



A sedução e o perigo da leitura em Teolinda Gersão e Lygia Fagundes Telles

The Allure and the Danger of Reading in Teolinda Gersão and Lygia Fagundes Telles

Fernando Henrique Crepaldi Cordeiro

Universidade Estadual do Paraná (Unespar), União da Vitória, Paraná/Brasil

fhcc2001@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-9742-7953>

Resumo: Este trabalho tem como objetivo realizar uma leitura dos contos “O leitor”, publicado por Teolinda Gersão em *Histórias de ver e andar* (2002), e “A caçada”, publicado por Lygia Fagundes Telles em *Antes do baile verde* (1970), tendo como eixo dois elementos centrais e entrelaçados: a leitura e a metalinguagem. A narrativa da autora portuguesa enfoca um protagonista-narrador que realiza um processo tríplice de leitura durante a obra: é o leitor de uma série de histórias policiais que favorecem o escape da solidão e da mecanização de sua vida cotidiana; é o leitor de sua própria condição e das suas experiências no mundo; e, por fim, é o leitor das tradições do gênero policial. Esse processo triplo de leitura despoleta um questionamento acerca dos perigos e prazeres associados a essa atividade. Já o texto de Lygia Fagundes Telles nos propõe uma narrativa na qual ficção e realidade se interpenetram justamente no processo de leitura, conduzido pelo protagonista da obra, de uma tapeçaria que representa uma cena de caça. Pode-se pensar, desse modo, o conto da brasileira como uma espécie de alegoria (fantástica?) da própria recepção do artefato literário, uma vez que desdobra a relação caçador-caça figurada no tapete para a leitor-texto. Na narrativa de Telles, contudo, a leitura implica uma reversão dessa relação. Embora de maneiras distintas e dialogando com diferentes tradições, ambas as obras encenam a sedução e o perigo da leitura.

Palavras-chave: Teolinda Gersão; Lygia Fagundes Telles; leitura; metalinguagem.

Abstract: This paper aims to analyze Teolinda Gersão’s “O leitor”, short story published in *Histórias de ver e andar* (2002), and Lygia Fagundes Telles’ “A caçada”, from

eISSN: 2358-9787

DOI: 10.17851/2358-9787.28.1.145-159

Antes do baile verde (1970), highlighting two of its central aspects: the representation of the reading process and the metalanguage. The Portuguese writer's narrative focus on a leading character that engages in three distinct readings: 1) of crime narratives that provide escape from the loneliness and mechanization of his life; 2) of his own experience in the world; 3) and of the crime fiction genre and its patterns. These triple readings trigger a questioning about the dangers and the pleasures associated with that activity. In Lygia Fagundes Telles' short story fiction and reality intertwine in the process of reading, by the protagonist, of a tapestry that show a hunting scene. Her narrative may be understood as an allegory of the reception of a literary artefact since it suggests a parallel between the relationship hunter-game and reader-text. Telles' narrative, though, proposes that in the process of reading the positions may be switched. Although different those two texts showcase the allure and dangers of reading.

Keywords: Teolinda Gersão; Lygia Fagundes Telles; reading; metalanguage.

Introdução

Em *A metáfora crítica* (1974, p. 26), João Alexandre Barbosa destaca que a metalinguagem é uma estratégia que implica a consciência de uma história, isto é, que discute a própria historicidade da linguagem. Não são poucos os que consideram que essa tendência para a autoconsciência, para a discussão dos próprios procedimentos que compõem os textos, é uma marca da modernidade (CHALHUB, 2005, p. 42). Entende-se que desde Baudelaire, como propõe Walter Benjamin (1989), se coloca o problema de como atingir o leitor por meio da linguagem, uma vez que ele se demonstra arremido à poesia, pois esta não mais consegue entrar em contato com sua sensibilidade.

