos manter-nos um pouco distantes e



retirar prazer desse distanciamento e, ao mesmo tempo, fruir entusiasmadamente — fruir apaixonadamente, fruir com lágrimas e arrepios — a tessitura interior de uma determinada obra-prima. Ser objectivo nestas questões é, evidentemente, impossível. Tudo o que vale a pena é, até certo ponto, subjectivo. Por exemplo, estarem aí sentados pode ser, para mim, um sonho e, para vós, um pesadelo. Mas o que quero dizer é que o leitor tem de saber quando e como refrear a sua imaginação e fará isso tentando entender o mundo específico que o autor põe à sua disposição. Devemos ver coisas e ouvir coisas, devemos visualizar os quartos, as roupas, os modos das pessoas que um autor cria. A cor dos olhos de Fanny Price, em *Mansfield Park*, e as mobílias do seu quarto pequeno e frio são importantes.

Todos temos temperamentos diferentes, e posso dizer-vos desde já que o melhor temperamento que um leitor tem, ou desenvolve, é a combinação do artístico e do científico. Só o artista entusiástico está apto a ser demasiado subjectivo na sua atitude em relação a um livro e, por isso, uma certa frieza de raciocínio temperará o calor intuitivo. Se, contudo, um leitor presuntivo é totalmente desprovido de paixão e paciência — da paixão de artista e da paciência de cientista — dificilmente poderá fruir a grande literatura.

A literatura não nasceu quando um rapaz a gritar «Lobo! Lobo!» saiu a correr do vale de Neanderthal com um grande lobo na sua pegada: a literatura nasceu quando um rapaz apareceu a gritar «Lobo! Lobo!» e não havia lobo nenhum a persegui-lo. O facto de o pobre diabo, porque mentiu demasiadas vezes, ter acabado por ser comido por uma fera verdadeira é perfeitamente acidental. Mas eis o que é importante. Entre o lobo no meio do capim e o lobo no conto há um difuso mediador. Esse mediador, esse prisma, é a arte da literatura.

A literatura é invenção. A ficção é ficção. Chamar a uma história uma história verdadeira é um insulto tanto para a arte como para a verdade. Todos os grandes escritores são grandes impostores, mas também o é essa arquiementirosa Natureza. A Natureza engana sempre. Desde o simples engano da propagação da ilusão prodigiosamente sofisticada das cores protectoras nas borboletas e nas aves, há na Natureza um maravilhoso sistema de feitiços e astúcias. O escritor de ficção limita-se a seguir as indicações da Natureza.

Regressando por momentos ao nosso rapaz peludo que grita «Lobo!» no bosque, podemos colocar as coisas assim: a magia da arte estava na sombra do lobo que ele deliberadamente inventou, no seu so-

