

OS SENTIDOS DE “AUDITÓRIO”ⁱDouglas B. Parkⁱⁱ

Como assunto para teoria e ensino da produção textual, o auditório é óbvio, crucial e, ainda, notavelmente impreciso. Em termos aristotélicos, o “auditório” aponta para a causa final, para a qual a forma existe, para a intencionalidade - ou para a sua ausência -, o que torna uma narrativa bem simétrica e repleta de possibilidades, ou sem sentido e vazia.

Dentro de certos contextos, mais notavelmente naqueles da retórica clássica e da argumentação, é relativamente fácil falar sobre o auditório. Mas fora desses contextos, a nossa compreensão sobre ele é mais nebulosa do que, eu suspeito, gostaríamos de admitir - especialmente por conta da importância que o assunto assume automaticamente em qualquer discussão teórica.

O próprio conceito de auditório aplicado ao discurso escrito está, por si só, bem longe de ser simples. Conforme Walter Ong (1975, p. 11) destacou, o escritor pode, em um *stricto sensu*, ter apenas leitores, e não a coletividade de um auditório. Na verdade, são relativamente raras as discussões teóricas sobre a natureza do auditório no discurso escrito. Evidentemente, porém, na medida em que o termo auditório sobrevive e floresce, carrega importantes sentidos que, por outro lado, o termo “leitores” não possui, embora

muito do que seja falado e escrito sobre o assunto, apenas mantenha uma distinção implícita e, por vezes, ambígua, entre “auditório” e “leitores”.

Na prática, localizar e discutir o auditório de uma dada narrativa pode ser frustrante. A pergunta costumeira “*quem* ou *o que* (um pronome sugestivamente impessoal) é o auditório desse texto?” pode estimular uma resposta pronta, mas pode também, muitas vezes, sugerir pouco, causando, principalmente, olhares de indagação dos estudantes. Normalmente, o problema é encontrar ou fixar designações satisfatórias para que a questão possa ser respondida: “As pessoas que não aprovam o X”, “os leitores da revista americana *Atlantic Monthly*”, “o leigo”, “o professor”. Cada uma dessas respostas hipotéticas assume uma maneira diferente de conceber o auditório, um princípio diferente de definição. Como são relacionadas essas diferentes formas de conceber o auditório? O que faz uma ou outra ser mais ou menos útil para a discussão de um dado texto?

Uma questão mais importante para os professores de redação é: Como o auditório se manifesta para os escritores? O conselho “considere seu auditório” pode parecer significar que o escritor deva se concentrar em uma pessoa ou em pessoas específicas, uma

ⁱ Referência do texto fonte desta tradução:

PARK, Douglas B. The Meanings of “Audience”. *College English*, Bloomington (Indiana, USA), v. 44, n. 3, p. 247-257, mar.1982.

ⁱⁱ Docente da Western Washington University (WWU), Estados Unidos. E-mail: douglas.park@wwu.edu.

implicação que é, evidentemente, muito simples. Somente em algumas vezes, considerar o auditório significa considerar diretamente pessoas específicas; na maioria dos casos, significa algo muito mais complexo. Escritores podem lidar com diversos tipos de problemas ao pensarem no auditório. Além disso, para um escritor que esteja escrevendo um memorando para o chefe, ou para um escritor que esteja escrevendo uma coluna para o jornal local, “considerar o auditório” pode significar coisas bem distintas; não apenas diferenças ao lidar com características distintas do auditório, mas diferenças evidenciadas nas questões com as quais se lida, e a maneira como elas são apresentadas ao escritor. Quais são os diferentes significados que o “auditório” pode assumir para escritores que estejam escrevendo em diferentes tipos de situações retóricas?

Respostas completas para essas questões estão para além do alcance deste artigo, mas as perguntas e a ausência de respostas prontas ilustram a indefinição do auditório no discurso escrito. O termo “auditório”, antigo e poderoso como é na tradição retórica, quase poderia se dizer que significa muito, a ponto de bloquear o fluxo de pensamento ao nos fazer pensar que sabemos do que estamos falando, quando, muitas vezes, não sabemos.

A seguir, quero abrir ainda mais esse problema de sentido, para esclarecer algumas das armadilhas conceituais no modo como o termo “auditório” é tipicamente usado, e para sugerir alguns pontos de referência gerais que podem ser úteis na reflexão sobre a teoria e sobre o ensino do que é o auditório.

Uma forma rápida para se perceber quantos sentidos a palavra “auditório” possui, é simplesmente notar como falamos sobre o que os escritores fazem. Os escritores, dizemos normalmente, ajustam-se aos auditórios ou adaptam-se a eles, mas nós também falamos sobre os escritores que visam a um objetivo, avaliando, definindo, internalizando,

interpretando, representando, imaginando, caracterizando, inventando e evocando auditórios. Cada um desses verbos parece capturar alguma verdade sobre o auditório em diferentes situações, ou vistos em diferentes perspectivas, mas as dinâmicas imaginativas que eles sugerem são fascinantemente diferentes.