Como consequência, temos um processo no qual, no âmbito artístico em geral, a ênfase recai na própria produção de textos (sejam eles poéticos, pictóricos, arquitetônicos etc.), isto é, em que se ressalta que as obras são um produto consciente de seu autor e, portanto, fruto de um processo de construção, e não a expressão (ingênua) de um sentimento, de uma experiência. Para tanto, os autores tendem a construir textos que trazem o leitor para dentro de seus meandros, revelando os procedimentos, os recursos, os artifícios, por meio dos quais eles se constroem, indicando justamente sua condição de textualidade.

Curiosamente, esse mesmo processo que chama a atenção para os meios pelos quais os textos são produzidos, portanto, para a sua condição de artefato e para a presença do autor como construtor, acaba também por dar destaque a sua contraparte, o leitor. Isso porque a consciência sobre a linguagem e a comunicação implica a percepção de que todo texto, como propõem Iser (1979) e Eco (2008), é um objeto incompleto, que depende da colaboração de um leitor para que possa ter sentido. O texto, nessa perspectiva, é um artefato lúdico, pois, por um lado, repleto de “vazios”, depende do leitor para o preenchimento de uma série de lacunas, de “não ditos”, sem o qual não tem sentido; por outro, os próprios autores, ao comporem suas obras, preveem uma série de conhecimentos e competências de seus leitores, criando o que Eco (2008) chama de “leitor modelo”.

Em nosso estudo, enfocaremos os contos “A caçada”, de Lygia Fagundes Telles, e “O leitor”, de Teolinda Gersão, obras que colocam em destaque personagens-leitores e, conseqüentemente, o próprio processo de criação de sentido. São, portanto, textos que evidenciam o seu aspecto metalinguístico na medida em que produzem representações da leitura ao enfatizarem o modo como seus protagonistas leem determinados objetos estéticos. Além desse aspecto, a aproximação entre os contos das autoras brasileira e portuguesa buscará indicar que, em ambos, a leitura surge ligada, por um lado, ao prazer e, por outro, ao perigo. Começamos pelo texto da escritora brasileira.

1 Caçando o sentido com Lygia Fagundes Telles

Publicado em *Antes do baile verde* (1970), “A caçada” narra a história de um homem que vai a um antiquário e se impressiona com uma tapeçaria que representa uma cena de caça. Se, como se nota a partir dessa indicação, no conto não acontece muita coisa, a realidade é que ele produz uma teia narrativa relativamente complexa, justamente porque sua ação fundamental é a leitura. Dessa maneira, podemos falar que o texto de Lygia Fagundes Telles traz, ao menos, duas “histórias”. Em primeiro plano, está essa história a que nos referimos, ou seja, a do homem que vai ao antiquário, interage com a dona da loja, sente-se atraído pelo tapete, deambula, vai para casa e retorna à loja. Essa é a “moldura” para uma outra história, a da leitura da representação da caçada, realizada pelo

homem e que dá sentido, dá vida, ao “quadro”, transformando-o em narrativa, em um processo descritivo (ou “ecfrástico”).

Embora, em termos analíticos, possamos distingui-las, essas duas histórias estão intrinsecamente ligadas: a história do homem só tem interesse pela sua experiência de leitura; a cena do tapete só tem sentido a partir da leitura feita pelo homem. Mais do que isso, o conto de Telles se constrói de tal modo que ambas as narrativas se confundem e perdemos a noção dos limites entre uma e outra.

Além das duas histórias, é possível pensar “A caçada” como um texto que pode ser dividido em três partes fundamentais: 1) a cena da loja, em que o homem interage com a dona e entra em contato com a tapeçaria; 2) a cena do tapete, em que a ênfase recai na atualização da caçada retratada na pintura, destacando os caçadores e a caça; 3) a cena final, isto é, a partir do momento em que o homem deixa a loja, que tem um caráter onírico/fantástico e é quando as duas histórias efetivamente se mesclam. Há, nesse sentido, três espaços fundamentais que compõem o conto: a loja, lugar onde o homem se defronta com a peça artística, portanto, vinculado à realidade, no interior da narrativa; o bosque representado no tapete, introduzido como ficcional; o quarto, espaço ligado ao sono/sonho/devaneio, daí seu caráter fluido, pois, na parte final do conto os espaços se sucedem com rapidez: rua, cinema, quarto, loja, bosque.

