

# O BOM LEITOR E O PROPÓSITO DO ENSINO DE LITERATURA

---

**Luiz Augusto Antunes Netto Carreira\***

**Resumo:** Qual é o propósito de ensinar literatura? Está esse propósito adequado ao propósito da própria literatura? Observamos a tendência acadêmica de sobrevalorizar métodos de análise e aspectos ideológicos em detrimento do que chamamos de interesse literário. Apresentamos a ideia de um bom leitor, capaz de se opor a um leitor meramente eficaz. Procuramos estabelecer uma diferença entre leitura e análise de texto. A leitura é, então, caracterizada como uma forma de atenção que chamamos amorosa, na qual o leitor está interessado no exercício de sua imaginação e na ampliação de sua experiência pessoal, e adequado, portanto, ao propósito da literatura.

**Palavras-chave:** Leitura. Experiência. Imaginação.

*A seleção [do que gostar ou não] certamente tomará conta de si mesma, pois tem um motivo constante por trás. Esse motivo é simplesmente a experiência. Como as pessoas sentem a vida, sentirão a arte que for mais intimamente relacionada a ela*  
(JAMES, 2011, p. 31).

■ **C**onsiderando que toda atividade tem um propósito, ou seja, que, como diz Aristóteles (2009, p. 17, 1094a1), “anseia a um bem”, para pensar a atividade do ensino de literatura é urgente compreender o verdadeiro bem que ela busca. O que queremos que os alunos aprendam quando ensinamos literatura? Que bem ansiamos? Que bem deve ser ansiado? Se levarmos essas perguntas a sério, precisaremos avançar e perguntar-nos, também, pelos propósitos da literatura em si. Não basta ver se o ensino de literatura está ade-

---

\* Universidade de Brasília (UnB) – Brasília – DF – Brasil. E-mail: luizcarreira1@gmail.com

quando aos seus propósitos, mas se estes atendem aos da literatura. Isso quer dizer que o problema do ensino da literatura pode não estar em não cumprir os seus propósitos, mas, o que seria pior, no fato de que os seus propósitos se afastaram, se esqueceram e se desinteressaram pelos bens da literatura. Por isso, a pergunta que deve preceder e sustentar o ensino de literatura é: por que lemos literatura?

Certamente essa pergunta admite muitas respostas diferentes. Mas, para continuar o nosso argumento, é preciso antes fazer uma distinção. Não podemos confundir um bem precípua com utilidades circunstanciais. Assim, a literatura pode ser usada para muitos fins, mas isso não muda o fato de haver uma finalidade que lhe é precípua. Na polêmica entre Umberto Eco e Richard Rorty, este, contestando a determinação das funções e, portanto, a definição restritiva dos objetos, diz que, por exemplo, uma chave de fenda tanto pode ser usada para fixar parafusos, como para abrir pacotes ou para coçar o ouvido. Umberto Eco, em resposta irônica, mas precisa, argumenta que isso não prova que tudo sirva para qualquer coisa nem que qualquer coisa sirva para tudo, e lembra a Rorty que, para coçar o ouvido, existe algo bem melhor do que uma chave de fenda: um canudinho com a ponta de algodão. Este é, como diz Eco (2001, p. 171), muito melhor para “uma manobra com precisão milimétrica” numa região tão sensível. Esse debate quase cômico serve para nos lembrar o risco da indiferença e da falta de critério com os propósitos.

Há diversos motivos para o notável desinteresse pela literatura entre os alunos de diversos níveis de escolaridade até à graduação universitária. De todos esses motivos, parece-nos haver um cuja responsabilidade cabe diretamente ao ensino de literatura e não a fatores externos como, por exemplo, a competição do livro com outras mídias. O ensino de literatura talvez seja o primeiro responsável por esse desinteresse quando usa a literatura insistentemente fora do seu propósito. Em regra, ou ela é tomada como um conjunto de dados (autores, obras, temas, escolas etc.) úteis para o vestibular e demais exames, ou ela é tomada como objeto textual para análises formais, ou como simples motivo de interesses históricos e ideológicos.

Considerando esse quadro, observemos dois motivos bastante entranhados na visão instrumental do ensino de literatura: a ideologia e o tecnicismo. De forma geral, quando a literatura não está sendo utilizada para discussões políticas, está sendo usada como objeto de estudos técnicos de inspiração formalista. Tanto o viés ideológico quando o tecnicista parecem esquecer o propósito da literatura e submetê-la a uma máquina de métodos que, em vez de interpretar as obras do ponto de vista literário, as tomam como exemplos de ideias, técnicas e programas.

