

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS - MESTRADO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO EM LEITURA E COGNIÇÃO**

Raquel Pereira dos Santos

**DE LIVROS E LEITURAS: Constituição das personagens leitoras do conto
“Só”, de Machado de Assis, e de “*Fahrenheit 451*”, de Ray Bradbury**

Santa Cruz do Sul

2015

**UNIVERSIDADE DE SANTA CRUZ DO SUL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS - MESTRADO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO EM LEITURA E COGNIÇÃO**

Raquel Pereira dos Santos

**DE LIVROS E LEITURAS: Constituição das personagens leitoras do conto
“Só”, de Machado de Assis, e de “*Fahrenheit 451*”, de Ray Bradbury**

Santa Cruz do Sul

2015

Raquel Pereira dos Santos

**DE LIVROS E LEITURAS: Constituição das personagens leitoras do conto
“Só”, de Machado de Assis, e de “*Fahrenheit 451*”, de Ray Bradbury**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras - Mestrado e Doutorado, Área de Concentração em Leitura e Cognição, Linha de Pesquisa Processos Narrativos, Comunicacionais e Poéticos da Universidade de Santa Cruz do Sul - UNISC.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Eunice Terezinha
Piazza Gai

Santa Cruz do Sul

2015

Raquel Pereira dos Santos

**DE LIVROS E LEITURAS: Constituição das personagens leitoras do conto
“Só” de Machado de Assis e de “Fahrenheit 451” de Ray Bradbury**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras - Mestrado e Doutorado, Área de Concentração em Leitura e Cognição, Linha de Pesquisa Processos Narrativos, Comunicacionais e Poéticos Universidade de Santa Cruz do Sul - UNISC.

Prof.^a Dr.^a Eunice Terezinha Piazza Gai

A Deus,
Por ter me dado forças e ânimo para chegar ao
final.
Por ter me dado persistência e inspiração.
Por ter sido o patrono de meu caminho.
Por ter enviado seus filhos em meu socorro.
Por usar as pessoas, mesmo descrentes, como
instrumentos de luz.
Por mostrar que em todos os caminhos o
Senhor está.
Por me fazer uma pessoa melhor.
Por estar sempre comigo
ora cobrindo meus ouvidos,
ora abrindo os meus olhos,
protegendo-me de minha ingenuidade.
Somente a ti Senhor dedico esta dissertação,
que sempre confiou em mim,
que sempre me apoiou e
nunca me deixou nada faltar.
Amigo de todas as horas.

AGRADECIMENTOS

Esse trabalho deve-se a pessoas importantes durante a produção dessa dissertação: à Prof.^a Dr.^a Eunice Teresinha Piazza Gai, que me orientou com dedicação e competência; à prof.^a Dr.^a Sonia Almeida, minha tia, por estar sempre presente nos momentos importantes da minha vida; aos meus colegas e companheiros dessa jornada, Silvia Cunha e Fernando Oliveira Piedade, que se não fosse por eles não teria iniciado mais um sonho, pessoas fundamentais nessa jornada que por ora finalizo. Em especial, agradeço a meus pais (Eliane e Fernando) e a minha filha (Luana), que sofreram pela minha ausência e preocuparam-se como pais cuidadosos que são. E ao meu marido Cabral, que apesar de chegar em minha vida devagar e com paciência, leu e dividiu comigo sentidos dos livros que li.

“Depois que a última página era lida, o livro tinha acabado. Era preciso parar a corrida desvairada dos olhos e da voz que seguia sem ruído, para apenas tomar fôlego, num suspiro profundo.”

Marcel Proust

RESUMO

Essa pesquisa tem como objetivo refletir sobre a leitura no processo transformacional das personagens no conto *Só*, de Machado de Assis e em *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury. Primeiramente trata do tema da leitura a partir da perspectiva de Michele Petit, Emile Faguet e Marcel Proust. Em seguida, aborda a constituição do ambiente do livro no período oitocentista brasileiro e aspectos da repressão literária nos Estados Unidos, conforme estudos de Hallewell, Hélio Seixas Guimarães, Alessandra El Far, Meyer e Manguel. Posteriormente, considera algumas questões relativas ao discurso ficcional sob a perspectiva de Searle e dos leitores e autores modelos de Umberto Eco, os quais contribuem para a compreensão e interpretação das personagens em questão. Por último, expõe um olhar voltado para a ação das personagens no que se refere à leitura e ao livro, verificando possíveis transformações e buscando entender como elas ocorrem.

Palavras-chaves: Leitura. Livro. Ficção. Personagens leitoras.

ABSTRACT

This study aims to reflect about reading on the characters' transformational process in the tale *Só*, written by Machado de Assis, and in *Fahrenheit 451*, by Ray Bradbury. At first, it presents the subject reading from the perspective of Michele Petit, Emile Faguet and Marcel Proust. After that, it approaches the constitution of the book's historic environment in Brazilian nineteenth century and aspects of literary repression in the United States, according to studies of Hallewell, Hélio Seixas Guimarães, Alessandra El Far, Meyer and Manguel. Afterward, it considers some aspects related to the fictional discourse from the perspective of Searle and readers and Umberto Eco's model authors, which contribute to understanding and interpretation of the characters at issue. Finally, it shows a look towards the characters' action in relation to reading and to the book, analyzing possible changes and seeking to understand how these ones occur.

Keywords: Reading. Book. Fiction. Characters readers.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 DE PONTO EM PONTOS DE VISTA SOBRE A LEITURA	15
2.1 A função social da leitura	15
2.2 Ler, um ato situado entre as ideias e os sentimentos	17
2.3 A leitura: nutriente da existência	19
3 O MUNDO DOS LIVROS: DA RESTRIÇÃO À PROIBIÇÃO	25
3.1 A biblioteca e o livro	25
3.2 A Igreja e o livro: da metrópole para a colônia	28
3.3 O mundo dos livros no período oitocentista do Brasil nos contos de Machado de Assis	33
3.3.1 O negócio do livro e os contos de Machado de Assis	34
3.3.2 Romance-Folhetim: instrumento de divulgação das histórias de ficção de Machado de Assis	42
3.3.3 A modernidade em Machado de Assis e Edgar Allan Poe	42
3.3.4 Machado de Assis e os leitores.....	45
3.4 A proibição do livro nos Estados Unidos	48
3.4.1 Uma breve história do livro no Novo Mundo.....	49
4 ENTRE O CONTO E O ROMANCE	53
4.1 Discurso ficcional: ponto de convergência entre o conto e o romance	53
4.2 O autor e o leitor-modelo na construção do sentido na narrativa	60
5 AS PERSONAGENS LEITORAS	63
5.1 O conto <i>Só</i>, de Machado de Assis: o livro, a leitura e os leitores	63
5.1.1 Bonifácio, Tobias e o narrador: uma breve descrição	64
5.2 Alguns elementos narrativos do Conto <i>Só</i>	71
5.2.1 Uma breve descrição dos elementos narrativos.....	73
5.3 <i>Fahrenheit 451</i>, de Ray Bradbury	76
5.3.1 Montag e Clarisse: uma descoberta de leitores em <i>Fahrenheit 451</i>	84
5.3.2 O livro para Montag	89
5.4 O poder e o conhecimento em <i>Fahrenheit 451</i>	92
5.4.1 Beatty e Mildred: a relações sociais e os processos de dominação	94
5.4.2 Beatty e Montag: a opressão da literatura pelo discurso logocêntrico	96
5.5 Leitores divergentes: Bonifácio e Montag	98
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	104
REFERÊNCIAS	108

1 INTRODUÇÃO

O que faz com que alguém se entregue à arte de ler e fique imóvel tanto tempo diante de um livro? Esse mesmo que lê às vezes se pega rindo, chorando ou, simplesmente, com os olhos atentos à escuta de um alguém que fala às escuras. Isso acontece não só com um leitor real, mas também com o leitor da ficção.

A leitura, em parte um prazer, tornou-se presente em minha vida. Desde a infância, a magia e o encantamento que as histórias causavam foram fatores determinantes para isso. Quando me envolvia com o livro, perdia-me no tempo, nas horas do quarto deitada com a história, entretida com a trama, ansiosa não pelo final, mas por saber como as personagens iriam conduzir as ações para um desfecho. Evitava às vezes o fim da história, relendo trechos que não havia entendido.

Na voz de uma contadora de história e toda a ouvidos, encontrei a *personagem leitora* em “Felicidade Clandestina”. Encantei-me com a história. Houve uma identificação com a personagem. O prazer que uma menina tinha de estar com o livro por tempo indeterminado me inquietou. A menina, cujo nome não é revelado por Clarisse Lispector, não tinha muitos recursos financeiros para obter os livros que desejasse, já que o pouco que o pai tinha estava designado para outros fins, diferentemente da *outra* que era filha de um dono de livraria.

Essa menina de poucos recursos, quando soube que a filha do dono da livraria tinha ganhado o livro de Monteiro Lobato pediu-o logo emprestado. Entretanto, *a outra* todos os dias a enganava, adiando o prazer da menina do contato com o livro. Sofria à espera da leitura. Compreendi que as pessoas agem diferentemente umas das outras e, consequentemente, diferentes tipos de prazer.

Nunca pensei em encontrar na personagem as mesmas emoções que sentia quando tinha um livro nas mãos por um tempo indeterminado pelo prazer, de um querer resignado e suportado por um objeto que poucos sabem o sabor que proporciona. Além do prazer, havia também fruição nas várias releituras para a compreensão do texto e outra postura frente a cada texto literário aos poucos tomava forma.

O livro não era usado como um adereço de uma casa. Era um objeto de desejo de uma menina que ansiava por histórias. O livro trazia um mundo em movimento e segredos a serem desvendados. Um mundo que não se encontrava nessa realidade, mas em um outro lugar, em um espaço diferente onde as personagens se movimentavam de forma semelhante

ao nosso real. Essa representação não acontecia no livro, nem na mente/cérebro, mas na imaginação provocando conhecimento e novas atitudes.

Com Lygia Bojunga em *Livro*, o *objeto-livro* tornou-se íntimo: amigo fiel de todas as horas, a ponto de provocar ciúmes quando com outro alguém. Além de confidente, descobri que podia brincar com ele, falar dele para outros, tornei-me amante de poetas. Apropriei-me do amor que Lygia devotava ao Livro. Esse simples objeto que movimentava a ação das personagens não era circunstancial, mas possuía uma função obrigatória. O livro não era mais um mero objeto, mas uma outra personagem da qual a trama da história dependia.

Em *Histórias sem fim*, o menino que vivia em um mundo urbano era um leitor de histórias e, em um belo dia, encontrou um livro especial que proporcionou conhecer o mundo encantado onde viviam as personagens de contos de fadas e histórias que dependiam dele para sobreviver. O herói não era mais a personagem do conto de fadas, nem dos romances que já tinha lido, mas o próprio leitor da história. O leitor era o herói e o livro, metáfora da fantasia e imaginação.

O livro, na obra *O Leitor*, era fator condicionante na relação amorosa das personagens. Os encontros amorosos eram sempre regados de leituras literárias. Os livros sempre estiveram presentes na vida das personagens. Para Michael Berg, o livro literário representava a relação intensa que tinha vivido com Hanna. Para a protagonista, os livros foram fonte de prazer, uma espécie de fuga da realidade, uma compensação para as vítimas do holocausto, testemunha ou prova do julgamento pela morte de mais duzentas mulheres queimadas dentro de uma igreja.

Com *Fahrenheit 451*, pude perceber mais claramente a transformação da personagem pelo processo da leitura: daquele que cumpre seu dever queimando os livros, objeto que era proibido, para transgressor, subversivo, ao passar a ler o livro, fisgado por questões instigadoras da personagem Clarisse. Os livros filosóficos e literários não eram permitidos nesta sociedade que se diz permissiva aos desejos e à felicidade.

A paixão pelo livro não era só minha, outros também compactuavam comigo: cineastas, escritores, jornalistas, pintores, professores, físicos, psicólogos e tantos outros. Não é preciso ir muito longe quando se tem um excelente roteiro ou um ótimo romance que bem retrate esse relacionamento entre o leitor e o objeto de desejo. O livro deixa de ser um mero objeto casual, para tornar-se mais um elemento importante da história, sem o qual a trama não teria sentido.

No conto *Só*, de Machado de Assis, isso se evidencia com maior nitidez. Apesar de o tema centrar-se na fina ironia do *estar-só* de Bonifácio, o livro encontra-se no conto

representado pelo romance que ele carrega consigo para a chácara que servira como refúgio e também como metáfora das ideias que Tobias havia lhe relatado. Entre as personagens desse conto havia diferença de postura em relação ao livro.

Com o conto *Só* encontrei um ponto de contato entre as narrativas em estudo: as personagens leitoras. Entre essas personagens encontra-se o narrador que se caracteriza como um outro que não se confunde com o autor da obra. Tenho, portanto, o olhar da pesquisa para esses tipos de personagens, em como a leitura se desenvolve nelas. O narrador onisciente intruso de Machado de Assis mostra-se também leitor. Quando voltei meu olhar para este elemento, vi um narrador que se mostra e às vezes compete junto com o seu leitor e as personagens.

O olhar para a voz do narrador ajudou-me a melhor compreender as ações das personagens na trama e a deparar-me com a leitura como processo formativo após a experiência da leitura. Que sentidos e experiências de leitura transformam vidas da personagem de ficção? Ou seja, em que medida a leitura (s) (e não leitura(s)) torna(m)-se em processo transformacional das personagens?

Diante desse arsenal de obras que tinham como tema a leitura, o *corpus* desta pesquisa foi delimitado em apenas duas narrativas de ficção: o conto *Só*, de Machado de Assis, e o romance *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury. Nessas narrativas há personagens com experiências da leitura. Cada narrativa conta, em contextos históricos distintos, o desenrolar da personagem com o livro, como se desenvolveu, culminando na paixão ou na repulsa a esse objeto. Justamente por verificar um paralelo entre as personagens, deu-se a escolha dessas narrativas: o contato com o livro e uma vontade que movimenta para a leitura, instigada por um leitor.

Esta pesquisa visa, portanto, refletir sobre a leitura do livro no processo transformacional da constituição das personagens leitoras, tomando como dado o conto *Só*, de Machado de Assis, e o romance *Fahrenheit 451*, de Ray de Bradbury. Para tanto, explicitarei a concepção de leitura que tenho em foco; delimitarei o contexto histórico do livro para uma compreensão desse instrumento enquanto representação do poder que se pode associar na obra de *Fahrenheit 451*, enquanto produto do mercado livresco do período oitocentista brasileiro; trouxe à tona aspectos característicos de textos ficcionais; e fiz uma análise das personagens leitoras que se mostram nas narrativas sob o enfoque das alterações provocadas pela experiência da leitura.

Ler sobre leituras e analisar seus efeitos no processo do ato de ler das personagens são o jogo de encaixe desta pesquisa. Há leituras sobre leituras que estão expostas neste

percurso investigativo sempre na tentativa de trilhar as relações entre leitor e texto, leitor e livro nas narrativas de ficção, com base no esforço de estabelecer limites, às vezes rigorosos, entre leitura de ideias e leitura de sentimentos. É muito tênue transitar entre esses dois âmbitos, mesmo quando as publicações mencionadas no referencial teórico possam ser consideradas obras que suscitem leituras de ideias. Não há como ler sobre leitura sem ser afetado pela experiência de quem escreve sobre a leitura.

Dizer isso agora é importante porque possibilita expressar a dificuldade de falar de método, de uma teoria literária, da cientificação da arte na arte – personagens leitoras –, quando o que emana dos atos de ler são as vontades de solidão, as lembranças dos primeiros livros lidos e a dor dos livros interrompidos, que aprofundam a experiência sobre os escritores que criam personagens que leem para outros lerem e vão substituindo camadas de emoções que precisam vir à tona sob a égide do que precisa ser científico.

Considerando que o objeto leitura está impregnado de intuições, “dos valores, das ações dos seres humanos, da sua exterioridade, ou daquilo que é visível, sempre coube à narrativa voltar o olhar para a interioridade, a sentimentalidade, as paixões genuínas, os sonhos, as alegrias e tristezas” (GAI, 2009, p. 142). Nessa perspectiva, objeto, para Žižek (1991, p. 32), é “aquilo que se evapora entre os dedos [...], só pode persistir na sombra, [...] é não realizado, [...] um lugar vazio rodeado pela estrutura”.

Nessa concepção de pesquisa, passo a designar o conto *Só* e o romance *Fahrenheit 451* como *corpus*. Mas o objeto mesmo desta pesquisa que estou chamando de leitura obriga a ir a estruturas mais profundas por meio de personagens leitoras e, mais fundo ainda, ao ponto vazio de suas possíveis transformações através dos livros. Esses pontos provavelmente não estão escritos, mas se dão a ver por um espaço que a pesquisa buscou preencher. Eis uma pesquisa que envolve literatura e, conseqüentemente, estética, filosofia, poética; a existência, o acaso, o movimento materializado pelo jogo da linguagem verbal, fazendo uso de análise interpretativa foi o hermenêutico na perspectiva de Eco.

No primeiro capítulo, busquei não trazer o conceito de leitura, mas mostrar que tipo de experiências de leitura os leitores reais podem ter, pois o mundo e a ação das personagens fictícias partem de uma realidade representada. Emile Faguet, Michéle Petit e Marcel Proust foram peças basilares nesse primeiro momento. Com Michéle Petit destaquei o processo de leitura como método da inserção social e construção da identidade do indivíduo. Com Émile Faguet, aprofundei-me nas leituras de pensamentos e de sentimentos, já que as personagens leitoras aqui analisadas se mostram versáteis aos livros escolhidos. E enfim, com Marcel Proust, detive-me na experiência do leitor com os livros literários que marcam o

tempo e o lugar como verdadeiros calendários e também como um paliativo curativo para a alma humana.

No segundo capítulo, busquei contextualizar o mundo dos livros, traçando o caminho percorrido, ou seja, onde e quem o detinha, quem e para quem se escrevia. É o livro, objeto de desejo e de poder, que movimenta o enredo da história das narrativas aqui em estudo. Sem ele a trama ficaria sem sentido. Assim, mostrei a relação do livro com a biblioteca e o poder que seu acesso emana, de que forma as determinações da igreja restringiram o acesso ao conhecimento da metrópole para a colônia, e também o negócio do livro e a proibição da leitura nos Estados Unidos no período oitocentista. Fiz um recorte histórico de Machado de Assis em meio ao processo da confecção do livro no séc. XIX, o qual participava ativamente de todo o processo do livro (desde a elaboração da narrativa até a confecção tipográfica, ou melhor, até a disposição nas livrarias). E tracei um paralelo entre o conto “O homem da multidão”, de Edgar Allan Poe, e o conto *Só*, de Machado, por observar as influências literárias no constructo da narrativa em questão.

No terceiro capítulo, como o *Corpus* da minha dissertação são narrativas que transitam entre o conto e o romance, tive necessidade de apontar o discurso ficcional que os aproximam sob a perspectiva de Searle; explicar a concepção e caracterização das personagens que se apresentam nas obras; e identificar o olhar do narrador no enredo da narrativa.

No quarto capítulo, primeiramente fiz uma análise interpretativa do conto *Só*, de Machado de Assis, e de *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury, apresentando o enredo, as personagens e o tempo/espaço onde ocorreu a trama. Posteriormente, estabeleci diferenças e semelhanças entre as personagens da mesma história e que tipo de relação mantinham umas com as outras, buscando principalmente contextualizar com o mundo histórico em que se encontravam. Para enfim identificar as diferenças existentes entre as personagens no que se refere à personalidade antes e depois das leituras que fizeram; o movimento que a leitura provocou; a orquestração do processo de leitura pelo narrador; a comparação entre o que os narradores dizem e a leitura que as personagens fazem; a comparação entre as reações das personagens diante do que leem e a reação do narrador ante a reação da personagem no processo da leitura.

Em síntese, pude fazer uma análise do tipo de leitura realizado pelas personagens, investigando se as personagens leitoras têm as mesmas expectativas; se todas têm as mesmas reações em favor da alteridade, fatos que dependem das relações sociais que se quer manter

com o outro e consigo. Procurei observar se a leitura é posta, dentro da mesma narrativa, em diversos ângulos e comparando-a entre as narrativas.

2 DE PONTO EM PONTOS DE VISTA SOBRE A LEITURA

A concepção que se tem de leitura é imprescindível para compreender os leitores das narrativas. É preciso compreender a diferença entre a leitura de fruição e de prazer, para entender as escolhas de leituras das personagens. É preciso compreender que livros diversos podem provocar leituras singulares de leitura e que a leitura tem seu papel social e surge de uma relação interacional.

O livro não é visto aqui no sentido metafórico da palavra. As personagens em foco da pesquisa tomam posse do objeto livro e, dependendo do grau de intimidade que tem com ele, estabelece uma relação.

Em o conto *Só*, Bonifácio lê e constrói sentidos quando relaciona os fragmentos de papéis encontrados em sua escrivaninha. Constrói sentido e significados quando lê as notícias de jornais. Mas quando toma o romance para si, não passa da primeira linha. Já em Tobias há uma acomodação, uma transformação constante das ideias pré-estabelecidas.

Em Montag a leitura o toca. Ele sente e reflete aquilo que leu, aquilo que ouviu. E, munido do pensar, toma novas atitudes. Há aí uma leitura que transforma, uma experiência que leva a mudanças e faz romper com ideias pré-estabelecidas.

Que leitura é essa que desvanece, que mexe, que rompe com as ideias pré-estabelecidas? É a leitura de prazer ou de fruição? É preciso de um intermediador para que a leitura toque o sujeito que lê ou escuta o lido? Que leituras podem suscitar a fruição? Toda experiência da leitura é válida?

2.1 Entre a experiência da leitura de fruição e de prazer

A atividade da leitura, em seu sentido formativo, vincula-se à experiência do ler como fruição e prazer. Para Barthes, a leitura de textos de fruição e de prazer difere-se entre si. O texto de prazer gera uma prática confortável de leitura. É o tipo de texto que comenta, enche, dá euforia. Enquanto o texto de fruição põe o leitor em estado de perda, “desconforta (talvez até um certo enfado), faz vacilar as bases históricas, psicológicas do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise em relação com a linguagem.” (BARTHES, 2004, p. 20-21)

Observa-se que o sujeito que frui estabelece vínculos e ação com o objeto a ser fluído, ou seja, o desfrute de algo prescinde de uma relação anterior, do movimento do leitor para com o texto. Essa necessidade de vínculo articula a fruição com a vontade (e a opõe ao

instinto) e o desejo. Essas potencialidades acabam por caracterizar a fruição como uma categoria constitutiva do sujeito (ABBAGNANO, 2003).

Ranke e Magalhães (2011, p 50) concluem que “se os sentidos implicados ao termo fruição acenam para a ideia de gratuidade e de atos que são realizados por vontade e desejo, cremos que estamos diante de um modo diferenciado de experimentação da complexidade do mundo e das coisas”.

Barthes explica que prazer e fruição são distintos, entretanto o prazer que refere ao texto pode ser ora extensivo ora oposto a ela. As expressões “prazer do texto” e “texto de prazer” trazem em sua carga semântica uma ambiguidade, pois não há na língua francesa expressões que imprimam ideia de prazer (contentamento) e de fruição (desvanecimento).

Barthes (2004, p.28-29) afirma:

Temos, aliás, oriundo da psicanálise, um meio indireto de fundamentar a oposição do texto de prazer e do texto de fruição: o prazer é dizível, a fruição não o é. A fruição é in-dizível, inter-dita. Remeto a Lacan “O que é preciso considerar é que a fruição está interdita a quem fala, como tal, ou ainda que ela só pode ser dita entre as linhas [...]”, ou a Leclair “[...] aquele que diz, por seu dito, se interdiz a fruição, ou, correlativamente, aquele que frui faz com que toda a letra – e todo dito possível – se desvaneça no absoluto da anulação que ele celebra”.

Nessa distinção, pode-se perceber implicitamente os diferentes graus de intensidade que o prazer do texto pode provocar no sujeito leitor. “Há na prática textual toda uma gama, todo um leque de dispersões do sujeito: o sujeito pode ir de uma consistência (há, então, contentamento, plenitude, satisfação, prazer no sentido próprio) a uma perda (então, há anulação, fading, gozo)”. Sendo assim, “temos de aceitar a ambigüidade da expressão ‘prazer do texto’, que é ora especial (prazer contra o gozo), ora genérica (prazer e gozo).” (BARTHES, 2004, p.194)

Isso, entretanto, não confere ao leitor ou ao texto uma importância maior ou menor. A relação que se estabelece entre eles ocorre como duas forças que atuam reciprocamente, dialeticamente, dialogicamente, resultando na fruição literária.

O leitor que se almeja nesta dissertação está além da leitura pré-silábica, em que a aquisição cognitiva do ler respalda-se na decifração e pronúncia das palavras, dicotomia entre sentido e som, ocasionada pela preparação silábica. Esse tipo de leitura proporciona a evolução gradativa do leitor, que se utilizará de técnicas de instrumentalização para tornar-se leitor competente, isto é, um leitor que produz sons e compreende sentidos pré-determinados. Entretanto, isso não basta para os leitores que se busca na presente pesquisa; “a leitura requer um leitor capaz de pensar enquanto lê, um leitor com qualidade de investigador” (COSTA; CAMPOS, 2015, p. 193).

A leitura constrói-se nas manifestações sociais, na interação entre texto e leitor, pela qual o sujeito leitor se apropria das mais variadas formas de leitura. Com o propósito de descortinar a leitura como experiência formativa no leitor, busca-se mostrar as interações e sensações no leitor pelo percurso da leitura. Nesse sentido, Costa e Campos (2015, p. 195) afirmam:

apenas avistamos o sentido vivo da leitura quando abrimos ao horizonte do olhar vindo do outro, dentro dessa alteridade que se constrói com o texto, quando julgamos o limite da leitura não como verdade. Pelo sentido vivo da leitura seguimos por um caminho leve rumo ao desconhecido.

O sentido vivo da leitura não está na repetição do já dito, mas no esquecer o já dito, para refletir e pensar, construir uma posição crítica diante do mundo, das coisas e do comportamento representado nos textos que se põem a mostra. “Ler em busca de inventar os sentidos se faz imprescindível para que possa permitir ir além do que já foi construído” (COSTA; CAMPOS, 2015, p. 196).

Esse esquecimento, que traz um leitor que pense enquanto lê, entrelaça-se e retoma a linha de pensamento de Nietzsche de que o ler é algo que dá a pensar, sendo direcionado ao ler além do legível, a fim de trazer à tona a obscuridade da palavra posta à incerteza.

Essa relação com a leitura, que parte em direção ao desconhecido, surge de uma experiência do ato de ler. Uma leitura que forma e transforma. Sem as exigências de uma busca preestabelecida. A fruição literária representa um pouco essa experiência.

O termo experiência é entendida por Pineau e Courtois (1991 apud CAVACO, 2009, p. 223) como um contato direto, como um reencontro, como um choque de identidades e de realidades, como um estado que altera os estados anteriores e constitui-se em uma espécie de copresença, de correferência e de convivência apesar do não saber.

A experiência que apresenta um caráter dinâmico ocorre pelas novas situações vivenciais, permitindo ao indivíduo um processo de formação ao longo da vida. Ela acontece em uma orientação voltada para o passado e o futuro. Uma orientação para o futuro, pois se caracteriza como um ensaio, apesar de se ter um resultado esperado, mas há sempre algo de previsível. E uma orientação para o passado, já que traz um conhecimento que põe à prova. (CAVACO, 2009)

Estas considerações nos permitem analisar a experiência enquanto processo, o que possibilita construir a experiência como um produto. Essa experiência corresponde ao conjunto de modos de ser, de pensar e de fazer, propriedades sociais construídas através da ação, na vivência dos numerosos acontecimentos da vida. “Podemos dizer que a experiência

resulta da influência recíproca das condições objetivas dos contextos e das condições subjetivas do sujeito que a vive” (GONÇALVES, 2012, p. 3541).

No entender de Larrosa (2001), a experiência não é aquilo que se passa, que acontece ou o que se toca. Ela se faz de forma inversa: é preciso que algo toque, aconteça e passe no sujeito.

Muitas vezes a experiência é confundida com trabalho, pois o homem moderno faz da sua vida e de si um realizador de tarefas, e crê que pode realizar tudo que lhe é proposto.

Na realidade, a experiência se realiza quando o sujeito se torna passível de algo acontecer. Isso exige concentração para refletir com calma e, sobretudo, parar para sentir e caracteriza o sujeito da experiência como um ser passivo de algo acontecer em si e um ser de capacidade transformacional.

A experiência da leitura é solitária, mas não individual. Ela acontece na interação social. Inicia-se pela voz de um outro. E ingressa o sujeito no mundo da leitura. E nesse sentido a leitura tem seu papel na construção da identidade do sujeito leitor, que será melhor explicado no item a seguir.

2.2 A função social da leitura

A leitura pode contribuir para o bem-estar daqueles que usufruem o poder mágico que a companhia do livro pode causar. Isso depende muito da relação que o leitor tem com livro. Os motivos que o levam para tal escolha influenciam nessa relação. O momento histórico e os conflitos emocionais internos fazem parte dessa predisposição para o livro.

Exemplo disso é o que descreve Poullain (1990, p. 276) sobre a leitura em período de crise, como o que aconteceu nos Estados Unidos em 1930, levando milhares de norte-americanos para as bibliotecas. Desempregados às vezes buscavam na leitura uma forma de se distanciar da realidade que os envolvia e os sufocava; outros esperavam da leitura informações sobre os últimos acontecimentos, talvez como forma de se sentir parte de uma comunidade.

Na Segunda Guerra Mundial, acrescenta Michèle Petit (2009), também houve um aumento considerável das práticas de leitura. Com a instauração do medo, a leitura era o principal refúgio das pessoas, uma fuga da realidade, lugar onde encontravam paz e tranquilidade, longe de problemas. Quando lembra a sua infância na Itália, Marina Colassanti (2004), ao recordar dos momentos de leitura em sua infância, relata:

Mas em pleno nomadismo, uma normalidade estável foi criada pelos meus pais, para mim e para meu irmão.
Essa normalidade foi a leitura [...]
Quando penso nesses anos, eu os vejo forrados de livros. São meus anos-biblioteca.
[...]

Olhava pela janela da nossa sala, via o símbolo do fascio apostro à fachada de Duomo, e lia. Comíamos couve-flor sete dias na semana, um ovo passou a custar uma lira, dizia-se que o pão era feito de serragem, e eu lia. Deixamos a cidade, buscamos refúgio na montanha. Agora acordando de manhã, todas as manhãs, as colunas de fumaça no horizonte nos diziam que Milão estava debaixo de bombardeios, e eu, ah! eu continuava lendo.

A leitura em tais contextos contribui na reconstrução de si mesmo e da atividade psíquica do leitor, seja ele criança, adolescente ou adulto, explica Petit (2009). Em suma, é para a vida.

Por isso, “o gosto pela leitura e sua prática social são, em grande medida, socialmente construídos”, ou seja, são estabelecidos em uma interação social, intermediado por um outro que instiga, que seduz, que revela um prazer que se quer ter. Esse outro que intermedeia geralmente se encontra no seio familiar. “Na maioria das vezes, tornamo-nos leitores porque vimos nossa mãe ou nosso pai mergulhado nos livros quando éramos pequenos, porque ouvimos ler histórias ou porque as obras que tínhamos em casa eram tema de conversa”. Por isso, Michèle Petit (2009, p. 22) afirma que “a leitura é uma arte que se transmite, mais do que se ensina”.

A cultura da leitura, conforme a observação de Michèle Petit (2009) a partir de trabalhos realizados na zona rural e urbana, não depende das condições sociais nem etárias, mas sim de um intermediador apaixonado pela leitura e da apropriação singular dos textos lidos pelo leitor. Assim, ela declara: “Essas pesquisas me ensinaram, na verdade, que essa experiência não diferia de acordo com a condição social ou com a geração”. E diz mais: “cada um ‘farejava’ o que estava secretamente vinculado com as suas próprias questões”. (PETIT, 2009, p. 23)

É a identificação do leitor com o lido que determina as escolhas, o objeto literário. E quando há essa identificação, algo acontece: o trabalho de pensar, de devaneio. “Esses momentos em que se levantam os olhos do livro e onde se esboça uma poética discreta, onde surgem associações inesperadas”. (PETIT, 2009, p. 23)

A voz que os livros guardam ecoa nas vozes de outros. “Antes do encontro com o livro, existe a voz materna, ou em alguns casos, paterna, ou ainda em certos contextos culturais da avó ou de uma outra pessoa que cuida da criança, que lê ou conta histórias”

(PETIT, 2009, p. 58). O gosto pela leitura deriva dessas intersubjetividades e deve muito à voz.

É pela voz que se observa que o livro guarda um ritmo e uma melodia, próprios da história lida. “O ritmo é onde o leitor pressente a sinceridade do autor [...]. O escritor e o leitor dançam em um ritmo, de acordo com a melodia [...]” (O’FAOLAIN, 2005, p. 155). Assim como as mãos que carregam o filho, o ritmo embala. Quando o leitor encontra o ritmo, ele se encontra e permanece na história deixando-se embalar, envolver pela voz que canta e conta aos seus ouvidos.

Para Beatriz Robledo (2007, p. 7), “a voz vem do corpo, quer dizer, do sensível que há em nós. A voz viva é o contrário da letra morta e da linguagem estereotipada”. A voz dá vida aos sinais gráficos da página em branco. A leitura não é vista como mera decodificação. Os sentidos são acionados. O corpo fala. A mente interage. A leitura não pode mais ser reduzida a uma atividade mental, já que há também uma atividade física, engajando de maneira indissolúvel corpo e mente.

Essa atividade física que acompanha a leitura proporciona um estar em algum lugar, tal como se os leitores atravessassem espelhos que oferecessem espaços habitáveis. E a literatura seria a oferta desse espaço. “As palavras não cansam de revelar paisagens, passagens [...]”. (PETIT, 2009, p. 69)

Mas que leitura é essa que provoca e desperta para um outro lugar, situado no mundo imaginário? Há só um tipo de leitura ou vários? A diversidade de livros influi no modo de ler? O item a seguir irá responder as indagações aqui surgidas, a fim de compreender o processo de leitura de diversos tipos de livros.

2.3 Ler, um ato situado entre as ideias e os sentimentos

Ao descrever os diferentes tipos de leituras que cada livro suscita, Émile Faguet (2009), em sua obra *A arte de Ler*, propõe que os livros podem ser de ideias ou de sentimentos. Na leitura dos livros de ideias há uma escuta mais demorada, há um momento de reflexão sobre o pensamento exposto, que exige daquele que lê um ir e vir para melhor compreender. Nos livros de sentimento, a leitura corre solta, pois visualiza imagens, paisagens, desdobra sentimentos, ou seja, o ato de ler ocorre em outra esfera; embora busque a realidade e os problemas sociais, a reflexão filosófica sobre o real ocorre em um nível diferente da leitura filosófica.

Entre os primeiros, cuja leitura exige ser feita com mais vagar para que possa ser compreendida, encontram-se os livros de cunho filosófico. Para ler um filósofo, é preciso compará-lo sem cessar a ele mesmo. “Significa ver o que nele é sentimento, ideia sentimental, ideia resultante de uma mistura de sentimento e ideias, ideia ideológica, ou seja, resultante de uma lenta acumulação, no espírito do pensador, de ideias puras ou quase puras”. (FAGUET, 2009, p.15).

A leitura de um texto filosófico (de um texto literário também) não é retilínea, não segue uma linha reta, desenvolve-se entre o ir e o vir do olhar para se desenhar as ideias mais gerais do pensador na mente do leitor. Exige um esforço intelectual maior daquele que lê na compreensão daquilo que é lido. Por ser um homem de ideias, este “não pode dizer tudo de uma só vez, ele se completa e se esclarece ao avançar, e só o compreendemos quando o lemos por completo”. (FAGUET, 2009, p. 15).

Configura-se a leitura filosófica em uma discussão contínua, onde se deve descobrir todos os encantos e meandros de sua teoria. E nesse diálogo profundo as contradições tornam-se passíveis de serem visualizadas, confrontadas, procurando ter o devido cuidado quanto à irreceptividade, ou seja, a estreiteza de espírito “por termos encontrado contra um raciocínio um pouco fraco do autor um raciocínio forte o suficiente, acreditar que temos sobre ele sempre razão”. (FAGUET, 2009, p. 23)

Faguet (2009, p. 24) faz uma analogia da leitura filosófica à esgrima, com a qual “o espírito ganha incessantemente forças novas que podem ser úteis de todas as maneiras e que, por si mesmas e pelo simples prazer de possuí-las, valem a pena ser possuídas”, ou seja, compara-a a um jogo onde sempre se ganha, trazendo sempre ao espírito um sopro novo que revigora e revive o corpo.