Em termos analíticos, poderíamos dizer que o homem é o protagonista da “primeira história”, mas que não participaria da ação da “segunda”, portanto, não seria propriamente um personagem. Enquanto leitor, contudo, veremos que o conto realiza um movimento de integração do homem na realidade apresentada como ficcional, com ápice na parte final na qual o homem se identifica com a caça. Portanto, é o homem o personagem central do conto, mas sua caracterização está ligada a uma contraposição com a velha, a dona do antiquário, particularmente no que tange à relação que ambos estabelecem com a tapeçaria. Observemos um fragmento do conto:

- Parece que hoje está mais nítida...
- Nítida? – repetiu a velha, pondo os óculos. Deslizou a mão pela superfície puída – Nítida como?
- As cores estão mais vivas. A senhora passou alguma coisa nela? [...]
- Não passei nada. Por que o senhor pergunta?

– Notei uma diferença.

[...]

– Eu poderia vendê-la, mas quero ser franca, acho que não vale mesmo a pena. Na hora que despregar, é capaz de cair em pedaços.

[...]

– Parece que hoje tudo está mais próximo – disse o homem em voz baixa – É como se... Mas não está diferente?

– Não vejo diferença nenhuma.

– Ontem não se podia ver se ele tinha ou não disparado a seta...

– Que seta? O senhor está vendo alguma seta?

– Aquele pontinho ali no arco...

A velha suspirou:

– Mas esse não é um buraco de traça? (TELLES, 2009, p. 67-69)

Na passagem acima, tanto o homem quanto a velha demonstram como entendem a tapeçaria. Enquanto, para o homem, o interesse pode ser entendido como eminentemente “estético”, isto é, ligado à contemplação, à reflexão, para a velha, é meramente comercial, é uma peça, como tantas outras, a serem vendidas. Daí que a preocupação da dona do antiquário é com a integridade física do tapete, não com seu sentido; ao contrário do que acontece com o homem, para quem a contemplação prolongada do objeto confere-lhe vida. É o trabalho de leitura, de construção de sentido que confere nitidez à peça, que leva o homem atribuir sentido aos signos que a compõem, mesmo aqueles que, talvez, não fizerem parte da pintura, como pode ser o caso do buraco de traça.

Estamos aqui no polo inverso do que Chklovski (1970, p. 45) chama de “procedimento da arte”. Inverso porque em vez de centrado no processo de criação do objeto artístico estamos no seu processo de atualização, naquele em que se constrói o seu sentido, mas que, para retomar as palavras do estudioso russo, acaba por “devolver a sensação de vida”. A leitura realizada pelo homem, nesse sentido, pode ser associada ao que o teórico chama de “visão”, enquanto a da velha pode ser ligada ao “reconhecimento”.

Note-se, contudo, que, em se tratando de um mesmo objeto artístico que leva a leituras distintas, poderíamos objetar a noção textualista de Chklovski, que considera que a “dificuldade e a duração da percepção” se vincula ao “procedimento da singularização dos objetos e [a]o procedimento que consiste em obscurecer a forma”. Desse modo, a “duração da percepção” destaca – como o exemplo parece indicar –

mais a posição do leitor como (re)construtor do sentido do que uma característica imanente à obra. Em outros termos, não há procedimento artístico que resista a um mau leitor, assim como não há falta que não possa ser suprida pelo investimento de sentido de um (super)leitor.

De qualquer modo, pode-se afirmar que a leitura privilegiada no conto de Telles é a do homem e que, na narrativa, ela implica dois movimentos distintos: um, do leitor em direção à obra; outro, da obra em direção ao leitor. O primeiro movimento se articula justamente ao “investimento” do homem em relação à representação. Sabemos que a leitura é um processo de interação (de cooperação?) entre o texto e o leitor para produzir o sentido, implicando, por parte do leitor a mobilização de uma série de conhecimentos (linguísticos, enciclopédicos, culturais, pragmáticos etc.) e estratégias de leitura (KLEIMAN, 2002).