Wolfgang Iser (1996, p. 7-8) identificava uma divisão do terreno teórico em duas visões dominantes: “a apreensão do que é o literário na literatura – denominado muitas vezes pelos estruturalistas, em seu vocabulário hermético, de ‘literaridade’ e ‘poeticidade’ – e a literatura como a representação da sociedade”. Iser (1996, p. 7) diz que ambas veem a literatura só como meio, e “não se limitam a interpretar textos”. A primeira visão hipostasia a literatura, e a segunda a reduz a documento. Entre a análise estrutural e a sociologia do texto, nesses termos, a interpretação tende a ser uma resposta a preceitos teóricos pré-formulados. Semelhante ao que diz Umberto Eco (2001), Iser (1996) fala de uso ou apropriação do texto nesses casos.

Livros como *A literatura em perigo*, de Tzvetan Todorov (2009), *Literatura para Quê?*, de Antoine Compagnon (2009), *The end of literary theory*, de Stein Haugon Olsen (1987), *Anatomia da crítica*, de Northrop Frye (2013), *A experiência de ler*, de C. S. Lewis (2003), *The pleasures of reading in an ideological age*, de Robert Alter (1996), são exemplos que, de formas diversas, tratam do mesmo tema. Esses autores denunciam um certo exagero metodológico e teórico perpetrado nas universidades desde os anos 1950, pelo menos. Stein Haugon Olsen (1987, p. 71, tradução nossa) diz sentir um

*[...] consistente ceticismo sobre a possibilidade de qualquer teoria geral da literatura, seja ela marxista, freudiana, estruturalista ou pós-estruturalista. Teorias literárias vêm e vão, ao que parece, cada vez mais rapidamente. Mas a prática da literatura permanece, assim como os problemas filosóficos relacionados com ela. A necessidade de lidar com esses problemas de uma maneira filosoficamente responsável permanece e não pode ser ignorada<sup>1</sup>.*

O argumento de Olsen (1987) mostra que modelos não leem nada e que a literatura é uma prática relacionada com problemas filosóficos. Modelos não leem nada porque quem lê é a pessoa, o leitor, com suas experiências, seus desejos, seus interesses, suas afinidades, sua inteligência, sua imaginação. Como toda atividade individual, como toda a vida humana, na relação intrínseca com a sua comunidade, com a sua história, mas, nem por isso, completamente alienada em forças que descartem a singularidade da experiência individual. A literatura se comunica com isso, não com esquemas ideológicos ou métodos de análise textual. A literatura põe a pessoa que lê em contato com uma alteridade imaginada e, conseqüentemente, com o tesouro da cultura e da experiência humana. As teorias tendem a cair no mesmo erro que é inerente às ideologias, ou seja, submeter a obra literária ao modelo explicativo previamente selecionado. E, ainda de acordo com Olsen (1987), esse conteúdo tem um interesse filosófico. Ora, o interesse filosófico, se tomarmos a filosofia em sua origem e em sua essência, é um interesse por entender o mundo no qual estamos, por entender o que não entendo, é aquele amor pela verdade. Então, a literatura também pode ser vista como forma de conhecimento. O seu imenso legado artístico-cultural é uma fonte de conhecimento.

Tzvetan Todorov (2009), no seu libelo *A literatura em perigo*, chama a atenção para o fato de que o excesso de “ismos” significa uma perda da paixão pela leitura, ou seja, uma perda do envolvimento real com a literatura. Quando isso ocorre, o texto emudece, torna-se objeto de uso, coisa para manipulação técnica. O estruturalismo fez com que o leitor Todorov fosse anulado pela frieza do cientista Todorov. A própria experiência do ensino escolar da matéria literatura sob a prerrogativa formalista é frustrante, uma vez que se dissolve em conceitos da análise e se restringe aos fatos materiais do texto. O estruturalismo muda o que chamamos de leitura para uma dissecação material:

*Ler poemas e romances assim não conduz à reflexão sobre a condição humana, sobre o indivíduo e a sociedade, o amor e o ódio, a alegria e o desespero, mas*

<sup>1</sup> No original: “[...] consistent scepticism about the possibility of any general theory of literature, be it Marxist, Freudian, Structuralist or Post-Structuralist. Literary theories come and go, it seems, more and more quickly. But the practice of literature remains and so do the philosophical problems connected with it. The need to deal with these problems in a philosophically responsible way remains and cannot be ignored”.