Quanto aos livros de sentimento em que “é permitido ler com menos vagar” (FAGUET, 2009, p. 25), ou seja, nem muito rápido nem muito lento, encontram-se os poemas dramáticos e líricos. Nesse arsenal, Émile Faguet considera como *poemas dramáticos* o romance e as peças teatrais, e como *poemas líricos*, as poesias, pois o autor sentimental é um semeador de sentimentos, “pinta os sentimentos do coração menos para pintá-los que para inspirá-los em nós” (FAGUET, 2009, p. 25). Para ele, o escritor de sentimentos quer antes de tudo emocionar.

Confessa Émile Faguet que não saberia dizer muito bem como se devem ler esses últimos livros, pois escapam aos métodos habituais da leitura, apesar de serem lidos mais como obra de imaginação e de seus autores serem simplesmente reconhecidos pela faculdade de imaginar. Entretanto, o que está em jogo não é exatamente a arte de imaginar, pois senão

não seria interessante, mas a capacidade de inspirar em nós leitores os diferentes tipos de sentimentos e emoções.

Apesar de assim o dizer sobre a leitura de sentimento, Faguet (2009, p. 25), no início do capítulo, revela que deve entregar-se, deixar-se envolver pela magia, pelo encantamento que esse tipo de livro provoca: “Mas se ele [o autor] nos emociona um pouco, não resistamos, deixemo-nos conduzir por esse amável guia, deixemo-nos levar pelas impressões, deixemo-nos emocionar, deixemo-nos comover”.

No romance, entra-se em uma espécie de embriaguez, o que provoca ao mesmo tempo uma perda e um aumento da personalidade: “Ao ler um romance que nos apaixonava, nós não somos mais nós mesmos e vivemos nos personagens que nos são apresentados e nos lugares que nos são retratados pelo *magus*, como diz muito bem Horácio” (FAGUET, 2009, p.25-26). Nesse momento, pode-se perceber uma perda de personalidade quando “não somos nós” e assim abre-se espaço para dar vez e voz a um outro – as personagens. E, assim, ao mesmo tempo em que se perde um pouco da personalidade, ganha-se ao viver *uma vida de empréstimo* que proporciona uma vida com mais intensidade, mais amplitude, de maior grandiosidade do *eu propriamente dito*.

Nessa relação, esse eu que dá apoio para que um outro possa reviver em seu íntimo é um pouco esse *eu de empréstimo*. Há uma relação de simbiose momentânea, onde o *eu de empréstimo* não subsiste sem o *eu propriamente dito* durante o processo de leitura. Explica Faguet (2009, p. 26): “O eu propriamente dito é como que seu apoio e fica satisfeito em apoiá-lo e se sentir engrandecido”.

Isso se torna mais evidente quando se deixa o romance, quando se põe de lado para uma futura leitura. Há uma espécie de despertar. O leitor não se encontra em sono profundo, mas acordado, posto em dois espaços, um físico e outro imaginário, de olhos atentos e bem abertos. Faguet assim expressa esse despertar:

Deixando de lado o belo romance, nós despertamos no sentido próprio do termo, esfregamos os olhos, nos espreguiçamos, respiramos fundo e sentimos com grande nitidez que passamos de uma vida a outra e que diminuímos, ou caímos do alto. É uma alma que se tinha unido à nossa, a qual estávamos unidos, e que nos deixa. (FAGUET, 2009, p. 26, grifo nosso)

O *despertar* remete a ideia de um *abandonar-se do eu*. Para despertar é preciso que tenha havido um abandono de si, um estar adormecido nas malhas da tessitura do texto. Esse *abandonar-se* é absolutamente necessário quando se defronta diante de um autor de sentimento. Entretanto, isso não quer dizer que não se deve permitir recobrar e refletir. Muito pelo contrário, “refletir sobre uma obra de imaginação consiste sobretudo nisto: perguntar-nos

se as personagens são verossímeis e naturais e desfrutar de sua veracidade [...]” (FAGUET, 2009, p. 26-27). Faguet conta que se pode desfrutar prazeres novos também nisso.

A leitura desses textos literários pressupõe como hábito uma observação intensa dos homens ao redor, provocando não somente uma espécie de abandono, mas também uma sensação de estupefação ao comparar o romance à vida e perceber o quanto ele é belo por trazer informações novas ou mostrar algo que não se tinha com tanta clareza, mas que ao lê-lo se verifica melhor. O livro de sentimentos proporciona um olhar para si, capacita o indivíduo na arte da análise autopsicológica e os bons leitores se resumem àqueles que são capazes disso.

Entre os livros de leitura, o ato da leitura se encontra na ação do leitor em direção ao livro, ou mais especificamente, ao livro literário que rouba do convívio aquele que lê, que se encontra como quase preso à obra que espera ser lida, construída e reconstruída em si. Proust expõe assim sua experiência de leitura – assunto que será tratado no item a seguir.

2.4 Memórias de uma experiência da leitura

No livro *Sobre leitura* Marcel Proust descreve a experiência de leitura vivida durante a infância pelo viés da memória afetiva. Essa descrição subjetiva da leitura surge para o prefácio da tradução em francês de duas conferências do crítico de arte inglês Jhon Ruskin, reunidas no livro *Sésane et les Lys*, virou o livro intitulado *Sobre leitura*, tanto pela beleza com que descreve a leitura quanto por ultrapassar a obra prefaciada por ele (PROUST, 1991; LEE, 2010).

É importante que se tenha em mente como e o que acontece quando se estabelece uma relação afetiva entre o leitor e o livro, para compreender a relação das personagens com a leitura de livros, sejam eles filosóficos, científicos ou de ficção. E isso Proust bem o faz. Apesar de não trazer o tema da obra que lia na lembrança evocada, ele mostra a relação de carinho com a história lida ao procurar momentos de reclusão longe das brincadeiras e da diversão que são atraentes ao olhar de todo jovem; ao encontrar sempre ambientes que favorecesse o reencontro com as personagens já conhecidas; ao apurar os sentidos e sensações para com as ações sofridas pelo protagonista. Por isso, nesse momento descreve-se um pouco da relação desse eu com o livro de ficção.

Proust (1991) revela o prazer que a companhia do livro proporciona ao levar o pensamento à infância. Nos tempos de criança, o livro lhe era companheiro fiel; a leitura, seu

passatempo preferido. Diz não ter vivido dias tão plenos quanto aqueles que ele passou na companhia de um livro.

Nessa descrição narrativa, o pensamento leva-o a um tempo distante, local onde se encontrava junto ao livro. O pensamento não traz exatamente aquilo que leu, mas o prazer gerado pela leitura e as inconveniências que superava para concretizar seu desejo.

Os obstáculos da leitura “eram tudo aquilo que, para os outros, transformava em dias cheios [...]” (PROUST, 1991, p. 9): um convite para um jogo, a abelha ou o raio de sol que fazia tirar os olhos do livro, a merenda, o almoço, tudo isso atrapalhava o transcurso da leitura, a qual gravava essas inconveniências como uma doce e preciosa lembrança, principalmente quando evocadas tempos depois.

Essas inconveniências revelam a corporeidade da leitura em Proust, quando se percebe “a necessidade da presença de um corpo físico na leitura que se incomoda com insetos ou com o calor do sol e, também, que gosta do conforto de uma cadeira e que, talvez precise apoiar-se numa mesa”. (CALDIN, 2011, p. 296)

Os livros são como “simples calendários que guardamos dos dias perdidos” (PROUST, 1991, p. 10), marcam o tempo, o espaço e a história lida. Os dias perdidos a que Proust se refere simbolizam os momentos desperdiçados e provocados pelos inimigos da leitura.

Todas as horas do dia eram invioláveis e tranquilas, ou seja, os intervalos de tempo propício eram aproveitados. O pêndulo que soava e o fogo que crepitava não incomodavam; ao contrário, eram companheiros de leitura que faziam o momento e o ambiente mais mágicos e agradáveis; eram um som audível que não competia com os olhos que percorriam o livro. Nem as vozes que vez ou outra surgiam tomando-o da leitura tornavam-se impeditivos desse processo.

O corpo encontra-se presente em um espaço de tempo, tempo de lembranças, mas o eu-leitor não. O eu que lê encontra-se distante, em um outro espaço: um espaço imaginário que a mente suscita na arte de ler. A vida do leitor faz-se presente em dois mundos: o físico e um outro (o do livro, talvez). Esses dois mundos tão reais são capazes de provocar emoções semelhantes. O leitor chega a se emocionar com a personagem, às vezes compartilhar da mesma dor, de forma que um não exista sem o outro, apesar de assumirem papéis diferentes na história que é lida. Nessa relação, o leitor é o ponto de contato entre o real e o imaginário.

A leitura de Proust não se faz com o correr dos dedos em busca de uma ideia ou frase interessante. Faz-se com o correr dos olhos lendo todas as palavras. São os mesmos olhos que constroem o sentido das palavras e, conseqüentemente, a história constituída por

um autor, associando-se à voz do leitor, audível somente a este. A leitura que o recolhe acontece de forma silenciosa e reclusa; não compartilha, apenas o toma para si de forma singular e individual.

Assim, observa-se que “o texto do prefácio começa com reminiscências da infância do narrador em torno dos livros que encantavam suas férias de verão – em especial *Le Capitaine Fracasse*, de Théophile Gautier, romance de capa e espada” (LEE, 2010, s/p). Proust volta ao passado, mais especificamente à infância, e o traz no momento presente da escrita. Revela mais sobre as coisas que o rodeavam do que propriamente sobre a história do livro. O espaço, as pessoas, o tempo e as ações que tomou para atingir o objetivo proposto, ler o livro que o prendera, foram objetos de descrição de sua breve narrativa.

A ideia central gira em torno de uma leitura que dá acesso a verdades, mas que não as entrega inteiras e completas, por isso “o término de sua sabedoria é-nos apresentado como o início da nossa” (PROUST, 1991, p. 30). Quando Proust comenta sobre a sensação de que apenas Gautier podia revelar a antiguidade trazida da Idade Média, apesar dos longos trechos de descrições entediantes, significava que era preciso mais “incitações” que “conclusões” como queria Ruskin. (LEE, 2010, s/p)

Para Ruskin, de acordo com Proust (1991, p. 27), “a leitura é exatamente uma conversação com os homens muito sábios e mais interessantes que aqueles que podemos ter a chance de conhecer a nossa volta”. Entende que “ler é como conversar com um grande personagem, daqueles que não se encontram a torto e a direito por aí e ao qual dificilmente teríamos acesso rotineiro. Abrir um livro de um grande autor é ter acesso à genialidade e sair da banalidade cotidiana”. (LEE, 2010, s/p).

Em relação à ideia de Ruskin, Proust discorda que a leitura seja uma simples conversação, mesmo com o mais sábio dos homens. E explica que há uma diferença essencial entre a relação leitor x livro e leitor x homem: não é a questão de se ter mais ou menos sabedoria nem o modo pelo qual se comunicam; mas *o estar sozinho da leitura*, isto é, “continuar a desfrutar do poder intelectual que se tem na solidão e que a conversação dissipa, continuando a ser inspirado, a permanecer em pleno trabalho fecundo do espírito sobre si mesmo” (PROUST, 1991, p. 27).

Ao prezar pela solidão, Proust não considera a leitura como conversação, já que esta ação traz em seu significado uma possível interrupção. “Ao contrário da conversação, a leitura permitiria o encontro com o outro sem incorrer na perda da privacidade e com a regalia adicional de manter a espontaneidade” (CALDIN, 2011, p. 397). Proust estabelece ainda uma distinção entre a leitura e a conversação ao fazer um comparativo dos objetos à amizade:

Sem dúvida, a amizade, a amizade que diz respeito aos indivíduos, é uma coisa frívola, e a leitura é uma amizade. Mas ao menos é uma amizade sincera, e o fato de dirigir-se a um morto, a um ausente, lhe dá qualquer coisa de desinteressada, quase tocante. Além do mais, é uma amizade desembaraçada de tudo o que faz a feiura das outras. [...] Na leitura, a amizade é de repente levada à pureza primitiva. (PROUST, 1991, p. 42).

Proust considera a leitura como uma amizade pura e sincera, onde a relação entre os livros e os homens dispensa bajulações e as personagens ou escritores não necessitam conhecer nossos defeitos. Por isso, “com os livros, não há amabilidade”, pois “se passamos a noite com eles, será porque realmente temos vontade de fazê-lo”. (PROUST, 1991, p. 42).

A atmosfera dessa amizade entre leitor e livro corre com a presença do silêncio, “mais puro que a palavra”, onde se permite a escuta: mais ouvir, menos falar, “porque falamos para os outros, mas nos calamos para nós mesmos” (PROUST, 1991, p. 43). E, assim, conhece-se o livro e a personalidade do autor enquanto escritor pelas linhas escritas, pelo pensamento expresso, pela sintaxe utilizada, pela habilidade que tem com a linguagem:

daí uma espécie de continuidade que as relações da vida e aquilo que elas misturam com o pensamento de elementos que lhe são estranhos excluem e que permite rapidamente seguir a própria linha do pensamento do autor, os traços de sua fisionomia que se refletem nesse espelho calmo. (PROUST, 1991, p. 43-44)

Talvez por isso, pelo exercício da escuta no seio da solidão que leva à reflexão, a leitura torna-se para alguns como uma espécie de *disciplina curativa*, reintroduzindo o espírito preguiçoso na vida do espírito. Entenda-se aqui por espírito preguiçoso o ser vivo em depressão espiritual, aqueles que “não têm nenhuma incapacidade real de trabalhar, de andar, de expor-se ao frio, de comer” (PROUST, 1991, p. 33), mas que são incapazes de *querer* realizar tais atos. A vida do espírito, para a qual Proust aponta, configura-se nas atividades comuns que cabe ao indivíduo, no querer fazer, no realizar, naquilo que alegra e tranquiliza a alma.

Depreende-se assim que a leitura solitária tem suas benesses quando Proust compara o papel dos livros ao dos terapeutas no que se refere ao tratamento de certos neurastênicos. A leitura é “um estímulo benéfico à atividade criadora, posto que a mesma não é passividade e sim a busca de algo que poderia tornar o leitor mais forte, haja vista que, como ser humano, é suscetível ao desânimo” (CALDIN, 2011, p. 398).

Para isso, é preciso de um outro, já que não encontra estímulo em si mesmo e sente-se impotente para reagir por uma profunda depressão que o impede de enfrentar os problemas e encontrar possíveis soluções. O espírito preguiçoso não sabe tirar proveito da solidão, pois sua capacidade criativa encontra-se comprometida; muito menos da mais elevada conversação, já que não pode produzir diretamente.

Nesse sentido, o autor do texto literário seria esse outro que reconduziria o espírito preguiçoso à vida. A leitura, portanto, implica na presença do outro, na interação e comunicação entre o leitor e o escritor. Nessa comunicação, o leitor se descentra, saindo da zona do eu para o outro, seja com as personagens da leitura, o autor ou o próprio texto.

Ao relatar sobre a experiência da leitura, Proust mostra um envolvimento, um desdobramento do leitor com as personagens:

E aí? Esse livro não era senão isso? Esses seres a quem se deu mais atenção e ternura que às pessoas da vida, nem sempre ousando dizer o quanto a gente os amava, mesmo quando nossos pais nos encontravam lendo e pareciam sorrir de nossa emoção, e fechávamos o livro com uma indiferença afetada e um tédio fingido. Essas pessoas por quem se tinha suspirado e soluçado, não as veríamos jamais, jamais saberíamos alguma coisa delas. (PROUST, 1991, p. 23).

Essas personagens das quais o leitor se questiona despertam sentimentos gerados por meio do diálogo mantido durante a leitura. São as personagens que fazem parte do centro da vida do leitor, que às vezes retarda o término da leitura a fim de ficar mais tempo com os novos amigos. O leitor aprende pela leitura a amar, a conhecer e compreender o outro, exercendo a arte do escutar apurado, que o leva à reflexão e à compreensão. “Mais que a narrativa sobre elas, interessava o afeto partilhado. Disso se infere: só amamos quando nos descentramos. E, ao descentrarmos, permitimos que o outro nos ame. Assim é na vida e assim é na ficção. Só há envolvimento verdadeiro com o descentramento”. (CALDIN, 2011, p. 400)

Essa relação que se tem com a leitura proporciona esse descentramento, mas o que não significa que esses outros estarão sempre no foco do leitor. Este por sua vez fazia questão de ocupar o centro também, quando lhe era conveniente, ou seja, ao “permanecer em pleno trabalho fecundo do espírito sobre si mesmo”. (PROUST, 1991, p. 27).

O leitor que busca a verdade no outro, fora de si, no caso, no livro, também pode ser um escritor, fatigado de procurar a verdade em si mesmo, contentando-se com a sociedade dos livros, pois “a experiência estética da leitura se configura como uma necessidade do espírito, [...] a experiência da leitura faz parte de nossos anseios e nossas expectativas, que ela não apenas nos acalenta, como também nos revigora” (CALDIN, 2011, p.401).

“Aquele que narra transforma uma experiência em linguagem, atividade que, por sua vez, leva à compreensão e ao entendimento da experiência em si” (GAI, 2009, p. 137). A experiência do leitor possibilita uma interação direta com o narrador, o outro que lhe fala, com a experiência do outro em linguagem. E pela linguagem exerce a alteridade, conseqüentemente, a compreensão dessa experiência em si, guardando as aprendizagens do outro como suas.

De acordo com Gai (2009) e o relato de Proust, a experiência é mais bem compreendida pela narrativa, meio em que se entra em contato direto com as ações e as personagens. É no momento da experiência da leitura que o leitor vivencia as ações das personagens, ora distanciando-se, ora encontrando-se sob a visão do protagonista ou do narrador, constituindo novas experiências, novas aprendizagens.

E por que não conhecer agora o mundo do livro? Quem podia lê-los? Que outras relações tinham-se com o livro? O próximo capítulo é um espaço dedicado ao mundo do livro, mais especificamente no Brasil e nos Estados Unidos.

3 O MUNDO DOS LIVROS: da restrição à proibição

Compreender o caminho do livro pelo mundo e no Brasil ganha importância em um trabalho que aborda a leitura em diferentes contextos. Como compreender a relação entre o livro e o leitor se não se conhece a realidade em que esse sujeito se encontra? O meio e a história são importantes para melhor compreender as escolhas temáticas e o enredo da narrativa.

Por isso neste capítulo será abordado quem podia usufruir do conhecimento e dos livros, tanto no Brasil como no mundo; como os livros eram vistos por pessoas que se achavam no poder de resguardar a moral e os bons costumes. Mas esse apanhado foi contextualizado, ao traçar informações sobre a relação entre, por exemplo, Machado de Assis, os editores, livreiros e leitores do período oitocentista. Ao visualizar os contos machadianos percebe-se como Machado de Assis está inserido no mundo dos livros: da confecção até a impressão; da publicação aos leitores.

Esse contexto histórico situado na leitura do conto *Só* é bastante revelador na compreensão da narrativa, quando se dá a entender as nuances do contexto histórico em que o texto literário foi criado, a relação que o autor tem com o mundo e o livro, e o perfil dos leitores de Machado marcado em suas narrativas, principalmente as do conto.

Neste capítulo, o mundo do livro sai das fronteiras do Brasil e perpassa pela história do livro no mundo e nos Estados Unidos. Vale salientar que o livro não era para todos, era poucos. A intenção aqui é de mostrar que a leitura era um privilégio, que poucos até o período oitocentista tinham o direito de ler. O contexto histórico ainda favorecia para que se restringisse a escolha dos livros.

Por que o contexto histórico do livro nos Estados Unidos é aqui exposto? Porque Ray Bradbury retrata a história de *Fahrenheit 451* em uma cidade americana. Porque a proibição do livro não surge por acaso em sua obra. Há uma história de restrição e proibição também na América do Norte que delimita o acesso a obras e o ensino somente a brancos. Porque no período da produção literária de *Fahrenheit 451* o país se encontrava entre guerras, e os livros também ali sofriam as consequências. Não era só na Europa que se erguiam grandes fogueiras de livros, também na América do Norte esse fato se repetia.

Compreendendo a importância e o poder que o livro guarda, as narrativas em foco tornam-se reveladoras. Por isso, o caminho trilhado nessa pesquisa inicia-se atrás dos livros pelas bibliotecas, reconhecendo os possíveis leitores.

Vale lembrar que o livro nem sempre teve o formato que se tem hoje, encontrava-se inicialmente em rolos de papiro. O formato que o livro possui hoje é resultado de uma evolução tecnológica, que o mundo vai adequando de acordo com as necessidades humanas de cada tempo. E, aliás, é em torno dos livros que as personagens leitoras se encontram nas narrativas aqui em estudo.

3.1 A biblioteca e o livro

Não é à toa a existência de bibliotecas muito antes da era cristã. Os livros não tinham o formato que tem hoje, eram gravados em rolos de papiros ou em pergaminhos ou blocos de argila. Bibliotecas inteiras do período Antigo eram formadas por suportes de material vegetal e mineral (MARTINS, 2002). Infelizmente nenhuma biblioteca chegou até a atualidade em boas condições, decorrência da ação do tempo e das constantes guerras provocadas pelo homem.

Segundo Santos (2010), o acesso à biblioteca foi marcado por restrições em todos os sentidos desde sua origem. Não era qualquer pessoa que tinha permissão de adentrar em tal local, assim como de fazer uso de seu acervo. A estrutura arquitetônica era projetada com intuito de impedir que as obras circulassem e onde as mesmas pudessem ser ali lidas. Manguel e Guadalupe (2003) afirmam que existiam guardas que protegiam as entradas das bibliotecas para impedir a circulação e roubo das obras, o que foi intensificado na Idade Média. As bibliotecas eram verdadeiros labirintos, com portas que não davam em lugar nenhum, corredores sem saída ou entradas e saídas falsas.

O modo como as pessoas liam e para que liam também tinha outro objetivo. Não era para simples instrução, mas para obtenção de prestígio frente a outras cidades. Exemplo disto foi uma das maiores bibliotecas da Idade Antiga:

Alexandria não é o protótipo dessas catedrais do saber que são nossas salas de leitura. É uma biblioteca de Estado, mas sem público, cuja finalidade não é a difusão filantrópica e educativa do saber na sociedade, e sim a acumulação de todos os escritos da Terra, no centro do palácio real que, por ele mesmo, constitui um bairro da cidade (BARATIN; JACOB, 2000, p. 45).

Para a constituição da Biblioteca de Alexandria, grandes esforços foram feitos a fim de atingir os objetivos de obter todos os livros da Terra. O governante Ptolomeu III enviava cartas a todos os soberanos da Antiguidade, solicitando as mais diversas obras para integração da Biblioteca de Alexandria, e quando sabia que os navios que atracavam no porto

da cidade levavam obras, obtinha os originais pagando 15 talentos e entregando cópias aos proprietários. (CANFORA, 2001; SOUZA, 2005).

A Grécia, talvez por ser berço de uma cultura fortemente enraizada pela oralidade, não tinha tantas bibliotecas como em outras regiões da Antiguidade (MARTINS, 2002). Em Atenas, Pisístrato fundou a primeira biblioteca, que se assemelhava em muito à biblioteca pública que se tem hoje, e conseguiu reunir obras de autores importantes. Vale destacar que a maioria das bibliotecas era, em grande parte, privada como as de Aristóteles e Eurípedes. (SANTOS, 2010).

Já em Roma “as bibliotecas foram criadas com a finalidade de aumentar o próprio prestígio, estabelecendo bibliotecas que contrabalançassem com a de Alexandria”. (MARTINS, 2002, p. 78). Distintas das gregas, constituíam bibliotecas particulares e públicas: as primeiras eram compostas de acervos provenientes de saques de guerra e da aquisição de materiais através do trabalho de escravos cultos ou escribas gregos. Tem-se a exemplo as de Cícero, Consentio e da Vila dos Papiros (BATTLES, 2003; SANTOS 2010); e as outras surgiram da vontade do Imperador Júlio César, que escrevia seus feitos e conquistas e que assim desejava ter leitores para apreciá-los. Esse propósito teve sua continuação: a criação de mais duas bibliotecas públicas, uma no Templo de Apolo e outra no Templo Romano da Liberdade. (SANTOS, 2010).

Mas infelizmente esta e outras bibliotecas foram destruídas com a queda do Império Romano e com os ataques constantes dos bárbaros germânicos durante a Idade Média, perdendo-se grande parte do que tinha sido coletado durante séculos ou milênios.

Na Idade Média, o clero era responsável pela educação, o que incluía o domínio das bibliotecas. Estas por sua vez não se diferenciavam muito de como eram compreendidas na Antiguidade, uma vez que em ambos os períodos o objetivo principal concentrava-se no armazenamento de documentos e no impedimento de circulação dos mesmos. Não se pode deixar de concluir que esses espaços tinham caráter de poder e que sua existência determinava o status dos governantes (MORIGI; SOUTO, 2005).

Durante o período medieval, havia três tipos de bibliotecas: as monacais, que se encontravam em mosteiros, conventos e diversas ordens religiosas (principalmente as Ordens dos Agostinianos Recoletos, Beneditinos, Dominicanos e Franciscanos); as universitárias, que eram prolongamentos das instituições religiosas católicas e que tiveram suas bibliotecas formadas por grandes doações (as das Universidades de Cambridge, Orleans, Oxford e Sorbonne); e as particulares, que eram mantidas por senhores abastados, incluindo também reis e imperadores (as pertencentes a sábios como Fócio, Loup e a de Filagro, a do religioso

Rurice, a do governante Tonance Ferréol e a do grande imperador francês Carlos V). (MARTINS, 2002; SANTOS, 2010)

Apesar de uma pequena expansão de leitores durante a Idade Média, com o surgimento de universidades, as bibliotecas continuavam ainda de difícil acesso e as leituras continuavam a acontecer no mesmo ambiente onde se guardavam e preservavam-se os livros acorrentados às estantes de forma que permitissem o controle do que era lido. A questão do controle e do silêncio, características religiosas, permaneceram nas universidades europeias:

Nas bibliotecas da fase final da Antiguidade e nas dos mosteiros do início da Idade Média, em que os usuários liam em voz alta, o som de cada leitor funcionava como barreira fisiológica, ou seja, atrapalhava leitores vizinhos. Quando os leitores começavam a ler visualmente, o barulho tornou-se perturbador [...]. Humberto de Romans, no *De instructionis officialium*, exigia que cada convento dominicano tivesse uma sala de leitura comum na qual o silêncio fosse absoluto. Em Oxford, o regulamento de 1431 reconhecia a biblioteca como local de silêncio (SAENGER, 2002, p. 161).

Não se pode deixar de destacar que, durante o poderio das obras nas mãos da Igreja Católica, a questão era eliminar as obras profanas. Entretanto, havia, entre os próprios religiosos, visões distintas sobre a destruição e a preservação dessas obras. Houve uma destruição em massa de obras consideradas profanas, mas com a ajuda dos copistas religiosos várias foram preservadas até os dias atuais devido a esse trabalho exaustivo para preservar e resgatar aquilo que consideravam importante para o progresso social, cultural e literário da humanidade.

O livro, compreendido como objeto sagrado, só podia ser tocado por iniciados. Por isso, a maior parte de seus leitores era composta por religiosos, pois “a leitura constituía verdadeiramente o alimento espiritual dos monges” (HAMESSE, 2002, p. 124).

Se o livro era considerado sagrado e seus leitores pertenciam a uma classe religiosa, o ambiente tinha que estar condizente com esse âmbito: a biblioteca, espaço sagrado da leitura, tinha que permitir o silêncio através do qual se obtinha contato com outros deuses ou o Deus católico. (MAROTO, 2009)

3.2 A Igreja e o livro: da metrópole para a colônia

A Santa Inquisição surgiu com o falso propósito de resguardar os valores morais e os bons costumes da sociedade. Sob essa falsa égide, leva às chamas filósofos, cientistas e pensadores que iam contra o pensamento teocêntrico, considerando-os hereges, especialmente aqueles que não negassem em praça pública o conhecimento gerado por exaustivas investigações.

O instrumento que marcou o início da Inquisição foi a bula editada pelo Papa Gregório IX, no dia 20 de abril de 1233, dando pleno domínio aos inquisidores dominicanos de resguardar a ordem moral, privando os hereges para sempre de exercer seus benefícios espirituais caso persistissem no erro e procedendo contra eles sem apelação. (MARTINO; SAPATERRA, 2006, p. 234)

O Tribunal do Santo Ofício e a tortura tornaram-se leis ou norma regulamentar com a bula “Ad extirpanda”, editada pelo Papa Inocêncio IV, em 1252. Muitas ações da igreja contra a moral e os bons costumes eram respaldadas sob essa lei: bruxarias, leituras profanas e ciências que iam de encontro com o pregado pela Igreja Católica.

Durante esse período houve várias dinastias que quebraram aliança com a Igreja católica, criando uma nova igreja como a luterana anglo-saxônica duzentos anos depois. Aderindo às ideias de Lutero, as nações anglo-saxônicas, que correspondem hoje à Grã-bretanha, criaram sua própria Igreja, onde a usura e a separação não eram vistas como pecado, mas um meio melhor de convivência entre as pessoas.

A censura a livros e leituras no Brasil iniciou-se quando, em Portugal no ano de 1536, foi autorizada a instalação de um tribunal do Santo Ofício em Lisboa. A formação dos inquisidores era composta por quatro nomeações: três indicados pelo Papa e um pelo rei. Mas em 1539, D. João III nomeou seu próprio irmão Dom Henrique ao posto de Inquisidor-mor à revelia do Papa Paulo III, que repeliu a nomeação e, posteriormente, acabou por aceitar devido às ameaças de cisma e sob promessas de comedimento nos procedimentos inquisitoriais. Entretanto, a jurisdição do Santo Ofício chegou ao Brasil somente em 1547, quando foram instalados três tribunais, entre os quais o de Lisboa, que se estendia a uma das maiores colônias de Portugal.

Até à invenção da imprensa, era fácil controlar o que o povo pensava, já que os textos manuscritos estavam sob a posse da Igreja e do Estado. Transmitiam-se oralmente as ideias e, conseqüentemente,

[...] as pessoas, geralmente, ouviam as histórias de seus antepassados e a decoravam, para poder passá-las a seus descendentes. Poucos eram aqueles, que antes do advento do livro impresso, tinham acesso a textos escritos. Eles eram restritos aos conventos, com seus copistas e a algumas bibliotecas reais. (MARTINO; SAPATERRA, 2006, p. 35)

Com o advento da imprensa, as histórias e as ideias podiam atingir um número maior de pessoas e despertar interesses indesejáveis à igreja. Como era preciso cuidar do que o povo lia, pois se acreditava que um letrado poderia influenciar sobre a atitude moral e

política de outro por meio da leitura, surge a preocupação da Igreja e das autoridades políticas do Estado. (BOBBIO, 1995)

Diante disto, criou-se a Censura preventiva imposta pela Inquisição em 1540. Esta entidade tomou medidas para a fiscalização de livros a serem impressos: duas licenças que deveriam ser expedidas, uma pela Inquisição do Santo Ofício e outra do Bispo Ordinário. Várias normas e leis foram interpostas para que livros que não fossem autorizados pela Igreja e pelo Estado não fossem publicados. Pretendia-se com isso articular autores, impressores pela edição e um corpo de qualificadores e revedores.

Em 1570, surgiu o Conselho Geral que, além de assegurar a identificação em todas as tiragens do nome do autor, impressor, local e data, teve o intuito de verificar se as obras continham proposições contra a fé e os bons costumes.

Mas, apesar de todos os esforços, ainda existiam aqueles que conseguiam fazer impressão de livros sem obtenção da licença prévia. Quando descobertos ou quando se mostrava duvidosa a imparcialidade de revedores e qualificadores, estes eram afastados de suas respectivas funções.

Outro agravante que surgiu em 1576 para a propagação e a divulgação do conhecimento foi o fato de Dom Sebastião impedir publicação de livros que, mesmo autorizados pelo Santo Ofício e o Ordinário, não eram aprovados pela Mesa do Desembargo do Paço – órgão do poder régio. Em 1606, os revedores tinham como função visitarem livrarias por comissão e mandado do senhor inquisidor geral a fim de verificarem se havia livros proibidos à venda. O que não se contava era de que “quase todos os impressores que trabalhavam em Portugal no século XVII burlavam a atuação da censura preventiva”. (MARTINO; SAPATERRA, 2006, p. 236)

O Index Romano configurava-se também como forma de controle. Nele encontravam-se catálogos de livros proibidos que o Santo Ofício assim qualificava, além de inspecionar livrarias públicas, navios e bibliotecas. Era também destinado aos impressores, livreiros e leitores. Mas havia livrarias e impressores que não tinham catálogo algum, pois estes geralmente estavam desatualizados em relação ao ritmo editorial, o que forçava “a publicação de éditos particulares versando sobre a proibição de textos individuais”. (MARTINO; SAPATERRA, 2006, p. 236)

Ainda existiam aqueles que detinham prestígio profissional ou posição social que podiam solicitar ao rei licença de leituras de livros proibidos. Havia, portanto, uma censura seletiva que beneficiava uns e restringia outros.

Além das normas que surgiram a fim de delimitar o acesso aos livros a qualquer pessoa, ainda houve quem dissesse que a leitura era prejudicial à saúde. A censura aos livros estava em toda parte. E de certa forma esse pensamento também se encontra na narrativa de Machado de Assis quando Bonifácio não explica nem revela aos amigos onde realmente estava e o que pretendia fazer enquanto ausentava-se da rua do Ouvidor. Ele tinha plena consciência de que chamariam de louco, ou melhor, de asno, por querer imitar um maluco feito o Tobias, como alguns acreditavam. (MARTINO; SAPATERRA, 2006, p. 236)

Essa forma de censura nasceu no século XVIII, explicando que a leitura provocava danos para os olhos, o cérebro, o estômago e os nervos. Junto aos malefícios à saúde, o livro ainda trazia prejuízo à alma, uma vez que ele disseminava ideias falsas, que poderiam parecer verdadeiras, estimulando de alguma forma atitudes perniciosas. E mais: a leitura não cabia aos pobres, não lhes era dado o direito de ler, escrever ou contar, pois a estes só cabia trabalhar *para bem viver*.

Em 5 de abril de 1768, Marquês de Pombal instituiu a Real Mesa Censória, unificando o sistema censório, antes dividido entre o Santo Ofício, o Ordinário e o Desembargo do Paço, a fim de secularizar a censura para atender às necessidades do Estado. Os censores eram eclesiásticos e funcionários leigos nomeados pelo rei. Atribuiu-se à Real Mesa Censória o poder de fiscalizar a impressão e a circulação de livros no Reino, como também vindos de outros lugares, “pois nenhum material impresso deveria entrar na Colônia sem antes ser submetido à vistoria dos censores régios”. (MARTINO; SAPATERRA, 2006, p. 237)

Em 1768, Pombal ainda criou um Regimento onde constavam atribuições e normas de funcionamento da Real Mesa Censória. Prevvia-se que “os censores fossem particularmente ativos contra livros que disseminassem heresias, superstições, sátiras pessoais e críticas sediciosas ao Estado” (MARTINO; SAPATERRA, 2006, 237). Determinava a proibição das obras dos filósofos dos últimos tempos, contrárias ao Absolutismo e fiéis ao Iluminismo, como Voltaire, Montesquieu, Holbach, Mably, Rousseau ou Diderot.

Durante essa época havia poucas livrarias particulares e o comércio de livros era quase inexistente. Por isso, a censura agia junto às bibliotecas conventuais. Infelizmente o Brasil Colonial era um país de analfabetos e havia uma minoria de letrados que constituía a elite e os intelectuais do Rio de Janeiro.

A censura ainda foi reformada pela rainha D. Maria I, que criou a Comissão Geral para o Exame e a Censura dos livros em 1787. Entretanto, com D. João VI, a censura passou a

atuar novamente sob as três instâncias já conhecidas: a Inquisição, o Ordinário e a Mesa do Desembargo do Paço (MARTINO; SAPATERRA, 2006).

A primeira tipografia brasileira surgiu em 13 de maio de 1808, após o estabelecimento da Corte Portuguesa no Rio de Janeiro e inicialmente teve por objetivo exclusivo imprimir os papéis diplomáticos e a legislação. Mas posteriormente publicou outros títulos e assuntos, o que abriu as portas para a instalação de novas tipografias na Corte e em outras localidades. Apesar dessa abertura, a censura ainda permaneceu no período joanino.

Em 1821, a censura prévia dos escritos foi aparentemente abolida pelo governo do Rio de Janeiro sob o argumento de preocupação com o progresso e a civilização das letras. Mas essa liberdade de imprensa era estabelecida sob provas tipográficas, com pena de multa e prisão para os casos de abuso. Extinta a Inquisição, a censura passou aos cuidados do Ordinário e do Desembargo do Paço.