É esse processo de colaboração, portanto, que fica patente no trecho em que o homem nota e atribui sentido à “flecha”, uma vez que, em um texto (ou melhor, na sua atualização), todos os elementos devem contribuir para o sentido, nada é “aleatório”. É segundo tal perspectiva que se pode entender os fragmentos abaixo:

O homem deixou cair o cigarro. Amassou-o devagarinho na sola do sapato. Apertou os maxilares numa contração dolorosa. Conhecia esse bosque, esse caçador, esse céu – conhecia tudo tão bem, mas tão bem! Quase sentia nas narinas o perfume dos eucaliptos, quase sentia morder-lhe a pele o frio úmido da madrugada, ah, essa madrugada! Quando? Percorrera aquela mesma vereda, aspirara aquele mesmo vapor que baixava denso do céu verde... Ou subia do chão? O caçador de barba encaracolada parecia sorrir perversamente embuçado. Teria sido esse caçador? Ou o companheiro lá adiante, o homem sem cara espiando por entre as árvores? Uma personagem de tapeçaria. Mas qual? [...]
(TELLES, 2009, p. 69)

Note-se como temos a percepção da leitura como “participação afetiva”, isto é, o homem é capaz de se colocar na posição dos personagens (“Teria sido esse caçador? Ou o companheiro [...]?”), experimentando o modo como eles vivem aquelas realidades. Nesse sentido, o texto se abre para aquela que, para C. S. Lewis (2009, p. 120), é o “valor específico da literatura considerada *Logos*; permitir que tenhamos acesso a experiências que não são as nossas”, mesmo que vicariamente, para o autor de *As crônicas de Nárnia*, a leitura implique a possibilidade de tornarmos

nossa experiências alheias de tal modo que aquele que não realiza esse movimento expansivo, isto é, “O homem que se contenta em ser apenas ele mesmo e, portanto, ser menos, vive numa prisão”.

Essa participação, portanto, pode ser entendida como a capacidade de conferir vida à realidade criada no texto. Segundo tal perspectiva, destaca-se como o leitor (re)constrói os aspectos sensíveis da realidade representada, permitindo uma experiência “imersiva” que atualiza os sons, os cheiros (“sentia nas narinas o perfume dos eucaliptos”), as sensações táteis (“quase sentia morder-lhe a pele o frio úmido da madrugada”).

Há que se destacar aqui a estratégia narrativa: o conto é narrado por uma figura impessoal que não participa da ação narrada (heterodiegético), mas cujo foco tende – particularmente nos momentos em que se apresenta a leitura da tapeçaria – a se confundir com a do protagonista. É o caso no excerto acima, que passa de uma focalização francamente externa (“O homem deixou cair o cigarro”) para uma focalização interna (“[...] ah, essa madrugada! Quando? Percorrera aquela mesma vereda [...]. Teria sido esse caçador?”), em que a voz narrativa parece nos apresentar os pensamentos, as dúvidas, as hipóteses de leitura do protagonista. É essa aproximação, aliás, que constrói o ambiente da parte final do conto, impregnado por uma atmosfera de sonho, de incerteza, uma vez que o foco predominante é o do personagem.

É justamente no desfecho da narrativa em que o segundo movimento, o da obra em direção ao homem, se intensifica. Até então, ganha relevo um processo em que o homem, enquanto leitor, é a figura ativa, ele é o sujeito que lê e interpreta os signos, atribuindo-lhes sentido. Metaforicamente, portanto, ele é o caçador e o texto pictórico, a caça. Mas essa não é uma via de mão única e o texto (pictórico) também é figura ativa no conto de Telles: ele cativa, atrai, requer a atenção do leitor. No texto, segundo essa interpretação, isso se indicaria metaforicamente na parte final em que a cena representada no tapete (a caçada) “engole” o homem e ele surge como a caça, como vítima.