*sobre as noções críticas, tradicionais ou modernas. Na escola não aprendemos acerca do que falam as obras, mas sim do que falam os críticos. [...] Compreendo que alguns professores de ginásio se regozijem com essa evolução: mais do que hesitar diante de uma massa inapreensível de informações relativas a cada obra, eles sabem que devem ensinar as “seis funções de Jakobson” e os seis actantes de Greimas, a analepse e a prolepse, e assim por diante. E também será muito mais fácil, num segundo momento, verificar se os alunos de fato aprenderam sua lição. Mas será que houve um ganho verdadeiro proporcionado por essa mudança?* (TODOROV, 2009, p. 27-29).

Os recursos da história da literatura, os recursos da semântica ou da filologia, os recursos da retórica são meios que não devem, segundo Todorov (2009), substituir o fim. Se ficamos apenas nos aspectos materiais do texto deixamos de fazer justamente aquilo que o leitor originalmente faz, buscar o sentido. Quando nos apegamos aos aspectos materiais do texto essa busca de sentido se resume à análise. Quando nos apegamos a esquemas ideológicos, essa busca se confunde com a identificação de posições políticas. Mas a busca de sentido em literatura não é uma coisa nem outra. O leitor vai imaginar e ouvir uma voz diversa da sua, vai conhecer outras experiências, outras possibilidades e outros mundos, vai refletir sobre tudo isso, comover-se e fruir esteticamente uma obra de arte verbal. O conceito de análise é estreito diante dessa atividade mais complexa. De acordo com a romancista George Eliot (apud WOOD, 2009, p. 139-140, tradução nossa),

*[...] o maior benefício que devemos ao artista [...] é o desenvolvimento das nossas simpatias... Arte é a coisa mais próxima da vida; é um modo de aumentar a experiência e ampliar nosso contato com os nossos semelhantes para além de nosso destino pessoal<sup>2</sup>.*

Ampliar esse destino pessoal é colocar-se em relação ao outro, a um horizonte que a imaginação literária nos oferece. Quando George Eliot diz que “a arte é a coisa mais próxima da vida”, ela não está afirmando um conceito realista simplista, ela está dizendo que esse produto do fazer e do imaginar humanos comunica-se intimamente com a nossa experiência real da vida.

Não são poucos os indícios de que há uma supervalorização das teorias, que passam a receber mais atenção nas escolas e nos cursos de Letras do que a própria literatura. Como diz Wolfgang Iser (1996, p. 11), “os próprios métodos de interpretação e modelos de texto se tornaram objeto da análise científica”. De acordo com Robert Alter (1996, p. 12, tradução nossa):

*[...] o que está em causa é uma questão de proporção: com o tempo restrito de qualquer um para a leitura, seja dentro ou fora da universidade, deveria uma pessoa interessada em literatura ser encorajada a dedicar mais atenção a Lacan do que a Poe, a Barthes do que a Balzac?*

Não se trata, portanto, de recusar a teoria ou os métodos. Não temos a pretensão ingênua de descartar a contribuição da teoria literária, mas, precisamos sim, questionar a paixão por ela suscitada, uma paixão que tende muitas vezes

<sup>2</sup> No original: “[...] the greatest benefit we owe to the artist [...] is the extension of our sympathies... Art is the nearest thing to life; it is a mode of amplifying experience and extending our contact with our fellowman beyond the bounds of our personal lot”.

a substituir a paixão pela literatura. Além disso, é relevante observar que, mesmo sob a largo nome de teoria, muitas vezes estamos falando daquilo que Robert Alter (1996, p. 12, tradução nossa) identificou como uma “particular congregação de pensadores especulativos” que, no fim das contas, “representa uma reduzitiva radicalização retórica francesa do pensamento alemão – Nietzsche, Marx, Freud, e Heidegger – que pode conduzir a um beco sem saída intelectual”<sup>3</sup>. Ora, por mais que esse elenco seja significativo, é muito pouco para substituir o acervo literário, que não pode servir de mera ilustração a um pensamento de matriz tão específica.