A liberdade de imprensa foi proclamada em Portugal em 4 de julho de 1821, mas esse princípio já estava estabelecido nas bases da constituição desde 9 de março de 1821. Como Colônia, D. Pedro vê-se obrigado a instituir essas bases no Brasil, mantendo restrições e penas para os casos de abuso e, em janeiro de 1822, devido ao número crescente de tipografias, folhetos e periódicos, proibiu o anonimato das obras. A partir de 1823, tornou-se livre a qualquer pessoa a posse de qualquer tipo de material impresso, sem abusar da liberdade de imprensa. Já a Constituição de 1824 passou a decretar que todos podiam publicar seus pensamentos por intermédio da imprensa, sem precisar passar pelo crivo da censura prévia, porém caso fosse verificado abuso da liberdade de imprensa, os responsáveis responderiam pelo crime conforme descrito pela Lei. Em 1830, esse dispositivo foi regulado e integrado ao Código Criminal até 1890. (MARTINO; SAPATERRA, 2006)

A partir da segunda metade do séc. XIX, um outro tipo de censura manifestava-se por controles informais (boicotes, segregações, marginalizações, perseguições). O bacharel e poeta Raimundo Correa foi aconselhado a abandonar a área das letras se quisesse ascender na magistratura, e José de Alencar foi rechaçado do cargo no Ministério por cultivar as letras, atitude não vista com bons olhos na carreira política.

Foram esses bacharéis os responsáveis pela formação e disseminação dos Gabinetes de Leitura da Província de São Paulo e bibliotecas públicas do país. Entretanto, como esses espaços eram controlados pelo Estado, os livros que aí se encontravam eram só aqueles que estavam de acordo com as bases políticas, morais e sociais da sociedade vigente. Em 1882, um ex-aluno da Faculdade de Direito do Largo São Francisco cuja biblioteca visitava assim escreveu:

A Biblioteca é o mesmo salão espaçoso, cheio de estantes de velhos livros: não há nela grande número de obras importantes, e sobre ciências contemporâneas nada se encontra. Quem for para ali no intento de fazer estudos que o deixem a par dos progressos científicos, de assuntos modernamente discutidos, não adiantará um passo, não adquirirá uma idéia. (DINIZ, 1978, p. 56)

Esse tipo de ausência de livros nas bibliotecas favoreceu que os estudantes se reunissem em repúblicas, que acabaram tornando-se pontos de encontros para leituras, discussões e divagações sobre política, literatura, artes e outras novidades da época. A república mais famosa foi a Gironda, onde se obtinham jornais, revistas, catálogos e livros sobre os mais diversos assuntos. “Silenciosamente, alguma coisa acontecia, passo a passo, minando as bases de Monarquia.” (FAORO, 1975, p. 452)

Conhecer um pouco sobre a história da imprensa no Brasil mostrou de certa forma como eram vistos os livros, a quem e como era permitido ler. Até meados de 1840, a liberdade de expressão era restrita, assim como a posse de livros que fossem contra a ideologia do regime monárquico. Havia um protecionismo que resguardava a paz da colônia portuguesa a fim de que seus mandos não fossem questionados. Mas a liberdade de acesso ao livro e à informação foi conquistada aos poucos, principalmente com a chegada da Corte portuguesa ao Brasil.

Assim como o Rio de Janeiro, São Paulo também sofreu transformações, adequando-se à nova realidade que se instaurava no país, principalmente após a Independência. Uma nação não se mede pelo tamanho, mas pelo legado cultural dele proveniente.

Machado de Assis nasceu em 1839. Encontrou-se no meio dessas transformações, em um meio em que a leitura e a escrita lhe eram favoráveis. Em seus contos a leitura sempre se encontra presente. O meio jornalístico em que Machado trabalhava favoreceu em muito para a publicação de seus textos narrativos em forma de folhetins, já que a tipografia estava à mão. As narrativas assemelhavam-se às novelas de TV: cada semana era publicada uma parte da história. O autor tinha a preocupação de deixar sempre o suspense a fim de alimentar a expectativa do leitor.

3.3 O mundo dos livros no período oitocentista do Brasil nos contos de Machado de Assis

Nos contos de Machado de Assis é muito comum haver imagens de personagens que leem. Ele revela modos de leitura de um tempo em que o Brasil vivia sob o regime imperial e na passagem para a República. Com ele descobrem-se diversos tipos de

personagens leitoras, diversas formas de se ler um livro, diferentes sensações de leitura. Com as personagens dos livros que leem, as personagens leitoras aprendem a viver, tornam-se ora conscientes ora (in)consequentes, experimentam e aprendem que a vida é feita de escolhas. Por meio dessas narrativas de Machado pode-se investigar ainda como as personagens adquiriam livros; a quem se destinava a prática de fruição, de pesquisa e de informação; e os instrumentos utilizados para essa leitura.

Seus contos são informantes da história da leitura no Rio de Janeiro oitocentista. Do total dos contos publicados, a maioria teve sua primeira publicação na imprensa, e por isso uma criação mais imediata devido à espera do público leitor de folhetins. “O tempo entre a concepção e a publicação de um conto na maioria das vezes estava mais perto, por assim dizer, da época em que ele foi escrito do que um romance”. Isso porque está mais próximo do tempo da vida real, principalmente quando pretende apreender fatos “dos costumes reais e dos livros reais da vida real” (BREUNIG, 2006, p. 14).

Em pesquisa feita por Breunig (2006, p. 13) acerca das personagens leitoras de Machados de Assis em contos que escreveu entre 1858 a 1907, dentre as 207 narrativas de forma breve ou quase breve, em 131 delas “há personagens lendo livros ou referências a hábitos de leitura de personagens que lêem livros”. O escritor criou mais de mil personagens diferentes justamente no período em que o negócio do livro e a vida literária firmavam raízes no Brasil.

Apesar de haver outras ações recorrentes que podem chegar a superar a intercorrência da leitura – no caso as que falam de casamento ou casam-se e as que comem ou almoçam –, as personagens leitoras tornam-se um traço pessoal e único nas narrativas de Machado de Assis. “A leitura de um livro, especialmente nos contos de Machado de Assis, é única em seu vínculo com a inteligência construída de um personagem, com o interior elaborado de uma consciência ficcional” (BREUNIG, 2006, p. 13).

“Quando não estão lendo livros, cartas e jornais, os personagens dos contos de Machado estão lendo algo nos olhos, na alma ou no coração de alguma pessoa” (BREUNIG, 2006, p.14). A leitura não ocorre apenas no plano gráfico, escrito da palavra, ela flui também no plano visual, gestual, onde a imagem vale mais que mil palavras junto com o silêncio que lhe segue.

Mas o foco em questão é a leitura do livro, especificamente do romance. Cabe salientar que era um romance que estava em posse do protagonista do conto *Só*, e que não provocou tanta euforia em sua leitura, mas cansaço e sono.

Esse momento visa mostrar um pouco sobre a atmosfera da leitura durante o período em que o conto *Só* foi escrito. A vida social resumia-se a teatros, visitas, encontros e festas, podendo ser religiosas ou profanas. Os textos de Machado de Assis tinham um público especial, pois suas narrativas eram escritas para serem lidas por um público específico: os leitores de jornal.

Infelizmente a maior parte da população brasileira era analfabeta. Mas havia várias formas de assimilação dessa leitura. As rodas de leitura eram muito comuns nesse tempo. Por isso, em várias histórias desse período encontram-se homens que faziam a leitura em voz alta, mediadores da narração.

O quadro histórico do mundo dos livros do Rio de Janeiro oitocentista ajuda a compreender melhor o ambiente vivido pelas personagens leitoras dos contos de Machado de Assis, de remontar para uma época diferente da atual. É necessário compreender o que favorecia para que a leitura se tornasse o centro dos contos de Machado de Assis, para que diversas personagens fossem leitoras, cada uma com uma característica peculiar. Para isso, contou-se com os estudos de Lawrence, Alessandra El Far, Meyer, Breunig e outros.

3.3.1 O negócio do livro e os contos de Machado de Assis

Antes de 1850, os livros que eram comumente lidos na sociedade fluminense configuravam-se em obras de medicina e religião. Entretanto, não se encontrava entre os livros religiosos a Bíblia em vernáculo. Até então não era permitida pela Igreja que a tradução da Bíblia em português fosse lida, principalmente a tradução do Padre Antonio Pereira.

Foi na década de 1850 que o missionário metodista norte-americano James Cooley Fletcher importou uma versão da Bíblia da Sociedade Bíblica de Londres (uma versão em português de 1821), apesar das restrições de alguns bispos que se indispunham contra essa leitura. (HALLEWELL, 2005)

Há de se advertir que a importação de livros durante a primeira metade do século XIX era bem menor que a procura por eles na cidade do Rio de Janeiro. Muitos acabavam sendo leiloados por ficarem meses a fio nas prateleiras. De fato, a instalação da Corte Portuguesa no Brasil favoreceu a mudança e o crescimento em vários setores, sociais, políticos e econômicos.

No que se refere ao negócio do livro, o número de livrarias aumentou progressivamente, apesar de devagar. Segundo Lawrence Hallewell (2005), até 1808 havia no Rio de Janeiro apenas duas livrarias, número que foi crescendo gradativamente para cinco em

1809 e para sete em 1812. Eram estabelecimentos paupérrimos e constituíam-se de poucos livros que estavam à venda entre outros objetos de utilidade. A propósito de comparação, esse comércio que dava lucro a uns e prejuízo a outros era farto em Paris, que já tinha, em 1820, mais de 480 livrarias. No Brasil, houve um crescimento significativo após o fim do monopólio da Imprensa Régia e da censura prévia, o que favoreceu o aumento da leitura. Mas esse comércio só se expandiu e estabilizou-se durante o governo de Dom Pedro II.

As leituras dos contos de Machado de Assis revelam isso. No conto “D. Benedita”, há indicação de três livrarias que a personagem que dá nome ao conto tinha percorrido em busca de um romance, que conforme o narrador, tinha chegado de véspera da Europa. Em 99% dos contos do escritor, as histórias se passam no Rio de Janeiro, “vórtice do comércio de livros de todo o Brasil” (BREUNIG, 2006, p. 20).

Hallewell (2005, p. 126) apresenta o Rio de Janeiro Imperial como celeiro da nata intelectual e relaciona esse prestígio ao comércio livreiro, principalmente dos franceses:

A corte (nome pelo qual o Rio imperial era conhecido de modo geral) atraía a nata do talento literário e intelectual do país; os produtos de suas editoras gozavam de um prestígio nacional que inexistia em quaisquer outros centros. [...] Em muitos casos, a demanda nas províncias era tão pequena que, antes de tudo, tornava duvidosa a viabilidade das edições locais [...]. É possível também que os franceses, que dominavam o comércio de livros na capital imperial, tenham sido mais empreendedores e bem-sucedidos do que os conservadores livreiros portugueses, que controlavam grande parte desse comércio nas províncias.

Em 1824, instalou-se no Rio de Janeiro o editor francês Pierre François Plancher, trazendo consigo o que havia de mais moderno em técnicas de impressão e métodos comerciais. “Mesmo que não houvesse tal receptividade à influência francesa, o impacto da chegada de Plancher sobre a vida cultural do Brasil recém-independente foi formidável”. (HALLEWELL, 2005, p. 146)

Na dissertação de Breunig (2006, p. 21), dentre os diversos tipos de textos citados nos contos de Machado, a maioria das personagens leitoras leem literatura francesa. No conto *Só* o narrador cita Bonaparte, que apreciava música monótona, “e sacava dali uma teoria curiosa, a saber, que as impressões que se repetem são as únicas que verdadeiramente se apossam de nós” (ASSIS, 1998, p. 265-266). A leitura desse narrador é vasta, não se limita à literatura francesa, mas como se pode observar confere a este prestígio no gosto e no trato. Em consonância com esse pensamento Hallewell diz:

A teoria e a prática políticas [no Brasil] eram dominadas por influências francesas; a arte estava sendo confiada deliberadamente a professores franceses [...]; a literatura brasileira era quase inteiramente inspirada na francesa; mesmo os costumes sociais extremamente conservadores do país estavam sendo lentamente transformados pela admissão generalizada de que a França era a única nação civilizada no mundo ocidental. (HALLEWELL, 2005, p. 146)

Sucessor de Plancher, Paula Brito dá continuidade ao trabalho do francês com sua loja localizada na praça da Constituição, situada fora da área mais valorizada da cidade – Rua do Ouvidor, com suas livrarias francesas, tornando-se um dos maiores pontos literários proeminentes.

Francisco de Paula Brito, mestiço e autodidata de origem humilde, foi quem deu emprego “ao jovem Machado, que começou como revisor de provas e deu início à sua carreira literária como colaborador de *A Marmota Fluminense*”. (HALLEWELL, 2005, p.160)

A loja de Paula Brito, como não poderia deixar de ser, encontra-se citada em vários contos de Machado de Assis. Tem-se a exemplo o conto “Quem conta um conto...”, em que a personagem Luís da Costa diz ter dada uma notícia na loja do Paula Brito, e “Singular Ocorrência”, em que Marocas é vista pela primeira vez na porta da loja por Andrade.

Paula Brito, como um bom editor, estava atento à ampliação do mercado do público leitor. As mulheres, que antes eram dedicadas às tarefas domésticas e aos mexericos com as escravas, passavam também a ler. Já fora o tempo em que o analfabetismo entre as mulheres obtinha título de nobreza.

Com essa visão editorial, elas adotavam como passatempo a leitura, principalmente das revistas do lar e dos romances. Por isso, essas mulheres não passavam despercebidas pelo olhar de Machado de Assis, que retrata com uma pitada de ironia o cotidiano das leitoras em seus contos, fazendo ressaltar uma visão psicanalítica.

Essa visão de Paula Brito foi de extrema importância para que os escritores se habituassem a escrever para este tipo de leitor ou para o público familiar, pois era geralmente o ambiente em que os romances e os folhetins eram lidos.

Outro editor importante durante o período imperial brasileiro foi o Garnier, nome bastante mencionado por Machado de Assis nos contos quando publicava no *Jornal das Famílias*. Há quem afirme que talvez o editor pedisse a Machado que o citasse, por encomenda ou favor. (MAGALHÃES JUNIOR, 1958)

Assim como outros livreiros, Baptiste Louis Garnier foi atraído para a capital carioca devido à receptividade calorosa que os leitores tinham pela leitura francesa, o que fez transferir-se para o Rio de Janeiro em 1844 e fixar loja inicialmente na Rua do Ouvidor.

As primeiras edições foram impressas por firmas cariocas da viúva de Paula Brito, mas logo em seguida, mais especificamente a partir de 1851, optou por fazer nas tipografias de Paris, principalmente quando as rotas dos navios a vapor tornaram-se regulares, garantindo a entrega no período dos prazos solicitados. O custo financeiro para Garnier tornava-se mais

vantajoso: “mesmo pagando o custo do frete transatlântico [...], o produto europeu era mais barato, além de sua melhor qualidade, tanto técnica quanto esteticamente, em relação ao feito no Rio de Janeiro”. (HALLEWELL, 2005, p. 200-201).

Quando houve o divórcio das técnicas tipográficas do jornal e do livro, “somente as oficinas tipográficas do Hemisfério Norte podiam contar com um fluxo suficiente de trabalho de impressão de livros para garantir a utilização máxima de seu equipamento” (HALLEWELL, 2005, p. 200-201). A isso somava-se o estilo esnobe das capas de livros, provenientes de tipografias francesas, atraindo os leitores mais assíduos quanto à aquisição.

A *Revista Popular*, também uma das publicações de Garnier, começou a ser lançada quinzenalmente desde 1859 no Brasil. E trouxe consigo uma inovação: a ilustração. Passou a ser publicada em Paris a partir de 1862 com o nome de *Jornal das Famílias*, sustentando leitores permanentes de provas em português.

Mas nas décadas de 1870 e 1880, Garnier passa a imprimir seus livros em tipografias brasileiras. Hallewell (2005, p. 200-201) acrescenta: “só poderíamos supor que, à medida que B. L. Garnier foi envelhecendo, inclinou-se a preferir a conveniência [imprimir no Rio] à economia, e não há indícios de que isso tenha ocorrido”.

A partir de 1960, Garnier começou a se interessar pela publicação de obras de ficção ao mesmo tempo em que os contos de Machado passaram a ser publicados em folhetins. Esse editor publicou mais de 655 obras de autores brasileiros em trinta anos, contabilizando uma obra a cada duas semanas. Apesar do receio de publicar a primeira obra de um autor, não houve romancista que não tivesse sido publicado por Garnier:

Seu interesse [de Garnier] pode ter sido despertado por uma nova moda entre os compradores brasileiros de livros: a posse de coleções de seus autores favoritos. Isso poderia explicar sua predileção por edições uniformes das ‘obras’ de um autor. Embora raramente arriscasse publicar um primeiro livro de um autor, ninguém editou, nesse período, mais livros brasileiros de ficção do que B. L. Garnier, e praticamente não houve um romancista brasileiro de importância que não acabasse tendo a maioria de suas obras publicadas por ele (HALLEWELL, 2005, p. 212).

Da Casa Garnier, Machado de Assis acompanhava de perto a impressão de suas obras. Era por assim dizer um tipógrafo experimentado. Como seus contos e romances foram escritos para publicações de revistas e jornais, ao compilá-los em livro, algumas obras sofreram alterações na composição do texto.

Garnier sabia reconhecer os talentos literários da época. Joaquim Manuel de Macedo teve duas edições consecutivas de *A moreninha*, em 1884 e 1885. O romance *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antonio de Almeida, em menos de vinte anos, teve três edições esgotadas. Para se ter uma ideia, enquanto na França uma edição não

chegava nem a 500 exemplares; no Brasil, onde uma edição correspondia a mil exemplares, a necessidade de reedição é porque realmente eram populares (GUIMARÃES, 2004).

A longa ligação entre Machado e Garnier foi rentável financeiramente para ambos. Machado de Assis vendia no mínimo mil exemplares por obra. *Crisálidas*, primeiro livro de poesias, rendeu ao escritor 150 réis por exemplar e foram vendidos mais de 800 exemplares. Mas a partir da década de 1880, ele ganhava muito mais com a publicação dos contos em jornais do que com os romances, de acordo com Brito Broca (2005). A *Gazeta de Notícias*, onde publicou mais de 54 contos, pagava cinquenta mil-réis por cada conto nas duas últimas décadas do séc. XIX. Enquanto Garnier, em 1896, pagou apenas 250 mil-réis por cada romance negociado (a 3ª edição de *Memórias póstumas de Brás Cubas* e a 2ª edição de *Quincas Borba*), em 1899, comprou a obra completa de Machado Assis, correspondente a quinze livros, por oito contos de réis.

Nos contos de Machado de Assis evidenciam-se os preços das obras em livrarias e em lojas de belchior, como no conto de “Aurora sem dia”, cujo sonho de imprimir um livro da personagem Luis Tinoco, jovem poeta na década de 1860, revela o valor conferido aos livros: “ver no mostrador um prospecto assim concebido: ‘GOIVOS E CAMÉLIAS POR LUÍS TINOCO’. Um volume de 200 páginas... 2\$000 rs” (ASSIS, 1994, p. 334). No conto “Antes da Missa”, também há menção sobre os valores dos livros quando duas damas conversam sobre o preço dos livros e comentam que o livro importado de missa era muito lindo e barato e o seu preço, cinquenta francos, dava para pagar três livros brasileiros caros da época. E não se pode deixar de mencionar a situação do livro de poesia do estudante Máximo, personagem do conto “A mulher pálida”, ser vendido a preço de banana por seiscentos réis em brochura e trezentos réis sem frontispício.

Em *Os leitores de Machado de Assis*, Hélio de Seixas Guimarães (2004) destaca que os livros no Brasil eram vendidos a um preço superior daquele praticado em outros países, como os Estados Unidos. Neste, o valor correspondia a seis centavos de dólar e os livros maiores e mais elaborados não passavam de trinta e nove centavos, enquanto no Rio de Janeiro os livros custavam em torno de quinhentos réis e cinco mil-réis, que equivaliam a vinte e sete centavos e dois dólares e setenta e cinco centavos na moeda americana da época.

Além de lançamentos de livros, Garnier, a partir de 1873, interessou-se pelas coleções populares, obras mais baratas e menores, e publicou vinte volumes de sua *Biblioteca da Algibeira*. Essa prática difundiu-se e começou uma febre de vendas de coleções de obras inteiras e completas de romances, poesias e teatro de vários autores, para os aficionados por livros e por aqueles que queriam compor uma biblioteca. (EL FAR, 2004)

Apesar de os poetas tornarem-se conhecidos pelos recitais públicos, Garnier também editou livros de poesias, deixando marca registrada também nessa modalidade escrita. Machado de Assis, como um bom leitor, não deixou escapar também em seus contos esse gênero literário. Infelizmente não se vislumbra as personagens de seus contos lendo poesias, talvez por esse tipo de leitura ser dado a poucos leitores, aqueles de espírito sensível sobre as emoções e à realidade humana, de olhar reflexivo, que se configuram também como escritores, ou melhor dizendo, como poetas, tendo a exemplo o caso de Tinoco, personagem do conto “Aurora sem dia”.

Um outro ponto que marcou a qualidade e prosperidade de Garnier no ramo do negócio do livro foi o emprego de redatores-revisores. Estes preparavam a publicação de autores clássicos da literatura brasileira. Joaquim Norberto destacou-se nessa arte, organizando desde 1860 autores antigos. Tomás António Gonzaga foi um deles, tornando-se a 32ª edição de *Marília de Dirceu* o maior *best-seller* da época.

Garnier não editou somente livros literários. Ele também se destacou no que se refere ao trabalho com os livros didáticos até o surgimento de Francisco Alves. Este, a partir de 1880, assumiu a editora de seu tio Nicolau Antonio Alves, especializando-se na área e selecionando bem as obras que editava. No final do século XIX havia demanda garantida para esse tipo de livro, diferentemente do que ocorria no início do século quando os livros escolares eram importados da Europa e a educação brasileira era restrita a uma pequena elite. (HALLEWELL, 2005)

Com a morte de Louis Hipolyte Batiste Garnier, os irmãos Laemmert tiveram uma curta prosperidade no mercado livreiro com os livros literários na década de 1890, por meio da sociedade *E. & H. Laemmert, mercadores de livros e música*, administrando a *Livraria Universal*.

Os alemães Eduard e Heinrich Laemmert instalaram-se no Brasil, respectivamente, desde 1827 e 1835. De acordo com Hallewell (2005), eles trabalhavam mais com edições de livros históricos e científicos à medida que Garnier destacava-se com as vendas de obras literárias. Tanto a Garnier quanto a Laemmert preponderaram nas edições brasileiras do séc. XIX. É interessante notar que as duas lojas estavam localizadas na rua do Ouvidor, referência em vários contos de Machado de Assis:

[...] a Laemmert jamais desafiou seriamente o domínio da Garnier no campo da literatura. Mesmo quando a morte de Baptiste Louis deixou este mercado desguarnecido, a Laemmert não fez grandes esforços para explorá-lo, embora tenha editado o novo livro de Machado de Assis, *Várias Histórias* (1896) e alcançado o maior êxito literário desse mesmo ano, com *Flor de Sangue*, de Valentim Magalhães.

A principal editora brasileira no campo da literatura, na década de 1890, foi de fato a Livraria Moderna, de Domingos Magalhães e Cia. [...] No final da década, [Domingos Magalhães e Cia.] perderam um predomínio de curta duração para uma Garnier revitalizada e a independência para a Francisco Alves, que começava sua expansão. (HALLEWELL, 2005, p. 238-239)

Na verdade, as livrarias e editoras que existiam durante o período imperial brasileiro não eram rivais, nem concorrentes, mas complementares. O mundo editorial tinha uma variedade imensa, onde cada uma tinha sua especialidade. Mesmo com a perda de Garnier, nem os Laemmert nem Domingos Magalhães tiveram a presunção de tomar o lugar já conquistado pela Garnier, que voltou revitalizada, assumindo um predomínio no mercado literário.

Com a morte de Garnier e dos Laemmert e pelas dificuldades comerciais com a derrocada do Império, o negócio do livro enfrentou grandes problemas. A instabilidade política, a incerteza sobre os efeitos econômicos da abolição da escravatura e as crises financeiras internacionais colaboraram em muito para o abalo do comércio livreiro no início do regime republicano brasileiro:

O velho regime fora dominado pela antiga aristocracia açucareira do Nordeste, para quem a cultura constituía uma marca de nobreza: ideologicamente ele se modelara segundo a França napoleônica e a Inglaterra liberal. A República representou a vitória do exército e dos novos-ricos fazendeiros do café, que julgavam a riqueza (não importando sua origem) muito mais importante do que o berço, a educação ou a cultura. A própria constituição dos Estados Unidos do Brasil refletiu sua admiração pela jovem e impetuosa plutocracia ianque. O centralismo do Império tinha dependido da classe média intelectual do Rio de Janeiro, enquanto o novo federalismo era uma rejeição deliberada dessa burguesia urbana. (HALLEWELL, 2005, p. 256)

Mas já no final da década de 1890, com uma onda de estabilidade política, de investimentos estrangeiros e crescimento do país, o comércio de livros se revigorou no Rio de Janeiro, principalmente com a vigência da Lei nº 496, que passou a definir e garantir os direitos autorais. Antes, era muito comum a publicação de autores portugueses ou estrangeiros traduzidos em Portugal, sem autorização legal. Optava-se, assim, em publicar uma tradução feita em Portugal do que traduzir sem autorização um romance francês. (BREUNIG, 2006)

Em vários contos de Machado de Assis, há referências à leitura e posse de traduções de obras literárias, como a de *Romeu e Julieta* (no conto “Curta História”), de tradutores como Gil Brás (no conto “Encher tempo”), do autor da obra lida como d’Arlincourt (no conto “O enfermeiro”). Cabe lembrar que quem fazia essas menções eram as próprias personagens leitoras¹.

¹ Entende-se aqui por personagem leitora não somente as personagens que estão envolvidas no plano da ação, assim também o narrador intruso, aquele que se mostra e se revela ao leitor, e o próprio leitor evocado na construção do conto, que não é necessariamente o leitor empírico.

De acordo com os estudos de Breunig (2006), a literatura brasileira e a portuguesa estavam em pé de igualdade nas escolhas das leituras feitas pelas personagens. Entre os interesses literários destas encontravam-se também romances da literatura universal, como *Dom Quixote* de Miguel de Cervantes, *Romeu e Julieta* de William Shakespeare, alusões aos contos de Edgar Allan Poe, além de romances franceses e alemães que, respectivamente, Garnier e os irmãos Laemmert traduziam.

As personagens leitoras dos contos de Machado não se concentravam apenas em textos literários. Algumas tinham outras preferências ou liam de tudo um pouco. Essas leituras versavam sobre assuntos religiosos, científicos, filosóficos, políticos, matemáticos, econômicos, jurídicos, da área da saúde e da biologia. No período oitocentista brasileiro, mais especificamente no Rio de Janeiro, os livros das mais diversas áreas estavam à venda e ao gosto do consumidor daqueles que passavam diante das lojas que ofereciam esses objetos (EL FAR, 2004).

Mas as histórias também podiam ser lidas em folhetos, livros pequenos de no máximo 50 páginas, em que a maioria contava narrativas de cavalaria. Machado de Assis evoca em seus contos esse tipo de livro quando comprado e guardado entre outros. Pode-se encontrá-lo mais especificamente nos contos “Miss Dollar”, “Aurora sem dia”, “Como se inventaram os almanaques”. A personagem Anacleto (em *Dívida extinta*) lê duas ou três páginas sobre as aventuras de Carlos Magno e Inácio (em *Uns braços*), histórias da Princesa Magalona e outros folhetos comprados a tostão.

Diz Alessandra El Far (2004) que esses folhetos foram vendidos durante quase todo o século XIX ao lado de Machado de Assis, José de Alencar e Macedo nas diversas livrarias da cidade. Foram a Livraria Garnier, a Livraria Laemmert e a Livraria Pedro da Silva Quaresma que ajudaram a divulgar tais histórias. Inicialmente os folhetos vinham de Portugal. Somente a partir de 1840 os irmãos Laemmert começaram a editá-los no Brasil. Essas narrativas eram traduções e versões de histórias francesas e castelhanas produzidas em meio à elite europeia dos séculos XVI e XVII.

3.3.2 Romance-Folhetim: instrumento de divulgação das histórias de ficção de Machado de Assis

A ficção em folhetim começou a ser publicada pela primeira vez na imprensa francesa no dia 05 de agosto de 1836, com *Lazarillo de Tormes*. A partir da década de 1840, com a popularização do romance-folhetim, esse tipo de leitura se disseminou no Brasil.

Segundo Meyer (1996), no começo do séc. XIX o folhetim designava o rodapé da primeira página do jornal, que tinha por finalidade um espaço destinado ao entretenimento e quando a crônica brasileira teve por muito tempo seu lugar cativo.

A imprensa no Brasil contou primeiramente com as traduções de folhetins por Justiniano José da Rocha, professor, jornalista e deputado. Os famosos folhetins, *Mistérios de Paris*, de Eugène Sue, e *O conde de Monte Cristo*, de Alexandre Dumas, traduzidos em velocidade por ele, tiveram grande importância para manutenção e propagação do romance folhetinesco no país.

Outro folhetinista de sucesso, o francês Pierre Aléxis Ponson du Terrail, em 1860, surge pela voz do narrador do conto “O anjo Rafael”, de Machado, quando elogia um rapaz com o “*estilo de telegrama* dos livros de Ponsons du Terrail” (MEYER, 1996, p. 87). Essa expressão que Machado de Assis traz é muito conhecida no mundo editorial, significando “grude que amarra o leitor”, pois tanto um como o outro sabia muito bem como enredar a história sem perder a expectativa de seu leitor.

3.3.3 A modernidade em Machado de Assis e Edgar Allan Poe

Em fins do séc. XIX o Rio de Janeiro, ambiente geralmente referido na obra de Machado de Assis ou quase personagem de suas histórias, torna-se o maior centro político e populacional do Brasil. Há uma remodelação nessa paisagem: casarões coloniais são demolidos, luminárias a gás clareiam as ruas da cidade e os bondes elétricos passeiam pelos espaços públicos. O aparecimento dos bondes é tema de várias crônicas: “Como comportar-se no bonde” (1883), “Bondes elétricos” (de 1892), “Progresso” (de 1877) e “Meditações no bonde” (de 1889). Era a modernidade que tardara a se efetivar no Brasil, culminando em um momento de crise histórica: a libertação dos escravos (1888) e a Proclamação da República (1889). Machado de Assis estava atento às transformações de seu tempo e dava mostras de sua opinião em suas crônicas, contos e romances.

Enfim, uma grande nação não poderia ficar de fora das transformações que a modernidade trazia. Os Estados Unidos conseguiram se equiparar a outras grandes potências, como França e Inglaterra, em tempo recorde. Também constituiu “exemplo de grandes conquistas: a libertação dos escravos, a igualdade de direitos, o regime democrático, a instrução pública, a publicação de livros, o desenvolvimento da indústria, o incentivo às ciências [...]” (AZEVEDO, 2010, p.22).

A participação de Dom Pedro II na Exposição Universal da Filadélfia de alguma forma aproximou os dois países recém-independentes. É fato que o imperador não foi ao evento gratuitamente, mas com o intuito de estabelecer aliança política e econômica entre o Novo Mundo e a Europa.

Quando se trata aqui de modernidade, toma-se a segunda fase compreendida entre o fim do séc. XVIII e o séc. XIX, definida por Marshal Berman (1982, p. 16) como uma etapa “que desencadeia explosivas convulsões em todos os níveis da vida pessoal, social e política”. Durante esse período, especificamente a partir da segunda metade do séc. XIX, Machado de Assis produziu seu legado literário, e o conto *Só* retrata a vida do homem moderno ao pôr Bonifácio, um homem das multidões, em completa solidão, afastado de tudo e todos.

Machado de Assis não mostra o óbvio, aquilo que já se sabe, mas o contrário daquilo que caracteriza a vida moderna no oitocentismo brasileiro: o contraste da vida agitada de Bonifácio com o espaço que resolve refugiar-se, de um ambiente público para um local silencioso e melancólico, inferido pela ausência de pessoas e reclusão da protagonista. Na visão de Sevcenko (2003, p. 26), a produção literária moderna carrega em si as transformações históricas de sua época, e “deve traduzir em seu âmago mais um anseio de mudança do que os mecanismos de permanência”.

Essa relação entre o Brasil e os Estados Unidos, e o destaque que esse último ganhava junto às potências mundiais, acabaram por colocar o país americano em meio ao rol literário, não diminuindo o prestígio literário francês. Consequentemente, isso acabou por trazer ao gosto literário de Machado as leituras dos contos de Edgar Allan Poe. O prazer e admiração desses contos, segundo Alvarez (2012), influenciaram sobremaneira na escolha do gênero como matéria prima para sua produção textual.

Esse fato, entretanto, não ocorreu somente a nível do gênero mas também temático. O conto *Só* tem como tema central o *(não)estar só*, eixo problemático da modernidade. As pessoas imersas nessa maré da modernidade encontram-se tão habituadas em meio à multidão, que esquecem de si, de estar consigo, com seus pensamentos.

Essa influência de Edgar Allan Poe pode ser visualizada em três contos de Machado de Assis, em que este faz menção direta ao apuro artístico e intelectual daquele, a saber: *Uma excursão Milagrosa* (1866), *O anel de Polícrates* (1882) e *Só* (1885). O interesse de modo particular por Poe não ficou apenas nos contos, ultrapassou para a poesia, e fez a tradução d’*O Corvo* (1883). E ainda, em prefácio de *Várias Histórias* (1896), Machado o cita a fim de deixar claro que os contos ali publicados não eram semelhantes aos de Poe, pois não

guardavam um toque de mistério e terror, que o gênero estranho suscita, mas deixa implícito que dele se originam os contos.

No livro *Machado de Assis: um escritor na capital dos trópicos*, Patrícia Lessa Flores da Cunha conta que Machado de Assis estabeleceu mais de trinta anos de contato com a obra de Poe, levando em conta a marcação do tempo de publicação das obras (entre 1866 a 1896) em que o escritor inglês foi citado.

Entende-se aqui por influência a concepção de Claudio Guillén, em seu ensaio *A estética do estudo de influências em literatura comparada*:

Um estudo de influência, quando integralmente realizado, contém duas fases bastante diferentes, uma vez que ele cruza a distância entre a origem do processo criativo e o poema propriamente dito. O primeiro passo consiste [...] na interpretação dos fenômenos genéticos. O segundo passo é textual e comparativo, mas inteiramente dependente do primeiro para atingir seu significado. Desta forma, primeiramente estabeleceríamos que uma influência realmente ocorrera e avaliariamos a sua relevância ou 'função genética'. Em seguida considerariamos o resultado objetivo que a influência poderia haver produzido; finalmente, definiríamos a sua 'função textual' (COUTINHO; CARVALHAL, 1994, p. 167).

A relação de Machado com Allan Poe preexiste antes do momento da criação. “E em literatura a relação entre os dois autores se dá no âmbito da fruição do momento da leitura e da necessária visão crítica e estética que envolve esse ato” (ALVAREZ, 2012, p. 131). E assim acontece com Machado de Assis em relação a Edgar Allan Poe, notadamente observado aqui no conto *Só* como uma resposta, em que a criação literária não se mostra igual ao hipotexto, mas una, tendo como ponto de partida o conto *O homem das multidões*.

O ponto de convergência entre o conto *Só* e o conto *O homem das multidões* vai além da problemática do estar só do homem moderno. A movimentação das personagens nos espaços referidos traz características próprias da cidade moderna: Bonifácio evoca, por meio das lembranças, os ambientes e lugares que tinha por hábito frequentar, retratando o ambiente fluminense e a correria; o velho decrepito de Poe percorre as ruas e os ambientes da cidade moderna em busca de nunca ficar só, com o intuito de afastar a culpa que o afligia, por ser um homem capaz de crimes profundos, desenhando a cidade londrina com os tons de cinza que a modernidade e as indústrias sugerem.