Consideremos, por exemplo, as diferentes implicações de dois termos tão próximos como “determinar” e “definir”. Um termo sugere que o auditório é determinado, deve ser cuidadosamente observado e analisado; o outro, sugere que o auditório não é óbvio e que deve ser trabalhado e trazido para um foco mais revelador. Mesmo que a extensão de conceitos aparentes de auditório e a sua relação com o escritor seja desconcertadamente rica, ela possui extremos identificáveis. Numa extremidade, palavras como “ajuste” e “adaptação” transmitem a noção de que o auditório é algo facilmente identificável e externo, requerendo respostas e estratégias apropriadas.

A definição da *situação retórica* de Lloyd Bitzer (1968, p. 1-15) é, aqui, um ponto de referência útil, visto que tão inequivocamente apresenta circunstâncias externas, como a formação de um contexto definitório ao qual o discurso deve responder, de modo que se adapte.

O auditório, sob esse viés, é uma presença definida fora do discurso com certas crenças, atitudes e relações com o falante ou escritor, e se encontra em uma instância que requer que o discurso tenha certas características como resposta. Nos termos de Bitzer, quanto mais estruturada a situação retórica, mais precisas são as suas características, incluindo as do auditório, e mais determinadas são as características específicas e o conteúdo do discurso.

No outro extremo, com verbos como “construir” e “inventar”, está a noção que Walter Ong explora com profundidade em *The*

writer's Audience is Always a Fiction. Apesar de os leitores reais estarem fora do texto, o escritor deve, de alguma maneira, representar um auditório à consciência; e os resultados dessa “ficção” aparecem no que o texto aparenta admitir sobre o conhecimento e as atitudes de seus leitores, e sobre suas relações entre o escritor e o assunto.

Particularmente, nos casos em que não há uma estrutura clara, em que não existe um auditório facilmente identificável – situação com que escritores *free-lancers* e estudantes de redação enfrentam todo o momento –, o escritor deve, de alguma maneira, inventar um auditório. Mais precisamente, o escritor deve criar um contexto no qual os leitores possam entrar e que, em graus variados, eles possam se tornar o auditório que está implícito ali.

Um artigo, digamos, sobre como plantar raízes de aspargo pode evocar como seu auditório um dedicado jardineiro caseiro, repleto de entusiasmo com o trabalho duro e os legumes frescos. Leitores específicos podem se encaixar bem nesse auditório; eles podem tolerar a definição para obter a informação necessária, ou podem lê-la, sem tédio, como espectadores casuais entretidos com o caloroso entusiasmo de um auditório implícito. Os leitores podem ser, em outras palavras, o auditório em diferentes graus, ou não. Nesse sentido, pode-se afirmar que o auditório existe no texto – se de fato for possível afirmar que ele existe em algum lugar.

Os sentidos de “auditório”, então, tendem a divergir em duas direções gerais: uma, na direção de pessoas reais, externas ao texto: o auditório a quem o escritor deve se adaptar; a outra, na direção do texto em si e do auditório implicado nele: um conjunto de atitudes evocadas ou sugeridas, interesses, reações, condições de conhecimento que podem ou não se encaixar nas qualidades de leitores ou ouvintes reais.

O primeiro, o mais literal direcionamento de sentido para “auditório”, normalmente

ocupa o centro das atenções, dada a sua concretude. Afinal, a representação básica, de onde se deriva o conceito de auditório, é a de um falante dirigindo-se a um grupo de pessoas numa situação política, legal ou cerimonial bem definida. O grupo de pessoas, o auditório, ouve atentamente, porque possui algum envolvimento específico na situação. Essas pessoas têm um papel a desempenhar. O discurso se adapta de acordo com a presença delas e de seus envoltórios. Essa representação básica é poderosa, fácil de guardar na mente e, portanto, útil. Mas ela também cria uma armadilha conceitual ao tornar fácil a associação de “auditório”, simplesmente e literalmente, com o público que ouve – aquele pessoal lá fora sentado nas cadeiras. Em seu sentido mais comum, mundano, denota que isso é tudo o que o “auditório” significa.

Contudo, é evidente que uma pessoa pode ouvir um discurso ou ler um romance sem ser, em qualquer sentido retórico, um membro do auditório. O “auditório”, da forma como empregamos em discussões retóricas, significa muito mais. O seu sentido retórico essencial é algo como *peçoas-como-elas-estão-envolvidas-em-uma-situação-retórica*. Além disso, essa ideia de *peçoas-como-elas-estão-envolvidas* diz respeito à causa final e formal – o que um discurso se propõe a fazer e como ele é moldado para atingir esse fim. Então, “auditório” utiliza, de fato, uma imagem bem concreta para evocar um conceito bem mais abstrato e dinâmico. Se entendermos por “auditório”, antes de tudo, algo no texto ou fora dele, o “auditório” essencialmente dirá respeito não às pessoas enquanto tais, mas àqueles aspectos aparentes de conhecimento e motivação nos leitores e ouvintes, que formam os contextos do discurso e as suas extremidades.