Dessa maneira, temos aqui um movimento que borra os limites entre ficção (a representada no tapete) e realidade (mundo em que o homem e a velha vivem) no âmbito do conto e que, na verdade, abre o texto para múltiplas possibilidades interpretativas. Vejamos três delas: 1) essa que estamos desenvolvendo e que entende a narrativa como uma espécie de alegoria da leitura; 2) a que considera esse

desfecho como um devaneio ou um sonho do protagonista, portanto, uma narrativa “estranha”, nos termos de Todorov (2007), na medida em que a mescla de ficção e realidade que expandiria os limites do mundo seria explicada pelo artifício do sonho, portanto, uma ilusão; 3) a que entende que não é possível determinar se os fatos narrados no final são verdadeiros, se ocorreram de fato ou se são o resultado de um sonho, de uma ilusão. Assim, estaríamos, conseqüentemente, no reino do fantástico todoroviano.

O que gostaríamos de destacar, contudo, é justamente a ambigüidade com que a leitura surge, em nossa interpretação do conto, uma vez que, por um lado, pode implicar a fascinação, a entrega, a possibilidade de explorar outras realidades e mundos, aspectos que se relacionam com o prazer da leitura; por outro lado, deve-se manter a capacidade de distinguir a realidade da ficção sob o risco de nos perdermos em uma ilusão, de nos tornarmos incapazes de agir no mundo.

2 Nas trilhas da leitura de Gersão

“O leitor”, publicado em *Histórias de andar e ver* (2002), narra a história de um homem que gosta de ler, aproveitando todos os momentos disponíveis para a leitura (particularmente de romances policiais), inclusive no trabalho como maquinista do metrô. Um dia, contudo, a fita que anuncia as estações se enrola e as divulga equivocadamente. Ele, lendo, não percebe e um passageiro, ao tentar avisá-lo, descobre seu passatempo e o denuncia, levando a sua demissão.

Narrado pelo protagonista, o conto tem um sentido retrospectivo, de um sujeito que reavalia as ações e comportamentos que levaram a sua situação atual. Há, portanto, uma tensão entre “passado narrado” e “presente da enunciação”, reforçado por uma antecipação que se coloca logo no início: “Sempre gostei de ler e nunca pensei que daí me pudesse vir algum mal.” (GERSÃO, 2002, p. 179). O narrador, por meio dessa antecipação, estabelece uma expectativa para o decorrer da história (de que algo negativo se passará ao protagonista devido à leitura), que só será satisfeita ao fim, com a explicação de como a leitura lhe custou seu emprego.

O conto, portanto, aposta no suspense para captar a atenção do leitor, na medida em que sabemos que a leitura lhe causará um mal, mas não como. Conforme conhecemos o narrador – e simpatizamos com ele

–, temos sempre em mente o prenúncio de sua desgraça. Poderíamos dizer também que, no texto de Gersão, o suspense se constrói como uma tensão decorrente da negação da narração. Isto é, somos confrontados pela construção de um texto que promete, de início, a narração, mas cuja maior parte é composta por reflexões e comentários do narrador-protagonista. Ao assumir a voz central do conto, o protagonista faz um balanço de sua vida desde uma perspectiva teleológica, ou seja, de uma análise retrospectiva na qual ressalta um encadeamento de eventos que seriam responsáveis pelo seu fim.

Como personagem, podemos dizer que o protagonista se caracteriza por três elementos fundamentais: 1) sua condição proletária, enquanto maquinista do metrô; 2) sua afeição por narrativas policiais; 3) sua postura reflexiva. Temos, portanto, um personagem cuja vida se divide entre o trabalho, o prazer e a reflexão sobre ambos. Essas três linhas de força são fundamentais para o desenvolvimento do conto e estão intrinsecamente vinculadas.

O trabalho é descrito como mecânico, rotineiro:

Nessa época eu era maquinista. Durante várias horas diárias, cuja distribuição variava conforme os turnos, a minha vida era seguir as linhas subterrâneas, entrando e saindo de túneis, ouvindo a fita magnética repetir incansavelmente o nome das estações e parando ao chegar às plataformas. Alguns segundos bastavam para as pessoas se precipitarem através das portas e o comboio ficar cheio, enquanto a estação se esvaziava, ou vice-versa. Era o momento de eu olhar de relance o espelho (que depois seria substituído por ecrãs de televisão) para controlar se ainda havia alguém entrando ou saindo, ou se as portas já tinham sido fechadas. Nesse caso metia novamente o comboio em marcha (GERSÃO, 2002, p. 179-180).