3.3.4 Machado de Assis e os leitores

Em *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 1916*, tese de doutorado lançada em livro em 2004, Hélio de Seixas Guimarães descobre o porquê de os narradores de Machado de Assis, a partir das obras

publicadas depois de 1880, passaram cada vez mais a ideia de que a plateia é ilusão. O recenseamento geral de 1872 aponta que 84% da população do país não sabia ler nem escrever:

Num país onde a grande maioria era iletrada, as referências culturais da elite estavam do outro lado do oceano e o acesso à informação era dificultoso e restrito a muito poucos, não surpreende que os livros fossem lançados ao público como pedras ao poço, fato de que os escritores desde cedo se ressentiram. (GUIMARÃES, 2004, p.69)

Para o ego e a vaidade dos romancistas do período oitocentista, que esperavam prestígio e reconhecimento popular, resultou enorme frustração, sentida por Alencar em seus textos no final de carreira, e por Machado, ao escrever para Alencar, atribuindo o descaso da literatura à conspiração da indiferença, principalmente na primeira metade do séc. XIX. Entretanto, nas duas últimas décadas, essa explicação já não podia mais ser sustentada, haja vista o comércio livreiro estar em processo de estabilização:

E é isto a vida literária! Futuro! Que futuro pode ter uma obra escrita na areia da praia, como os cânticos de Anchieta? Tivesse eu a certeza de que uma só de minhas páginas viveria e ficaria contente... Mas não se vive em túmulo e o português... Não vale a pena. Anchieta ao menos tinha o leitor – o mar. E eu? (AZEVEDO apud BROCA, 1991, p.164)

Escrever para quê? Para quem? Não temos público. Uma edição de dois mil exemplares leva anos para esgotar-se e o nosso pensamento, por mais original que seja, jamais se livrará no espaço amplo [...] (AZEVEDO apud BRASIL, 1999, p. 61)

Esse desabafo de Aluísio Azevedo revela que a falta de apelo comercial do livro não se deveu ao indiferentismo, como antes suposto por Machado, mas pela carência de leitores e à exiguidade de público para língua portuguesa.

Entretanto, Machado diferenciava-se dos seus colegas de ofício por não culpabilizar o público sobre a cena degradante que o teatro nacional passava: “O público não tem culpa nenhuma, nem do estado da arte, nem da sua indiferença por ela; uma prova disso é a solicitude com que corre a ver a primeira representação das peças nacionais, e os aplausos com que sempre recebe os autores e as obras, ainda as menos corretas” (ASSIS, 1997b, p. 861). O mesmo se dá no âmbito das obras literárias. Para Machado (1866b), havia duas razões para esta situação: uma de ordem material e outra de ordem intelectual, ou seja, a impressão cara dos livros dependia da falta de gosto pelo público leitor. “A opinião que devia sustentar o livro, dar-lhe voga, coroá-lo enfim no Captólio moderno, [...] brilha pela ausência” (ASSIS, 1997c, p. 841).

Na esteira desse pensamento, Machado defendia a ideia de que era necessária uma reforma do gosto literário e se empenhou a construí-la a partir de 1866, em sua coluna semanal do jornal *Diário do Rio de Janeiro*, onde publicou obras nacionais e iniciou-se como

crítico literário. Mas “era difícil plantar as leis do gosto, onde se havia estabelecido uma sombra de literatura, sem alento nem ideal, falseada e frívola, mal imitada e copiada” (ASSIS, 1997a, p. 900). Assim, na década de 60, o crítico atribuía missão educativa e civilizadora ao teatro e ao jornal, este último definido como literatura comum e universal, de fácil acesso a todo tipo de público.

O escritor inova ao considerar o leitor em suas produções, principalmente quando se refere aos leitores de jornal, buscando alcançá-los com aquilo que os atraía e estava em moda: os folhetins. Por isso, Machado de Assis define o folhetinista como a entidade mais feliz do mundo por ter “a sociedade diante de sua pena, o público para lê-lo”. (ASSIS, 1997d, p. 960)

Na década de 1870, sua postura diante do público se “desromantiza”. Acerca do efeito do livro, o próprio Machado afirma que “não basta para o sucesso das massas uma linguagem fluente e colorida” (ASSIS, 1981, p. 144). E, ao final dessa década, sua posição referente ao público, como entidade abstrata, transforma-se para a noção de um leitor ideal que o escritor deve ter em mente na criação literária. Esse pensamento também revela a alteração de como esse escritor se coloca enquanto leitor.

É bem verdade que não se podia sobreviver da atividade literária no Brasil entre 1870 a 1930. Todos foram obrigados a combinar a literatura com uma ou mais atividades. O próprio Azevedo abandonou as letras por um posto literário. Os intelectuais da época escreviam para os jornais ou revistas que eram financiados pela aristocracia; quando não, publicavam livros a um público leitor restrito, na maioria das vezes financiados com recurso dos próprios escritores ou por membros da elite ou pelo Imperador:

O público minguado criava outra situação peculiar para o romance brasileiro em comparação com o que ocorria na Europa. Enquanto lá pela primeira vez se constituía um público heterogêneo para a produção literária, no Brasil a produção chegava a círculos restritos e pequenos, compostos por gente próxima do escritor, criando uma forte personalização da relação entre autor e público. (GUIMARÃES, 2004, p. 80)

O isolamento do escritor acontecia de maneira distinta entre os dois lados do oceano. Enquanto, no outro lado do mundo, podia aparecer como artifício e afetação em relação ao público burguês para o qual escrevia; no Brasil, indicava afastamento real entre escritor e leitor e desconhecimento da realidade circundante. A personagem Tobias do conto *Só* mostra um pouco essa realidade: um filósofo aposentado que viveu na Europa, mas por questões econômicas resolveu morar no Rio de Janeiro, dava ordem ao único negro que tinha de não pronunciar a palavra, a não ser quando solicitado. Somam-se a isso:

[...] as dificuldades que se apresentavam ao trabalho intelectual, e particularmente à criação literária. Tais dificuldades se traduziam, inclusive, na ausência da indústria do livro. O mercado brasileiro era dominado pelo produto francês, já que nesse idioma se difundia a cultura literária e por isso os movimentos ocorridos na França encontravam aqui repercussão, com a rapidez que o tempo permitia, e com a penetração que o reduzido número de iniciados possibilitava. (SODRÉ, 1964, p.433)

Em relação aos países europeus e americano, o Brasil estava muito atrás no que se refere a alfabetização e educação. Em 1878, contabilizava-se na Inglaterra 70% da população alfabetizada; na França, 77%; e nos EUA, 90% da população branca era alfabetizada. Hallewell (2005, p. 601) toma emprestado para si as palavras de Elizabeth Agassiz, no relato *Viagem ao Brasil 1865-1866*: “nada impressiona tanto o estrangeiro como essa ausência de livros nas casas brasileiras”.

Por isso, era muito comum nas casas brasileiras as leituras em voz alta para pequenos auditórios domésticos e estas “atingiam numeroso público ouvinte certamente a ser considerado entre os destinatários dos romances” (GUIMARÃES, 2004, p. 67). Nesse contexto, “se a população brasileira alfabetizada já era um número pequeno, o público leitor de livros era uma fração desse número” (BREUNIG, 2004, p. 26).

Pode-se observar que, nos contos *Nem uma nem outra* e *Encher o tempo*, de Machado de Assis, as leituras em voz alta eram muito comuns na sociedade fluminense, intermedidas por um narrador experiente tanto com o texto quanto com o público ouvinte.

Entretanto, o Rio de Janeiro não se enquadrava no perfil geral dos leitores do Brasil. Como a elite e a nata intelectual se concentravam na cidade, isso proporcionava um público e uma população diferenciada mais conscientes do papel que tinham para a contribuição cultural e política brasileira. Não é à toa que as manifestações e atuações políticas originavam-se geralmente na capital do país. Pode-se dizer que era uma cidade de leitores, ou ao menos, de leitores possíveis (BREUNIG, 2004). De todos os contos de Machado de Assis, encontra-se apenas Marocas, em *Singular Ocorrência*, como uma analfabeta que aprende a ler com o amante.

A antropóloga Alessandra El Far (2004), de acordo com os dados de recenseamento da época, afirma que, no fim do séc. XIX, o índice de analfabetismo do Rio de Janeiro era o menor de todas as províncias brasileiras e chega à conclusão de que metade da população carioca era capaz de ler e escrever.

A título de conhecimento, Portugal também tinha grandes índices de analfabetismo no país, não se diferenciando muito da realidade brasileira, e grande parte dos leitores possíveis concentrava-se nas cidades do Porto e de Lisboa, maiores centros culturais e políticos da nação. Deve entender-se por leitores possíveis aqueles que se encontravam dentro

de um contingente de alfabetizados, que se interessavam pelas histórias de ficção e diversos tipos de textos. Isto significa que o número total de alfabetizados não implica no mesmo número de leitores, mas de um número inferior, já que o gosto pela leitura não decorre da condição de saber ler e escrever, mas de outros fatores intrínsecos à subjetividade do leitor.

Apesar da existência de leitores possíveis, a biblioteca não era muito frequentada por eles. Conforme Marisa Lajolo e Regina Zilbermann (1996), o acervo da Biblioteca Nacional dispunha de dezenas de milhares de obras clássicas, que, no entanto, não são peças tão atrativas, apesar de sua magnitude, por leitores ávidos de conhecimento. Afinal, a Biblioteca continha livros que eram permitidos e de acordo com as normas regenciais, que não se contrapunha aos ideais da monarquia.

Com certeza esses leitores não encontrariam o Iluminismo em seus livros e muito menos as ideias revolucionárias de Kant, Marx, Hegel e tantos outros que os intelectuais da elite carioca traziam em suas malas quando chegavam da Europa. Entre os textos que discorria sobre aspectos políticos, filosóficos e econômicos, sempre, como todo bom leitor, traziam livros de ficção literária para amainar os ânimos e distrair o espírito.

3.4 A proibição do livro nos Estados Unidos

O autor americano Ray Bradbury viveu em um período entre guerras nos Estados Unidos – um momento de fuga, de bombas cruzando o céu e disseminando a destruição, medo e morte. No meio dessa guerra, o regime totalitarista que se instaurava em países europeus acabava por tomar procedimentos que o protegiam e mantinham sua existência. Dentre esses procedimentos, encontrava-se a proibição da leitura de livros que, porventura, vinham pôr em cheque os motivos que o fizeram se estabelecer.

Entretanto, a censura e a proibição de livros no Novo Mundo não são algo novo que surgiu naquele momento. Bradbury sabia muito bem os caminhos pelos quais o livro percorreu para chegar às mãos de todos e, com certeza, as histórias que aconteceram dentro de seu próprio país não ficaram isentas de seu conhecimento.

Com isso, a obra *Fahrenheit 451* é uma fusão do momento histórico em que Bradbury vivia na década de 50 (a Segunda Guerra Mundial, instaurada pela Alemanha e contra-atacada pelos EUA) com a própria história do livro nos EUA. No livro *Uma história da leitura*, Manguel esclarece de que forma o livro era visto nos Estados Unidos e a quem pertencia o direito de o ler, mostrando a violência e as mutilações sofridas por aqueles que

infringissem a lei ou transgredissem as normas de uma sociedade que se punha em nome da moral e dos bons costumes.

Apesar de a história de Bradbury acontecer em um futuro distante do período em que foi escrita, ela guarda em si os resquícios da história vivida e conhecida pelo escritor. Não se pode deixar de mostrar um pouco da história do livro nos Estados Unidos, já que é o país em que a cidade de *Fahrenheit 451* se localiza.

3.4.1 Uma breve história do livro no Novo Mundo

Desde 1660, Carlos II, filho do rei da Inglaterra, “decretou que o Conselho para as Propriedades Rurais no Exterior deveria instruir os nativos, servos e escravos das colônias britânicas nos preceitos do cristianismo” (MANGUEL, 2004, p. 161). Imagina-se que baixou este decreto em seu primeiro ano de reinado a fim de estabelecer tolerância religiosa, a qual o Parlamento se opunha. Apesar de fiel à fé protestante, ele acreditava conforme os ensinamentos de Lutero que a salvação da alma dependia da leitura da palavra de Deus por si mesmo.

Entretanto, os donos de escravos britânicos não criam nisso. Uma população negra alfabetizada poderia trazer à tona uma verdadeira revolução, uma vez que a leitura da Bíblia podia lhes dar direitos como cristãos e humanos. E, além disso, podia tornar-lhe próxima das ideias abolicionistas por meio dos panfletos à mão. Essa reação contra o decreto ocorreu de forma mais intensa nas colônias americanas, principalmente na Carolina do Sul, onde um século mais tarde proibiu-se o ensino da leitura a negros escravos ou livres, permanecendo em vigência até a metade do séc. XIX.

Os escravos afro-americanos durante muito tempo aprenderam a ler em situações extraordinariamente difíceis. E não era em um processo comum, mas em verdadeiras aprendizagens heroicas que revelavam a vontade e a persistência em ter para si esse poder mágico que a palavra dava àqueles que a detinham, mesmo que isso lhes custasse a morte.

Conta Doc Daniel Dowdy, no livro *Uma história da leitura*, de Manguel (2004, p.162): "a primeira vez que você era surpreendido tentando ler ou escrever, você era açoitado com um relho de couro cru; na segunda vez, com um chicote de nove tiras; na terceira vez cortavam a ponta do seu dedo indicador".

É claro que aprender ler não levava de imediato a liberdade aos escravos, mas possibilitava a ter acesso ao livro, um dos instrumentos poderosos de seus opressores. “Os donos de escravos (tal como os ditadores, tiranos, monarcas absolutos e outros detentores

ilícitos do poder) acreditavam firmemente no poder da palavra escrita” (MANGUEL, 2004, p. 163).

Exemplo disso é o escritor americano Frederick Douglass, que nasceu escravo, tornou-se um dos maiores abolicionistas da época e fundou vários periódicos políticos. Em sua autobiografia, ele conta que aprendeu a ler com a sua senhora, que gentilmente atendeu ao apelo de seu escravo e, posteriormente, deixou de ensiná-lo pela proibição do marido dela. Outro exemplo que podemos citar é Thomas Johnson, conhecido pregador missionário na Inglaterra, que aprendeu a ler com uma Bíblia que havia roubado, ao pedir aos seus senhores que repetissem a leitura do livro várias vezes a fim de memorizá-lo e assim poder reconhecer as letras e palavras pronunciadas por eles.

Os ignorantes, na acepção da palavra, são facilmente manipulados, mais fáceis de dominar. Por isso, ditadores limitam o alcance da arte da leitura, pois sua palavra basta para a sobrevida de uma nação. “Como nenhuma outra criação humana, os livros têm sido a maldição das ditaduras” (MANGUEL, 2004, p. 163). Já dizia Voltaire: “os livros dissipam a ignorância, a custódia e a salvaguarda dos estados bem policiados”. Portanto, toda forma de censura é o corolário de todo poder. É triste a ilusão daqueles que queimam livros na tentativa de apagar a história e abolir o passado.

Em 10 de maio de 1933, em Berlim, diante das câmeras, o ministro da propaganda Paul Joseph Goebbels discursou durante a queima de mais de 20 mil livros para uma multidão entusiasmada de mais de 100 mil pessoas: ‘Esta noite vocês fazem bem em jogar no fogo essas obscenidades do passado. Este é um ato poderoso, imenso e simbólico, que dirá ao mundo inteiro que o espírito velho está morto. Destas cinzas irá se erguer a fênix do espírito novo’. (MANGUEL, 2004, p. 163)

Em 1872, Anthony Comstock fundou a Sociedade para a Extinção do Vício em Nova York com ajuda financeira de 8500 dólares fornecida por amigos da Associação Cristã de Moços. Essa instituição tinha como objetivo estabelecer um conselho de censura efetivo nos Estados Unidos. Comstock nasceu em New Canaan, Connecticut, a 7 de março de 1844, mas viveu a maior parte de sua vida em New York, onde se casou com a filha de um ministro presbiteriano dez anos mais velha que ele.

Descendentes de colonos ingleses que habitaram e povoaram as terras americanas, ele viveu em prol da moral e dos bons costumes, condenando pessoas por livros que fugiam dos padrões que julgava corretos. Sua atitude levou a vários suicídios. O ex-cirurgião irlandês Willian Haynes matou-se após ir para cadeia por publicar literatura lasciva.

Um pouco mais tarde, Comstock estava prestes a tomar a barca para o Brooklyn (relembrou posteriormente) quando ‘uma Voz’ lhe disse que fosse até a casa de Haynes. Lá chegou quando a viúva estava descarregando de uma carroça as chapas de impressão de livros proibidos. Com grande agilidade, Comstock saltou para o

assento do condutor e levou a carroça para a ACM, onde as chapas foram destruídas. (MANGUEL, 2004, p. 164-165)

Por princípios religiosos, Comstock perseguiu ativamente todos os livros que iam contra os preceitos em que acreditava. Não somente os livros, mas também aqueles que os escreviam e favoreciam o comércio desses livros. Foi responsável pela destruição de mais de 160 toneladas da literatura que denominava de lasciva, julgando-se verdadeiro herói ao relatar esse feito em vida.

Parece que a iniciativa de Comstock, como censor dessas literaturas, ocorreu após uma conversa com um amigo que lhe havia dito como um livro havia lhe desencaminhado, corrompido e pervertido. Isso o fez ir à loja comprar o livro e posteriormente levá-lo a polícia para prender o dono e confiscar todo o estoque.

Não escapavam de sua determinação desenfreada os clássicos, como Boccaccio, Balzac, Rabelais, Walt Whitman, Bernard Shaw e Tolstoi. Para ele, a leitura cotidiana para a juventude do país era a Bíblia. “A censura de Comstock limitava-se, num ataque de ultraje, a pôr as obras suspeitas em um catálogo dos amaldiçoados” (MANGUEL, 2004, p. 165).

Diferentemente da Igreja católica, ele só catalogava os livros quando estes se tornavam públicos, ou seja, quando já estavam em mãos de leitores ávidos. Se tivesse conhecido o Index, que continha centenas de livros seculares e teológicos banidos pela Igreja em seu catálogo quando fora abandonado em 1966, tinha feito uso em seu propósito.

Talvez por isso escapava a ele a astúcia necessária como a de Pinoche, que proibiu a leitura de *Dom Quixote*. Este último, em sua interpretação profunda, considerou “que o livro continha um apelo pela liberdade individual e um ataque à autoridade instituída” (MANGUEL, 2004, p.165), o que de fato era verdade. Esse entendimento não estava no nível superficial da leitura, mas na interpretação profunda que se pode depreender dela.

Manguel (2004, p. 165) escreve ainda que Comstock seguia o conselho jocoso de Oscar Wilde: “Jamais leio um livro que devo resenhar; ele o torna muito parcial”; apenas folheava os livros antes de destruí-los e horrorizava-se com os trechos que lia.

A preocupação de Comstock não era elevar santos, mas derrubar pecadores. Para ele, a moral vinha primeiro que a arte e a lei surgia como defensora dela. Acreditava fielmente que a *literatura imoral* corrompia a mente dos jovens, que deveriam ocupar-se com temas espirituais mais elevados.

A censura nos Estados Unidos originava-se da própria igreja, que dava poderes a Comstock de agir em nome dela para manutenção da moral e dos bons costumes. A

Inquisição não foi instaurada na América do Norte, mas Comstock como censor agiu tão qual à Santa Inquisição no impedimento das leituras de livros proibidos.

Leitores autoritários que impedem outros de aprender a ler, leitores fanáticos que decidem o que pode e o que não pode ser lido, leitores estóicos que se recusam a ler por prazer e exigem somente que se recontem fatos que julgam ser verdadeiros: todos eles tentam limitar os vastos e diversificados poderes do leitor. Mas os censores também podem adotar formas diferentes em seu trabalho, sem necessidade de fogueiras ou tribunais. Podem reinterpretar livros para torná-los úteis apenas a eles mesmos, para justificar seus direitos autocráticos. (MANGUEL, 2004, p. 167)

Assim, pode-se depreender que os poderes do leitor nem sempre são iluminadores. Dependendo da intencionalidade, o leitor pode limitar as leituras possíveis com suas opiniões catastróficas, com a intencionalidade de banir as leituras de acordo com aquilo que acredita ou impedir que as pessoas possam ter em mãos o passaporte para a livre escolha de sua vida. Por isso, Manguel (2004) afirma que o leitor pode chegar a mentir sobre o texto censurado em prol de uma vantagem particular, a de tiranos e de donos de escravos, já visto anteriormente.

Diante do exposto, a livro e leitura situavam-se em contexto que propiciavam uma guerra de poderes. O livro e, conseqüentemente, sua leitura não eram alvos à toa, aqueles que limitavam o seu acesso bem sabiam do poder que a leitura guarda quando bem manejada.

Há livros de todos os gêneros, para todos os gostos. E com o passar do tempo uns transformam-se, outros saem de circulação. Mas existem aqueles que permanecem e tornam-se universais.

4 ENTRE O CONTO E O ROMANCE

Ao conceber a narrativa como uma história imaginária como se fosse real, constituída por uma pluralidade de personagens, cujos episódios de vida se entrelaçam num tempo e num espaço determinados, compreende-se como tal não só o romance, o conto e a novela, mas também o poema épico, alegórico e outras formas menores de literatura de ficção.

Sobre o carácter universal da narrativa, Barthes (1972, p. 19-20) afirma que há “uma variedade prodigiosa de gêneros, distribuídos entre substâncias diferentes [...] presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades”.

Quando o homo sapiens passou a fazer uso da linguagem, ele passou a dar nomes às coisas, invocar deuses, rememorar os mortos. Não raro o ser humano toma a estrutura narrativa em seus relatos. Ele é por natureza um contador de histórias. Desde a origem da linguagem até os dias atuais presenciamos surgimento de uma gama de textos narrativos de toda espécie. Nas palavras de Barthes,

A narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades; a narrativa começa com a própria história da humanidade; não há, não há em parte alguma povo algum sem narrativa; todas as classes, todos os grupos humanos têm suas narrativas. (BARTHES, 1972, p. 19).

Narrando sobrevive-se, faz-se e refaz-se. Contando histórias constrói-se e afirma-se uma identidade. Não há famílias sem contadores de história, não há nação e povos sem seus feitos. Diz Todorov (2003, p. 106): “A ausência de narrativa significa a morte”. A personagem Sherazade bem representa essa quase morte ao escolher não silenciar, ao contar cada noite histórias que enredava o rei e o colocava em suspense querendo saber a continuação da história evitando dia após dia sua morte.

Mas as narrativas assemelham-se e diferenciam-se entre si. Para Júlio Cortázar, em *Alguns aspectos do conto*, a noção de limite marca característica importante entre o romance, novela e conto, “a ponto de passar a receber na França, quando passa de vinte páginas, o nome de nouvelle, gênero equilibrado entre o conto e o romance propriamente dito”. Outras marcas que podem determinar as características das narrativas são o grau da intensidade e densidade, reforçadas pela concisão da linguagem.

Por isso, Cortázar faz analogia do conto com a fotografia e o romance com o filme. O contista, diz Alfredo Bosi (1975, p. 75), “é um pescador de momentos singulares cheios de significação”. O romancista é um apanhador de conflitos que se entrecruzam para um mesmo fim. Explica Cortázar (1999, p. 350): “Somente com imagens pode-se transmitir a

alquimia secreta que explica a ressonância profunda que um grande conto tem em nós, assim como explica por que existem muito poucos contos verdadeiramente grandes”.

Apesar dessas diferenças, a semelhança estrutural permanece ao dispor de enredo, foco narrativo, espaço, tempo e personagens. “É porém a personagem que com mais nitidez torna patente a ficção, e através dela a camada imaginária se adensa e se cristaliza”. (CÂNDIDO, 2009, p. 22)

A visão que se tem de ser humano, para Cândido, é sempre fragmentada e limitada. E ao levar essas características às personagens tem-se uma projeção de visão de mundo ainda mais fragmentada. Por isso, entende-se que o ser humano como personagem é um ser configurado esquematicamente, física e psiquicamente; e tem maior coerência que o ser real.

Seguindo o pensamento de Antonio Candido, é pelas ações das personagens que o leitor vive e contempla um grande tecido de valores e determinadas atitudes em face desses valores. Isso tudo é permitido quando o autor consegue projetar um mundo imaginário à escrita. (CÂNDIDO, 2009)

Pode-se depreender que a personagem está situada entre o leitor e o escritor, que apesar de inventada, possui vida própria entre seus pares e independente de quem a criou – condição que mantém sua autonomia frente ao leitor. “Na narração literária, ela se torna o elemento fundamental que regula a coesão do texto, permitindo que a narração seja legível.” (CORREIA, 2008, p. 49).

As personagens não fazem história simplesmente por existir, mas por estar intrinsecamente relacionada com as ações que dão forma ao enredo. “O enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo” (CANDIDO, 2009, p. 53-54). E em conjunto exprimem os intuítos da narrativa em que se encontram.

Como as personagens estão presentes no discurso ficcional, o item que se segue irá trazer pontos em comum entre o conto e o romance, iniciando com as características literárias, discorrendo sobre a questão de mentira e fingimento e outros aspectos que concerne ao discurso literário.

4.1 Discurso ficcional: ponto de convergência entre o conto e o romance

A presente pesquisa vê-se em mãos com os textos narrativos: o conto *Só* de Machado de Assis e o romance *Fahrenheit 451*, Ray Bradbury. Esses gêneros literários se assemelham pelo discurso ficcional de que esses textos fazem uso. A fim de melhor

compreender como o texto literário se constitui e o discurso narrativo se estrutura, faz-se um apanhado geral a partir dos estudos de Iser e Searle.

Ingarden (1965, p. 261) entende o texto literário como uma figura fictícia, já que carece de elementos do real. Esse texto não se esgota na denotação de objetivos revelados; a representação do real por ele visa ao não dado. A ficção nessa perspectiva é qualificada como figura autônoma e heterônoma, a fim de se traçar características distintas quanto ao caráter objetivo da realidade.

Iser (1996, p. 102) abandona essa ideia que define a ficção em oposição ao real, considerando-o como o não-real. E passa a ter a ficção como aquela que comunica algo da realidade. O valor da ficção, nessa perspectiva, baseia-se na sua função. “A ficção conecta à realidade um sujeito que, por meio da ficção, se relaciona a uma realidade”. Se por um acaso a ficção não é realidade, isto não se deve por carecer de atributos reais, mas por ser capaz de organizar a realidade de tal modo que se torne comunicável.

Entretanto, isto não quer dizer que toda ficção é literatura, ou que toda obra literária é ficção. Apesar de seus conceitos se aproximarem devido à maioria das obras literárias serem ficcionais, o conceito de literatura não se assemelha ao de ficção. Para Searle (1995), a literatura é o nome de um conjunto de atitudes que se toma para com um segmento de discurso, não um nome de uma propriedade interna do segmento de discurso, ou seja, refere-se a algo globalizante e externo comum a todos os textos literários.

O status de um texto literário, para Iser (1999, p. 6), delinea-se primeiramente “quando difere de qualquer outro texto que apresente objeto com existência em si”. Apesar de constituírem seus objetos a partir de elementos encontrados no mundo real, o texto não descreve o objeto correspondente fora dele. Caso assim se configurasse, seria um enunciado constativo e não performativo, por haver apenas uma exposição do objeto. O texto literário cria seu objeto.

Essa distinção entre textos, enquanto declaração e performance, não completa ainda a definição de texto literário, “pois há textos que constituem algo sem, no entanto, serem literários” (ISER, 1999, p. 9). O texto jurídico pode apresentar enunciados performativos, mas o que o diferencia do texto literário é que este não tem natureza factual, mas sim ficcional (considerando, em sua definição mais simples, ficção como forma sem realidade).

Iser acrescenta ainda que a literatura é destituída da realidade, ou melhor, possui uma realidade que lhe é própria: “Um texto literário não retrata, nem cria objetos da forma como nós os descrevemos” (ISER, 1999, p. 7). Pode-se dizer que há sim uma reação a esse

objeto literário, o que se deve a um reconhecimento de elementos que fazem parte da existência daquele que lê e que, quando combinados, constituem um mundo familiar reproduzido de uma forma distinta da realidade. Assim, “a intenção de um texto literário nunca pode ser completamente identificada com nossa experiência” (ISER, 1999, p. 7).

A realidade do texto é estabelecida pela participação e resposta do leitor que não pode recorrer a nenhum objeto definido nem a fatos independentes, com o intuito de julgamento sobre o assunto abordado. Essa dose de verificação identificada nos textos expositivos não é conferida ao texto literário, que já carrega consigo uma indeterminação por não permitir situação idêntica à da vida real.

A experiência do leitor é elemento constitutivo na concretização do texto. Na confrontação com o texto literário, há duas possibilidades extremas de reação: “ou o mundo literário parece fantástico porque contradiz nossa experiência, ou parece trivial porque simplesmente responde a ela”. Isto revela a relação que o leitor trava com o texto, possibilitando reações diante deste de acordo com as experiências vividas por ele e da forma como relaciona o vivido com o lido. “Assim, o texto literário não pode ser plenamente identificado, seja com os objetos reais do mundo exterior, seja com as experiências do leitor” (ISER, 1999, p. 8).

Essa falta de identificação com a realidade sugere a indeterminação do texto, espaço de interação do leitor, que completa as lacunas deixadas pelo autor, justamente para esse fim, e proporcionando a incompletude do texto literário, sua marca característica. Um texto literário perde seu perfil ao responder todas as indagações do leitor que atua no texto como em uma espécie de jogo. Cada elemento é copartícipe na concretização do texto pelo sentido que constroem em conjunto.

Iser (1999, p. 9) declara como principal característica do *status* do texto literário “sua peculiar posição intermediária entre o mundo dos objetos reais e o próprio mundo do leitor”. Um não equivale ao outro. Dessa estrutura oscilante a que se quer vincular algum sentido específico origina-se a leitura.

Após delimitar aquilo que se concebe como texto literário, retoma-se o olhar para as questões referentes à delimitação da ficção, ponto em comum entre as estruturas narrativas. Tanto no *discurso ficcional* como no *discurso figurado*, as regras semânticas se alteram ou são suspensas de algum modo, ou seja, o sentido primeiro das palavras transforma-se, tornando-se outro, mas presente apenas no significante em que se esboça. Entretanto, o que acontece no discurso ficcional independe das figuras de estilo, estas por sua vez podem ocorrer em qualquer obra, seja de ficção ou de não-ficção. Searle (1995, p. 98) denomina os

usos metafóricos de expressões como *não literais* e as locuções ficcionais como *não sérias*. Essa nomenclatura dada por Searle não implica em dizer que as atividades exercidas por romancistas e contistas não sejam sérias, mas sim que aquilo que é enunciado no momento da escrita não está comprometido com o que acontece na realidade. Tem-se a exemplo:

Se digo agora, 'Estou a escrever um artigo sobre o conceito de ficção', essa observação é ao mesmo tempo séria e literal. Se digo, 'Hegel é um mono no mercado filosófico', essa observação é séria mas não literal. Se digo, ao iniciar uma história, 'Era uma vez, num reino longínquo, um rei sábio que tinha uma bela filha...', essa observação é literal mas não séria. (SEARLE, 1995, p. 98)

O discurso ficcional não se faz apenas de expressões metafóricas, mas também utiliza o sentido literal que as palavras evocam para compor a obra literária. Searle apresenta justamente exemplos que revelam isso. O que determina a ficcionalidade da obra depende também do pertencimento ao gênero que a classifica, identificado pelo leitor, como exposto no terceiro enunciado exemplificado por Searle (1995, p. 98): “Se digo, ao iniciar uma história, ‘Era uma vez, num reino longínquo, um rei sábio que tinha uma bela filha...’”. O texto a que se refere caracteriza-se como discurso ficcional, configurando-se em uma observação literal mas não séria.

Aquilo que o leitor não suspende, quando lê um autor sério de ilocuções não sérias como Tolstoi ou Thomas Mann, é a descrença. Noutra sentido, o que se evidencia no discurso ficcional é a suspensão da descrença na experiência do processo do texto literário.

Para melhor compreender sobre discurso ficcional, é preciso estabelecer algumas diferenças, principalmente quando os autores escrevem literalmente. Em textos que se comprometem com a verdade, tem-se a presença de uma asserção, “um tipo de ato ilocutório que obedece a determinadas regras semânticas e pragmáticas muito específicas”, como: a regra essencial (comprometimento do autor com a verdade da proposição expressa), as regras preparatórias (apresentação de elementos em consonância com a verdade da proposição expressa), a proposição expressa de quem fala não é obviamente verdadeira para os interlocutores da enunciação, e a regra da sinceridade (comprometimento de quem fala com a crença na verdade da proposição externa). Portanto, pode-se afirmar que “as asserções podem caracteristicamente falhar, quando quem fala não satisfaz os padrões estabelecidos pelas regras. As regras estabelecem os cânones internos da crítica de uma locução” (SEARLE, 1995, p. 101).

Quando se está diante de um romance ou um conto, como no estudo em questão, nem Bradbury nem Machado de Assis tem em sua locução um compromisso com a verdade: o fato narrado não tem obrigatoriedade de ter existido nem muito menos de estar em

concordância com as locuções expressas pelas personagens. Em *Madame Bovary*, Gustave Flaubert se viu em apuros quando acusado de cúmplice de adultério, mas ao explicar que não existia nenhuma mulher, que tudo fora criação, fruto da inventividade humana, desvelou uma das características essenciais da literatura, e conseqüentemente do discurso ficcional, o descompromisso com a verdade da locução expressa.

Por isso, “pode haver ou não indícios a favor da verdade dessa proposição, e ela pode ter ou não indícios”, o que é completamente irrelevante para o seu ato de fala. “Como não há compromisso com a verdade da proposição, não há a questão de estarmos ou não já cientes da sua verdade” e os autores não são considerados insinceros, mas inventivos naquilo que ousam pela pena (SEARLE, 1995).

Assim, quando se cumprem as regras linguísticas ligadas aos elementos da frase, fazendo uma locução literal da frase e respeitando as regras específicas e constitutivas da asserção, não há como negar que se está diante de uma asserção. Mas quando tais características não são observadas, não se configura como tal; no caso dos contistas e romancistas, os escritores realizam um ato ilocutório de contar história ou escrever romances. “De acordo com esta teoria, os relatos jornalísticos contêm uma classe de atos ilocutórios (afirmações, asserções, descrições, explicações) e a literatura ficcional contém outra classe de atos ilocutórios (escrever contos, romances, poemas, peças, etc.)” (SEARLE, 1995, p. 103). Segundo Searle (1995, p. 103-104), essa perspectiva constitui em erro, já que o contar histórias rompe com as características de ato ilocutório, pois este realizado na locução da frase é uma função do significado da frase. Tem-se a exemplo:

uma locução da frase ‘O João pode correr uma milha’, é uma realização de um tipo de acto ilocutório, e que uma locução da frase ‘Pode o João correr uma milha?’ é uma realização de outro tipo de acto ilocutório, porque sabemos que a forma indicativa da frase significa algo diferente da forma interrogativa da frase.

Compreende-se que a ficção não contém atos ilocutórios diferentes da não ficção, pois nas obras de ficção as palavras permanecem com seus significados normais similares aos das obras de não ficção. A diferença entre elas não se dá na alteração da significação das palavras, mas no compromisso com a realidade da obra de ficção, que não chega na dimensão da mentira, mas sim da inventividade do escritor, de tal forma atingindo o patamar estético que universaliza a experiência humana para o leitor, possibilitando a este tomar emprestado para si a experiência, vivendo a verdade da sua própria. Por isso Searle (1995, p. 104) declara que “quem quer que portanto deseje sustentar que a ficção contém actos ilocutórios diferentes da não ficção está comprometido com a perspectiva de que nas obras de ficção as palavras não têm os seus significados normais”.

Depara-se com o seguinte questionamento: o que faz então Machado de Assis e Ray Bradbury? Conforme Searle (1995, p. 105), eles fingem fazer uma asserção, ou agem como se estivessem a fazer uma asserção, ou fazem gestos de fazer asserção, ou imitam uma asserção. Esse fingimento paira no sentido de “dedicar-se a uma actuação que é *como se* estivesse a fazer ou a ser isso, e não tem qualquer intenção de logro” (SEARLE, 1995, p. 105). Sobre o fingir, Fernando Pessoa (1998, p. 100) assim expressa:

AUTOPSICOGRAFIA
 O poeta é um fingidor.
 Finge tão completamente
 Que chega a fingir que é dor
 A dor que deveras sente.

E os que lêem o que escreve,
 Na dor lida sentem bem,
 Não as duas que ele teve,
 Mas só a que eles não têm.
 [...]

Há duas dores, uma distinta da outra: a do homem poeta e a do homem biológico. Um não se confunde com o outro. Quando Fernando Pessoa (1998, p. 100) escreve “que chega a fingir que é dor a dor que deveras sente”, diz que a dor realmente sentida passa a ser fingida; ela esvai-se, a dor escrita não é mais a mesma dor sentida do poeta/ser biológico, é uma outra que se assemelha com aquilo que sentiu. Esse labor de fingimento literário do poeta é o mesmo dos escritores de sentimentos, atesta Émile Faguet. Portanto, Machado de Assis e Ray Bradbury, escritores das narrativas literárias em foco, dedicam-se “a uma pseudo-actuação não enganadora que consiste em fingir relatar uma série de acontecimentos” (SEARLE, 1995, p. 106).