Então, qual seria a alternativa? Se já identificamos os maus leitores no utilitarismo dos métodos e das ideologias, cabe, então, perguntar: quem é o bom leitor? Queremos que os alunos sejam bons leitores, mas, ao mesmo tempo, há o incômodo da expressão “bom leitor”. Bom para quem? Em relação a quê? Não será melhor apenas falarmos em um leitor eficiente e eficaz? E aqui voltamos à questão do propósito. Se tratarmos a literatura como objeto de uso para finalidades específicas como avaliações escolares, emprego de técnicas acadêmicas, ou pano de fundo para discussões ideológicas, talvez aí sim seja suficiente falarmos de formar um leitor eficiente e eficaz. Mas se estamos falando da literatura como forma de conhecimento do legado artístico-cultural da experiência humana, se estamos falando da leitura de literatura como uma experiência estética, como exercício da imaginação e como ampliação do horizonte cultural, então efetividade e eficácia são apenas parte do processo de leitura. É preciso considerar uma forma de atenção e um interesse para caracterizar uma boa leitura e um bom leitor. Os recursos técnicos estarão a serviço dessa forma de atenção e desse interesse.

Um passo interessante seria recuperar um pouco daquilo que fazem os leitores não especialistas, aqueles que podemos chamar amadores. É importante lembrarmos, como especialistas, que as obras de arte literárias não foram escritas para nós. As obras foram escritas para circular entre leitores diversos e épocas diversas. E uma das coisas que leitores fazem é ler para captar uma unidade, compreender um sentido no texto com o qual possam se identificar. Dito de outro modo, os leitores não analisam, mas dão vida ao texto. A leitura não disseca, mas cultiva o texto como possibilidade de imaginação e de sentido. Por isso os grandes livros podem ser amados, mais do que apenas analisados e explicados. Não podemos confundir a leitura e a interpretação com a análise.

A obra literária carrega um sentido. Como símbolo artístico, está dizendo de forma condensada alguma coisa sobre a vida que não é uma lição ou uma regra, mas a imaginação das suas possibilidades. É aí aonde o leitor vai buscar alguma coisa de importante, não na engenharia do texto ou numa regra ideológica. Quando dizemos, por exemplo, que um ator interpreta uma personagem, sabemos reconhecer que ele compreendeu essa personagem e que lhe dá movimento e vida. A sua interpretação torna a personagem convincente aos nossos olhos desejosos de imaginar. Por isso, se queremos leitores realmente envolvidos com

3 No original: “What is at issue is a matter of proportion: with the finite time granted to anyone for reading, whether in or out of the university, should a person drawn to literature be encouraged to devote more attention to Lacan than Poe, to Barthes than to Balzac? One might further question whether the best guidance is provided by this particular cluster of speculative thinkers, who as Luc Ferry and Alain Renault have shrewdly argued, represent a reductive French rhetorical radicalization of German thought – Nietzsche, Marx, Freud, and Heidegger – that may lead to an intellectual dead end”.

as obras literárias, é preciso dar à análise o seu devido lugar no processo de leitura e não substituir metonimicamente o todo pela parte.

Mas, aprofundando essa noção de envolvimento, voltemos à ideia de que as obras de arte literárias podem ou devem ser amadas. Não nos referimos a certa devoção mistificadora nem a um sentimentalismo piegas. Uma atenção amorosa é justamente aquela que consegue compreender em unidade as partes apresentadas numa forma coerente com as intenções e os mistérios da mesma coisa. O amor, nesse sentido, é um modo de conhecer.

A metáfora amorosa nos ajuda a compreender a natureza de nosso encontro com a literatura. Voltando mais uma vez ao belo depoimento de Todorov, é interessante notar que, em seu resgate do essencial, a palavra usada por ele para definir a sua relação com os textos seja *amor*. Ao perder o interesse “pelos métodos de análise literária”, ele passa “aos encontros com os autores”. Ele passa a se relacionar com as obras e o seu sentido, não mais com os modelos. Ele passa a renovar o seu apetite de encontro. E, como diz o próprio Todorov (2009, p. 21, 23-24):

