O INACABADO COMO OBRA ABERTA: AS RELAÇÕES ENTRE AUTOR, EDITOR, LEITOR E TEXTO

Bianca Rosina Mattia (UFSC)[1]

Resumo: As relações entre autor, editor, leitor e texto, a partir da publicação de um romance inacabado, abrangem inúmeras perspectivas de estudo. Ao direcionar o foco da pesquisa para o leitor, o texto inacabado passa a ser analisado não diretamente como objeto da crítica genética, mas pela relação que se estabelece, sobretudo entre o leitor e o texto, pelo evento da leitura. Nessa relação, a presença do editor, especialmente porque o texto inacabado se materializa em livro pelo trabalho editorial, evidencia-se. Nesse sentido, intenta-se, para a discussão dessas relações, resgatar o conceito de *obra aberta*, proposto por Umberto Eco, como meio de analisar a leitura do texto inacabado.

Palavras-chave: Editor; Leitura; Inacabado; Obra aberta

Para falar sobre a conclusão de uma obra, Ricardo Piglia (2004), no livro *Formas Breves*, retoma uma história que Ítalo Calvino (1994) conta nas *Seis propostas para o próximo milênio* no capítulo intitulado *Rapidez*. Trata-se de uma história chinesa na qual o hábil desenhista Chuang-Tsê solicita um prazo de cinco anos e uma casa com doze criados para que pudesse atender ao pedido do rei de que lhe desenhasse um caranguejo. Passados cinco anos, o desenho ainda não estava começado e Chuang-Tsê diz que precisa de outros cinco anos, os quais foram concedidos pelo rei. Passados então dez anos, Chuang-Tsê toma do pincel e, num instante, com um único gesto, desenha um caranguejo, o caranguejo mais perfeito que jamais se tinha visto.

Para Piglia "antes de tudo, essa é uma história sobre a graça, sobre o instantâneo e também sobre a duração. Há um vazio, tudo fica em suspenso, e o relato se pergunta se a espera (que dura anos) faz ou não parte da obra" (2004, p. 97). É nas suas teses sobre o conto que o escritor argentino menciona essa história relatada por Calvino e afirma que o conto "é um tratado sobre a economia da arte" (2004, p. 97) e, assim, salienta que a dificuldade está, recordando Karl Marx, "em medir o tempo de trabalho necessário numa obra de arte, e portanto a dificuldade de definir (socialmente) seu valor." (PIGLIA, 2004, p. 97). Além disso, para Piglia, "o conto que Calvino conta é uma fábula (moral) sobre a forma (uma fábula sobre a moral da forma), ou seja, uma parábola sobre o final e sobre o

[1] Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina. Contato: biancamattia@gmail.com.

remate (uma parábola sobre o desfecho e sobre o que dá forma a uma obra).” (2004, p. 98).

Ao contar essa história, Calvino (1994) levanta questões referentes ao valor atribuído ao tempo despendido na feitura de uma obra de arte e também à forma como se finaliza a obra. Nesta comunicação, retomo a história chinesa contada por Calvino (1994) e as questões, a partir dela, propostas por Piglia (2004), para agregar uma mais, a que se refere às obras inacabadas. No percurso da pesquisa que desenvolvo no mestrado sobre a publicação do romance inacabado de José Saramago, intitulado *Alabardas, alabardas, Espingardas, espingardas*, publicado postumamente em 2014 e que consta apenas de três capítulos, considero importante trazer à pesquisa a discussão sobre como o inacabado é abordado na literatura, especialmente porque me parece que se faz necessário relativizar conceitos e impressões acerca disso.

O texto inacabado, na literatura, destaca-se como objeto de estudo da crítica genética no âmbito do processo de criação artística, entendida esta como “uma investigação que vê a obra de arte a partir de sua construção” (SALLES, 2009, p. 16). O crítico genético acompanha o planejamento, a execução e o crescimento da obra, preocupando-se “com a melhor compreensão do processo criativo. É um pesquisador que comenta a história da produção de obras de natureza artística, seguindo as pegadas deixadas pelos criadores.” (SALLES, 2009, p. 16-17). Os estudos genéticos, dessa forma, voltam-se para o “movimento criativo: o ir e vir da mão do criador”. (SALLES, 2009, p. 17).