Pode-se definir, em uma primeira instância, que a obra de ficção é, por assim dizer, “a postura ilocutória que o autor assume relativamente ao texto, e essa postura depende das intenções ilocutórias complexas que o autor tem quando escreve ou de algum modo compõe o texto” (SEARLE, 1995, p. 106). A intenção do autor a que aqui se refere não se encontra nas *motivações ulteriores de um autor* ao se analisar a sua obra, mas sim, em um nível mais raso, o de identificar um texto como romance, poema, ou até mesmo como texto, pois o fato de pôr o texto em um gênero textual já é uma forma de identificar a intenção do autor.

O que torna possível essa forma peculiar de fingimento e permite a possibilidade da ficção “é um conjunto de convenções extralinguísticas, não semânticas, que rompem a ligação entre as palavras e o mundo estabelecida pelas regras atrás mencionadas”, ou seja, atos ilocutórios que caracterizam a asserção, “regras que correlacionam palavras (ou frases)

com o mundo, [...] regras verticais que estabelecem conexões entre a linguagem e a realidade”. Ao pensar no discurso ficcional, lembra-se daquilo que suspende as exigências normais estabelecidas para uma asserção: o conjunto de convenções extralinguísticas, permitindo “ao falante usar as palavras com os seus significados literais sem assumir os compromissos que esses significados normalmente exigem”. (SEARLE, 1995, p. 106-107)

Não se deve confundir essa suspensão com mentira que, na concepção de Searle (1995, p. 108), “consiste em violar uma das regras regulativas da realização de actos de fala, e qualquer regra regulativa contém em si a noção de uma violação”. Afinal, a ficção traz consigo uma sofisticação que a mentira não tem.

O que o autor faz se assemelha muito com algumas brincadeiras de criança – não querendo minimizar a ação dos escritores –, como a de *fazer de conta* de que está dirigindo um carro, a ação existe, mas não é o que realmente acontece. Assim, em relação ao que o autor faz, ele finge o ato ilocutório, mas o locutório é real, ou seja, finge realizar actos ilocutórios realizando efetivamente atos fonéticos e fáticos. Ou melhor, a realização fingida do acto ilocutório constitui-se pela realização do acto locutório com a intenção de invocar as convenções horizontais ou extralinguísticas (SEARLE, 1995, p. 110).

Mas a ficção que gira em torno de uma ação tem como cerne da história uma personagem (ou várias) a fim de dar movimento que exige. O autor na criação de suas personagens acaba por utilizar como recurso o ato de fala da referência, ou seja, quando uma personagem trata de uma outra, trazendo informações desta. No romance *Fahrenheit 451*, Montag antes mesmo de ir falar com Faber traz informações sobre ele, criando a personagem ficcional do romance. Nesse caso Montag finge referir-se. Mas a autora dessa dissertação não finge, ela *realmente refere-se* quando discorre sobre as personagens, pois satisfaz as regras de referência e está de fora do discurso ficcional.

Entretanto, nem todas as referências da ficção são fingidas, algumas serão referências reais. As citações dos livros dispostos tanto no romance de Ray Bradbury quanto no conto de Machado de Assis são reais, não são inventadas. São trechos extraídos de livros reais, de escritores e poetas reais, como Edgar Allan Poe e Napoleão Bonaparte em Machado de Assis, e os poetas Mathew Arnold e James Bowel² em Ray Bradbury.

² “We cannot tell the precise moment when friendship is formed. As in filling a vessel drop by drop, there is at last a drop which makes it run over; so in a series of kindnesses there is at last one which makes the heart run over.” [Tradução de Cid Knipel - *Não se pode precisar o momento em que uma amizade se forma. Como ao encher gota a gota uma vasilha, há, no final, uma gota que a faz transbordar, assim, também, em uma série de gentilezas, há uma que, por fim, faz o coração transbordar.*]

A exemplo de outras referências reais tem-se os lugares onde as ações se desenvolvem ou são citadas a fim de provocar um efeito real com a realidade do leitor. O narrador do conto *Só* se refere à Chácara de *Andaraí*, que se localiza em um dos bairros do Rio de Janeiro e que o protagonista tinha como fonte renda financeira. Em *Fahrenheit 451*, Capitão Beatty cita Oxford, província da Inglaterra, ao explicar quem é mestre Ridley aos bombeiros, e também fatos históricos reais como as duas guerras mundiais citadas por Faber em conversa com Montag, provocando o efeito de real no leitor. O conto *Só* não dá informações explícitas do período histórico, mas as características, as ações e o cotidiano das personagens sugerem o Período Imperial da história brasileira.

Para identificar o que é ficcional e o que não é, verifica-se o grau de comprometimento do autor com os elementos não ficcionais envolvidos na obra de ficção. Searle diferencia os romances naturalistas, os contos de fadas, as obras de ficção científica, e as histórias surrealistas, em parte, pela extensão do compromisso do autor em representar fatos efetivos, sejam fatos específicos acerca de Londres e Dublin e da Rússia, ou fatos gerais acerca do que é possível as pessoas fazerem e o modo como o mundo é. (SEARLE, 1995, p.116)

Mas a narrativa não existe por si só, ela existe porque alguém o escreveu para alguém o lesse. Na verdade, o que importa não é o autor empírico, mas o autor modelo, aquele que se encontra implícito e construído na narrativa, assim como o leitor-modelo, a quem o autor modelo destina a narrativa e se encontra implícito na história.

4.2 O autor e o leitor-modelo na construção do sentido na narrativa

Qualquer narrativa de ficção é fatalmente rápida, porque ao construir um mundo que inclui uma multiplicidade de acontecimentos e personagens, não pode dizer tudo desse mundo. Alude a ele e pede ao leitor que preencha uma série de lacunas. Afinal, todo texto é uma máquina preguiçosa pedindo ao leitor que faça uma parte de seu trabalho. “Uma história pode ser mais ou menos rápida (ou elíptica), mas quem assim a determina é o tipo de leitor a que se destina”. (ECO, 1994, p. 12)

Eco metaforiza a palavra bosque ao relacioná-la a todo tipo de texto narrativo, por ser “um jardim de caminhos que se bifurcam” (ECO, 1994, p. 12). Em um bosque todos podem traçar seus caminhos, fazendo o tempo todo escolhas sobre qual direção deve seguir a cada árvore encontrada. O mesmo acontece com o leitor que se vê obrigado a optar o tempo todo. Quando esse sujeito que lê se vê diante de uma informação incompleta, ele aposta, faz

escolhas, preenchendo os espaços vazios pelo autor. Em outros momentos o autor quer nos deixar livres para imaginar a continuação da história.

Mas há situações a que o leitor pode se perder nos bosques. Isso acontece não somente pela via do leitor, mas também porque há um autor que permite o equívoco, ou seja, toma uma atitude frente ao texto e o dota de expectativas para aquele que o lê. “A narrativa de vanguarda muitas vezes tentou não só frustrar novas expectativas enquanto leitores que esperam ter inteira liberdade de escolha em relação ao livro que estão lendo” (ECO, 1994, p.). E os leitores nesse processo esperam que alguma de suas escolhas concedidas pelo autor possam ser razoáveis.

O leitor-modelo de uma história não é o leitor empírico, ou seja, não é aquele quando lê um texto, pois este último pode ler de várias formas e o usam como receptáculo de suas próprias paixões (exteriores ou provocadas pelo texto); mas aquele que o autor destinou ou imaginou ao produzir uma obra, “uma espécie de tipo ideal que o texto não só prevê como colaborador, mas ainda procura criar” (ECO, 1994, p. 15).

Eco (1994, p. 16) pontua que, apesar do texto narrativo ser escrito para todos, não se pode buscar nele somente fatos e sentimentos pertencentes ao indivíduo leitor. Assim o leitor não estaria interpretando, mas *usando* para devanear. “Porém, o devaneio não é uma coisa pública, leva-nos a caminhar pelo bosque da narrativa como se tivéssemos em nosso jardim particular”.

Cada texto tem suas próprias regras, que devem ser observadas por aquele que irá perscrutar o jogo do texto. E o leitor-modelo torna-se esse jogador atento e predisposto a aceitar as regras que o texto narrativo lhe oferece.

O autor empírico não é de fato o mais interessante da obra que se lê, mas o autor-modelo, aquele que se mostra na escrita, registrando um eu próprio que lhe confere características próprias capaz de identificá-lo. Esse autor-modelo pode ser reconhecido como *estilo*, mas este termo leva a pensá-lo como um ser invisível, dentro ou acima ou por trás da obra como um Deus da criação. O autor-modelo, conforme a proposta de Eco, também pode ser uma voz afetuosa (dissimulada ou imperiosa), que quer o leitor-modelo ao seu lado, manifestando-se como uma estratégia narrativa.

O leitor-modelo de Eco (1994) assemelha-se um pouco ao leitor implícito de Iser. Entretanto, eles diferenciam-se entre si, pois enquanto o primeiro com o intuito de ser integrante e colaborador nasce e se encontra no texto, o leitor de Iser encontra-se em posição externa ao texto. Por isso, Eco (1994, p. 22) define o leitor-modelo como “conjunto de instruções textuais, apresentadas pela manifestação linear do texto precisamente como um

conjunto de frases ou de outros sinais”. Diferentemente, a concepção de que “o papel do leitor não é idêntico ao do leitor fictício retratado no texto. Este último é apenas um componente do papel leitor” (ECO, 1994, p. 18).

O leitor-modelo ainda guarda consigo estratégias distintas, que visam contribuir de forma significativa na construção da narrativa. Esses momentos assemelham-se aos “horários de trem” que o autor usa como metáfora para um tempo físico e psicológico do leitor, imprescindíveis para a cooperação do texto em que se inscreve.

A presença do autor-modelo pode ser explícita quando atua e se revela “para nos dizer que as descrições apresentadas devem constituir um estímulo para nossa imaginação e para nossas reações físicas” (ECO, 1994, p. 23), fato este que pode ser presenciado no conto de Machado de Assis quando o narrador intruso convida os leitores a observar os fatos desenvolvidos na trama por Bonifácio. Já em *Fahrenheit 451*, o autor-modelo se mescla por vezes com as vozes das personagens e leitores, convidando-os implicitamente a refletir sobre a posição de Montag frente ao capitão Beatty.

O autor e o leitor modelo constituem-se em duas estratégias textuais. Seus papéis diferenciam-se. O autor empírico ao produzir uma obra literária hipotetiza um leitor-modelo, o qual deseja alcançar. O mesmo acontece com o leitor empírico, que ao deparar-se com o texto idealiza um autor-modelo, de acordo com as marcas textuais impressas. “A cooperação textual é um fenômeno que se realiza entre duas estratégias discursivas e não entre sujeitos individuais” (SANTOS, 2007, p. 99).

Eco não se esquece das circunstâncias da enunciação da formulação das hipóteses sobre as intenções do leitor empírico na delimitação do leitor-modelo. O momento histórico e social é imprescindível para o entendimento do texto, ou melhor, de quem se inscreve no texto.

Diante disso, o autor-modelo pode ser idealizado de acordo com as pistas textuais como também com o “que está atrás do texto, atrás do destinatário e provavelmente diante do texto e do processo de cooperação (no sentido de que depende da pergunta: ‘Que quero fazer com este texto?’)” (ECO, 1988, p. 49).

Quando o leitor empírico corresponde às exigências do leitor-modelo, consegue chegar à interpretação desejada pelo texto; caso contrário, produz excessos ou exercícios imaginativos para além do universo do discurso. As interpretações devem ser tomadas pelo texto, não pela intenção do leitor. “E a intenção do texto não é revelada pela superfície textual. Ou, se for revelada, ela é apenas no sentido de carta roubada. É preciso querer vê-la. Assim é possível falar da intenção do texto apenas em decorrência de uma leitura por parte do

leitor” (ECO, 2005, p. 75). A iniciativa desse elemento consiste em fazer conjecturas sobre a intenção do texto.

Caso o interesse do leitor se sobreponha ao que a obra se propõe inferir, o que acontece é denominado por Peirce (apud MURPHY, 1992, p. 37-38) como *deboche do pensamento*, ou seja, gerar um jogo de imaginação. A interpretação tem o comprometimento com o texto, a finalidade de compreender, promovendo o pensamento.

A leitura que aqui se postula exige do leitor-empírico uma transformação, que vai além da primeira leitura pelo qual ele se deixa levar pelo ritmo e pela história. Exige que haja um olhar mais profundo pelo lido, pelas ações de todas as personagens. Essa ação já não é mais a do leitor empírico que perpassa com os olhos somente, deixando-se saltar partes que lhe entregam o narrador e as personagens, mas a do leitor-modelo, aquele para quem o autor empírico imaginou a história. Essa leitura investigativa perpassa pelos caminhos da interpretação ao considerar a intenção da obra em consonância com intenção do leitor.

Pode-se dizer que há uma interpretação plausível do narrador do conto *Só*, de Machado de Assis, ao fazer uma leitura do protagonista no início da história. O narrador mostra-se um profundo leitor ao traçar opinião sobre Bonifácio de forma coerente como também se mostra intelectual e conhecedor de histórias ao citar Dante, Poe e Defoe.

Isso não significa que leitor-modelo é aquele que faz a única conjectura certa. Um texto automaticamente dirige-se a um leitor preestabelecido: o leitor-modelo. E “a intenção do texto é basicamente produzir um leitor-modelo capaz de fazer conjecturas sobre ele, a iniciativa do leitor-modelo consiste em imaginar um autor-modelo que não é o empírico e que, no fim, coincide com a intenção do texto” (ECO, 2005, p. 75).

O que vai determinar uma interpretação aceitável é a coerência interna do texto, que deve ser investigada e ser ponto de partida. Não é somente o que autor quis dizer nem o entendimento único do leitor que vai determinar uma interpretação aceitável, mas os elementos textuais que a narrativa carrega na relação entre os dois interlocutores.

Partindo dessa carga interpretativa que o leitor possui com o texto, ponte de mediação com o autor, chegou-se a ideia de que as personagens das narrativas em foco assemelham-se ou distinguem-se no que se refere em relação ao livro e à leitura, observando as diferentes relações entre aquele que narra e aquele que lê, ou melhor, entre o narrador e o leitor intruso – tema tratado no capítulo posterior.

5 AS PERSONAGENS LEITORAS

Esse capítulo volta-se para as personagens leitoras nas narrativas de ficção, o que faz com que cada história ganhe aspectos distintos. Enquanto uma narrativa tem apenas um conflito, a outra tem vários para que ação se desenvolva. Por isso, há distinção na abordagem interpretativa entre o conto *Só* e o romance *Fahrenheit 451*.

No primeiro momento será feita uma análise interpretativa do conto *Só*, em busca das personagens nos diversos ambientes e a relação que mantém com os livros, analisando também o narrador que também concorre com as personagens. Fez-se inicialmente um breve resumo do conto, uma análise subjetiva das personagens, para em seguida compreender o efeito do *estar* nas personagens principais. De posse desses elementos e de dados históricos e narrativos que se obteve em capítulo anterior, trouxe à tona a relação que as personagens tinham com os diferentes tipos de livro e de textos em seus respectivos ambientes.

Posteriormente, no romance *Fahrenheit 451*, devido a um contingente maior de temáticas e de personagens, fez-se um breve resumo da história, uma descrição das personagens e depois estabeleceu parâmetros de relacionamento entre as personagens com o intuito de identificar as leituras e os graus de interpretação de cada um e, assim, compreender o que movia as ações e aquilo que não estava escrito, mas sugeria uma interpretação.

E, por último, uma análise comparativa entre Bonifácio e Montag foi realizada com o intuito de estabelecer semelhanças e diferenças enquanto leitores, em diversas situações que os aproximam e afastam.

5.1 O conto *Só*, de Machado de Assis: o livro, a leitura e os leitores

O conto *Só* narra a história de Bonifácio que, aborrecido e cansado da vida social, decidiu afastar-se da cidade por umas semanas, inspirado pelo *modus vivendis* de Tobias. Bonifácio, social e amigo de todos, era um homem comum em contraposição à personagem de Tobias, esquisitão para uns e filósofo para outros.

O conto inicia com Bonifácio já na Chácara de Andaraí. Só depois o narrador o descreve e explica o motivo de este homem encontrar-se ali: o *estar só*; e passa a descrever outra personagem, o Tobias. Após seus apontamentos e observações sobre as personagens, descrevendo-os com certa ironia, retorna ao início dando continuidade à história que tinha se proposto contar.

Assim, o narrador intruso narra todos os detalhes das ações, pensamentos e impressões sentidas por Bonifácio naquele sítio. Conta sua trajetória desde a entrada como uma personagem de aventuras, comparando-o a Robinson Crusoe, até a sua saída como *um homem das multidões*, personagem de um dos contos de Edgar Allan Poe, ou seja, como *Bonifácio – ele mesmo* (vencido pela solidão e monotonia que o silêncio lhe causara, voltando para o seu habitat natural: a rua do Ouvidor – nome propício para esta personagem, que estava sempre a escutar as mazelas de seus amigos, tornando-se amigo confidente e fiel).

Bonifácio entra na casa como uma personagem de aventuras prestes a desvendar os perigos daquela ilha com a qual se deparava. O narrador onisciente intruso e um exímio leitor – bem o compara a Robinson Crusoe –, um náufrago que passou vários anos em uma ilha deserta, perdido do mundo e enfrentando um novo mundo. Nesse caso, Bonifácio não descobre uma ilha, nem mesmo a casa que ali se apresentava, mas intenta descobrir a beleza de se defrontar com as ideias apresentadas por Tobias pelos livros que este devorava, vivenciar algo que este vivia.

Como isso podia acontecer, se não era dado aos estudos, se o livro lhe causava sonolência como várias vezes se mostra no conto? Não se pode dizer que tal experiência para ele não lhe foi válida, algo deve ter aprendido com tudo isso: talvez o entendimento de que não podia agir como o outro, pois não sabia fazer uso do silêncio e dos livros da maneira como Tobias tão bem fazia.

As horas eram cada vez mais intermináveis. Nem havia horas; *o tempo ia sem as divisões que lhe dá o relógio, como um livro sem capítulos*. Bonifácio lutou ainda, fumando e jogando; lembrou-se até de escrever algumas cartas, mas apenas pôde acabar uma. Não podia ler, não podia estar, ia de um lado para outro, sonolento, cansado... (ASSIS, 1998, p. 271-272)

A analogia descrita acima entre *o tempo sem divisões* e *o livro sem capítulo* ao fim do conto acaba por sugerir a relação inexistente de Bonifácio com os livros, o que não afasta a possibilidade de leitura, mas sim sua relação com as ideias. E revela o gosto refinado e apurado do narrador, além de sua fina ironia, mostrando que possui vários tipos de leitura.

É talvez pela experiência e contato com diversos tipos de textos que quem narra explicita que um livro sem número de capítulos é cansativo e exige uma atenção maior do leitor. Por isso, a leitura de livros causava sonolência e enfado para Bonifácio como se pode verificar na citação supracitada. Não acostumado às leituras mais longas, o tempo lhe parecia interminável como um livro sem capítulos. Provavelmente, o narrador sabia bem do que estava falando, já havia lido um sem número de capítulos e conhecia muito bem a sensação

que um livro desse tipo causa, pois tal comparação só pode ser feita, se houver o tempo da experiência.

5.1.1 Bonifácio, Tobias e o narrador: uma breve descrição

Tobias: *como ser um filósofo se não leitor?*

A apresentação da personagem Tobias ocorre de forma curiosa. O narrador mostra uma preocupação em atingir os diversos tipos de leitores ao classificar Tobias ora como um esquisitão ora como filósofo, o que implica o respeito a diversas opiniões, dando talvez ao leitor do conto *Só* a oportunidade de escolha de como melhor deve caracterizar essa personagem.

Apesar disso, pode-se perceber entre os ditos e não ditos a imagem que o narrador possui de Tobias: um filósofo, intelectual, e um aristocrata burguês, que mantém essa condição ao ter sempre consigo um criado negro, que apenas o servia sem pronunciar palavra alguma, falando apenas quando solicitado.

O excerto que se segue mostra o perfil de Tobias que foi o que gerou a atitude de Bonifácio, por isso a importância de uma descrição:

[...] Quem lhe meteu isso na cabeça, — sem o querer nem saber, — foi um esquisitão desse tempo, dizem que filósofo, um tal Tobias que morava para os lados do Jardim Botânico. Filósofo ou não, era homem de cara seca e comprida, nariz grande e óculos de tartaruga. Paulista de nascimento, estudara em Coimbra, no tempo do rei e vivera muitos anos na Europa, gastando o que possuía, até que, não tendo mais que alguns restos, arrepiou carreira. Veio para o Rio de Janeiro, com o plano de passar a S. Paulo; mas foi ficando e aqui morreu. Costumava ele desaparecer da cidade durante um ou dois meses; metia-se em casa, com o único preto que possuía, e a quem dava ordem de lhe não dizer nada. Esta circunstância fê-lo crer maluco, e tal era a opinião entre os rapazes; não faltava, porém, quem lhe atribuísse grande instrução e rara inteligência, ambas inutilizadas por um ceticismo sem remédio. (ASSIS, 1998, p. 264-265)

Tobias, como filósofo e poeta, revela a Bonifácio o motivo de *ficar só*, que isto não o amedrontava nem gerava solidão, mas o contrário: trazia-lhe divertimento, prazer a sua alma. Esse divertimento ocorre no plano das ideias, como ele bem descreve:

Trago um certo número de idéias (sic); e, logo que fico só, divirto-me em conversar com elas. Algumas vêm já grávidas de outras, e dão à luz cinco, dez, vinte e todo esse povo salta, brinca, desce, sobe, às vezes lutam umas com outras, ferem-se e algumas morrem; e quando dou acordo de mim, lá se vão muitas semanas. (ASSIS, 1998, p. 265)

Crê-se que, da mesma forma que os monges do conto *História sem título* de Tchêkov foram seduzidos pela narração do monge superior, o mesmo tenha acontecido com Bonifácio, levado pela eloquência e encantamento com que Tobias tão bem descrevera a sua relação com as ideias associadas com *o estar só*. Talvez Bonifácio quisesse experimentar o que sentira da narração daquele homem e/ou compreender suas atitudes.

O *ficar só* de Tobias era o momento das ideias. Era talvez nesse momento que lia, o ler com finalidade, com propósito de criação. Havia um labor nesse processo, um labor prazeroso para quem era dado o pensar, quando diz “*logo que fico só, divirto-me em conversar com elas [ideias]*”. A interação e o diálogo com essas ideias torna-se um processo (“*Algumas vêm já grávidas de outras, e dão à luz cinco, dez, vinte e todo esse povo salta, brinca, desce, sobe, às vezes lutam umas com outras, ferem-se e algumas morrem*”), ora somando, ora confrontando e, conseqüentemente, originando novas ideias. Mas isso não acontece de forma rápida, é um processo demorado que precisa de tempo para que seus frutos sejam gerados. Por isso, Tobias finaliza: “*e quando dou acordo de mim, lá se vão muitas semanas.*” Como isso ocorre? Com certeza por meio da razão, que leva à reflexão e a concretização do pensamento.

Esse momento das ideias remete à Teoria das Ideias de Platão, através da qual Sócrates mostra que a felicidade reside no mundo das ideias, onde a razão e a prudência guiam a alma, e não no aparente ou naquilo que se mostra, o que gera uma ilusão ou felicidade transitória. Lacoste (1989, p. 10-11) assim a explica:

Quando, de uma coisa que está diante de nós, dizemos, por exemplo, ‘é uma árvore’ (mesmo que esta seja apenas desenhada), estamos dizendo o que essa coisa é, reconhecemos-lhe uma identidade e um ser. Esse ser é o que Platão designa por ‘essência’, ‘forma’ ou Idéia. A Idéia é o que, por sua presença, faz uma coisa ser o que é (uma árvore). O ser, definido como Idéia, é permanente e opõe-se, por conseguinte, à mudança e ao devir.

Na Introdução da *República* de Platão (1965, p. 9), Baccou, explicando sobre a divisão da obra, traz à tona que a alma justa desfruta de uma felicidade ao tomar posse da sabedoria que este mundo proporciona.

Sócrates, ao conceber o homem como corpo e alma, diz que “a alma tem mais realidade que o corpo, pois só ela é capaz de conhecer as Formas imutáveis; similarmente os alimentos que lhe apaziguam a fome – opinião verdadeira, ciência e virtude – são bem mais substanciais do que aqueles com os quais o corpo se aplaca” (PLATÃO, 1965, p. 52). Os prazeres que aplacam o corpo proporcionam-lhe “apenas alegrias ilusórias, seguida de pesares e dores” (PLATÃO, 1965, p. 52). Portanto, afastar-se da ciência e da sabedoria significa, pois, de todos os pontos de vistas, afastar-se da verdadeira felicidade. (PLATÃO, 1965, p. 53)

De certa forma, essa felicidade foi transposta de forma metafórica por Tobias. Mas para se chegar a esse grau de felicidade é preciso percorrer um caminho, o qual Tobias já havia iniciado há muito tempo. O mesmo caminho que o escravo no livro VII da República de Platão percorreu para chegar à luz saindo das profundezas da ignorância, onde tudo que via eram imagens, sombras do real. Bonifácio tentou desvencilhar-se das amarras, dos grilhões da mente, mas não conseguiu talvez pelo temor do pensamento de outros e/ou pela comodidade, pelo tempo/idade.

Um narrador-leitor

No início do conto, o narrador apresenta-se junto com o leitor, observando todas as impressões e sentimentos do protagonista, e contando a história sob a perspectiva de Bonifácio. Ao final, o narrador distancia-se da perspectiva de Bonifácio e aproxima-se da ótica de Tobias. O foco gira em torno de Tobias, nas impressões deste último, e Bonifácio transforma-se em um *outro*, uma pessoa comum, pois o que realmente importava era a experiência do estar só sob o olhar investigativo.

Podem-se observar no decorrer da narrativa que como Bonifácio-leitor há inúmeros outros leitores. A leitura que Machado de Assis gostaria de que todos alcançassem, é feita por poucos, principalmente como crítico literário. Não há muitos leitores no período Imperial e o seu fazer literário torna-se solitário em todos os sentidos.

Quem narra mostra-se um grande intelectual, de conhecimento vasto, pois cita autores de grande prestígio e em voga na época (período Imperial), como: Edgar Allan Poe, Dante Alighieri, Napoleão Bonaparte, dentre outras vozes que são evocadas na narração. O narrador acaba concorrendo junto com as suas personagens – que sem querer se puseram à prova de análise ao olhar psicanalítico de Machado de Assis – em relação ao quesito de leitura, à compreensão que tem do mundo e dos livros.

Esse narrador caracteriza-se como um grande leitor de olhar sagaz e irônico quando compara Bonifácio a Robinson Crusoe, quando traz à tona uma característica de uma das personagens de Edgar Allan Poe e explica, citando Napoleão Bonaparte, que poucos apreciam música monótona e “*as impressões que se repetem são as únicas que verdadeiramente se apossam de nós*” (ASSIS, 1998, p. 265-266), já adiantando um possível desfecho.

Que tipo de leitor teria tão vasto conhecimento e de cunho tão sublime? Que tipo de leitor poderia escrever maravilhosamente como o narrador que ora escreve? Esse narrador

seria um magnífico leitor? Esse escritor seria leitor? Como ser escritor se não for um exímio leitor?

Como não poderia sê-lo, se em todo transcurso do conto o narrador mostra-se um grande leitor dos clássicos; não só, mas também dos assuntos que são noticiados pelos jornais ao descrever o gosto de Bonifácio. Esse narrador mostra-se conhecedor de histórias e do mundo que o cerca; coloca-se também na posição de leitor quando nos inclui no texto e se põe também como um mero observador: “*Vimo-lo entrar. Vamos vê-lo percorrer tudo, salas e alcovas, jardim e chácara*” (ASSIS, 1998, p. 266).

O narrador que se aproxima do público leitor, ao convidar a olhar para o mundo de Bonifácio, tem muito mais algo de si no Tobias. Ele ri com o Tobias (e com o leitor atento) da personagem principal:

Contou-lhe tudo; confessou-lhe que, por estar um pouco fatigado dos amigos, tivera a idéia de recolher-se por alguns dias, mas não conseguiu ir além de dous, e, ainda assim, com dificuldade. Tobias ouviu-o calado, com muita atenção; depois, interrogou-o minuciosamente, pediu-lhe todas as sensações, ainda as mais íntimas, e o outro não lhe negou nenhuma, nem as que teve com os cabelos achados na gaveta. No fim, olhando por cima dos óculos, tal qual como no pesadelo, disse-lhe com um sorriso copiado do diabo:

— Quer saber? Você esqueceu-se de levar o principal da matalotagem, que são justamente as idéias...

Bonifácio achou-lhe graça, e riu.

Tobias, rindo também, deu-lhe um piparote na testa. Em seguida, pediu-lhe notícias, e o outro deu-lhas de vária espécie, grandes e pequenas, fatos e boatos, isto e aquilo, que o velho Tobias ouviu, com olhos meio cerrados, pensando em outra cousa. (ASSIS, 1998, p. 272-273)

Assim, narrador e Tobias concluem juntos que Bonifácio “*esqueceu-se de levar o principal da matalotagem, que são justamente as idéias...*” (ASSIS, 1998, p. 272). Este último *achou-lhe graça e riu*, como se o filósofo fosse motivo de graça (talvez pela cena lembrar-lhe o pesadelo). E Tobias, como quem trata uma criança travessa, dá um piparote na testa do Bonifácio (pois quem faria tal *asneira*).

Por que será que o Tobias se interessou pela história vivenciada por Bonifácio, escutou atentamente, e pelas notícias dos amigos demonstrou certo desinteresse? Talvez por ser o motivo de imitação, entretanto sem sucesso, provocando embaraço e desconcerto ao Bonifácio; por ser motivo de investigação a fim de verificar algo que há muito tempo procurava; ou simplesmente por ser um assunto novo, fugindo da mesmice do dia a dia.

Bonifácio: um leitor eventual

É como um iniciante leitor que se aventura na tessitura do texto que o narrador descreve Bonifácio, diferente do leitor da pintura *Le Philosophe lisant de Chardin* – um leitor maduro que se atém ao livro. “A leitura ali [*lecteur*] não é uma ação casual, impremeditada. Trata-se de um encontro cortês, quase que nobre, entre uma pessoa e uma daquelas ‘visitas importantes’ [...]. O leitor vai ao encontro do livro levando a cortesia em seu coração” (STEINER, 2001, p.1).

De acordo com o narrador-leitor, Bonifácio ao entrar na casa sente-se um verdadeiro Robinson prestes a desvendar os mistérios daquela ilha que se dispôs a descobrir: a solidão. Mas a tarde inteira do primeiro dia, não passou de um mero proprietário, examinando tudo com paciência e minuciosidade. E assim descobriu tudo o que um dono de uma casa poderia encontrar quando se aluga a outras pessoas: coisas por consertar, casa por arrumar.

Pela primeira vez, depois de anos de existência, esse homem depara-se com ele mesmo ao anoitecer. Esse momento que se instaura com a ausência de luz leva-o aos sentimentos mais profundos, trazendo antigas companhias. Mas Bonifácio não sabia lidar muito bem com isso; por isso, em outro momento, utilizou a paciência, um jogo de cartas como um recurso para afugentar essa sensação: “pôde assim escapar às recordações que o afligiam, se eram más, ou que o empuxavam para fora, se eram boas” (ASSIS, 1998, p. 270).

Ao cair da noite, com a chegada das Ave-marias, únicas hóspedes que lhe faziam companhia, sentiu-se prestigiado. Era a primeira vez que se deu oportunidade de pensar em si mesmo e não nos outros, a quem geralmente lhes prestava pequenos serviços e visitas. Só conhecia a noite pelo “*gás do jantar*” que preparava a comida e a mesa a ser posta, pois estava sempre a fazer alguma coisa (ou conversando ou pensando em outras pessoas). Mas como se isso o incomodasse e a fim de espantar a solidão, “correu a acender a luz e cuidar de jantar” (ASSIS, 1998, p. 266), buscando talvez evocar *os ausentes* pela rotina que a ceia instaurava.

Esse silêncio que o afligia os bons leitores bem o sabem apreciar, pois é nessas horas inaudíveis que aproveitam e imergem para os recônditos das letras, nos sons das conversas que a leitura evoca como Proust tão bem relata em seu livro *Sobre a leitura*.

Na primeira noite, Bonifácio jantou mais ou menos. Tomou café feito por ele em uma máquina, mas sem sopa. Afinal de contas, não era dado a prendas domésticas, alimentando-se mal a cada nova refeição que se seguia, já que não tinha ninguém para fazê-la. Às oito horas ia dar corda ao relógio, mas como forma de assegurar a solidão que se

propusera, resolveu deixá-lo parar por completo, provocando o silêncio e o vazio das horas – isolamento no tempo. Em seguida, leu algumas páginas de um romance; talvez enfadonha demais para continuar ou pela falta do hábito deste tipo de leitura, bocejou, fumou e dormiu.

Como se pode verificar, a leitura de romances não era um hábito de Bonifácio. Em *O Leitor Incomum*, “a boa leitura pressupõe resposta ao texto, implica disposição de reagir a ele, atitude essa que contém dois elementos cruciais: a reação em si e a responsabilidade que isso representa” (STEINER, 2001, p. 3). Há uma entrega total de quem lê para com o livro a tal ponto de o leitor encontrar-se na história. Para Chardin (apud STEINER, 2001, p. 3), “ler bem é ser lido pelo que se lê” devido à dupla incidência da luz na página e no rosto do leitor.

No dia seguinte, depois de tomado banho e de servido o café, procurou os jornais. Lembrou-se de que intencionalmente não os mandara ir à Chácara. Bonifácio tinha o hábito de ler os jornais todos os dias entre o café e o almoço, mas nada compensou a falta, nem mesmo o chumaço de cabelos encontrados no fundo de uma gaveta escondido por entre notas e bilhetes, reavivando um amor antigo, de uma data, segundo informa o narrador. A leitura do bilhete não o reconfortou, mas o levou a um tempo de desejos e anseios.

Não se pode negar que Bonifácio era leitor, mas o seu gosto versava por leituras corriqueiras, por leitura do cotidiano, de textos que contavam de notícias e pessoas conhecidas com uma linguagem mais usual. Ele não é um leitor de ideias, é um leitor de jornais: romance-folhetim. É, contraditoriamente, um leitor de Machado.

Pode-se dizer que era um leitor superficial, pois em várias circunstâncias não soube fazer as inferências necessárias para compreender as mensagens de Tobias, tanto no que se refere em relação com as ideias como com a teoria da máxima social dos cães, do sonho e das experiências que tivera.

Bonifácio x Tobias: o “estar só” e o livro

Bonifácio não entendeu a relação de Tobias com as ideias, o que tomou como uma grande gozação do amigo. Para ele a experiência não foi boa, foi desagradável. O propósito que tinha em ficar duas semanas na chácara de Andaraí não durou mais que dois dias, por isso narrador conta que a impressão sentida pelo protagonista era *uma e única*, pois não seria mais repetida pela sensação desagradável que vivera: a de *estar só*, sem ninguém; por lhe trazer lembranças e saudades de um tempo vivido.

O *estar só* traz à tona a consciência, revela um pouco da essência do ser humano, e talvez isso fosse demais para aquele homem de 45 anos, pois passou a vida inteira vivendo para os outros não para si, vivendo os seus dias um após o outro sem pensar em suas atitudes, sem olhar para dentro de si. Essa consciência estava escondida e, no momento em que se deparou com ela, não soube bem o que viu, como o homem da multidão que tinha medo da solidão.

O narrador explica que o silêncio gera a monotonia e esta não era dada a todas as pessoas, que nem todas sabiam apreciar a monotonia, citando Bonaparte que se lambia por ela e tirava disso uma teoria: as impressões que se repetem são as únicas que verdadeiramente se apossam do ser. A essa conclusão também chegam Proust e Steiner que tão bem descrevem sobre o estar da leitura.

Bonifácio e Tobias, personagens que dão movimento ao conto, revelam-se dessa forma leitores distintos. O primeiro mostra-se um leitor eventual, não dado aos estudos, mas a festas e à rotina do dia-a-dia; o segundo, um leitor maduro, considerado intelectual, haja vista a sua descrição de sua relação com as ideias. O primeiro em vários momentos do conto chegou a pegar várias vezes um livro cuja leitura não perdurava, logo lhe cansava a vista. Essa leitura parecia ser desprovida de objetivo, de sentido, não buscava conhecimento como acontecia com a de Tobias.

Essas duas personagens diferenciavam-se não só como pessoas, mas também como leitoras. As atitudes de Bonifácio eram diferentes das de Tobias; por isso, ao querer imitar este último, pareceu cômico e risível, pois aquele nada tinha a ver com este último.