*[...] a partir daí, meu amor pela literatura não se via mais limitado à educação recebida em meu país totalitário [...]. Hoje, se me pergunto porque amo a literatura, a resposta que me vem espontaneamente à cabeça é: porque ela me ajuda a viver. [...] Mais densa e mais eloqüente que a vida cotidiana, mas não radicalmente diferente, a literatura amplia o nosso universo, incita-nos a imaginar outras maneiras de concebê-lo e organizá-lo. [...] A literatura abre ao infinito essa possibilidade de interação com os outros e, por isso, nos enriquece infinitamente.*

É muito o que diz aqui Todorov do que disse George Eliot. E é importante lembrar que ele não está fazendo uma descoberta, que não aponta uma novidade, mas, ao contrário, retoma um sentido tradicional de leitura. A comoção catártica da poética de Aristóteles já aponta para isso, a imitação da vida na poética de Horácio já aponta para isso, a elevação alegre e exaltada do sublime de Longino já aponta para isso.

O filósofo Roger Scruton (2006, p. 167, tradução nossa), retomando a contraposição entre imaginação e fantasia feita por Coleridge, descreve com precisão em seu livro *Modern culture* como as paixões sofridas na imaginação artística são “guiadas por um senso de realidade” num movimento que, de modo bastante sofisticado, é o contrário do escapismo da realidade ou do entretenimento proporcionado pela fantasia. O leitor (ou espectador) permite-se comover com a obra imaginada justamente aproveitando algo da ficção no encontro com a sua realidade. A análise de texto em si mesma não alcançará jamais um procedimento tão sofisticado.

Na terceira das dez célebres cartas de Rilke para Franz Xavier Kappus, conhecidas como *Cartas a um jovem poeta*, o autor das *Elegias de Duíno* diz que “as obras de arte são de uma infinita solidão; nada as pode alcançar tão pouco quanto a crítica. Só o amor as pode compreender e manter e mostrar-se justo com elas” (RILKE, 2013, p. 32). Dante Alighieri (2010, p. 83), ao encontrar seu mestre Virgílio, na *Comédia*, declara o “longo estudo e o grande amor” que o fez “buscar” o seu livro. Jorge Luis Borges (1980, p. 107) falava sempre do fato estético como um acontecimento, como um encontro entre leitor e obra, que, segundo ele, não pede para ser definido: “El hecho estético es algo tan evidente, tan inmediato, tan indefinible como el amor, el sabor de la fruta, el agua”. Ezra Pound (1995, p. 23, 37) dizia que “só a emoção perdura” e que o que realmente acontece na poesia é

que “a linguagem está carregada, ou energizada, de várias maneiras”. Será uma ingenuidade desses artífices relacionar a leitura ao amor? Será uma definição vaga para formas diversas da admiração? Será a simples manifestação de subjetividade inadequada ao conhecimento? Comentando as palavras de Rilke, o poeta americano E. E. Cummings (2003, p. 28), em conferência na década de 1950, aconselha aos estudantes de seu auditório: “Discordem delas tanto quanto quiserem, mas nunca as esqueçam; porque se as esquecerem terão esquecido o mistério que vocês têm sido, o mistério que serão, e o mistério que agora são”.

Podemos falar do amor como conhecimento, como uma forma de atenção, cuidado e disponibilidade para encontrar nas obras de arte um pouco do mistério que somos. Essa atenção com o mistério que o outro é pode dizer alguma coisa sobre o mistério que eu sou, que nós somos. Esse é o sentido do encontro com as obras literárias. Um sentido que não depende de teoria alguma e que não fica preso a enquadramentos ideológicos.

Se o leitor é aquele que disponibiliza sua atenção sobre um texto, o leitor literário é aquele que se disponibiliza na atenção que presta ao texto. Qual a diferença? No primeiro caso, a atenção é algo como uma habilidade, uma parte do leitor voltada para uma atividade caracterizada em sua exigência técnica. No segundo, a habilidade do leitor está em dar-se ele mesmo à obra numa espécie de envolvimento total, disposto a imaginar, sofrer e alegrar-se com a ficção.

O bom leitor, portanto, lê com uma forma de atenção que gostaríamos de definir como uma inteligência amorosa. O primeiro cuidado que se deve ter com essa definição é não reduzir o amor às sentimentalidades ou aos arroubos da primeira imagem romântica. C. S. Lewis (2013) fala, por exemplo, de quatro amores: afeição, amizade, Eros e caridade.