As marcas deixadas pelos escritores encontram-se sobretudo nos seus manuscritos onde estão as alterações e os comentários realizados por eles. Com o advento do computador e das novas tecnologias para escrita, a maneira de escrever com esses novos suportes mudou, trazendo para o campo de estudo da crítica genética um outro cenário, o da “perda de arquivos ou [d]a não-recuperação de formas rejeitadas, antes resgatáveis e hoje deletadas” (SALLES, 2009, p. 19, grifo da autora), o que, todavia, não extinguiu a pesquisa. O crítico genético, como observa Cecilia Almeida Salles, nesses casos, irá se defrontar “com arquivos de imagens paradas, imagens em movimento, sons ou ainda back-ups de ideias a serem desenvolvidas ou formas em construção, arquivos esses que serão tratados como os outros manuscritos.” (2009, p. 20, grifos da autora).

A crítica genética engajou-se, como afirma Louis Hay (2007), nas reflexões sobre a fragilidade do modelo de obra *acabada*. Para o autor, a noção de inacabado "só é admitida nas pesquisas sobre o texto como marca de um fracasso ou, no melhor dos casos, como um acidente que impediu a realização de uma *obra*", esta sim, objeto legítimo da crítica. (2007, p. 225, grifo do autor). Porém, em suas pesquisas, ele constata que a maioria dos escritores não diverge da conclusão de que o "inacabamento é um modo de existência da escritura, [e] até mesmo uma necessidade [dela]." (HAY, 2007, p. 226). A noção de inacabamento "põe em evidência a dimensão histórica de um paradigma estético." (HAY, 2007, p. 226), uma vez que o conceito de obra, empregado hoje, refere-se à uma "produção estética coerente e acabada, individual e autônoma." (HAY, 2007, p. 226). Mas convém destacar a observação que o autor faz ao iniciar suas reflexões com a pergunta *Onde começa a literatura?*. Pergunta esta que estaria perdida em meio a outras "falsamente simétrica[s], [como] para onde vai a literatura? por que a literatura? o que é a literatura? e assim indefinidamente." (HAY, 2007, p. 11).

Hay afirma que há apenas duas respostas àquela pergunta inicial. A primeira delas "é partilhada por todos: a literatura começa com a leitura, ou seja, no instante em que o leitor abre o livro e entra no universo das palavras. Nesse momento, a força da leitura prevalece sobre toda a fragilidade do texto." (HAY, 2007, p. 11). A outra resposta diz respeito à escritura. Conforme Hay, a

> reconquista de uma origem é de grande consequência. Ela dá à obra um autor, ao ato de escritura um destino (seja de fracasso ou de sucesso) e ao livro um nascimento. Ela faz comunicar o *espaço do dentro* com o *espaço do fora*; faz da criação e da obra uma única realidade, e abre caminho a uma crítica de inteligência e não de autoridade ou de pura empatia. (2007, p. 12, grifos do autor)

A pesquisa sobre o romance inacabado *Alabardas*, contudo, não tem manuscritos a investigar. Saramago escrevia diretamente em seu computador, e os três capítulos publicados em seu último romance foram por ele corrigidos, como observou em suas anotações diárias[2], as quais também foram feitas em seu computador e publicadas em

[2] No dia 24 de outubro de 2009, Saramago registrou em seu diário: "Depois de uma interrupção causada pelo lançamento de *Caim* e suas tempestuosas consequências, regressei a *Belona S.A.* Corrigi os três primeiros capítulos (é incrível como o que parecia bem o deixou de ser) e aqui deixo a promessa de trabalhar no novo livro com maior assiduidade Sairá ao público no ano que vem se a vida não me falta." (SARAMAGO, 2014 [2009], p. 60-61, grifos do autor).

conjunto com o romance. Porém, a pesquisa encontra suporte teórico nas reflexões propostas pela crítica genética como fora apresentado anteriormente. No âmbito de discussão sobre o inacabado, a intenção para esta comunicação permeia especialmente algumas questões de leitura e de mediação editorial. Nesse sentido, a proposta é a de resgatar o conceito de *obra aberta*, definido por Umberto Eco (2015), a fim de pensar a leitura do texto inacabado.