Sem qualquer outro interesse que não a garantia de certas condições básicas de existência, o trabalho se torna refratário ao prazer, instrumento da desumanização do homem. Segundo Thiry-Cherques (2009, p. 911), o próprio modo como o trabalho é organizado em nossa sociedade leva ao desencantamento do mundo, uma vez que a tecnologia e a racionalização dos afazeres levam à servidão à máquina. Já Benjamin (1989, p. 125), relendo Marx, destaca que as formas de produção capitalista se caracterizam pelo fato de que é a máquina que usa o homem e não o contrário. Isto é, a racionalização e especialização

do trabalho levam à subordinação do homem ao ritmo dos mecanismos da linha de montagem, da eficiência, sendo alheia a qualquer reflexão.

Benjamin (1989, p. 126) destaca que o trabalho de manufatura conduzido pelo artesão é um processo contínuo de aprendizagem, pois ele se torna mais proficiente, mais experiente a cada objeto que cria. A especialização do trabalho mecânico, por outro lado, não só afasta o sujeito do produto por ele produzido, mas da própria experiência, do conhecimento, uma vez que, nos termos do autor, eleva “a falta de qualquer formação à categoria de virtude [...]”. Nele a prática não serve para nada”.

A partir das reflexões do protagonista, o conto de Gersão nos mostra como nossa sociedade estimula o individualismo e se dirige para a mecanização de todas as relações. Logo, o sentimento de isolamento e solidão, acentuado no caso de nosso protagonista pelas próprias condições de seu trabalho.

O lazer, por sua vez, relacionado à leitura, surge como uma resposta, como um escape, dessa vida desumanizadora: “Não há como os policiais para nos levarem para longe de onde estamos” (GERSÃO, 2002, p. 182); “Ler era mais urgente do que tudo, varria-me o que trazia na cabeça – fadiga, preocupações, ansiedades, as coisas ruins do dia” (p. 179). Trabalho e lazer surgem, portanto, como aspectos mutuamente excludentes, mas complementares. Isso porque, nessa perspectiva, o trabalho é alheio à diversão e esta é uma forma de escapar àquela.

Pode-se sugerir, portanto, que na narrativa de Gersão são esses dois elementos que estão em tensão e que estabelecem o conflito. O problema, conseqüentemente, surge quando esses dois fios se cruzam, isto é, quando o protagonista descobre que poderia ler enquanto trabalhava:

Nessa altura senti-me no melhor dos mundos e felicitei-me por ser tão inteligente. Conseguia fazer o que mais gostava, dedicar-me a um passatempo nas horas de trabalho, e para cúmulo ainda era pago por isso. Podia não ter seis criados, como Roger Ackroyd, mas a minha situação não era menos invejável (GERSÃO, 2002, p. 188).

A complicação do conto, nesse sentido, está vinculada à oposição entre trabalho e prazer, mas se institui na relação prazer *versus* perigo. Ambas surgem na narrativa como decorrentes da leitura, sendo esta entendida em uma perspectiva dupla: como prazer, vinculado à

possibilidade de evasão, de imersão em mundos ficcionais; como perigo, tanto o da alienação, quanto o relacionado à situação de leitura, durante a condução do trem.

O fato é, contudo, que o texto de Gersão, por privilegiar o comentário à narração, revela um leitor consciente, que trata a leitura principalmente como entretenimento, mas que a torna um meio de reflexão, que consegue tornar experiência (no sentido benjaminiano) aquilo que frui como divertimento. A leitura de ficção, portanto, contribui decisivamente para sua visão crítica do mundo.

Nesse sentido, talvez, o comentário mais interessante do narrador seja o paralelo que estabelece entre a leitura e a vida, indicando como ambas se constroem sobre uma série de restrições, de convenções:

Então pensava no que tinha lido na véspera, tentava desmontar a história do fim para o princípio, e verificar que tudo encaixava e não faltavam nem sobravam peças. Colocava-me no papel de Poirot

[...]