O amor pode ser, como explica Remo Bodei (2011), uma paixão que nos turva como uma “tempestade da alma”. Mas não apenas nesse sentido ele é uma paixão. Mais tempestuoso ou mais tranquilo, o amor implica sempre “que a imaginação entre em jogo, e que nós mudamos. [...] Isto é, o amor é substancialmente uma paixão transformadora: se alguém se enamora por algo, por outrem, não permanece mais o mesmo”<sup>4</sup> (BODEI, 2011, tradução nossa). O amor implica encontro e transformação. E mais ainda, essa relação nunca pode ser estabelecida com a distância da objetividade. “Amores sem implicação não existem, porque é necessário que eu me ponha em jogo”<sup>5</sup> (BODEI, 2011, tradução nossa). Citando Stendhal, Bodei (2011) insiste nessa imagem do movimento porque o amor procura acertar a distância entre um e outro. E nessa imagem, embora Bodei não o diga, há uma sugestão interessantíssima de que o amor, então, é um movimento de ir e vir em direção ao outro para colocá-lo em foco, para achar o foco ideal. O amor é um esforço para ver melhor.

Seria excessivo e desnecessário explicar a concepção platônica do amor, que é sobejamente conhecida. Entretanto, é também inevitável comentar alguns de seus aspectos mais importantes para este estudo. Como nos lembra Giovanni Reale (2007, p. 217),

4 No original: “*implicano sempre che l’immaginazione entri in gioco e che noi cambiamo. Cioè l’amore è sostanzialmente una passione trasformatrice: se uno è innamorato di qualcosa, di qualcuno, di qualcuna, non resta mai lo stesso*”.

5 No original: “*Certo, esistono vari tipi di amore, come dicevo prima. Esistono amori che sono come l’acqua cheta e amori che invece sono come una tempesta di mare. Se noi intendiamo però che la passione sia essere coinvolti, amori senza coinvolgimento non esistono, perché bisogna che io mi metta in gioco, che l’altro mi appaia come qualcosa che mi completa, che mi manca, che è oggetto di desiderio e nello stesso tempo mi appaia come un altro me stesso, qualcuno in cui mi specchio*”.

[...] a temática da beleza não está ligada, para Platão, à temática da arte [...] mas à temática de Eros e do amor, entendido esse como força mediadora entre o sensível e o supra-sensível, uma força que dá asas e eleva através dos diversos graus da beleza, à Beleza meta-empírica em si mesma.

Podemos ver aqui a vinculação do amor com o tema do conhecimento, pois ele faz conhecer (lembrar) a Beleza. Sua natureza paradoxal o coloca a meio caminho de tudo (novamente o movimento!). O amor é filósofo. A ideia platônica de que o amor pode nos levar do degrau mais baixo, que é o do prazer carnal, até ao mais alto, que é o do belo absoluto, faz do amor um mediador e um motor capaz de fazer o homem ascender. Eros nos aquece e devolve o movimento às nossas asas ressecadas. Na belíssima explicação de Sócrates, no *Fedro*, nós perdemos as asas e a nossa capacidade de frequentar as alturas onde estão o divino, o belo, o bom, o sábio. Perdemos a virtude de “levar o que é pesado para essas alturas” (*Fedro*, 246d). E então Sócrates formula uma verdadeira teoria do observador (do leitor). É justamente pelos olhos, que fazem parte do corpo, essa espécie de prisão, que podemos captar novamente a beleza, ou o que nos levará a ela. O iniciado pode captar uma notícia daquela beleza absoluta que não podemos ver diretamente, mas apenas recordar. E recordar é como recuperar as asas, aquelas que perdemos com o embrutecimento do nosso corpo (*Fedro*, 251a-b; PLATÃO, 2011, p. 119-120). Poderíamos debater o aspecto nostálgico do conhecimento em Platão, mas o mais importante aqui é compreender como esse aquecimento amoroso ocorre para elevar o observador à visão possível da Beleza. O observador, que ama o que vê, recebe da Beleza, “extraordinariamente brilhante e extraordinariamente amável” (PLATÃO, 2011, p. 119-120), essa irrigação, esse eflúvio que pode tirá-lo do chão. O observador amoroso, ao contrário de Ícaro, tem suas asas de volta. Mais uma vez a contemplação amorosa supera as artimanhas do sujeito, a sua engenharia e a sua vaidade.