O livro *Obra aberta* foi publicado pela primeira vez em 1962. Conforme Eco observa na introdução à edição brasileira, a noção de *obra aberta* não é, como por muitos estudiosos foi compreendida, a de "dividir as obras de arte em obras abertas e, portanto, válidas, e obras não válidas, obsoletas, feias (fechadas)" (2015, p. 27). A abertura deve ser entendida como a "ambiguidade fundamental da mensagem artística, [e que] é uma constante de qualquer obra em qualquer tempo." (ECO, 2015, p. 27). Nesse sentido, não se trata de uma categoria crítica, mas "representa um modelo hipotético e útil para indicar, numa fórmula de manuseio prático, uma direção da arte contemporânea." (ECO, 2015, p. 28).

Conforme Eco, "a 'estrutura de uma obra aberta' não será a estrutura isolada das várias obras, mas o modelo geral que descreve não apenas um grupo de obras, *mas um grupo de obras enquanto postas numa determinada relação fruitiva com seus receptores*." (2015, p. 31, grifos do autor). Para o autor, uma

> obra de arte é um objeto produzido por um autor que organiza uma seção de efeitos comunicativos de modo que cada possível fruidor possa recompreender [...] a mencionada obra na forma originária em que foi imaginada pelo autor. Assim, o que produz o autor de uma obra de arte é uma forma acabada em si e faz isso desejando que esta forma seja compreendida e fruída tal como a produziu. (ECO, 2015, p. 68)

Acontece que cada fruidor traz consigo suas particularidades, gostos e tendências pessoais, e a compreensão da forma originária é verificada, inevitavelmente, conforme uma determinada perspectiva individual. A multiplicidade de perspectivas pelas quais a forma pode ser vista e compreendida é que lhe torna esteticamente válida, e mesmo assim, ela não deixa de ser ela própria. (ECO, 2015).

Por esta razão, para Eco (2015), a obra de arte, forma acabada e *fechada* que é, também é *aberta*, ou seja, passível de várias interpretações diferentes, sem que isso

redunde em alteração de sua singularidade. Cada fruição é, portanto, "uma *interpretação* e uma *execução*, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original." (ECO, 2015, p. 68, grifos do autor). Contudo, Eco ressalta que o

> [...] leitor do texto sabe que cada frase e cada figura se abre para uma multiformidade de significados que ele deverá descobrir; [...] mas nesse caso 'abertura' não quer dizer absolutamente 'indefinição' da comunicação, ou 'infinitas' possibilidades da forma, ou ainda liberdade da fruição; porque há somente um feixe de resultados fruitivos que são rigidamente prefixados e condicionados de tal maneira que a reação interpretativa do leitor não escape jamais ao controle do autor. (2015, p. 71)

Ainda em *Obra aberta*, o autor propõe uma categoria mais restrita de obras, a obra *em movimento*, que seria aquela em que o seu autor oferece ao fruidor a possibilidade de acabá-la, ou ainda, de fazer a obra com ele, uma vez que mesmo o autor não sabendo como o fruidor levará a termo a obra, sabe que em estando ela acabada, sempre e apesar de tudo, será a sua obra e não outra. O exemplo dado por Eco no âmbito literário é o *Livre*, de Mallarmé. Porém, ressalta que "dizer que as interpretações de um texto são potencialmente ilimitadas não significa que a interpretação não tenha um objeto ou nada existente em que se concentrar." (ECO, 2013, p. 37). Como afirmou Eco,