5.2 Dados e elementos narrativos do conto *Só*

O conto *Só* foi publicado no dia 6 de janeiro de 1885, final do período Imperial do Brasil. Nessa data Machado de Assis já tinha conhecimento de que seus leitores não eram muitos como imaginava e sabia que dos que liam nem todos tinham como hábito a leitura e compravam narrativas de ficção. Nas narrativas de Machado percebe-se uma mudança de postura com os leitores evocados.

O tema – apresentado pelo próprio título – que o conto *Só* traz sugere a inquietude dos poucos leitores da época, para quem Machado não escrevia. Acredita-se que o conto tenha sido dedicado aos homens que sabiam apreciar os momentos de solidão para a escrita e leitura, que eram bem poucos, ou nenhum, como o próprio título sugere.

No conto *Só*, o título torna-se sugestivo a partir do momento que um homem entra em uma chácara para ficar só e desfrutar o prazer das ideias que uma leitura pode proporcionar quando se sabe o que fazer com elas. Mas quando isso não acontece, o silêncio e a solidão tornam-se terríveis.

Bonifácio não era escritor nem leitor de longos textos. O movimento do *estar só* para o apreço do convívio com as personagens e ideias faz entender a solidão do escritor em meio a poucos leitores, tanto no que se refere ao labor da escrita que se caracteriza como processo solitário, quanto no processo da leitura que ocorre de maneira particular, dependendo de quem o lê.

Na criação do texto literário, Machado de Assis parte de duas narrativas: o versículo 8, do Salmo 54, da Bíblia Sagrada, e o conto de Edgar Allan Poe, “Um homem das multidões”. O versículo Bíblico que o autor escolhe sintetiza muito bem o que realmente aconteceu: ao fugir, Bonifácio morou na solidão. Diferentemente de Edgar Allan Poe, no conto “Um homem das multidões”, que trabalha com o mistério e o trágico, Machado trabalha no conto *Só* com um homem que se dá conta do ridículo ao propor-se imitar o amigo Tobias, utilizando a ironia como recurso textual.

A epígrafe do conto *Só* inicia com um excerto bíblico diferentemente do conto de Poe, que cita La Bruyère: “Ce grand malheur, de ne pouvoir être seul” (“É uma grande desgraça não poder estar só”), que também cabe a Bonifácio. Embora o Salmo 54, 8: “Alonguei-me fugindo, e morei na soledade” bem represente o conto *Só*, essa citação cabe também ao conto de Poe, pois apesar do homem viver refugiando-se entre as pessoas para não ficar só, ele se encontra na solidão.

O contexto do versículo mostra Davi suplicando a Deus justiça, pois descobre e lamenta-se por saber que seu filho Absalão e seu amigo conselheiro Aitoifel armam contra ele. Dessa forma, o versículo 8 traz a ideia de fuga daquela situação e pede a solidão que o deserto/sofrimento sugere.

As duas protagonistas pedem socorro de uma forma diferente: o homem das multidões, à presença dos outros silenciosamente; Bonifácio, às memórias e lembranças que lhe servem de desculpas para sair da situação que ele mesmo se colocou. O que as torna diferentes? A consciência. Enquanto Bonifácio percebe-se tolo, a outra personagem, evocada pelo narrador parece agir sem as reflexões de suas atitudes, movida pelos instintos e pela paixão de nunca se encontrar só a ponto de não se deixar dormir movido por essa obsessão.

Bonifácio isola-se não pelo prazer de estar só nem para aproveitar algo que a solidão pudesse dar-lhe proveito, mas pela novidade que a descrição de Tobias provocou em

seu interior. O homem das multidões buscava apenas estar entre as pessoas; apesar de encontrar-se sempre no meio das multidões, estava sempre só, sem interação social.

O narrador-personagem do conto de Poe consegue perceber que esse homem que agia estranhamente não era percebido pelos outros e constata que ele poderia ser um criminoso, pelos diversos ambientes que percorre sem ser notado e por agir como um louco. Bonifácio, ao contrário, é um homem comum, bem relacionado, de muitas posses, muito social pelos relacionamentos que são constatados na narrativa. O fato de encontrar-se só em meio a uma chácara, sem ter com quem falar, torna-se estranho diante de sua característica social.

5.2.1 Uma breve descrição dos elementos narrativos

Quem narra, diferentemente de quem escreve, faz parte da narrativa enquanto personagem, contribuindo com suas características e cosmovisão para a história narrada. Aquele que narra conta para um outro, ou seja, o narrador e o narratário participam no plano de enunciado, na narrativa em que é exposta.

No conto *Só*, o narrador onisciente intruso e o narratário mostram-se presentes na narrativa, mas dela não participam, observando e relatando as ações do protagonista fluminense. O narrador mostra-se em um tempo posterior à história que visualiza com o narratário na cidade do Rio de Janeiro, revelando-se conhecedor dos pensamentos mais íntimos de Bonifácio. Não há correspondência entre quem narra e Tobias, pois ao informar ao leitor no início da narrativa que este último já havia morrido, o narrador anula possíveis conjecturas de semelhança com o filósofo. O narrador e Tobias guardam características comuns: conhecem os segredos e as sensações mais íntimas sofridas por Bonifácio, compactuam de apuro intelectual e de mesmo pensamento em relação a Bonifácio.

Pode-se dizer que o narratário, o interlocutor do narrador, ou seja, aquele para quem é destinada a mensagem, enquadra-se no mesmo ambiente do Rio de Janeiro e tempo físico do narrador, pois este último conversa com ele, mas sem o denominar como leitor ou leitora, como acontecia em outros contos de Machado de Assis. Esse elemento ficcional torna-se também leitor ao pôr-se ouvinte atento ao que o narrador lhe fala e ao observar as transformações do protagonista em ação. Que tipo de personagem é essa que se presta a escutar uma história de um homem moderno? Quem é esse que conta e para quê? O que o incomoda? O verbo na primeira pessoa do plural convida o leitor/narratário a ver, logo no início da narrativa, Bonifácio percorrer todos os cômodos da casa.

O autor deixa marcas de si no texto que escreve. O gosto literário pelos contos de Poe soa como ressonância e repercussão, seguindo a ideia de Bachelard (1996, p. 7): “As ressonâncias dispersam-se nos diferentes planos de nossa vida no mundo; a repercussão convida-nos a um aprofundamento da nossa existência”. Entende-se aqui que seus estudos e admiração pelo contista norte-americano influenciaram sobremaneira na escrita literária do conto *Só*, as leituras dos contos ressoaram na alma de Machado tanto que chegaram a repercutir em suas experiências literárias. Essas marcas refletem não somente o gosto literário, mas também o posicionamento político, filosófico e literário.

O ponto principal não são as impressões do autor e do leitor-empírico, mas as peculiaridades das personagens enquanto leitoras. Por isso, faz-se mister explicar que narrador, narratário e autor são seres distintos na esfera da narração, a fim de que não haja confusão sobre os termos explicitados na análise das personagens.

As personagens leitoras não ficam aqui somente no plano superficial, entre os protagonistas e o anti-protagonista, mas ultrapassam essa esfera a fim de que se compreenda o nível da participação dos narradores e narratários na ação e construção das mesmas.

A narrativa acontece em dois tempos distintos: o tempo em que o narrador conta a narrativa para o narratário e o tempo que dura a história de Bonifácio. O primeiro mostra que o evento contado já aconteceu e está sendo lembrado, pelo fato de Tobias não estar mais presente, de já ter falecido. O tempo da história de Bonifácio, cujo enredo não é linear, inicia na fábula sobre a reclusão de Bonifácio – inspirado pelo parente. Presencia-se no conto *Só* a ocorrência da meta-narrativa, onde se evidencia uma história dentro da outra.

O narrador faz uso de estratégias narrativas como o flashback e o flashforwards, apontados por Umberto Eco (1993) e Gerard Genette como, respectivamente, fatos passados esquecidos por algum motivo pelo narrador – quando este interrompe a história de Bonifácio e explica o verdadeiro motivo do estar só –; e antecipar fatos futuros, constituindo-se como manifestação de impaciência narrativa – quando quem narra conta sobre Tobias já haver morrido na ocasião que relembra a história.

Quando se vislumbra a perspectiva temporal da narrativa, observa-se que há uma transfiguração do Bonifácio. Este depois de contar o caso a Tobias, após a experiência da reclusão em Andaraí, é visto pelo narrador não mais como Bonifácio, mas como um *outro*, semelhante a outras pessoas da cidade moderna. Nesse momento o olhar do narrador converge com o de Tobias.

Apesar de a ação concentrar-se na Chácara de Andaraí, o espaço narrativo aludido varia de acordo com os hábitos do protagonista. As lembranças percorriam vários lugares

enquanto estava recluso, mas o local evocado que provocava satisfação e equilíbrio na alma de Bonifácio era a Rua do Ouvidor: ponto de encontros de amigos e do ócio que o fazia contemplar os transeuntes que passavam e o desviava de levar aos pensamentos mais recônditos do seu ser, como o narrador protagonista do conto de Poe. Na chácara, lembrou-se de que na rua do Ouvidor gostava de ver junto com Bernardo as pessoas passarem com os guarda-chuvas pra lá e pra cá. E, nessa mesma rua, encontrou-se quando desistiu da reclusão, dando notícias de toda espécie de Iguazu – lugar que dissera a amigos que iria, mas não foi.

O espaço narrativo estende-se ao Jardim Botânico e ao mar, na barca em direção à Niterói. Esses lugares que Tobias ocupava revelam um pouco da essência do filósofo, que não era preso a convenções nem ao status social.

O filósofo sabia lidar muito bem com a arte do pensamento. E os espaços que escolhia para habitar/frequentar não eram ocasionais, mas inspiradores para a alma, longe do caos da cidade: a multidão de pessoas, trânsito, barulho e marginalidade, consequências da modernidade. Não era decididamente um homem das multidões, como Bonifácio ou como o personagem de Poe.

Os espaços percorridos entre Tobias e Bonifácio distinguem-se e revelam o ritmo e o estilo de vida dos dois. Enquanto o primeiro, mais reservado, não gostava muito de espaços públicos; o segundo vivia socialmente entre as pessoas de seu meio, exibia-se de sua influência e conhecimento político e social, ostentava seu poder, não tinha tempo para pensamentos com os quais não sabia o que fazer, tinha como um de seus prazeres o vinho. Além disso, sugere os tipos de leituras de ambos, haja vista um ser estudioso profissional e outro ter como leitura corriqueira o jornal: Tobias faz leituras longas, que exigem do leitor um raciocínio e técnicas de escrita para a compreensão do texto lido; já Bonifácio, com a vida movimentada e dado aos prazeres da carne, faz leituras curtas, utiliza-nas para obter informações úteis e rápidas e possa tirar proveito delas.

5.3 Fahrenheit 451, de Ray Bradbury

O romance, uma narrativa de ficção científica, trata de uma história em que os livros filosóficos e literários eram proibidos. As pessoas que não seguiam o comportamento desejado pela sociedade, que tivessem ações suspeitas, eram denunciadas. E os bombeiros, agentes da higiene pública, que antes apagavam incêndios, agora ateam fogo em livros a fim de proclamar a paz e a ordem. Mas um dos bombeiros em meio a tantos livros que queima,

levado pela curiosidade, se vê enredado pelos livros, principalmente após conhecer uma garota de 17 anos, Clarisse McClellan.

A história gira em torno das ações de Guy Montag e das relações que desenvolve com Clarisse McClellan, Faber, Sabujo Mecânico, Capitão Beatty e Mildred. Clarisse torna-se uma espécie de ponto catalisador da leitura para Montag, pois talvez seja quando sua vida finalmente passa a fazer sentido. O capitão Beatty atua de modo inverso à menina, eliminando tudo aquilo que podia prejudicar *a paz social*, literalmente.

O romance *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury, é considerado pela crítica uma obra clássica no gênero da ficção científica distópica, juntamente com *Admirável Mundo Novo*, *Laranja Mecânica* e *1984*. Bradbury mostra uma sociedade futurista (nem tanto, ao compararmos o tempo presente na obra com o momento do leitor do século XXI e com as tecnologias previstas pelo escritor na década de 50 para um futuro hoje presente) que abomina os livros e vive alienada. Isso pode ser confirmado com a passagem em que Faber conta a Montag que viu as transformações ocorrerem, mas que não fez nada, o que revela que esse passado não era tão distante, já que fora deposto há 40 anos do cargo de professor de literatura inglesa.

Publicado primeiramente sob o título *The Fireman*, em 1947, *Fahrenheit 451* é lançado em 1953 com algumas modificações, principalmente no título. Entretanto, a ação não retrata um passado distante, nem o presente arrebatador do período entre guerras, mas um futuro não muito diferente daquilo que ocorria no momento em que foi escrita a obra. A censura e a alienação são os pilares centrais com os quais o romance de Bradbury se estrutura.

No filme *Flores Raras*, Elizabeth Bishop, poetisa americana que vive uma relação afetiva com a arquiteta brasileira de renome Lota de Macedo Soares, comenta seu estarecimento de como as pessoas podiam continuar a se divertir em um momento em que o povo brasileiro acabava de sofrer um golpe militar, em 1964. Nem parecia que o Brasil estava sob uma ditadura, de privação de liberdade, pois as pessoas continuavam a viver como se nada tivesse acontecido, divertindo-se e rindo em meio ao caos que se instaurava.

Apesar do tema da obra de *Fahrenheit 451* centrar-se nas ações de Montag, parece que o pensamento de Bradbury vem convergir com o discurso de Elizabeth Bishop, quando ele retrata uma sociedade alheia ao momento histórico e voltado ao aspecto egóico, onde o que importa é alimentar os prazeres narcisísticos do ser, e o que viesse a acontecer não importasse, caso não afetasse a vida individual das pessoas. O importante era deixar a população ignorante e longe do conhecimento para serem facilmente manipulados a bel prazer dos que detinham o poder em mãos. Cabe salientar que ambos os escritores eram americanos

como também contemporâneos de uma mesma época literária e histórica. Enquanto um versava na narrativa, a outra agia na poesia.

A obra de Bradbury trata justamente de uma sociedade em que os livros foram proscritos, quando manter obras literárias ou filosóficas em casa constituía-se um crime. O enredo se passa em uma cidade dos EUA (como denuncia os nomes das personagens, a referência de vitórias de duas grandes guerras e cidades citadas) cuja paisagem de casas, ruas e avenidas, parques, metrô e florestas – ambientes muito comum tanto do momento presente em que foi escrito quanto do período histórico que visou representar –, é bem semelhante às casas que se conhece hoje, mas diferentes no que diz respeito às TVs dos anos 60, pois eram pequenas as que são feitas agora. Espera-se sempre deste tipo de gênero uma atmosfera em que os aparatos tecnológicos dominam o mundo e a ciência transforma o habitat humano em um grande laboratório. Pinto (2013, p. 12) assim revela sua impressão:

A cidade de Fahrenheit 451, em resumo, é apenas um pouco mais sombria e opressiva do que a maioria das metrópoles contemporâneas, com seu misto de progresso industrial, e deterioração do tecido urbano, onde moderníssimos meios de transportes atravessam bairros decadentes.

As casas são à prova de combustão. Os bombeiros, agentes de higiene pública, em vez de apagar incêndios ateam fogo em livros para evitar que falsas esperanças, e alegrias, possam perturbar a paz alcançada pelos cidadãos. A alegria e a felicidade são conquistadas sob narcóticos e outros meios que promoviam um estado de satisfação, no caso o consumismo.

A partir deste dado a obra de Bradbury se enquadra na categoria das narrativas distópicas, que em geral são associadas à ficção científica. Causo (2003, p. 52) define as distopias como “a descrição de um lugar fora da história, em que tensões sociais e de classe estão aplacadas por meio da violência ou do controle social”. Em síntese, a distopia é uma utopia negativa, sendo portanto o contrário da utopia.

Pinto (apud 2012, p.13) explica:

As utopias surgiram como uma imagem invertida do real, como uma espécie de contrapartida positiva da razão crítica: se uma das atitudes filosóficas mais persistentes ao longo do tempo é o antidogmatismo e a denúncia de uma sociedade construída sobre um sistema de mistificação (o mito, a religião, a ideologia), a utopia seria o mundo possível a partir do momento em que todas essas crenças tivessem sido superadas.

Por serem racionais em excesso e diferenciar-se da irracionalidade reinante nas relações sociais, as utopias parecem ser irreais. Como na gravura de Goya, o sonho da razão produz monstros, ou melhor, distopias. A humanidade é por assim dizer vulgarizada pela “racionalidade se transformar num fim em si mesma: abstrata, mecanicista, reduzindo o

existente a um utensílio, alienando o consciente na linha de montagem e produzindo massacres com planejamento social.” (PINTO, 2012, p. 13)

O título do romance *Fahrenheit 451* indica não uma temperatura qualquer, mas uma medida na qual a folha do livro queima. Na história, os bombeiros queimam os livros com seus jatos flamejantes após denúncias de algum vizinho do “criminoso leitor”. O incêndio ocorre após a casa ser toda revistada à procura de livros, que, quando encontrados, são amontoados e queimados. A profissão do protagonista Guy Montag é justamente essa que o coloca em xeque entre o ser e o não ser, determinado pelas relações de poder, segundo Michel Foucault (1987), ou seja, entre duas paixões: o prazer de queimar e a magia da leitura.

No início do livro, era um prazer queimar. Montag tinha o “*sorriso feroz* de todos os homens chamuscados e repelidos pelas chamas” (BRADBURY, 2012, p. 21). Seu cuidado com o capacete, e a jaqueta à prova de fogo, representava o prazer de sua profissão, e o modo como impunha seu poder ao mastro revela essa intimidade. O cheiro de querosene assemelhava-se a um perfume, pois gostava e não se incomodava com isso. A imagem dos livros queimados, da brincadeira de criança que se lembra de queimar o *marshmallow* no fogo que ateia, e de levantar fagulhas ao andar sobre as cinzas chamuscadas, revela um homem fascinado pelo fogo. As labaredas em seu olhar inerte, o andar imponente por entre as chamas, indicam, à primeira vista, a existência de um piromaniaco em uma sociedade onde a manutenção deles era comum.

Quando encontra e mantém o primeiro contato com Clarisse McClellan, Montag inicia uma relação afetiva com ela, que o faz refletir e questionar-se sobre as coisas ao seu redor. Ela não iniciou Montag na leitura, mas ensinou de alguma forma a saber o que fazer com as leituras que tinha, proporcionando *experienciar* aquilo que a vida lhe oferecia, vivendo verdadeira poesia.

Clarisse McClellan, que dizia ter 17 anos a mando do avô, pois poderia associar à maluquice, era uma estudante considerada antissocial – apesar de parecer o contrário – pelos colegas e professores. Sua família gostava de se reunir e conversar. Era com o tio dela que extraía as informações que obtinha e transmitia a Montag, além dos livros que com certeza lia. Maluca das ideias, como ela se intitulava, falava de tudo um pouco. Gostava de estar no jardim, na rua ou na árvore observando as coisas.

Com ela Montag desperta de um sono profundo, em que o véu da ignorância se desfaz, e passa a ver as coisas sob outra ótica. Ela assemelha-se um pouco com Tobias, funciona no enredo como instrumento de identificação, provocando euforia e torpor nos

leitores, que almejam sentir o mesmo que os protagonistas para atingir o maravilhamento sentido por um outro.

Montag tinha 30 anos e era casado com Mildred, mas não a amava nem era feliz, como constata após refletir sobre a pergunta de Clarisse: *Você é feliz?*. E quando para no corredor da casa, e olha para a grade do ventilador, lembra que ali jazia algo oculto e guardando uma identificação com a garota. Depois desse estranho encontro, pensa em “*quantas pessoas existiam cujos rostos eram capazes de captar e devolver a expressão de outra, seus pensamentos e receios mais íntimos*” (BRADBURY, 2012, p. 29) como aconteceu com Clarisse.

Mildred tinha também 30 anos, era esposa de Montag, e vivia no mundo das telas, que figuravam ideias que não tinham muito sentido para o protagonista. Além disso, vivia à base de narcóticos e em uma euforia desmedida, sem abrir mão daquilo que lhe fazia fugir da triste realidade em que vivia, sob a falsa ilusão de liberdade e felicidade. O excerto a seguir o bem exemplifica:

— O que há para esta tarde? — perguntou ele, cansado. Ela não voltou a tirar os olhos do roteiro.

— Bem, daqui a dez minutos entra uma peça no circuito de tela múltipla. Eles me enviaram o meu papel esta manhã. Eu mandei algumas tampas de embalagens. Eles escrevem o roteiro, mas deixam faltando um dos papéis. É uma ideia nova. A dona de casa, que sou eu, faz o papel que está faltando. Quando chega o momento das falas que faltam, todos olham para mim, das três paredes, e eu digo a fala. Por exemplo, aqui o homem diz: ‘O que você acha dessa proposta, Helen?’. E olha para mim, que estou sentada aqui no centro do palco, entende? E eu digo, eu digo... — ela fez uma pausa e correu com o dedo sob uma fala do roteiro — ‘Acho excelente!’. E então eles seguem com a peça até que ele diz: ‘Você concorda com isso, Helen?’. E eu digo: ‘Claro que sim!’. Não é divertido, Guy? Ele continuava no corredor, olhando para ela. [...]

— Sobre o que é a peça?

— Eu já lhe falei. Tem essas pessoas chamadas Bob, Ruth e Helen.

— Ah.

— É muito divertido. Vai ficar ainda melhor quando pudermos instalar a quarta tela. Quanto tempo você acha que teremos de economizar até podermos furar a quarta parede e instalar uma quarta tela? Custa só dois mil dólares.

— Isso é um terço do meu salário anual.

— São só dois mil dólares — replicou ela. — Bem que você poderia ter um pouco de consideração por mim de vez em quando. Se tivéssemos uma quarta tela, puxa, seria como se este salão não fosse mais só nosso, mas os salões de todos os tipos de pessoas exóticas. Poderíamos abrir mão de algumas coisas.

— Já estamos abrindo mão de algumas coisas para pagar a terceira tela. Faz apenas dois meses que ela foi instalada, lembra-se?

— Só isso? — Ela ficou sentada olhando para ele demoradamente.

— Bem, até logo, querido.

— Até logo — disse ele. Depois, parou e se virou. — *Tem um final feliz?*

— Ainda não li até o fim.

Montag foi até onde ela estava, leu a última página, anuiu com a cabeça, dobrou o roteiro e o devolveu. Saiu de casa sob chuva. (BRADBURY, 2012, p.39)

Pode-se presenciar também nesse momento a agilidade de Montag na leitura e o conhecimento da estrutura narrativa quando pergunta a ela sobre o tema do programa de que vai participar e de como é o fim. Ela, no entanto, mostra-se ineficaz em sua capacidade de raciocínio e de compreensão, completamente moldada ao comportamento que o sistema desejava.

A rotina de Montag resumia-se em casa e trabalho. No quartel, o corpo de bombeiros recebia geralmente as diligências à noite. Nas noites em que as horas eram mais longas e o trabalho reduzido, buscavam sempre algo para entreter-se: jogando cartas ou apostando com o sabujo mecânico – animal que, ao lado do capitão Beatty, atuava contra a transformação de Montag.

O Sabujo Mecânico, uma espécie de cão, feito de cobre, ferro e aço, servia de vigia e arma para atingir os objetivos da sociedade que capitão Beatty representava. É esse animal robótico que vigia os passos do bombeiro em casa e na rua, dá ao capitão informações precisas sobre as relações e o cotidiano do protagonista.

Montag descreve-o com facetas de rubi, narinas com cerdas de náilon e de oito pernas com patas munidas de coxins de borracha. Ele não era um ser vivo, mas um robô programado para caçar e matar, que projetava uma agulha prateada uns dois centímetros no ar.

Para Beatty, o cão não pode ser munido de sentimento pois, “ele não gosta nem desgosta. Apenas ‘funciona’. É como um exercício de balística. Ele tem uma trajetória definida por nós. Ele executa. Segue a pista, faz a mira e dispara. É só fio de cobre, baterias recarregáveis e corrente elétrica”. (BRADBURY, 2012, p. 46)

Essa peça engenhosa provocava uma certa admiração e medo em Montag: o primeiro sentimento, porque era incrível como aquele monstro tão inventivo podia ser tão preciso; e o segundo, por já ter tido várias reações contra o bombeiro. Mas o curioso é que Montag tinha medo de que alguém pudesse ter dito alguma coisa a ele sobre o que tinha escondido atrás da grade do ventilador e de ser sua próxima vítima; e reflete com certa tristeza sobre a impossibilidade de pensamento do sabujo. Ele também guarda um segredo, assim como Clarisse e o homem que tinha conhecido há um ano.

O capitão Beatty tinha uma espécie de poder em relação aos seus subordinados. Dele dependiam as ações do quartel, era quem orquestrava à distância o fogo contra os livros que queimavam. Esse homem mostrava-se, nos diálogos que mantinha com Montag, leitor desses livros. Ele sabia o que dizia e o porquê dizia, não por que tinha escutado ou por

repetição, mas por ser leitor, pois não tropeçava nas palavras nem se embaralhava nos pensamentos.

Beatty diferenciava-se dos bombeiros pela insígnia da fênix no quepe e pelo carro que possuía, enquanto os bombeiros andavam de capacete preto com o número 451, usavam uma jaqueta à prova de fogo para o ritual que se estabelecia após a denúncia para a queima dos livros e utilizavam como meio de transporte o metrô.

Na camisa dos bombeiros havia o disco da fênix na altura do peito e a salamandra na manga, símbolos que representavam animais que vivem e revivem das chamas. Observa-se, portanto, uma relação entre a função dos bombeiros com os seres mitológicos, os quais as chamas não lhes provocavam terror ou medo, nem os machucava.

O slogan oficial representa a função e o objetivo a serem alcançados pelos bombeiros: “*Segunda-feira, Millay; quarta-feira, Whitman; sexta-feira Faulkner. Reduza os livros às cinzas e, depois, queime as cinzas*” (BRADBURY, 2012, p. 26). Assim, os dias citados referem-se à rotina do trabalho dos bombeiros, aos dias dedicados ao trabalho. Os escritores referenciados, sejam filósofos ou sejam literários, representavam os livros mais perigosos, trabalhos que levavam as pessoas ao despertar da consciência, pois tocavam questões políticas e sociais, o que questionava o momento histórico em que viviam: a desordem social, o capitalismo e o egocentrismo.

O olhar para o outro, o escutar e os sentimentos nobres, como o amor, eram atitudes questionáveis e, por vezes, banidas pela sociedade autoritária. Essas experiências eram por vezes exercidas principalmente com as leituras desses teóricos. Por isso, os livros eram reduzidos às cinzas, transformados em nada; e, para que não houvesse nenhuma possibilidade de o livro ressurgir como a Fênix, deveriam também queimar as cinzas.

Fogo e cinza são os elementos de que se constitui o livro, não o fogo – que esse não consegue aplacar os efeitos desse objeto, pode até possibilitar que as pessoas o conheçam – que é lançado contra o livro; mas o fogo do conhecimento, cuja chama nunca se apaga.

Há uma luta entre um fogo real e o fogo que a palavra exerce na alma das pessoas. O fogo real serve de arma para o regime autoritário, contra o conhecimento que inspira e liberta da opressão. Essa imagem revela o medo e o poder que os regimes autoritários conferem ao livro – objeto de conhecimento, e sabem que pode ser avassalador nas mãos de quem descobre os mistérios que a palavra guarda.

O fogo real elimina aparentemente o livro, mas ele existe antes mesmo de se coisificar na mente de quem o escreve ou, depois de lido, continua a existir no ser de seus leitores. Esse fogo pode afastar o contato com algumas pessoas. Os vestígios da escrita não se

apagam com o fogo. É preciso mais que isso: eliminar o próprio homem de onde surgem as ideias e que questiona o mundo.

O brasão do Capitão Beatty tem a fênix como emblema. O poder que ele possui não é apenas no nível hierárquico, mas também no nível intelectual. Ele não é um cidadão medíocre, ele sabe contra o quê e para quê atua.

A cidade inteira reduz-se às cinzas: as pessoas, o corpo de bombeiro, a vida antiga de Montag. Essas cinzas não hão de renascer mais na vida do novo homem-livro, que já se prepara para novas e possíveis batalhas. Essas cinzas provocaram um desolamento, um estar só real, uma ruptura total com a vida antiga.

A casa de Montag, de acordo com a descrição do narrador, era constituída de quarto, sala, banheiro e cozinha. O quarto onde dormia assemelhava-se a um mausoléu, nenhuma luz de fora penetrava os recônditos. Apenas dividia o quarto com Mildred, dormiam em camas separadas, por isso o frio, sem o calor do amor.

Outro espaço onde ocorre a ação é o quartel, dividido em dois andares, cujo mastro era uma espécie de elevador que conduzia os bombeiros para cima ou para baixo. No andar superior, os homens se divertiam jogando cartas à espera de alguma diligência; quando não havia, no térreo, faziam do cão-polícia uma espécie de caçador, apostando em qual presa pegaria primeiro.

Entretanto, eram ao ar livre os encontros de Clarisse e Montag: ruas e jardins, de onde a jovem sempre usava alguma coisa como ponto de partida para a conversa, suscitando reflexão e imaginação do bombeiro. Já os espaços em que estava com Faber concentravam-se no parque, onde Montag o conheceu, ou na casa do professor de literatura, onde surgiu a ideia do golpe contra o corpo de bombeiros, onde aprendeu a importância do livro e descobriu a existência dos homens-livro, depois encontrados nas margens da ferrovia abandonada na floresta.

Faber era um professor que Montag tinha conhecido um ano antes de começar a falar com a sua vizinha. Era já um senhor e, como ele próprio dizia, um covarde, pois temia morrer nas mãos dos bombeiros, de ser descoberto. Montag encontrou nele apoio, companheirismo e amizade. Faber o ajudou nas *enrascadas* em que se metia, como ocorreu em sua casa com as amigas de Mildred e no encontro com o capitão Beatty.

No posfácio Bradbury declara que, quando escreveu, não tinha consciência do significado dos nomes que havia dado às personagens: “Montag foi batizado com o nome de uma fábrica de papel. E Faber, naturalmente, é um fabricante de lápis! Como meu inconsciente foi astuto ao dar esses nomes a eles” (BRADBURY, 2012, p. 207). Quando se

faz este tipo de constatação, o leitor da obra constrói e atribui um novo sentido à narrativa. Assim, subentende-se que os dois atuaram juntos, escrevendo uma nova história, dando uma nova direção à realidade em que viviam, um apoiando ao outro em suas ações.

O ponto de vista do romance é narrado em 3ª pessoa. O narrador mostra-se impassível com as atitudes de Montag, chama-o de idiota, conhece os pensamentos mais íntimos, conta a história sob a perspectiva do protagonista, ou seja, a partir da percepção e do conhecimento dele. Entretanto, esse que narra compartilha com o leitor um segredo: o conhecimento da *verdade* sobre os livros e o mundo.

A última personagem com quem estabelece diálogo é Granger, homem-livro que representa *A República* de Platão e tinha escrito um livro chamado *Os dedos na luva: o relacionamento correto entre o indivíduo e a sociedade*. Como indicam os títulos, Granger mostra-se mestre e democrático em suas relações, pois não se baseava na soberania de seus desejos nem mantinha o grupo sob suas lideranças, mas orientava o grupo a compartilhar responsabilidades.

É com Granger que Montag presencia a cidade sendo pulverizada pelas bombas lançadas por jatos. Esse episódio remete a uma passagem bíblica: a destruição de Sodoma e Gomorra, consumida por fogo e enxofre, não sobrando ninguém além de família de Ló, filho de Abraão.

Nas margens da ferrovia abandonada, tornou-se homem-livro de *Eclesiastes*, já que tinha sido o único livro que conseguiu ler todo, lembrando-se e recitando-o no bombardeamento da cidade. Cabe destacar que esse livro bíblico trata sobre as vaidades humanas e a essência da felicidade – tudo aquilo que as pessoas daquela sociedade pregavam, mas de forma distorcida.

Os homens-livros eram intelectuais ou escritores que se refugiaram na floresta, a fim de se protegerem e de manterem vivos os livros. Entretanto, assim como os bombeiros, eles também queimavam livros, só que com outro propósito: de não serem pegos, por isso memorizavam as obras.

O tempo narrativo flui de acordo com as emoções de Montag, principalmente depois que conhece Clarisse. Um momento pode durar uma eternidade; outro pode ser rápido. Esse tempo converge e se altera de acordo com o espaço em que o protagonista habita. A presença de Clarisse na vida de Montag traz novos espaços onde emoções são despertadas.

A estrutura narrativa de *Fahrenheit 451* divide-se em três momentos: *A lareira e a salamandra* (Tradução Cid Kinipel) ou *A fornalha e a Salamandra* (Tradução de Henrique Leiria); *A peneira e a areia* e *O brilho incendiário*.

O primeiro capítulo apresenta as personagens que irão movimentar a história: Montag, Clarisse, Mildred e Capitão Beatty, mostrando a relação conjugal e a profissão de bombeiro. Atenta ao termo empregado pelos tradutores, lareira e fornalha evocam o fogo em alto grau que Montag fazia sempre uso para combater o inimigo em potencial do Corpo de Bombeiros: o livro. A salamandra evocada no título também pode se referir ao corpo de bombeiro, onde Montag trabalhava. Esse animal, segundo a mitologia grega, era considerado um animal monstruoso, pois não repellido pelo fogo, mas atraído, sobrevivia às chamas sem chamuscar o corpo, tal qual acontecia aos bombeiros que queimavam as casas e não se machucavam com o fogo lançado devido a uma roupa especial que os protegia.

A segunda parte, uma imagem que associa as palavras à areia e a peneira à informações, é a passagem que narra as descobertas de Montag com os livros e sua relação com a personagem Faber. Nesse capítulo, Montag lembra uma situação por que passa quando criança com o primo que o desafia a reter a areia na peneira e que ele tenta fazer ingenuamente. Ao lembrar-se desse evento o protagonista tenta, apesar das barreiras (como no caso do episódio da propaganda do *Dentrífico Denham*), compreender e memorizar as palavras da Bíblia que tinha em mãos enquanto ia à casa de Faber.

O terceiro capítulo do romance mostra como o brilho incendiário que, durante anos fora comandado por Montag, transformou-o em criminoso e pode destruir uma cidade inteira. Beatty deu-lhe todas as oportunidades para se redimir, mas as amigas de Mildred e a própria esposa o denunciaram. Em mais uma diligência, Montag encontra-se diante de sua casa, onde põe fogo em tudo que representava sua vida passada. Esse incêndio torna-se especial pelo caráter libertador que confere ao bombeiro, levando-o a viver junto com os homens-livro na floresta.

5.3.1 Montag e Clarisse: uma descoberta de leitores em *Fahrenheit 451*

Maluca das ideias, era assim que Clarisse se chamava, pois se diferenciava dos jovens daquela sociedade que não tinham responsabilidade e falavam a mesma coisa, ou seja, que não tinham pensamento próprio. Ela gostava de falar das coisas do mundo e isso era estranho para as pessoas que não tinham essa atitude, por isso não tinha amigos.

Considerada antissocial, a escola a indicou para um psiquiatra, que a tinha como uma cebola, de várias camadas que precisavam ser descobertas para que chegasse a conhecê-la. Ela sabia quem era, sabia o que não queria, tinha opinião e sabia das coisas. Em conversa com Montag, questiona o diagnóstico dado pela escola ao explicar o sentido da palavra social:

Social para mim significa conversar com você sobre as coisas como esta. – ela chocou algumas castanhas que haviam caído da árvore do jardim da frente – ou falar sobre quanto o mundo é estranho. É agradável estar com as pessoas. Mas não vejo o que há de social em juntar um grupo de pessoas e depois não deixá-las falar, você não acha? (BRADBURY, 2012, p. 49).

Como ela não seguia os padrões da sociedade, a escola não sentia falta dela, nem fazia sentido para ela também. A escola não proporcionava momento de diálogo, de conhecimento, apenas respostas prontas e acabadas. As pessoas se enchiam de atividades que as ocupavam o dia inteiro, não lhes dando o tempo necessário para que pudessem processar as ideias adquiridas.

Então, não ia mais à escola e passava o dia inteiro a vagar na rua, acompanhando todos os dias Montag até a esquina. Ela tornou-se tão próxima de Montag que parecia que já se conheciam há anos, por isso quando ela sumiu ele notou sua ausência. Mas a morte dela, que descobrira dias depois, deixou-o desolado, (in)acabado. Ele já não era mais o bombeiro, mas um novo homem que não sabia o que fazer com esse ser em uma terra que se tornara estranha.

Clarisse, cujo nome indica luz iluminou a vida de Montag, dando outra tonalidade. A luz que dela emanava não era de uma energia elétrica e sim de uma chama de uma vela, que queimava de forma lenta e gradual na medida certa, clareando os rostos obscurecidos pela escuridão e deixando às claras somente aquilo que deveria ser visto. Ela trazia a paz, a tranquilidade e a confiança igual a uma mãe e filho que compartilham de um segredo em meio à escuridão, onde se tem a impressão de existir apenas os dois no mundo. Momento mágico que durou quase uma eternidade e marcou para sempre a vida de um homem.