Uma coisa levaria a outra, sem rupturas. Sem saltar capítulos nem páginas. Eu tinha feito aquele caminho milímetro a milímetro, os olhos deslizando sobre as linhas do livro, como um bicho lento e voraz.

[...]

Não era só eu que estava preso às linhas. Também as pessoas que corriam nas plataformas estavam presas a determinadas estações, em determinadas linhas. Corriam da estação onde moravam para a estação onde trabalhavam, e vice-versa [...] (GERSÃO, 2002, p. 182-183).

No fragmento acima, a relação entre linhas do livro e do metrô indica como a vida é condicionada por certos determinantes que, muitas vezes, escapam à ação e à liberdade individual. A liberdade na leitura é relativa, está ligada à materialidade do texto e ao contexto no qual se insere, mas também a vida é limitada pelas condições socioeconômicas: a liberdade para saltar em qualquer estação é mais teórica do que verdadeira, os homens estão presos no circuito casa-trabalho, uma vez que são movidos por duas necessidades básicas, a luta pela subsistência (associada ao trabalho) e o descanso (vinculado também ao lazer). A realidade do protagonista demonstra, contudo, que essa primeira necessidade não garante de modo satisfatório o cumprimento da segunda:

“Não, eu nunca tinha ido a Inglaterra. Gostaria de ver Londres, mas também gostaria de ver o campo, sempre ouvira gabar o campo inglês” (GERSÃO, 2002, p. 184).

A questão, portanto, é quem escapa dessa vida mecânica? A resposta vem da leitura dos romances de Agatha Christie:

Em geral, julgo que não há pobres, ou não propriamente. (Verificar melhor, mas não me lembro de encontrar pobres.) Mas há os ricos, isso sim, e esses vivem cheios de conforto. Em *Roger Ackroyd*, por exemplo, há uma série de criados para umas cinco pessoas. [...] O que se chama viver bem, não pode haver duas opiniões sobre isso. (GERSÃO, 2002, p. 185)

Quem escapa do circuito trabalho-casa são os ricos, aqueles que vivem de rendas, como muitos dos personagens da rainha do crime, e que, por conseguinte, têm tempo e condições financeiras para cultivar o ócio. A exceção é o próprio protagonista que, como indicamos, introduz o lazer no âmbito do trabalho, por meio da leitura de romances durante sua atividade de maquinista. No âmbito do conto, pode-se dizer que tal atitude, embora justificada pelo narrador, se introduz como uma espécie de *hybris* que ocasiona a queda do protagonista. Em outros termos, ele é punido, com a demissão, por ultrapassar os limites, por buscar o prazer no trabalho.

Para além da reflexão sobre a vida e a leitura, de um modo geral, que, por si só, é um movimento metalinguístico, vê-se na narrativa de Gersão um instigante diálogo com o gênero policial. Em primeiro lugar, porque o narrador-protagonista está constantemente discutindo como essas narrativas se compõem, indicando suas peculiaridades. É o que acontece, por exemplo, em relação ao jogo limpo que caracterizaria o gênero, ou seja, a ideia de que o leitor e o detetive devem estar em condições de igualdade para resolverem o enigma. O protagonista comenta: “O que me irrita nos policiais (porque a verdade é que também me irritam) é que o autor nunca dá ao leitor todas as cartas, esconde sempre algumas na manga. Nunca consegui descobrir o assassino, mas não posso dizer que a culpa seja minha” (GERSÃO, 2002, p. 185).

O comentário do personagem ironicamente pode ser entendido como uma crítica interna à própria narrativa, na medida em que, em termos composicionais, ele se articula a partir da criação do suspense:

como a leitura lhe fará mal? Trata-se, como nos textos policiais, de uma manipulação da informação que busca criar um efeito estético.

Em segundo lugar, o conto de Gersão nos apresenta um protagonista que ocupa as duas funções fundamentais do gênero policial. Por um lado, é o detetive que lê 1) as pistas deixadas pelos autores dos romances policiais e cria para elas um sentido, uma narrativa; 2) sua própria trajetória, buscando retrospectivamente os eventos que levaram a sua situação atual. Por outro, é o “criminoso”, o infrator das normas, que, pego em flagrante em seu “delito”, é punido.