> a poética da obra *em movimento* (como em parte a poética da obra 'aberta') instaura um novo tipo de relações entre artista e público, uma nova mecânica da percepção estética, uma diferente posição do produto artístico na sociedade; abre uma página de sociologia e de pedagogia, além de abrir uma página da história da arte. Levanta novos problemas práticos, criando situações comunicativas, instaura uma nova relação entre *contemplação e uso* da obra de arte. (2015, p. 96, grifos do autor)

Com seu conceito de obra aberta, Eco traz à luz o "fato de que a leitura de final aberto é uma atividade suscitada pela obra em si e voltada para a interpretação dela". (2013, p 35). O que buscou examinar nestes ensaios, como afirmou, foi a dialética entre os direitos do texto e os direitos do intérprete. O texto, para Eco, é

> uma máquina preguiçosa que exige que os leitores façam sua parte – ou seja, é um mecanismo concebido para suscitar interpretações [...]. [...] o leitor, [contudo], não pode dar nenhuma interpretação simplesmente com base na sua imaginação, mas deve ter certeza de que o texto de

> certo modo não apenas legitima, mas também encoraja determinada leitura. (2013, p. 34-35).

Dessa forma, cabe pensar que a *obra aberta*, apesar de aberta no sentido de provocar e despertar interpretações, ela tem um fim, um encerrar-se que se dá nos próprios limites da interpretação. Isso porque, na maioria das vezes, é possível perceber uma interpretação francamente equivocada ou implausível. Há, contudo, teorias críticas contemporâneas que defendem que um texto só existe em razão da cadeia de respostas que provoca. Quanto a isso, Eco assinala que o que essa cadeia representa são os "infinitos *usos* que podemos fazer de um texto [...], não o conjunto de interpretações que dependem de algumas conjecturas aceitáveis sobre a intenção do texto." (2013, p. 37, grifo do autor).

O conceito de *obra aberta* desenvolvido por Eco não deixa de contribuir para pensar o inacabado na literatura, mas há que se considerar que na *obra aberta* é possível chegar a um fim, especialmente no sentido de que as interpretações, mesmo sendo várias, não são infinitas, porque o texto, no caso da *obra aberta*, tem seu fechamento nos limites da interpretação. Para o texto inacabado, parece ser diferente, não há um fim, não há os limites de interpretação que possam ser exigidos para que seja possível dizer que uma ou outra interpretação não é cabível, como propôs Eco (2015).

Contudo, se pensarmos na mediação editorial que materializou o texto inacabado em livro, ou seja, em uma "unidade textual dotada de identidade própria", como define Roger Chartier (2002, p. 110) e que se torna então acessível ao público leitor para que a fruição da leitura seja possível, talvez possamos pensar em um fechamento da obra. As escolhas editoriais, ou seja, as escolhas dos paratextos editoriais[3], são escolhas dotadas de objetivos diferenciados e que não deixam de interferir na produção de sentido durante a leitura. Dessa forma, possibilitam interpretações outras, que podem ou não condizer com aquelas possivelmente intentadas pelo autor. Porém, cabe ressaltar que quanto à liberdade do leitor, Chartier afirma que "apreendido pela leitura, o texto não tem de modo algum – ou ao menos totalmente – o sentido que lhe atribui seu autor, seu editor ou seus comentadores." (1999, p. 77). A liberdade do leitor, ainda conforme Chartier "desloca e

[3] Conforme a definição de Gérard Genette, os paratextos editoriais são "aquilo por meio de que um texto se torna livro e se propõe como tal a seus leitores, e de maneira mais geral ao público." (2009, p. 9). Mais do que apresentar o texto, os paratextos tornam o texto presente, de modo a "garantir sua presença no mundo, sua 'recepção' e seu consumo, sob a forma, pelo menos hoje, de um livro." (GENETTE, 2009, p. 9, grifo do autor).

subverte aquilo que o livro lhe pretende impor." (1999, p. 77). E nunca é demais lembrar Borges, no ensaio *O Livro*, quando afirma que "a intenção do autor é uma pobre coisa humana falível, mas no livro tem de haver mais." (2011 [1978], p. 15).