O *ser-homem* de 30 anos assim se apaixonou por uma menina de 17 anos, cuja curiosidade, ousadia e coragem o encantavam. Ele se declarou assim, quando o dente-de-leão não manchou de amarelo o seu queixo. Desde o primeiro momento teve uma identificação imediata com a nova vizinha de hábitos estranhos.

Ela estava sempre a passear. Não tinha hora. Era de manhã, de tarde, de noite e de madrugada. Foi de madrugada que se conheceram, quase se topando de frente um com o outro. Gostava de conversar e contar histórias. Gostava de caminhar à noite, de ver o sol nascer. Ela dizia: “gosto de sentir o cheiro das coisas e olhar para elas” (BRADBURY, 2012, p. 25). Observar era o que mais gostava, pois pela observação pensava, refletia, constatava e descobria. Não tinha medo de Montag, confiava nele, apesar de ser bombeiro.

Como Montag prestava atenção àquilo que ele dizia, a garota ousava questioná-lo, a conhecê-lo. Assim, o leitor atento descobre que ele trabalhava há dez anos como bombeiro, desde os seus vinte anos, o que o levava a ter trinta anos no momento da história; que até esse momento talvez não lesse os livros que queimasse; que, assim como tantos outros profissionais, tornou-se bombeiro porque seu pai e avô também foram.

O prazer da descoberta a dominava, levando a perguntas, às vezes, sem respostas para Montag, como fez na primeira noite, deixando-o inquieto com a pergunta “*Você é feliz?*” Ele tentou contestar, mas o pensamento em Clarisse e em sua beleza, em contraste com o quarto gélido onde se encontrava sua esposa, teimava em confirmar uma falsa felicidade: “*Não estava feliz. Não estava feliz.* Disse as palavras a si mesmo. Admitiu que este era o estado das coisas. Usava sua felicidade como uma máscara e a garota fugira com ela pelo gramado”. (BRADBURY, 2012, p. 30, grifo nosso)

Em um primeiro momento Montag não pensava muito, repetia aquilo que era já sabido por todos. Por que ela lhe contava todas aquelas coisas? Aonde queria que ele chegasse? As perguntas feitas por Clarisse o fizeram pensar sobre sua real condição, a despertar sua curiosidade sobre as coisas que pensava que sabia e a questionar o porquê de tantas pessoas terem interesse no livro a ponto de perder suas vidas. Assim, ela mostrou a ele que sabia das coisas e que ele podia confiar nela.

A menina tinha olhos negros e cintilantes, de pele branca. “Seu rosto era esguio e branco como leite, era claro como neve ao luar” (BRADBURY, 2012, p. 25) e exalava um levíssimo aroma de damascos e morangos frescos, assim descrevia o narrador que também encantado pela beleza da menina, mescla-se aos pensamentos de Montag.

O discurso livre acaba às vezes por fundir o narrador e o protagonista ao devanear sobre a beleza de Clarisse. Nesse momento os dois eram apenas um, mas a maior parte da narrativa o narrador distancia-se do protagonista para contar a história. O narrador conta a história de acordo com as lembranças a que a memória de Montag remete, esclarecendo o surgimento de pessoas e a transformação dele, respeitando *o leitor exterior* que compartilha com ele de algumas *verdades*. O narrador conta, assim, a história da perspectiva de Montag. Talvez por isso não descrevesse com riqueza de detalhes a fisionomia de Montag, mas ao falar sobre os bombeiros diz que todos parecem guardar uma mesma semelhança:

Teria ele visto alguma vez um bombeiro que não tivesse os cabelos pretos, as sobrancelhas pretas, um rosto feroz e uma feição azul-aço, com a barba feita mas como se não tivesse sido feita? Esses homens todos feitos a sua imagem! Seriam todos os bombeiros escolhidos por suas feições, bem como por suas inclinações. (BRADBURY, 2012, p. 53)

Ao reconhecer-se como bombeiro, Montag também se caracterizava de cabelos pretos, sobrancelhas pretas, com um rosto feroz e de uma feição azul-aço, com a barba feita, mas parecendo *por fazer*.

Após diálogos com Clarisse, ele começa a *pensar* e a querer questionar Beatty, o que o coloca em risco, pois este último pode ser impiedoso para aqueles que não o obedecem, que não aceitam suas verdades.

Beatty mostra ter grande conhecimento: os argumentos e a intimidade que tem com a linguagem dão indícios. Exemplo disso é a frase que recitara sem a necessidade de recorrer ao texto, citada pela senhora que havia morrido queimada junto com os livros: “Aja como homem mestre Ridley havemos de acender uma vela tão grande na Inglaterra, com a graça de Deus, que tenho fé jamais se apagará” (BRADBURY, 2012, p. 57).

Esta frase, segundo Beatty, fora dita por Latimer a Nicholas Ridley enquanto morriam queimados por heresia em Oxford no dia 16 de outubro em 1555, tal fato pode ser ratificado por Maia (2015, p. 312), em seu livro *A Fé cristã*, em que um de seus capítulos trata sobre a morte de mártires da igreja anglicana. A explicação dada por Beatty para esta situação que o expunha como leitor foi de ser necessário um homem no cargo dele conhecer passagens de alguns livros.

Como se pode verificar, Beatty também é um leitor. Suas leituras, entretanto, não o levaram para o lado defensivo do livro, em prol da existência do livro. Ele esconde-se por trás de sua posição e mantém-se infalível quanto à função que se prestou a exercer. Como leitor nato, torna-se um exímio observador na arte de pescar as coisas nos interditos dos discursos.

Quando Montag disse que imaginava como seria “*se os bombeiros queimassem nossas casas e nossos livros*” (BRADBURY, 2012, p. 54) e perguntou se antes das casas serem à prova de fogo os bombeiros não combatiam os incêndios ao invés de iniciá-los, deixou Beatty de sobreaviso em relação ao bombeiro que não soube disfarçar-se por trás da linguagem.

Beatty mostrava-se calmo, astuto e violento. Sabia esperar o momento certo para agir. Observava as ações de seus subordinados, principalmente de Montag, que chegava de forma estranha ao quartel, punha-se à distância dos colegas e evitava proximidade com o cão-polícia. O protagonista temia-o, sabia que ele era monstruoso e sádico.

Esse mesmo narrador presenciou um dos momentos em que Montag tomou o livro em suas mãos e o escondeu por entre suas roupas, levando-o para um lugar seguro longe das chamas, para sua casa. Também sabia que não era o primeiro livro que levava escondido para

casa. Montag, em conversa com Mildred sobre qual livro deveria substituir a Bíblia para entregar ao capitão, temia que Beatty soubesse qual livro que tinha em mãos e pudesse assim adivinhar a presença de uma biblioteca em casa. O narrador mostrou-se também leitor, assim como a personagem protagonista, pois conhecia seus desejos mais íntimos.

Os livros eram um enigma para Montag. Ele não entendia algumas metáforas, algumas passagens que exigiam um conhecimento anterior, que lhe faltava no momento em que lia. Isso o levava a Faber, um outro leitor, para compreender melhor os mistérios das palavras, pois só um professor poderia naquele momento ajudá-lo, principalmente o de literatura.

Apesar de Montag ter tido contato com vários leitores e livros durante anos, foi somente a partir de Clarisse e Faber que pode compreender a experiência da leitura, o significado dos leitores e escritores. A experiência da leitura leva à experiência da escrita. Talvez Clarisse surja para a experiência da leitura e Faber, para a experiência da escrita, o que levou Montag para o convívio com os intelectuais, no caso, os homens-livro.

Os leitores na história são vários. Cada um em um nível de compreensão e interpretação frente ao texto, com objetivos distintos. Cada personagem com quem Montag mantém contato revela os estágios diferentes da leitura. Mildred lê apenas com a intencionalidade de repetir, sem a reflexão que a leitura literária e a filosófica exigiam. Clarisse lia, apesar de não ter confessado a Montag, não apenas o mundo que a cercava, mas também livros, fazendo observações e reflexões que o levavam a um olhar crítico sobre a realidade em que vivia. Faber, um leitor propriamente dito e experiente na arte de desvendar os mistérios da palavra, ajudou a compreender aquilo que desconhecia sobre o objeto que tinha como inimigo. Beatty, também leitor, defendia interesses de um sistema que tinha como objetivo manter a ordem social e o poder, distanciando as pessoas de livros que pudessem pôr em risco esse poder. As pessoas que tinham livros em suas casas, onde os bombeiros corriam para atear fogo e presenciar o brilho do incêndio, também eram leitoras, mas em um alto grau. Apaixonados pela magia da leitura, muitos se lançavam ao fogo junto com os livros, pois a realidade em que viviam era desprezível, não proporcionava labor nem crescimento à alma. E os homens livros, diferentes dos aficionados pelos livros, não eram apenas leitores, mas também pensadores e escritores, almas irrequietas e estudiosas.

A análise do contato entre Montag e Clarisse revelou a existência de outros leitores. Mostrou que eles não são os únicos na trama, mas os principais, pois da relação deles se reconhece outras personagens leitoras na narrativa, cada uma em um nível distinto.

5.3.2 O livro para Montag

Inicialmente os livros eram apenas coisas, não guardavam sentido nem havia um sujeito por trás da obra. Eram apenas papéis, folhas avulsas, prontas para serem queimadas e chamuscadas. “Não se feria ninguém, apenas coisas! Uma vez que coisas não podiam realmente ser feridas, já que as coisas não sentiam nada, e coisas não gritam nem choram” (BRADBURY, 2012, p. 30). Isso aliviava a consciência, pois apenas higienizava o local: um trabalho de faxina.

Mas Montag, tal qual uma folha, era uma página em branco, pronta a ser escrita. E Faber o ajudou a ser autor de si mesmo, de sua própria história, depois de despertado, por uma garota, o leitor que havia dentro dele. Como isso aconteceu? Os livros, parte constitutiva da formação dessas pessoas, ajudaram na transformação do ser de Montag. Por isso, a necessidade de expor as relações e os sentimentos vividos pelo bombeiro em torno da temática da proibição do livro.

Montag apaixonou-se por Clarisse e, conseqüentemente, pelo conhecimento. Tal qual Ícaro que chegou próximo demais ao sol seduzido pelas alturas, ele deixou apaixonar-se por Clarisse, pelo prazer e ventura das histórias contadas. Esses sentimentos provocaram conseqüências diretas nas vidas destas personagens: da menina, levaram à morte; e do bombeiro, ao banimento da sociedade.

Esse homem secretamente guardava livros em sua casa. Um ano antes de conhecer Clarisse, em uma diligência que fazia em uma praça descobriu um livro debaixo da casaca de um senhor. Faber era o nome dele, um senhor de meia idade. Este revelou sua identidade. Um sentimento de comisseração tocou o coração de Montag que se sentou junto a este homem para escutar um pouco de sua vida e história. A partir daí, uma curiosidade sobre os livros que ele queimava foi despertada.

Clarisse, na verdade, foi um ponto catalisador para a descoberta da leitura. Ela lia a vida para ele, experienciando os momentos divididos a dois e vivendo as histórias que ela sabia. Com ela pode contrastar aquilo que era contado sobre os livros, com aquilo que realmente os livros proporcionavam. Aos poucos o livro não era mais visto como um inimigo a ser combatido, mas um amigo a ser protegido da maldade humana.

O narrador relacionou esse objeto a um ser sagrado, que inspirava a paz: a pomba. “Um livro pousou quase que obediente, como uma pomba, em suas mãos, as asas trêmulas” (BRADBURY, 2012, p. 58). Nessa sequência narrativa, os livros chocavam-se contra Montag como se pedissem refúgio. Com o primeiro que caiu em sua mão, mal teve tempo de ler a

primeira linha que reluziu sob seus olhos, soltando-o ao chão. O segundo sua mão pegou; já não era mais bombeiro, mas um outro: o leitor. Descobrir o que guardava aquele livro era preciso.

Após saber sobre a morte de Clarisse, Montag sofre por ela já fazer parte de sua vida, por possuir um sentimento afetivo. Apesar de a garota não ter confessado, ele sabia pelos interditos do discurso que ela lia. E em seu coração passou a habitar outro objeto de desejo: o conhecimento. Houve a partir de então uma substituição de objetos: o prazer de queimar pela vontade incontrolável de compreender o mundo.

Ela, como Prometeu, havia entregado o fogo do conhecimento a Montag, fê-lo conhecedor e plantou nele a desconfiança, a dúvida de um bom leitor. Isso o desestabilizou e o pôs em risco, porque não tinha domínio sobre os artifícios lógicos do discurso.

Montag compreende que um livro não surge por si só. Existe alguém, um mentor por trás de cada um dos livros que queimava. Havia um labor do pensamento humano impresso nas páginas para alguma finalidade. O que havia ali de tão perigoso a ponto de ser combatido? Como um simples objeto poderia prejudicar as pessoas se não tinha nada? Por que queimá-lo, se não fornecia perigo?

Antes o bombeiro não tinha medo do cão-polícia, nem fazia perguntas cujas respostas já sabia e não sentia remorso ou adoecia por alguém que houvesse cometido o crime que ele combatia. As conversas e os pensamentos que povoavam sua mente, pela primeira vez, fizeram-no perceber que “havia um homem por trás de cada um dos livros. Um homem teve de concebê-los. Um homem teve muito tempo para colocá-los no papel.” (BRADBURY, 2012, p. 74)

Algo aconteceu com o último que havia furtado: “suas mãos haviam sido infectadas e logo seriam os braços [...]. Suas mãos estavam sôfregas. E seus olhos começaram a ficar famintos, como se tivessem de olhar para algo, qualquer coisa, tudo” (BRADBURY, 2012, p.62). A necessidade de ler o tomava.

Os pensamentos que povoavam a mente de Montag e a capacidade de reflexão sobre as coisas proporcionavam-lhe um senso crítico, munindo-o contra a ideologia do capitão de que a proibição dos livros foi um processo gradual, uma escolha natural da sociedade que chegou a um consenso de que a leitura era prejudicial à felicidade e a paz almejada. Segundo Clarisse (BRADBURY, 2012, p. 87), “o verdadeiro motivo, escondido por baixo, era de que não queriam as pessoas sentadas [...] conversando”, pois tinham tempo para pensar, assim disse uma vez Clarisse ao bombeiro.

Foi quando de uma maneira desenfreada passou a ler os livros que havia coletado durante um ano no intuito de encontrar as respostas às perguntas que o angustiavam. No esconderijo, havia em torno de vinte livros. Beatty não era a melhor pessoa para respondê-las, era nítido que defendia interesses de um outro, interesses políticos. Montag não confiava nele.

Para Beatty, “os livros não dizem nada! Nada que se possa ensinar ou em que possa acreditar. Quando é ficção, é sobre pessoas inexistentes, invenções da imaginação. Caso contrário, é pior: um professor chamando outro de idiota, um filósofo gritando mais alto que seu adversário” (BRADBURY, 2012, p. 86). Assim, resumia sua ideia sobre os livros.

E Mildred tinha horror a esses objetos. Para ela, “livros não são pessoas”, pois não via ninguém ao seu redor, somente Montag lendo. Ela não compreendia o pensamento do marido nem fazia questão de compreender.

Foi com Faber que aprendeu que “os livros eram só um tipo de receptáculo onde armazenávamos muitas coisas que receávamos esquecer. Não há neles nada de mágico. A magia está apenas no que os livros dizem, no modo como confeccionavam um traje para nós a partir de retalhos do universo” (BRADBURY, 2012, p. 107-8). Acrescenta ainda que era uma forma de deixar gravadas as coisas para que não caíssem no esquecimento. Os livros não eram realmente pessoas, mas havia um trabalho de alguém por trás das linhas impressas.

Os livros como a Bíblia são importantes porque têm qualidade, ou seja, textura. Para Faber:

Este livro tem poros. Tem feições. Este livro poderia passar pelo microscópio. Você encontraria vida sob a lâmina, emanando em profusão infinita. Quanto mais poros, quanto mais detalhes de vida fielmente gravados por centímetro quadrado você conseguir captar numa folha de papel, mais ‘literário’ você será (BRADBURY, 2012, p. 108).

Os livros são odiados porque mostram os poros no rosto da vida, os vazios dos livros. Faber define poros como grau de representatividade que se pode utilizar da vida. Sempre se pode ter o que aprender com eles. E assim, sua textura será determinada pela qualidade da informação que neles contém. “Por isso os bons escritores quase sempre tocam a vida” (BRADBURY, 2012, p. 108).

Não são importantes os livros só pela qualidade, mas também por proporcionar um lazer, um folgar com a mente. Não o lazer daquela sociedade que impede de pensar. Mas por proporcionar um tempo de silêncio que leve a uma reflexão, a um pensar. Por esse objeto não ser gente, é que justamente pode-se derrotá-lo com a razão, porque houve um processo de tempo de escuta e de tempo do pensar que ocorre de acordo com as experiências daquilo que foi lido. Diferente do que ocorre com as informações da televisão:

Horas de folga, sim. Mas e tempo para pensar? Quando você não está dirigindo a cento e sessenta por hora, numa velocidade em que não consegue pensar em outra coisa senão no perigo, está praticando algum jogo ou sentado em algum salão onde não pode discutir com o televisor de quatro paredes. Por quê? O televisor é “real”. É imediato, tem dimensão. Diz o que você deve pensar e o bombardeia com isso. Ele tem que ter razão. Ele parece ter muita razão. Ele o leva tão depressa às conclusões que sua cabeça não tem tempo para protestar: ‘Isso é bobagem!’ (BRADBURY, 2012, p. 109)

E os livros teriam a sua função realizada quando se põe em prática as ideias e os pensamentos desses teóricos utilizados a favor de um bem para todos. Hitler conseguiu convencer milhares de pessoas de que seus argumentos eram verdadeiros em prol de um bem maior. Então, deve-se ter cuidado com as informações obtidas e a ideia de moral e ética para que não se possa ferir o direito de outrem.

Assim, a transformação da personagem mostra-se a partir da mudança de concepção que tem do livro. Sua concepção do livro perpassa pela relação que teve com o capitão Beatty, Clarisse e Faber. Quando toma consciência dos fatos pelos quais o livro fora banido da sociedade, quando não há mais dúvida sobre o objeto que queimava há mais de uma década, seu ser toma uma outra forma, uma certeza pairava no ar: de que não podia ser mais bombeiro, que não aguentaria mais viver naquela sociedade sem nada fazer para mudar aquela situação.

5.4 O poder e o conhecimento em *Fahrenheit 451*

O poder não é uma coisa nem uma propriedade. Não está localizado somente no governo ou no estado. O poder é uma rede de relacionamentos, de relações. Isso quer dizer que em todos os lugares e todas as classes há sempre relações de poder, visíveis na relação estabelecida entre o capitão Beatty e Montag. O poder não é apenas estabelecido pela hierarquia das posições que possuem um sobre o outro no Corpo de Bombeiro, mas também pela diferença do grau de conhecimento adquirido. Não há uma verdade universal, tanto para Foucault como para Nietzsche: “O poder produz saber; [...] não há relação de poder sem constituição correlata de um campo de saber nem saber que não supunha e não constitua ao mesmo tempo relações de poder”. (FOUCAULT, 1987, p. 27).

Associa-se o poder também à punição e ao castigo. Quando Montag cometeu o crime da posse de livros, ele foi punido ao ver-se obrigado a incinerar a sua casa, a sua vida, e banido da sociedade, principalmente depois de cometer o crime de matar o capitão Beatty sob as mesmas chamas que pôs a pó as suas coisas, fugindo para a floresta ao encontro dos homens-livros, encontrando ali abrigo e exílio.

Em *Fahrenheit 451* observa-se a divisão e a separação entre pessoas, sem oportunidades de conversarem, distribuindo-as em espaços cada vez mais isolados. A vigilância e a separação têm a finalidade de neutralizar as ações não condizentes com a sociedade. Assim, quanto mais Montag ganha cidadania dentro da sociedade (nesse caso o poder é condicionado entre a ignorância e o conhecimento), mais exposto fica à vigilância. O que o sistema quer evitar é que as pessoas se reúnam e se organizem, pensem.

Montag passa a ter poder sobre si mesmo quando passa a ter o conhecimento da *verdade*, ou seja, quando transgride as leis do sistema a que serve, toma posse de sua própria história e faz-se a si mesmo. O poder está em todos os lugares e isso vai depender das relações que são estabelecidas entre as pessoas. Quando alguém deixa de ser marionete de um outro, é porque houve uma resistência e todo gesto de resistência atua na grande rede que guia a vida. Como indica Deleuze (1992, p. 119), “a história [...] nos cerca e nos delimita; não diz o que somos, mas aquilo de que estamos em vias de diferir; não estabelece nossa identidade, mas a dissipa em proveito do outro que somos”.

A curiosidade de Montag sobre os livros que queima germina do contato com Clarisse MacCllean, cujas conversas trazem à tona aquilo que já havia dentro dele, mas que era inerte e enrijecido pela lei do sistema despótico. Ele já era antes mesmo de ser, só faltava a ponta do iceberg para emergir. Antes de conhecer a menina, Montag tinha conversado com um homem que portava um livro e o qual nunca o entregou/ delatou, e durante um ano passou a esconder os livros que lhe chamavam atenção na sua própria casa.

Ao estabelecer uma relação afetiva com Clarisse, o que havia de subversivo em si torna-se claro e real. Clarisse não era comum como as outras pessoas, o que incomodava a sociedade que a denominava de antissocial. Com ela aprendeu a escutar, a olhar para as coisas, os livros e a vida ao seu redor sob um outro paradigma. Pode-se dizer que ela tinha quase o mesmo poder que Beatty exercia sobre ele, só que de modo inverso, oposto ao que o sistema pregava como justo e moral. Ela também detinha um conhecimento diferente de Beatty. Isso, entretanto, não era muito comum em uma sociedade cujo tempo era direcionado pelo tempo do trabalho, da diversão e do entretenimento amalgamados pelos diversos tipos de programas de televisão. “É justamente a luta, o combate e, conseqüentemente, o risco e o acaso que vão dar lugar ao conhecimento. A rigor, o poder não existe; o que existe são relações de poder as quais fundarão o conhecimento” (ASENSI, 2015, p. 2).

5.4.1 Beatty e Mildred: as relações sociais e os processos de dominação

O cenário representado pela narrativa favorece a manutenção do poder e do controle do Estado sobre a sociedade. O capitão Beatty visa proteger os interesses desse estado. Mildred representa as ações que esse tipo de sociedade deseja: um indivíduo desprovido de experiência social própria, seguindo os ditames do mercado capitalista.

Essa sociedade totalitária assemelha-se à sociedade de consumo, da ideologia do capital, onde as pessoas são levadas pela falsa felicidade do ter. O homem não mais se relaciona com pessoas, mas com coisas, e, conseqüentemente, sua felicidade não é mais determinada pela relação que se tem com outras pessoas, mas sim com os objetos de desejo inflamados pela mídia.

Na narrativa, a *família*, que são projeções de imagens nas telas de Tv, surgem como manipuladoras das ações de Mildred. É essa família que dá as regras que a sociedade deve seguir, diz o que é melhor para cada um, que dita o padrão de beleza e felicidade. Assim, Mildred representa muito bem o comportamento desejado, já que compra as fantasias e ilusões como verdades absolutas para sua falsa felicidade.

Essa relação entre a *família* e Mildred mostra o que acontece com as pessoas atualmente. Muitas adotam tudo o que a televisão diz como verdade, leem pouco, e a vida delas gira em torno dos horários dos programas da tv. A ação delas é determinada por aquilo que a mídia, também representante do poder estatal, veicula como verdade e mentira, como moral e ético, ou seja, encontram-se alienadas de sua própria experiência social, onde a relação de dominação as impede de ter domínio de sua própria vida.

Para o sociólogo François Dubet (1994 apud WAUTIER, 2003, p. 181), “a experiência social é uma forma dos indivíduos construírem o mundo. Essa construção se dá subjetivamente como representação do que é vivido e objetivamente como reelaboração crítica, como reflexão de indivíduos que julgam sua experiência redefinindo sua vida”.

A sociedade é entendida aqui como extensão do indivíduo, não uma entidade abstrata separada dele. Por isso, Mildred, capitão Beatty, Montag e Clarisse encontram-se em uma sociedade, mas somente Mildred e o capitão Beatty encaixam-se de acordo com os propósitos que ela exige. A primeira vive alienada de sua própria experiência social; Beatty, apesar de consciente do mundo em que vive, atende aos anseios e propósitos dessa sociedade totalitária. Pode-se dizer que ele é consciente porque conhece o cenário histórico em que vive. Isto o revela um leitor erudito e também capaz de compreender as dificuldades e frustrações do ser.

Já Clarisse e Montag são isolados dessa sociedade quando não atendem a um comportamento padrão, sendo taxados como estranhos. Assim, Clarisse isola-se do mundo com as suas ideias, com seus verdadeiros parentes (posteriormente é eliminada por um atropelamento fatídico) e passa a dividir seus pensamentos com Montag. Quando o bombeiro passa a ter ideias que se contrapõem às ideias dominantes (televisão x literatura, progresso x natureza, verdade x mentira), questiona-se do porquê os livros são queimados e para quê. Montag torna-se um estranho, assim como Clarisse, e não se encaixa mais na realidade dessa sociedade, passando a viver às margens da ferrovia junto com os homens livros, os quais possuem ideias próprias, liberdade de expressão e autonomia, como forma de resistência.

Em consonância com o mundo real de Lipovetsky (2007), esse mundo da narrativa de *Fahrenheit 451* – o reino da frivolidade, das novidades e da fantasia – é efêmero. A identidade dos indivíduos da sociedade de consumo é vinculada ao *status quo*, ou seja, ao poder de influenciar os outros a partir da sua posição social – situação vivenciada ao contexto de produção literária da obra. Para Oliveira e Batholo Júnior (2009, p. 42), esse mundo é representado como:

um mundo de aparências, esvaziado de sentido, repleto de pessoas sem sentimento de pertença ou vínculos filosóficos, dominando a cena da sociabilidade fundada no consumo, na ilusão da mídia, na invasão da imagem destituída de conteúdo crítico, no império do lazer, imersos num simulacro totalizante que passa ser um fim em si mesmo, tomando a futilidade em finalidade extrema da vida humana.

Ao passo que o *status quo* passa ter relevância nas relações sociais, automaticamente há um reajustamento na relação com o objeto de desejo, que ganha significado de poder, *status* e pertencimento. As pessoas passam a viver não mais com as pessoas, mas com as coisas (BAUDRILLARD, 1970). Por isso, Mildred que vive entre as grandes telas acaba relacionando-se com Montag como se relaciona também com a *família*.

Essa relação de poder que o estado tem sobre Mildred surge devido à falta de diálogo e de um relacionamento sólido com base no amor verdadeiro. Isso faz com que Montag a questione se a *família* realmente a ama.

Em uma sociedade egóica e sem limites, Mildred não consegue lidar com a realidade, com as frustrações e dificuldades, buscando nos narcóticos uma falsa felicidade, que lhe proporciona um prazer imediato e temporário. Presencia-se também a reificação das relações humanas e o banimento das relações afetivas. Não há mais espontaneidade, necessidade e experiências profundas entre os seres humanos.

Pode-se verificar como o homem rejeita sua própria incompletude ao tentar superar a solidão de ser invisível em um mar de mercadorias. Tem-se a exemplo Mildred que se torna mercadoria quando a *Família* a sorteia para participar de um programa interativo.

Como se pode notar, a esposa de Montag torna-se espelho da alienação, que consiste na incapacidade do agente de ser dono de sua própria experiência social, já que as relações entre os indivíduos se caracterizam como reificadas. “A alienação se entende como privação da capacidade de ser sujeito, pela reificação das relações sociais; entende-se como desencantamento que esvazia a experiência social do seu sentido, através da racionalidade instrumental” (WAUTIER, 2003, p.184).

5.4.2 Beatty e Montag: a opressão da literatura pelo discurso logocêntrico

É por meio da linguagem que o embate das ideias surge. As relações humanas se dão pelo meio social de que a linguagem as investe. E os discursos guardam uma relação de poder entre os interlocutores. Por isso, Montag reconhece em Beatty o poder persuasivo, principalmente quando pede ajuda a Faber, pois temia *enrolar-se* com as palavras e com os argumentos do capitão.

Pode-se afirmar que as ideias disseminadas na alma de Montag por Clarisse solidificam-se com Faber, pois, como professor de língua inglesa, ele tem a credibilidade do saber e da verdade devido à competência e simbologia da profissão que ele exercia.

O conhecimento que as personagens leitoras carregam as leva à condição de estrangeiros (noção defendida por Julia Kristeva) da sociedade em que vivem. Uma vez tomada a consciência do saber, do conhecimento e da verdade, gera o caminho para a construção da identidade. Para manter-se nessa sociedade logocêntrica, é preciso que haja a negação do indivíduo enquanto sujeito de si mesmo e da história em que vive, ou seja, um ser alienado e a-histórico. Essa atitude não condiz mais com a nova atitude de Montag, que se torna estranho às atitudes convencionais daquela sociedade.

Para Buber (1982, p. 43), o homem moderno, imerso em linguagem, acaba por criar uma couraça a fim de afastar a profusão de signos. Como essa invasão de signos torna-se mais sofisticada com o passar do tempo, a couraça tende a tornar-se mais resistente a essa entrada, gerando um isolamento do indivíduo em relação ao outro, vislumbrando e ouvindo mais a si mesmo.

Em Montag, essa couraça foi transpassada por meio do diálogo estabelecido com Clarisse e que Faber ajudou a fortificar ao levá-lo ao saber da verdade. Assim, os argumentos

de Beatty não fazem mais sentido, pois o conhecimento adquirido por Montag age como verdadeiros muros de contenção contra os argumentos logocêntricos, que não se sustentam mais como verdade. “No momento em que uma ideia tem uma representação de seu oposto, a mesma fica suscetível a uma valorização hierárquica, ou segundo o pensamento de Derrida, sujeita a uma desconstrução” (FERREIRA, 2005, p. 13).

Entretanto, esse tipo de comportamento tido como subversivo não é aceito em um regime totalitário; logo, precisa ser punido. Beatty espera pacientemente os arroubos e erros que um homem passional como Montag pode cometer. A tentativa de Montag em mostrar à esposa a verdade, a leitura de um poema às amigas de Mildred e os questionamentos que faz à Mildred sobre a *família*, custam-lhe sua liberdade. E a reação de uma delas acaba por levá-lo à floresta, às margens de uma velha ferrovia como abrigo, refugiando-se junto aos homens-livro.

Montag torna-se um contraventor das normas da sociedade ao ler e portar livros, ao construir uma identidade e manter esse novo homem que surge em favor da alteridade; diferentemente do que ocorre com Beatty, que faz uso desse saber em benefício de manutenção do poder estatal.

Para Derrida (2004, p. 53), a escritura é vista como responsável pelos sistemas de dominação: “é no sistema de língua associado à escritura fonético-alfabético que se produziu a metafísica logocêntrica determinando o sentido do ser como presença”. De fato em *Fahrenheit 451* isso ocorre, mas em uma ação inversa, com a proibição do literário. “O controle estatal sobre a linguagem (escrita/literatura) representa em última análise, um controle sobre o pensamento” (FERREIRA, 2005, p. 14).

A escritura está associada ao poder ora como forma de dominação ora como resistência. A primeira situação pode ser bem ilustrada quando Montag explicou a Clarisse que um livro produz minorias, e a forma de se evitar minorias descontentes é queimando-os. A segunda por Granger e os literatos, que preferem viver às margens da sociedade do que se submeter às restrições e proibições de uma sociedade autoritária, preferindo manter a escrita em suas memórias e diálogos.

A partir dessa última situação, a escritura pode ser vista também como subversiva, possibilitando a disseminação de ideologias contrárias ao poder dominante. A escrita, por ser democrática e dialógica, possibilita questionamentos, diferente do discurso logocêntrico de Beatty, apoiado em uma sociedade sem memória e sem escrita, que determina verdades absolutas, imutáveis e fixas.

Conforme Ferreira (2005, p. 16), “esta violência da letra pode estar associada ao imperialismo do séc. XIX, ou com as civilizações ditas ‘superiores’ dominando e escravizando povos e raças (sem escrita) através da força e imposição de costumes e tradições importadas”. Essa inquisição literária transformou assim os amantes da literatura em minorias.

5.5 Leitores divergentes: Bonifácio e Montag

As narrativas fictícias aqui estudadas têm como protagonista das ações Bonifácio, no conto *Só*, e Montag, no romance *Fahrenheit 451*. O primeiro vive no período oitocentista brasileiro, em pleno regime imperial. Vale lembrar que Machado de Assis escrevia narrativas para publicações em jornais e retratava de forma sutil o cotidiano da vida fluminense. O fato de publicar folhetins fez com que escrevesse histórias em que os leitores pudessem identificar-se no enredo, por isso, o tempo da narrativa não era muito distante do tempo histórico dos leitores empíricos para quem escrevia. O segundo protagonista, escrito por Bradbury entre a primeira e a segunda metade do séc. XX, mora em uma pequena cidade americana, onde as ações acontecem em um tempo futuro, aproximando-se ao primeiro quartel do séc. XXI.

Bonifácio e Montag guardam uma característica em comum: a leitura. Os dois foram contagiados pelas descrições feitas com as ideias de outra personagem, o que os levam a encontrar-se nas situações problemas da narrativa. Mas as histórias os levam a um desfecho distinto: Montag transforma-se em um outro, enquanto Bonifácio mantém-se ele mesmo.

Bonifácio não entrou em reclusão a fim de fugir de algum crime, mas dos amigos e da rotina por uns dias, pois estava enfadado da vida agitada em que vivia, levando consigo um romance e um aparelho de café como distração. Montag, ao contrário, aos poucos acaba se isolando da sociedade em que se encontrava ao descobrir, com amigos leitores, uma outra realidade sobre os livros, proporcionando a ele um olhar crítico. A reclusão a que se submetera foi imposta por não atender mais às características exigidas daquela sociedade, e por ter se tornado um transgressor das normas que protegiam a cidade, levando apenas consigo as leituras e a consciência de suas escolhas e lançando às chamas todo o passado que não fazia mais parte do novo homem.

Para Bonifácio, não houve tempo de compreender o romance: não passou mais de dois dias na chácara, nem conseguia ler mais de duas linhas. Geralmente, o lugar para a leitura deve ser convidativo, aconchegante ou próximo da natureza, sendo parte daquele que lê a tal ponto que o leitor possa ser quase inalcançável, no conto o ambiente não era propício para

leituras. O silêncio não era suficiente. Esse lugar de leitura não correspondia à chácara de Andaraí: um espaço que precisava de muitos reparos, em estado degradante, onde o silêncio provocava terror na alma, pois Bonifácio inventou até de parar o relógio para provocar o efeito do *estar só* de Tobias com as ideias. Há certos barulhos, como dito por Proust, como o som do tic-tac do relógio, o barulho distante de pessoas conversando, o som ambiente da natureza que não atrapalham, mas ecoam como música somando ao ambiente de leitura.

Quando alguns leitores lembram os livros já lidos, não lembram de imediato o enredo em si, mas primeiramente o ambiente de onde leram. Há uma relação entre o lugar onde foi lido e o próprio livro. Talvez Bonifácio nunca mais tentaria ler um romance novamente: as impressões que aquele ambiente degradante provocara no ser dele marcaria para sempre a relação dele com o romance, uma relação de estranhamento e distanciamento – a mesma impressão que ele tinha de Tobias. Por isso, a impressão de Bonifácio foi uma e única, conforme o narrador do conto *Só*. E jamais se repetiria a experiência do *estar só* justamente pela experiência vivida na chácara, por ser um homem que teme a solidão.

A relação entre o ambiente da chácara e o romance revela um leitor eventual de narrativas longas, pois um leitor experiente aproveitaria o espaço e o tempo de uma outra forma, não com devaneios e jogos de carta a fim de matar o tempo, mas talvez entre os afazeres domésticos e a leitura que queria consumir.

Montag, ao contrário, vivia *em meio* e *atrás* de livros, apesar de estar em uma sociedade alienada e narcisista, tinha vários em sua casa. Ele tinha sido fígado por eles. Para o bombeiro, o processo da leitura foi bastante significativo. Ele aprendeu muitas coisas que lhe eram ocultas. Aprendeu a olhar a beleza das coisas, da natureza, das pessoas. Seu olhar foi redirecionado. E a vontade de aprender a aprender, ou melhor, da descoberta, foi libertada.