Nessa perspectiva, o texto da autora portuguesa reverbera a tendência de restauração da ordem (trabalho e prazer são mantidos afastados) típica do gênero policial clássico, mas também nos remete a um diálogo com o já referido *O assassinato de Roger Ackroyd*, de Agatha Christie, pois, como naquela narrativa, é o narrador quem comete a transgressão.

Considerações finais

Ambas as narrativas, portanto, se aproximam na medida em que metalinguisticamente transformam a leitura em um elemento central de sua composição. Nas duas obras somos confrontados com protagonistas que se colocam na posição de leitores. Em “A caçada”, vemos a abordagem da leitura como uma experiência de “posse” do objeto estético que se dá em duas vertentes: do leitor em relação ao texto, do texto em relação ao leitor, em um processo simbiótico, uma vez que o sentido se dá nessa inter-relação. Em “O leitor”, por sua vez, a leitura de romances policiais se torna um meio de reflexão que permite ao personagem dar sentido a sua própria experiência no mundo.

A narrativa da autora portuguesa, portanto, enfoca um protagonista-narrador que realiza um processo tríplice de leitura durante a obra: é o leitor de uma série de histórias policiais que favorecem o escape da solidão e da mecanização de sua vida cotidiana; é o leitor de sua própria condição, uma vez que estabelece uma série de reflexões sobre as suas experiências no mundo; e, por fim, é o leitor das tradições do gênero policial, movimento que engendra o aspecto metalinguístico do conto, enquanto texto literário que desvenda os meandros de outras obras do mesmo tipo.

Já o texto de Lygia Fagundes Telles nos propõe uma narrativa na qual ficção e realidade se interpenetram justamente no processo de leitura, conduzido pelo protagonista da obra, de uma tapeçaria que representa uma cena de caça. Pode-se pensar, desse modo, o conto como uma espécie de alegoria da própria recepção do artefato literário, uma vez que desdobra a relação caçador-caça figurada no tapete para a leitor-texto, enquanto forma de apreensão do outro. Na narrativa de Telles, contudo, a leitura implica uma reversão dessa relação, uma vez que o leitor se transforma em uma espécie de vítima do processo de recepção do texto literário.

A noção de leitura em qualquer uma das obras foge da ideia de um posicionamento passivo do leitor: eles são figuras ativas que convivem com a sedução e os perigos ligados a essa atividade.

Referências

- BARBOSA, J. A. *A metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- BENJAMIN, W. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989, p.103-149.
- CHALHUB, S. *A metalinguagem*. São Paulo: Ática, 2005.
- CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: TOLEDO, D. (Org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1970, p. 39-56.
- CHRISTIE, A. *O assassinato de Roger Ackroyd*. Porto Alegre: Globo, 1970.
- ECO, U. O leitor-modelo. In: ECO, U. *Lector in fabula*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- GERSÃO, T. O leitor. In: GERSÃO, T. *Histórias de ver e andar*. Lisboa: Dom Quixote, 2002, p. 179-190.
- ISER, W. A interação do texto com o leitor. In: LIMA, L. C. (Org.). *A literatura e o leitor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- KLEIMAN, A. *Oficina de leitura: teoria e prática*. Campinas: Pontes, 2002.

LEWIS, C. S. *Um experimento na crítica literária*. São Paulo: Unesp, 2009.

TELLES, L. F. A caçada. In: TELLES, L. F. *Antes do baile verde*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 67-72.

THIRY-CHERQUES, H. R. Max Weber: o processo de racionalização e o desencantamento do trabalho nas organizações contemporâneas. *Revista de Administração Pública*, n.43, p. 897-918, ago. 2009. Disponível em: www.scielo.br/j/rap/a/rFvYFthDCqtFKqPZVBydTsh/?lang=pt. Acesso em 31 mar. 2022.

TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

Recebido em: 04/02/2023

Aprovado em: 19/06/2023