Para a cultura cristã, o amor não é cego. Como inclinação para o bem, o amor ilumina o caminho de uma boa escolha. O apóstolo São Paulo diz que o amor (*charitas*) “se regozija com a verdade” (I Cor. 13: 6). Sem o amor não adianta falar as línguas, não há entendimento. Santo Agostinho fala do amor como uma espécie de lucidez. Os trabalhos de interpretação de Arendt (s. d.) e de Bodei (1998) sobre a *Ordo Amoris* de Agostinho são muito esclarecedores sobre essa inteligência do amor. Santo Tomás de Aquino também compreende a *charitas* como a virtude que está na origem das demais virtudes e que as torna verdadeiras. Além disso, também vê o amor como uma inclinação e uma atividade que leva o ser para o seu bem. E novamente estamos diante de imagens de movimento, busca e encontro.

Santo Agostinho encontra uma explicação que muda sutilmente as definições do amor como paixão, apetite ou desejo porque no amor se deseja a coisa em si mesma, não como objeto de posse. Para Santo Agostinho (2011, p. 328), amor é gravitação em direção ao amado: “O meu amor é meu peso; por ele vou aonde quer que eu vá”. O amor é, então, uma disposição e um movimento. É um movimento para o outro. Esse movimento de encontro e doação é descrito por Ortega y Gasset (1984) com a imagem da flecha que fere o corpo. O sangue que corre em sentido contrário, cobrindo a flecha desde a ferida onde fomos atingidos, é o amor. Esse retorno em direção ao que nos atingiu, essa fluência, essa migração do que estava guardado dentro de nós em direção ao outro. São imagens que se repetem e que



confirmam as noções de movimento, de encontro e de doação. Nesse ponto, a *charitas* cristã mostra como doar é receber. Ela é a parte visível da graça. Amor que se oferece, sem esperar nada em troca, gera a graça do que vem de graça.

Voltando ao relato dos escritores citados antes, a leitura é descrita por eles mais como vivência do que como procedimento. Essa leitura-vivência comumente é descrita como uma história de amor: os livros, autores e passagens que amamos. Quando amamos um livro, seguimos amando algo que não terminamos de consumir mesmo depois de sua leitura ou releitura. Nesses casos, o amor parece constituir um princípio para a inteligência da obra, incorporando-a à própria experiência do leitor. O sentido de interpretação como decifração dos elementos lógico-rationais da obra parece insuficiente na recepção da obra de arte como objeto estético e unidade de sentido. Para além de todos os recursos intelectuais, e mesmo de um decisivo empenho racional, o leitor precisa disponibilizar-se para ser tocado pela obra e não apenas analisá-la, mas sofrer uma experiência com sua leitura. Wallace Bacon e Robert Breen (1959) descrevem isso como uma experiência interativa. É um “tráfego entre sujeito e objeto” (BACON; BREEN, 1959, p. 5). O sujeito que ama não deixa de ser objeto e vice-versa. Isso faz do leitor também um artista, no sentido em que dizia Filostrato, como nos lembra Gombrich (1986) em seus ensaios sobre arte e ilusão. O leitor reescreve, digamos assim, a obra, imaginando-a e envolvendo-se com ela, acreditando provisoriamente na sua ficção.

W. H. Auden (1993) diz que “ler é traduzir, posto que não existem duas pessoas com idênticas experiências. Um mau leitor é um mau tradutor”. A tradução à qual se refere Auden é mais sutil do que a transposição lógica dos signos. Ele se refere à transposição de uma experiência para outra. Quem lê torna familiar uma experiência estranha. Assim, Auden (1993, p. 15) identifica um mau leitor como aquele que ri onde deve chorar, que chora onde deve rir, que “é literal ali onde deveria parafrasear e parafraseia onde deveria ser literal”. À boa literatura correspondem diversos modos de ler, mesmo assim, esses modos não são infinitos, “e podem ordenar-se hierarquicamente”<sup>6</sup> (AUDEN, 1993, p. 15). As possibilidades são, portanto, múltiplas, mas limitadas e podem ser melhores ou piores. Há uma diferença qualitativa dentro das possibilidades. É importante, portanto, encontrar o modo de ler que melhor alcança aquela imaginação guardada pela literatura. Um livro, como diz Auden, diferente de um dicionário, não é passivo. Um livro não é passivo porque exige do leitor certo comprometimento para entregar o que tem de melhor.