A transformação dele foi gradativa. À medida que tomava consciência da verdade (compartilhada com o leitor e o narrador), o bombeiro se transfigurava em homem-livro sem perceber. Torna-se um andarilho junto com os outros homens-livros. Mas Bonifácio saiu da mesma forma que ele entrou na chácara, não houve uma transformação. Este último teve apenas, nesse momento de reclusão, com suas lembranças e recordações, o que o fez apenas refletir sobre sua inadequação às reclusões absolutas.

O bombeiro, que via com prazer o fogo chamuscando as páginas de um livro em cinzas, passa a ter prazer primeiramente em possuir os livros, depois em lê-los, apesar de não ser um exímio leitor. Inicialmente não compreendia, apenas lia-os. Com Clarisse, consegue ir um pouco além da palavra impressa, ao admirar o belo, ao compreender melhor a realidade que os livros representavam. Montag passou a desconfiar do mundo que o rodeia e a procurar

nos livros as verdades que necessitava para entender a história em que estava inserido, como também a si mesmo.

Montag cita obras clássicas, de autores ingleses e americanos entre os séculos XVII e XIX, que refletem os conflitos da alma humana, como Alfred Housman, Shakespeare, Thomas Jefferson, Henry David Thoreau. Cita também autores antigos como Platão. E toma a *Bíblia* como livro primeiro e primordial, pois o considera um livro de valor maior que de Jefferson e Thoreau. Talvez por isso tenha lido todo o livro de o *Eclesiastes*, além de outro trecho bíblico, como a passagem “*olhai os lírios do campo, como crescem! Não trabalham nem fiam...*”, dos evangelhos do *Novo Testamento*.

Bonifácio não cita autor nenhum, apenas um romance que não nomeia nem diz de quem é. No conto *Só*, quem evoca autores é apenas o narrador – Daniel Defoe, Dante Alighieri, Napoleão Bonaparte, Edgar Allan Poe e o Salmo bíblico. Bonifácio não é afeito, no episódio descrito, a nenhum dos dois tipos de livros, apenas a leituras de jornais, que não lhe exigem tanta imaginação, mas atendem somente aos anseios de sua curiosidade da vida alheia. Entre livros de ideias e de sentimentos, classificados assim por Emile Faguet, encontram-se Montag, Clarisse, Faber, Capitão Beatty, Granger, Tobias, os narradores e narratários/leitores, de acordo com as obras e autores evocados nas narrativas.

Apesar das obras aqui analisadas serem publicadas em espaços e tempos distintos, os escritores evocados se assemelham no reconhecimento dos clássicos. Bradbury e Machado reconhecem os clássicos de seu tempo, que se assemelham principalmente por fazer a alusão a autores referentes entre os séculos XVI e XIX.

O livro das *Sagradas Escrituras* tem o poder de perpassar o tempo. É sempre atual, principalmente nos países onde o cristianismo se faz presente. Bradbury e Machado bem sabiam disso, por isso a escolha de passagens bíblicas que retomam o motivo ou dão explicações da personagem de estarem no meio das situações em que se encontravam.

Em *Fahrenheit 451*, Montag, ao transformar-se em um homem-livro, acaba por representar o livro do *Eclesiastes*, que tem por tema a vaidade das coisas humanas, ensinando a lição de desapego, explicando a falsa felicidade dos ricos e de que “bem-aventurados são os pobres” (Lc 6, 20). Por isso, a leitura do versículo “olhai os lírios do campo”, que tem a função de reiterar o pensamento sobre o desapego material, talvez uma forma de Montag preparar-se para o que tinha por vir.

Olhando sob essa perspectiva, Montag ao refletir sobre si, sobre os outros e sobre a sociedade, percebe que tudo era ilusão. Não amava Mildred, a profissão de bombeiro foi herdada, guardava livros que não podia ler. Era infeliz, pois não gozava do fruto de seu

trabalho, não vivia intensamente o presente. Vivia das aparências, de uma riqueza material que o escravizava em prol de um mundo autoritário e egoísta. Montag sai de sua zona de conforto, de sua posição social privilegiada, para o extremo oposto: criminoso, fugitivo, sem nenhum bem material, apenas como leitor e com muitas ideias.

A epígrafe que inicia o conto *Só* corresponde ao versículo 8 do Salmo 54: “Alonguei-me fugindo e morei na soledade” (ASSIS, 1998, p. 264). Esse versículo resume bem o que aconteceu com Bonifácio: cansado dos amigos e da vida agitada, fugiu para um de seus imóveis e a solidão lhe tocou; entretanto, esse não era seu propósito, mas sim viver entre as ideias de Tobias. Leitor da Bíblia, o narrador do conto a introduz na estrutura da narrativa como efeito de causa e de ironia.

A epígrafe do *Salmo 54* já sugere no início da narrativa do conto *Só* que houve uma possível desavença com os amigos(as), o que o levou a um estado de alma propício para um encantamento do motivo da reclusão de Tobias.

Esse estado de encantamento em Montag é visível, principalmente, nos encontros com Clarisse. Os relatos, explicações e descrições são contagiantes, prendendo a atenção de Montag por longas horas (assim como a do leitor). Em Bonifácio, o relato da relação das ideias em momento de reclusão de Tobias tomou forma de novidade, e o novo se tornou naquele momento uma espécie de *deleite raro*; esse encantamento por sua vez não se mantém ao se contrastar com a realidade, pois, como o próprio Tobias lhe disse, a personagem esqueceu-se de levar o principal: as ideias.

Em resumo, *Fahrenheit 451* mostra até que ponto as vaidades humanas podem chegar, de como podem definir futuros por decisões inconsequentes e díspares, por exemplo, a queima de livros por motivo fútil e ignóbil e a tomada de decisão da vida de milhares de pessoas sobre aquilo que não devem conhecer. As vaidades quando torpes não se preocupam com o bem estar coletivo, mas com a manutenção de um regime autoritário que se quer estabelecer. No conto *Só*, a solidão evocada na epígrafe não condiz com o caráter de Bonifácio, que busca a reclusão como uma novidade agradável, que ao experienciar não a suporta.

Os espaços percorridos pelas personagens se assemelham quando relacionados aos espaços de leitura entre as duas obras. Os lugares que Tobias frequentava eram propícios para a reflexão – sobre mares em viagem de barca e em sua casa no jardim Botânico – e mostra também ele enquanto homem como ser social, pois, como toda espécie humana, ninguém consegue viver totalmente sozinho ou isolado da sociedade, há sempre a necessidade de estar próximo a outras pessoas. Diferentemente, Bonifácio encontra nos espaços públicos os

melhores ambientes *para estar*. A rua do Ouvidor, casas de amigos, Fórum, em barcas de navegação, entre outros. O único lugar que talvez não tenha o prazer de retornar talvez seja a chácara devido às más impressões que obteve dali e ao encontro frustrado com as ideias. A leitura e a chácara tornam-se incompatíveis pelas características intrínsecas da personagem *não-leitora*.

Essa dualidade de espaços observa-se também em *Fahrenheit 451*, entretanto com uma diferença: a mudança de espaços se dá pela mesma personagem, não por personagens distintas como acontece no conto. A casa e o quartel para Montag passam a ser um pesadelo, verdadeiros cárceres de luxo que não levam a lugar nenhum, que enrijece o pensamento humano, impedindo o progresso da alma. A rua onde geralmente encontrava Clarisse, o parque onde conheceu Faber e as margens de uma velha ferrovia onde se encontravam os homens-livros são justamente os ambientes libertadores, propícios a novos encontros, a novas descobertas, à verdadeira liberdade.

Para Bonifácio, as paredes da chácara assemelhavam-se às paredes de uma prisão: a chácara era um ambiente castrador de seus desejos; enquanto que, para Montag, o cárcere era representado pelo quartel e a sua própria casa.

Observa-se também nessas narrativas a presença da mulher. Machado a coloca como objeto de desejo e ascensão social. Bradbury, em uma outra perspectiva, vê a mulher de várias formas: uma com a possibilidade de destruir com os sentimentos mais torpes, representada por Mildred, e a outra de reconstruir com os sentimentos mais nobres, com a capacidade de elevar a alma humana ao conhecimento e à verdade.

As mulheres dessas obras dinamizam a ação das personagens: Bonifácio pela lembrança de Carlota, o que o leva ao vinho e ao sonho; Montag pela ação de Clarisse e Mildred tornando-se um homem-livro e um fugitivo.

As personagens, aqui em questão, encontram-se em contextos históricos distantes. O conto *Só* representa um episódio que ocorre no final do regime imperial brasileiro, na cidade do Rio de Janeiro. *Fahrenheit 451* ilustra a história em uma cidade americana em que o tempo se dá em um futuro distante do tempo escrito pelo autor da obra, mas metaforiza o contexto da produção. Esse tempo que ele projeta acaba por visualizar o séc. XXI.

Os autores das narrativas revelam, de forma sutil, a preocupação sobre a leitura que se quer, o destino dos livros e das obras literárias; sobre a história da humanidade, a política da sociedade e os caminhos da educação. Essa preocupação com os livros e/ou leitura perpassa gerações, principalmente pelos literatos. Aquele que escreve o faz para ser lido e

apreciado. Como isso é possível acontecer se não houvessem leitores, se houvesse uma substituição de prazeres ou um aumento da alienação frente às mídias de massa?

O tempo em que os escritores estavam imersos diferenciam-se: Machado de Assis estava inserido em um contexto de transição, no qual ocorriam fortes movimentos abolicionistas, que anunciavam o fim da escravidão, a Lei Áurea e o início de uma nova era com a República. Em meio ao cinema novo e ao sonho de liberdade do novo mundo, Bradbury observava o mundo que caminhava ao caos: a II Guerra Mundial; as telas de cinema traziam notícias da Europa, mostravam também o holocausto; e com certeza ouvia relatos de verdadeiras fogueiras de livros. Esses fatos reais de alguma forma impregnam-se na história contada e chocam a alma dos (possíveis) leitores.

A proibição e a restrição de livros existiram antes e durante na vida dos escritores em situações diferentes. Na história de Montag, imaginam-se de imediato as grandes fogueiras de livros que ocorriam na Europa durante o período entre guerras. Mas na história americana existiu uma espécie de capitão Beatty: Constock, em prol da moral e dos bons costumes, perseguiu e lançou vários livros ao fogo, agindo como censor daquilo que deveria ser lido pela população.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Volto ao início da pesquisa e lanço-me à pergunta: de que se constitui as personagens leitoras do conto *Só*, de Machado de Assis e do romance *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury? A resposta é muito mais complexa do que ela possa parecer; percorre pelas experiências de leitura descritas por Barthes, Michelle Petit, Emile Faguet e Marcel Proust, cada um relatando de uma perspectiva distinta: ora pela leitura prazerosa que texto pode provocar, ora pela socialização que a leitura pode provocar, ora pelos tipos de livros lidos, ora pela construção da identidade a partir da leitura.

Mas a resposta não para por aí... ela vai além do tempo da narrativa, buscando assim o contexto da narrativa construída, os autores que a produziram que carregam em si as marcas do tempo e do lugar de origem. Como uma narrativa pode fugir ou escapar disso, se elas representam parte da realidade circundante? Por isso, aqui há um tópico especial para o contexto histórico do livro no ambiente em que os escritores produziram as narrativas aqui expostas. Sem o objeto de desejo, o livro, a história não teria a movimentação e ação que ela suscita. O livro assume quase uma posição de personagem, pois sem sua existência a história não teria sentido.

E já que o corpus dessa pesquisa é composto de narrativas ficcionais, uma breve explanação sobre os elementos do discurso ficcional fez-se presente. O conto “Só”, de Machado de Assis, e o romance *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury, trazem características em comum desse discurso sob abordagem teórica de Searle. Como uma história não se realiza sem leitores, busquei em Umberto Eco a diferença entre o leitor modelo e o leitor empírico, e entre o autor modelo e o autor empírico, com a finalidade de melhor compreender as narrativas.

Somente assim pude constatar a experiência de leitura das personagens, que por ora tomo por minhas pelo tempo dedicado e relacionado com elas, a fim de compreendê-las em seu processo como indivíduos e enquanto leitoras. E chego a algumas considerações, não a título de conclusão, pois as personagens aqui em foco não estão inteiramente fechadas em si, e cada leitura tem uma carga subjetiva que pode suscitar algumas interpretações, não se configurando em uma análise interpretativa fechada, mas aberta a novos olhares e perspectivas.

As personagens leitoras aqui em foco estabelecem-se com o livro de formas distintas, de acordo com os benefícios que lhe podem oferecer. Em *Fahrenheit 451* é nítida a

relação que a leitura tem com o poder e o domínio social, quando a *não leitura* constitui a alienação das personagens e a leitura constitui um processo de construção da identidade, de um indivíduo histórico e social, que toma posse de suas escolhas sem ser levado pelos desejos da máquina estatal.

O poder do leitor Beatty gerava graves consequências na vida das personagens, levando a uma alienação coletiva, a uma vida desordenada, principalmente quando se tem a intenção de manipular a consciência coletiva ao impedir o acesso ao conhecimento. A proibição do literário confere a ele a importância que a leitura faz na construção da identidade cultural, no processo de individuação do ser.

Machado de Assis surge com o conto *Só*, investido de outras concepções ideológicas, cujo poder não está nas mãos de intelectuais, mas sim de pessoas caricatas, que pouco uso fazem dos livros que possuem, a não ser usá-lo como enfeites, assim como o gabinete que Bonifácio tem em sua casa, onde deve servir-lhe não para leitura de livro, mas para leituras eventuais e corriqueiras de jornais, cujo costume era habitual para um homem de grandes posses e que tinha como família a sociedade abastada oitocentista do Rio de Janeiro. Essa personagem constitui-se de poderes, não pelo conhecimento intelectual (que não tinha), mas talvez por herança adquirida de família nobre, pois a posição social e econômica que gozava sugere tal façanha.

Entretanto, Tobias gozava apenas de prestígio intelectual para poucos, pois, além de ser taxado como louco para outros, a economia da herança que lhe restara havia terminado, sobrando-lhe apenas um único escravo, revelando uma sociedade escravocrata e de um povo alienado.

Em uma sociedade como a de *Fahrenheit 451*, Tobias seria um criminoso em potencial, a ponto de ser erradicado, eliminado. No conto, Tobias contribui com os seus estudos e pensamentos apenas na construção da identidade de poucos, pessoas já iniciadas na arte do raciocínio e do pensar. A leitura aqui se torna constitutiva na formação do ser e não para o ter. E a obtenção de riqueza dá-se somente por herança ou por união matrimonial, não pela força do trabalho intelectual ou braçal.

A escritura nessa sociedade escravocrata e aristocrática não dava dinheiro. Escritores em cargos públicos tiveram a proposta de deixar de escrever a fim de permanecer na função. O poder no Brasil não é associado ao nível de instrução, mas é aquilo que ele tem que mede o status social.

O ponto em comum entre Bonifácio e Montag é que houve um isolamento para a leitura; entretanto, Bonifácio não é banido da sociedade como Montag, reconhecendo que não

podia imitar alguém, que não podia anular sua identidade. Sua compreensão não ultrapassou o nível inferencial que a leitura de mundo precede, ficando com a sensação de que o amigo Tobias havia lhe pregado uma peça.

Outro ponto que os aproxima e que os levou ao isolamento – um, momentâneo, e o outro, socialmente – são as pessoas que serviram como catarse para a leitura. Elas caracterizam-se como grandes detentoras de conhecimento, proporcionando um encantamento. Segundo Larossa, é preciso que haja alguém que leve o leitor à experiência da leitura, não por imitação nem imposição, como uma espécie de professor. Para que assim a leitura toque aquele que lê. É a leitura que toca o leitor.

Pude observar daí que o tema da leitura é comum em qualquer lugar, por diversos escritores apaixonados pela leitura. Como ser escritor, se não for leitor?! Assim, eles imprimem suas paixões nas produções literárias que fazem. As personagens acabam sendo investidas da realidade circundante do autor e das pulsões que o movem, claro que com certo distanciamento daquilo que representam.

O livro, objeto de desejo ou de repulsa, movimenta a ação das personagens e torna-se elemento imprescindível. A escolha de livros de sentimentos e de pensamento leva uma mudança no ritmo da leitura: pode levar a um retorno da leitura como aconteceu com Montag ou à impossibilidade dela, no caso de Bonifácio com o romance.

Montag supera as dificuldades que a leitura exige e busca soluções para a compreensão. Bonifácio limita-se pelo tempo, pela sua incompreensão do relato de Tobias com as ideias. A leitura é sentida como um processo que precisa ser gestada e do tempo de maturação. Montag contou com Faber, Clarisse e o tempo para essa superação. Já o fluminense tinha apenas ele mesmo e não esperava que a leitura do romance pudesse exigir mais dele, provocando uma repulsa.

Para os narradores, a experiência da leitura é compartilhada com os narratários, ou seja, entre os autores e leitores modelos. Eles compactuam em parte com as personagens: o autor modelo do conto *Só* (também leitor) faz-se presente e concorrente com as personagens no que se refere às narrativas lidas. Ele, morador e conhecedor das pessoas do Rio de Janeiro, parte da perspectiva de Bonifácio para a de Tobias, revelando-se intelectual e observador do comportamento humano, tanto de Bonifácio quanto de Tobias.

Em busca de leituras, deparei-me com Bonifácio e Montag, personagens leitoras, cada uma com características que lhes são peculiares. O leitor que eu busco se constitui de livros e leituras que o levam para a construção de uma identidade, de uma socialização. Um indivíduo que dialoga consigo e com o outro. Montag é esse leitor. Um leitor proficiente que

lê, não decifrando palavras, mas construindo o sentido da leitura para a vida, em prol da alteridade.

Por que não me atento a Granger? Porque a história gira em torno da exceção, do movimento de um extremo ao outro, não de quem já estava inserido no meio literário. As outras personagens com as quais Montag se relaciona são, na verdade, representações dos níveis de envolvimento que cada um tinha com os livros/leitura, ou seja, correspondem às fases e momentos pelos quais o bombeiro passou até transformar-se em homem-livro.

Bonifácio, protagonista do conto “Só”, não se configura em um *leitor construído*, que tenha sido tocado pelo texto, mas em um *leitor eventual*, que segue a vida tal qual um gado levado pela manada. O conhecimento não é cobiçado, pois não é preciso para obtenção do poder. A leitura não o desestabiliza, não o tira de sua zona de conforto.

Esse narrador acaba ironizando a sociedade de sua época – uma sociedade sem cultura e educação – que se preocupa com política e economia, mas não dá a devida importância à educação, não reconhece o literário; ao contrário, coloca-o à margem. Bonifácio tem a oportunidade do encontro com o livro, mas não sabe o que fazer com ele.

A leitura, os livros e as personagens em *Fahrenheit 451* contribuem para uma possível transformação de Montag: de bombeiro a homem livro. A leitura afetou “a totalidade de sua vida na medida em que o chama para ir mais além de si mesmo, para tornar-se outro” (LARROSA, 2010, p. 101).

Montag volta-se e é levado para si mesmo. Isso não aconteceu por imitação, mas por ressonância, pelas histórias contadas por Faber e Clarisse. “Porque se alguém lê ou escuta ou olha com o coração aberto, aquilo que lê, escuta ou olha ressoa nele; ressoa no silêncio que é ele, e assim o silêncio é penetrado pela forma que se faz fecundo” (LARROSA, 2010, p.52).

A experiência da leitura trouxe a força necessária para que esse leitor voltasse a si mesmo como uma viagem aberta e interior, ou seja, não planejada e na qual esse alguém se deixou influenciar. “A viagem exterior se enlaça com a viagem interior, com a própria formação da consciência, da sensibilidade e do caráter do viajante” (LARROSA, 2010, p. 53). E ao experienciar e deixar aparecer o existente em seu ser, em sua plenitude e em seu distanciamento, isto é, em sua verdade, o leitor converte-se em um outro. É a leitura que toca, que leva à experiência, a uma viagem interior.

Essa pesquisa buscou não apenas descrever os diversos leitores que há nas tramas observadas e os possíveis textos que os caracterizavam, mas também mostrar as impressões que a leitura pode causar em diversas circunstâncias. O ser forma-se ou constitui-se das leituras que faz e o livro pode ser um dos instrumentos de leitura.

Fiz das narrativas meu *locus* de investigação e encontrei várias personagens leitoras. E entre pistas e vazios dos textos literários encontrei a leitura que transforma o ser, e faz a personagem ser outra. Observei que as personagens que são tocadas pela leitura não são mais as mesmas que iniciaram a viagem do ler; ela sempre traz do texto algo para dentro de si. As leituras de Montag somadas às leituras de Clarisse e de Faber pouco a pouco foram constituindo-se na formação da identidade do protagonista e carregando dentro de si o inconformismo com a realidade em que vivia, pois tinha sido contagiado pelo vírus do prazer da leitura.

Creio que o trabalho que por ora finalizo possa contribuir para diversas áreas da literatura, pois temos descrições das impressões e ações das personagens enquanto leem, os pensamentos a que são levadas, para em seguida voltar a realidade em que se encontram. É claro que as vozes da personagem, do narrador, do autor e leitor se misturam e convergem, por isso tive aqui o cuidado em delimitar as relações que cada um tinha entre si para atingir o propósito da pesquisa.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicole. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- ALVAREZ, Roxana Guadalupe Herrera. Reminiscências de Poe em contos machadianos. **Olho D'água**, São José do Rio Preto, v. 4, n.1, p. 129-140, 2012.
- ASENSI, Felipe Dutra. Direito e sociologia segundo o pensamento de Michel Foucault. **Boletim Jurídico**. n. 170, 20/03/2006. Disponível em: <<http://www.boletimjuridico.com.br/m/texto.asp?id=1142>>. Acesso em: 23 de nov. 2014.
- ASSIS, Machado de. **Contos**: uma antologia. Seleção, introdução e notas de John Gledson. São Paulo: Companhia das letras, 1998. V. 2
- _____. **Obra Completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. V. II
- _____. [Castro Alves], "Semana Literária", 26.6.1866. In: **Obra Completa**. 9. reimpressão. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997a. V. 3, p. 894-900.
- _____. [O Teatro Nacional], "Semana Literária", seção do Diário do Rio de Janeiro, 13.2.1866. In: **Obra Completa**. 9. reimpressão. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997b. V. 3, p. 861
- _____. [Propósito], "Semana Literária", 9.1.1866. In: **Obra Completa**. 9. reimpressão. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997c. V. 3, p. 841.
- _____. Sileno (pseudônimo), Imprensa Acadêmica, São Paulo, 17.4. 1864. In: MAGALHÃES JÚNIOR, R. **Vida e Obra de Machado de Assis** (4 volumes), Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, Brasília: INL, 1981. p. 144.
- _____. "O Folhetinista", O Espelho, outubro de 1859. In: **Obra Completa**. 9. reimpressão. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997d. V. 3, p. 960.
- AZEVEDO, Silvia Maria. A modernidade atravessa o Atlântico: imagens do progresso científico em duas revistas brasileiras do século XIX. In: _____; CAIRO, Luiz Roberto; PEREIRA, Mario Roberto (Org.). **Arquivos revisitados da América Lusa**: escritos sobre memória e representação literária. Assis: UNESP, 2010. p. 11-26
- BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 1996. (1960).
- BACCOU, Robert. Introdução e notas. In: PLATÃO. **A República**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Difusão Europeia do livro, 1965.
- BARATIN, Marc; JACOB, Christian. **O poder das bibliotecas**: a memória dos livros no Ocidente. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000.
- BARRETO, Bruno (Direção). **Flores Raras**. 2013. [filme]
- BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. **O rumor da língua.** São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. **Análise estrutural da narrativa.** Petrópolis: Vozes, 1972.

BATTLES, Matthew. **A conturbada história das bibliotecas.** São Paulo: Planeta, 2003.

BAUDRILLARD, Jean. **La société de consommation: ses mythes, ses structures.** Paris: Edition Danoël, 1970.

BAUMAN, Zigmunt. **Vida para o consumo: a transformação das pessoas em mercadoria.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2008.

BELO, André. **História & livro e leitura.** Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaio sobre a leitura de Niskolai Leskov.** São.Paulo: Brasiliense, 1994.

BÍBLIA Sagrada – Edição Pastoral. **Eclesiastes.** Disponível em: <http://www.paulus.com.br/biblia-pastoral/_PL1.HTM>. Acesso em: 08 mai. 2015.

BÍBLIA Sagrada – Edição Pastoral. **Salmo 55.** Disponível em: <http://www.paulus.com.br/biblia-pastoral/_PL1.HTM>. Acesso em: 08 mai. 2015.

BERMAN, Marshall. **Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade.** São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BOBBIO, Norberto (et al.). **Dicionário de política.** Brasília: Editora da UnB. 1995.

BORGES, Valdeci Rezende. “História e literatura: uma relação de troca e cumplicidade”. In: **Revista história & perspectivas.** N. 9. Uberlândia: UFU, 1993.

BOSI, Alfredo (Org.). **O conto brasileiro contemporâneo.** São Paulo: Cultrix, 1975.

BRADBURY, Ray. **Fahrenheit 451: a temperatura na qual o papel do livro pega fogo e queima.** Tradução de Cid Knipel. Prefácio de Manuel da Costa Pinto. 2. ed. São Paulo: Globo 2012.

BRASIL. Ministério da Cultura. "**Aluisio Azevedo**". Brasília: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1995, p. 61.

BREUNIG, Rodrigo de Avelar. **Assim vosmecê fica cego: o personagem-leitor nos contos de Machado de Assis.** 2006, 179f. Porto Alegre, Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Programa de Pós-Graduação de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2006.

BROCA, Brito. **A vida literária no Brasil: 1900.** 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

BUBER, Martin. **Do diálogo e do dialógico.** São Paulo: Perspectiva, 1982.

CALDIN, Clarice Fortkamp. A leitura segundo Proust. **Revista ACB: Biblioteconomia em Santa Catarina**. Florianópolis, v.16, n.2, p. 392-404, jul./dez., 2011. Disponível em: <www.brapci.ufpr.br/download.php?dd0=19943>. Acesso em: 23 abr. de 2014

CANDIDO, Antonio; GOMES, Paulo Emílio Salles; PRADO, Décio de Almeida e ROSENFELD, Anatol. **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CANFORA, Luciano. **A biblioteca desaparecida: histórias da Biblioteca de Alexandria**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

CAUSO, R. de S. **Ficção científica, fantasia e horror no Brasil: 1875-1950**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

CAVACO, Carmen. Experiência e formação experiencial: a especificidade dos adquiridos experienciais. **Educação Unisinos**. Porto Alegre, v. 13, n. 3, 2009.

CHARTIER, Roger. **A História cultural: entre práticas e representações**. Trad. Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Editora Bertrad Brasil S/A, 1988.

_____. Do livro à leitura. In: **Práticas de leituras**. São Paulo: Estação liberdade, 2001.

COLASSANTI, Marina. **Fragatas para terras distantes**. Rio de Janeiro: Record, 2004.i

CORRÊA, Carlos Pinto. A arte do encontro: leitor e personagem. **Cógito**, Salvador, n. 9, v.9, p. 48-51, out. 2008

CORTÁZAR, Julio. **Obra crítica 2**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

COSTA, Gilcilene Dias da; CAMPOS, Jessé Pinto. Memórias de infância e experiências de leitura: um diálogo com Proust. **Poiésis**. Tubarão, v.9, n.15, p. 191 - 206, Jan/Jun 2015.

CUNHA, Patrícia Lessa Flores da. Machado de Assis, avesso de Edgar A. Poe. In: _____. **Machado de Assis: um escritor na capital dos trópicos**. Porto Alegre: Editora Unisinos, 1998. p. 53-121

DELEUZE Gilles. **A vida como obra de arte, Conversações**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DERRIDA, Jacques. A violência da letra: De Lévi-Strauss a Roussau. In: _____. **Gramatologia**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

DINIZ (JUNIUS), Firmo Albuquerque. Notas de viagem. São Paulo: governo do Estado, 1978, p. 56. In: ABREU, Márcia (org.). **Leitura, história e história da leitura**. Campinas-SP, Mercado das Letras: Associação de Leitura do Brasil; São Paulo, Fapesp, 1999.

ECO, Umberto. **Interpretação e Superinterpretação**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

_____. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

EL FAR, Alessandra. **Páginas de sensação: literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1870-1924)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

FAGUET, Émile. **A arte de ler / L'Arte de Lire**. Tradução de Adriana Lisboa. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2009.

FREIRE, Paulo. **A importância sobre a leitura: três artigos que se completam**. São Paulo: Cortez, 1989.

FAORO, Raymundo. **Os donos do poder. Formação do patronato político brasileiro**. Porto Alegre: Globo; São Paulo, Edusp, 1975, p. 452, v. 2.

FERREIRA, Luciano Steinbach. **Fahrenheit 451**, de Ray Bradbury e de François Truffot: da alienação pós-moderna à oralidade homérica. Porto Alegre, . Dissertação (Mestrado em Letras, Literatura Comparada) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2005.

FOUCAULT, Michel. Nietzsche, Freud, Marx. In: MOTTA, Manoel Barros da (org.). **Michel Foucault: arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

_____. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1987.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. **Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19**. São Paulo: Edusp, 2004.

GAI, Eunice Piazza. Narrativas e conhecimento. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo**, v. 5, n. 2, p. 137-144, jul./dez. 2009.

_____. **Sob o signo da incerteza: o ceticismo em Montaigne, Cervantes e Machado de Assis**. Santa Maria: UFSM, 1997.

GONÇALVES, Alba Lucia. A experiência formativa na formação de professores em exercício. XVI ENDIPE - ENCONTRO NACIONAL DE DIDÁTICA E PRÁTICAS DE ENSINO. UNICAMP – Campinas, 2012.

GUILLÉN, Claudio. A estética do estudo de influências em literatura comparada. In: COUTINHO, E. F.; CARVALHAL, T. F. (Org.). **Literatura Comparada. Textos fundadores**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 157-174

HALLEWELL, Laurence. **O livro no Brasil: sua história**. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2005.

HAMESSE, Jacqueline. O modelo escolástico da leitura. In: CAVALLO, Guglielmo; CHARTIER, Roger (Org.). **História da leitura no mundo ocidental: I**. São Paulo: Ática, 2002. p. 123-146.

HEGEL, G. **Enciclopédias das Ciências Filosóficas. Em compêndio (1830)**. São Paulo: Loyola, 1995.

INGARDEN, Roman. **A obra de arte literária**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1965.

ISER, Wolfgan. A indeterminação e a resposta do leitor na prosa de ficção. Tradução de Maria Angela Aguiar. **Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS**. Porto Alegre, v. 3, n. 2, mar. 1999.

_____. **O ato da leitura**: uma teoria do efeito estético. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996. V. 1.

LACOSTE, Jean. **A filosofia da arte**. Trad Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1986.

LAJOLO, M.; ZILBERMANN, R. **A formação da leitura no Brasil**. São Paulo: Ática, 1996, p. 176-180.

LAROSSA, Jorge. **Pedagogia Profana: danças, piruetas e mascaradas**. Trad. Alfredo Veiga-Neto. 5. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

_____. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**, 2001. Disponível em: http://www.anped.org.br/rbe/rbedigital/RBDE19/RBDE19_04_JORGE_LARROSA_BON DIA.pdf. Acesso em: 05.maio.2010.

LEE, Lorelei. **Sobre a leitura, de Marcel Proust**. 01/05/2010. Disponível em: <http://anivelde.org/femmeinfame/2010/05/01/sobre-a-leitura-de-marcel-proust.htm>. Acesso em: 23 abr. de 2014

LIPOVETSKY, Guilles. **O Império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LUKÁCS, György. **Per una Ontologia dell'Essere Sociale**. Roma: Editora Riunit, 1981.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raymundo. **Ao redor de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1958.

MAIA, José Augusto de Oliveira. **A fé cristã – sua história e seus ensinios**. São Paulo: Clube de Autores, 2015.

MANGUEL, Alberto. **Uma história da leitura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____; GUADALUPE, Gianni. **Dicionário de lugares imaginários**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

MAROTO, Lucia Helena. **Biblioteca escolar, eis a questão!**: do espaço de castigo ao centro do fazer educativo. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

MARTINO, Agnaldo; SAPATERRA, Ana Paula. A censura no Brasil do século XVI ao século XIX. **Estudos Lingüísticos XXXV**, p. 234-243, 2006. Disponível em: www.usp.br/proin/download/artigo/artigos_censura_brasil.pdf. Acesso em: 11 out. 2014.

MARTINS, Wilson. **A palavra escrita**: história do livro, da imprensa e da biblioteca. São Paulo: Editora Ática, 2002.

MEYER, Marlyse. **Folhetim**. Uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MILANESI, Luis. **Biblioteca**. São Paulo: Ateliê, 2002.

MORIGI, Valdir José; SOUTO, Luzane Ruscher. Entre o passado e o presente: as visões de biblioteca no mundo contemporâneo. **Revista ACB: Biblioteconomia em Santa Catarina**, v. 10, n. 2, p. 189-206, jan./dez. 2005. Disponível em: <<http://revista.acb.org.br/index.php/racb/article/viewArticle/432>>. Acesso em: 12 abr. 2010.

MURPHY, John. **O pragmatismo: de Peirce a Davidson**. Lisboa: Editora Asa, 1992. p. 37-38.

O'FAOLAIN, Nuala. **J'y suis presque**. Paris: Sabine Wespieser, 2005.

OLIVEIRA, Marília Flores Seixas de ; BARTHOLO JR, Roberto dos Santos. Palavra e memória nos homens-livros de Fahrenheit 451: a literatura de ficção científica e a contemplação das ruínas do futuro. **Fólio - Revista de Letras**. Edições Uesb, n.1, v.1, 2009.

PESSOA, Fernando. **Ficções do Interlúdio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PETIT, Michèle. **A arte de ler ou como resistir à adversidade**. Trad. Arthur Bueno e Camila Boldrini. São Paulo: Ed. 34, 2009.

PICCININ, Fabiana. O (complexo) exercício de narrar e os formatos múltiplos: para pensar a narrativa no contemporâneo. In: PICCININ, Fabiana & SOSTER, Demétrio de Azeredo (orgs.). **Narrativas Comunicacionais Complexificadas**. Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2012.

PINTO, Manuel da Costa. Prefácio. In: BRADBURY, Ray. **Fahrenheit 451: a temperatura na qual o papel do livro pega fogo e queima**. Tradução Cid Knipel. 2. ed. São Paulo: Globo, 2012.

POE, Edgar A. O Homem das Multidões. In: **Histórias Extraordinárias**. Seleção, apresentação e tradução: José Paulo Paes. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2008.

PROUST, Marcel. **Sobre a leitura**. Tradução de Carlos Vogt. 2. ed. Campinas, SP: Pontes, 1991.

RANKE, Maria da Conceição de Jesus; MAGALHÃES, Hilda Gomes Dutra. Breves considerações sobre fruição literária na escola. **Entreletras – Revista do Curso de Mestrado em Ensino de Língua e Literatura da UFT**, n. 3, 2 semestre, 2011.

ROBLEDO, Beatriz Helena. **Antología de poesía colombiana para niños**. Bogotá: Alfaguara, 2007.

SAENGER, Paul. A leitura nos séculos finais da Idade Média. In: CAVALLO, Guglielmo; CHARTIER, Roger (Org.). **História da leitura no mundo ocidental: I**. São Paulo: Ática, 2002. p. 147-184.

SANTOS, Josiel Machado. O processo histórico evolutivo das bibliotecas da Antiguidade ao Renascimento. **Vida de Ensino**, Goiás, v. 1, n. 1, p. 01-10, ago./fev. 2009/2010. Disponível em: <<http://rioverde.ifgoiano.edu.br/periodicos/index.php/vidadeensino/article/view/58/40>>. Acesso em: 21 mar. 2014.

SEARLE, John R. **Expressão e significado**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República**. 2. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da Literatura Brasileira**. 4. ed.. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1964.

SOUZA, Clarice Muhlethaler de. Biblioteca: uma trajetória. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE BIBLIOTECONOMIA, 3., 2005, Rio de Janeiro. **Anais eletrônicos...** Rio de Janeiro: [S.I.], 2005. Disponível em: <<http://br.geocities.com/csouza952/producaointelectual.htm>>. Acesso em: 14 fev. 2010.

STEINER, George. Leitor incomum. In: _____. **Nenhuma paixão desperdiçada**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

TCHÉKOV, Anton. História sem título. In: _____. **Um caso de clínica médica**. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti, 1945.

TODOROV, Tzevan. **A poética da prosa**. tradução Cláudia Berliner. São Paulo : Martins Fontes, 2003

ZIZEK, Slavoj. **O mais sublime dos histéricos: Hegel com Lacan**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

WAUTIER, Anne M. Para uma sociologia da experiência. Uma leitura contemporânea: François Dubet. **Sociologia**. Porto Alegre, ano 5, nº 9, 2003. Disponível em < <http://www.scielo.br/pdf/soc/n9/n9a07> > Disponível em acesso em Fevereiro de 2013.