O trabalho editorial de um texto inacabado e de publicação póstuma coloca em evidência a presença do editor e essa presença pode ser pensada como um suplemento, não no sentido de o editor suprir a parte inacabada e dar continuidade ao texto, mas suplemento no sentido que lhe é proposto por Jacques Derrida, ou seja, o de ser "um excesso, uma plenitude enriquecendo uma outra plenitude, a culminação da presença." (2004, p. 178). O suplemento, para Derrida (2004) "cumula e acumula a presença". Nesse sentido, não é complemento, mas, como define Silviano Santiago no *Glossário de Derrida*, uma "adição, um significante disponível que se acrescenta para substituir e suprir uma falta do lado do significado e fornecer o excesso de que é preciso." (1976, p. 88).

O trabalho editorial, no caso do texto inacabado, é o excesso necessário para viabilizar a presença do texto aos leitores, mas também não deixa de ser um trabalho para encerrar o texto, no sentido de torná-lo acabado enquanto livro.

As relações entre autor, editor, leitor e texto, na pesquisa sobre a edição e publicação de um romance inacabado, por vezes me parecem leques que se multiplicam infinitamente. São relações, porém, que, ao que posso até o momento perceber, perpassam sempre pela presença marcante do leitor, pelo evento da leitura. É ele, leitor, quem dá vida ao texto, mesmo que inacabado. Texto este que foi tecido pelo autor, mas materializado em livro pelo editor.

O texto inacabado, no caso de *Alabardas*, teve seu tempo de escrita finalizado. Ao ser editado e publicado em livro, tornou-se acabado e acessível aos leitores. Não é senão a leitura quem dá vida ao texto e, de certa forma, continua-lhe, renova-lhe. Nesse sentido, em linhas finais, concluo citando Carlos Fuentes (2007), em seu livro *Geografia do Romance*:

> O tempo da escrita é finito. Mas o tempo da leitura é infinito. E, assim, o significado de um livro não está atrás de nós: seu rosto nos olha do porvir. E cada um de nós como Pierre Menard, é o autor de *Dom Quixote* porque cada leitor cria o romance, traduzindo o ato finito mas potencial da escrita no ato infinito, mas radicalmente atual da leitura. (2007, p. 32, grifos do autor)

Referências bibliográficas

BORGES, Jorge Luis. *Borges oral & sete noites*. Tradução de Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

CALVINO, Ítalo. Rapidez. In.: _____. *Seis propostas para o próximo milênio*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p. 43-67.

CHARTIER, Roger. *A aventura do livro*: do leitor ao navegador. Tradução de Reginaldo de Moraes. São Paulo: Editora da UNESP/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 1999. (Prismas).

_____. *Os desafios da escrita*. Tradução de Fulvia M. L. Moretto. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

DERRIDA, Jacques. "Este perigoso suplemento...". In.: _____. *Gramatologia*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004. (Coleção Estudos). p. 173-200.

ECO, Umberto. *Obra aberta*: formas e indeterminação nas poéticas contemporâneas. Tradução de Giovanni Cutolo [et al]. 10. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015. (Debates; 4).

_____. *Confissões de um jovem romancista*. Tradução de Marcelo Pen. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

FUENTES, Carlos. *Geografia do romance*. Tradução de Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Tradução de Álvaro Faleiros. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2009 (Artes do livro: 7).

HAY, Louis. *A literatura dos escritores*: questões de crítica genética. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Tradução José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SALLES, Cecilia Almeida. *Gesto inacabado*: processo de criação artística. 4. ed. São Paulo: Annablume, 2009.

SANTIAGO, Silviano. *Glossário de Derrida*: trabalho realizado pelo Departamento de Letras da PUC/RJ, supervisão geral de Silviano Santiago. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S.A, 1976.

SARAMAGO, José. *Alabardas, alabardas, espingardas, espingardas*: com textos de Fernando Gómez Aguilera, Luiz Eduardo Soares, Roberto Saviano. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.