Um bom leitor, portanto, faz-se não pelo uso da técnica, mas pela adequação da sua relação com a literatura. É a partir disso que ele se torna apto a dispensar uma atenção capaz de compreender e aproveitar os bens da obra literária, ou seja, de alcançar o seu propósito.

## THE GOOD READER AND THE PURPOSE OF TEACHING LITERATURE

**Abstract:** What is the purpose of teaching literature? Is this a proper question on the purpose of literature? Considering the decline of interest in literature, we notice an academic tendency to overvalue methods of analysis and ideological

6 No original: “pueden ordenarse de un modo jerárquico”.

aspects at the expense of what we call literary interest. By identifying this tendency, we present the idea of a good reader in opposition to a merely effective reader. Here, we seek to differentiate reading and text analysis. The reading is then characterized as a form of attention that we call “love reading”, in which the reader is interested in exercising their imagination and expanding their personal experience, and appropriate, therefore, to the purpose of literature.

**Keywords:** Literature. Experience. Imagination.

## REFERÊNCIAS

- ALIGHIERI, D. *A divina comédia*. Tradução João Trentino Ziller. Cotia: Ateliê Editorial; Campinas: Editora Unicamp, 2010.
- ALTER, R. *The pleasures of reading in an ideological age*. New York; London: WW Norton & Company, 1996.
- ARENDDT, H. *O conceito de amor em Santo Agostinho*. Tradução Alberto Pereira Dinis. Lisboa: Instituto Piaget, s. d.
- ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. Tradução Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2009.
- AUDEN, W. H. *A mão do artista*. Tradução José Roberto O’Shea. São Paulo: Siciliano, 1993.
- BACON, W.; BREEN, R. *Literatura as experience*. New York: McGraw-Hill, 1959.
- BODEI, R. *Ordo amoris: conflictos terrenos y felicidad celeste*. Traducción española Marciano Villanueva Sallas. Valladolid: Cuatro, 1998.
- BODEI, R. *Che cos’è l’amore?*. 2011. Disponível em: <[http://www.istitutoreferendario.it/?location=FILOSOFIA\\_1&item=510](http://www.istitutoreferendario.it/?location=FILOSOFIA_1&item=510)>. Acesso em: 10 mar. 2015.
- BORGES, J. L. *Site noites*. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1980.
- COMPAGNON, A. *Literatura para quê?*. Tradução Laura Taddein Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- CUMMINGS, E. E. Eu: seis Inconferências. *Conferências Charles Eliot Norton 1952-1953*. Tradução Cecília Rego Pinheiro. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.
- ECO, U. *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- FRYE, N. *Anatomia da crítica: quatro ensaios*. Tradução Marcus de Martini. São Paulo: É Realizações, 2013.
- GOMBRICH, E. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. Tradução Raul de Sá Barbosa. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- ISER, W. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia do imaginário*. Tradução Johanes Kretchemer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.
- JAMES, H. *A arte da ficção*. São Paulo: Novo Século, 2011.
- LEWIS, C. S. *A experiência de ler*. Tradução Carlos Grifo Babo. Porto: Elementos Sudoeste, 2003.
- LEWIS, C. S. *Os quatro amores*. Tradução Paulo Salles. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

- OLSEN, S. H. *The end of literary theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- ORTEGA Y GASSET, J. *Estudios sobre el amor*. Madrid: Ediciones del Occidente, 1984.
- PLATÃO. *Fedro*. Tradução Carlos Alberto Nunes. Belém: EdUFPA, 2011.
- POUND, E. *ABC da literatura*. Tradução José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1995.
- REALE, G. *Platão: história da filosofia*. Tradução Henrique Claudio de Lima Vaz e Marcelo Perine. São Paulo: Loyola, 2007. v. 3.
- RILKE, R. M. *Cartas a um jovem poeta*. Tradução Paulo Rónai. Rio de Janeiro: Globo; Biblioteca Azul, 2013.
- SANTO AGOSTINHO. *Confissões*. Tradução J. Oliveira e A. Ambrósio Pina. Petrópolis: Vozes, 2011
- SCRUTON, R. *Modern culture*. London: Bloomsbury Academic, 2006.
- TODOROV, T. *A literatura em perigo*. Tradução Caio Meira. São Paulo: Difel, 2009.
- WOOD, J. *How fiction works*. New York: Picador, 2009.

Recebido em agosto de 2015.  
Aprovado em novembro de 2015.