Provavelmente, é exatamente porque o “auditório” adquiriu um conceito tão abstrato que ele ficou mantido, ainda que

ambiguamente, em discussões sobre o discurso escrito, além do discurso falado. O termo “leitores” é obviamente bem literal. O termo “auditório”, pela sua inadequação literal, é livre para carregar um conjunto de significados muito mais rico.

Perceba que falamos sobre como um discurso pode afetar seus leitores, ou sobre aquilo que um discurso presume como leitores; falamos de “o” auditório de um discurso que, muitas vezes, definimos com um conceito ideal, algo semelhante a uma informação fundamental na obra. Por esse motivo, frequentemente falamos do auditório de modo impessoal, como uma coisa: “O que é o auditório?”. Mesmo quando nos referimos às pessoas fora do texto, aquelas pessoas constituem uma entidade coletiva, existem como um auditório, apenas no que diz respeito às suas relações com o texto, e a relação do texto com elas.

É claro que “o leitor” passou, particularmente, na crítica literária, a carregar o sentido retórico abstrato de “auditório”. Atente para o “leitor implícito” de Wolfgang Iser e as muitas discussões recentes sobre o leitor da obra. A sobreposição de diferentes significados em dois termos que são, por vezes, usados alternadamente, causa uma grande confusão, especialmente na sala de aula, onde um professor pode facilmente usar o termo “leitor” ou “auditório” num sentido retórico amplo, sem estar completamente ciente disso, enquanto os estudantes podem interpretar os termos de maneira muito mais literal.

Para especificar um pouco mais a gama de sentidos, as duas direções gerais do sentido de “auditório” – fora do texto e de volta ao texto – dividem-se em mais quatro concepções específicas:

1. Qualquer pessoa que, por acaso, ouça ou leia um dado discurso: “O auditório aplaudiu”. Essa concepção está intrinsecamente enraizada no uso comum,

mas é inútil e gera engano em uma análise retórica séria.

2. Leitores ou ouvintes externos, enquanto estiverem envolvidos em uma situação retórica: “O escritor julgou mal o seu auditório”. Essa concepção de “auditório” entra em funcionamento na análise da situação histórica em que um dado discurso apareceu, ou nos estudos do real efeito do discurso sobre um auditório.
3. O conjunto de concepções ou de percepções na consciência do escritor que adapta o discurso a ser lido ou ouvido. Tentamos chegar a esse conjunto de percepções pelo uso da forma abreviada quando perguntamos: “Que auditório você tem em mente?”.
4. Uma concepção ideal prefigurada na forma como o próprio discurso define e cria contextos para os leitores. Podemos chegar a essa concepção apenas através de características específicas do texto: “O que esse parágrafo sugere sobre o auditório?”.

As últimas duas definições são obviamente as mais importantes para professores ou para qualquer um que esteja interessado nas formas do discurso. Elas também identificam os aspectos do auditório que são os mais elusivos e que trazem à tona perguntas feitas anteriormente: *Quais são as diferentes considerações que estão nas mentes dos escritores em diferentes situações retóricas, quando eles chegam a um acordo com o auditório? Quais são as características dos textos que nós utilizamos mais apropriadamente para definir e discutir o auditório em diferentes situações retóricas?*

Quaisquer respostas sistemáticas a essas questões importantes dependerão de mantermos em constante perspectiva a abstração essencial do conceito de auditório. Em relação ao que Bitzer chama de situações altamente estruturadas, essa abstração pode passar facilmente despercebida, pois

referenciais mais concretos de auditório estão à disposição: *Ronald Reagan corta subsídios para o transporte coletivo; um comitê de prefeitos minutou uma carta para argumentar a favor de que os subsídios permaneçam*. É fácil dizer que Reagan é o auditório para essa carta hipotética, mas não é Reagan como Reagan a quem a carta está endereçada, mas Reagan em sua posição de Presidente e como representante de um conjunto de atitudes relacionadas ao transporte coletivo.

Quaisquer que sejam as outras noções ou compreensões que os escritores possam ter em mente sobre ele, enquanto pessoa, terão que ser vistas como irrelevantes. Como Walter Ong indica, tais convenções estabelecem papéis para os escritores e para os leitores. Dessa forma, dentro dos limites desses papéis, os prefeitos procederão de acordo com as suas estimativas sobre as atitudes de Reagan e sobre sua posição política. E mais do que isso, eles tentarão criar na carta uma imagem de seu auditório, o Presidente, como eles gostariam que ele fosse: receptivo, de mente aberta, preocupado com as cidades.

Assim, embora seja fácil e até inevitável falar de forma abreviada para identificar Reagan como o auditório dessa carta, fazer isso pouco nos revela. O auditório, como ele existe na consciência dos escritores e como ele molda o texto, é um conjunto complexo de convenções, estimativas, respostas implícitas e atitudes. No caso de situações desestruturadas, em que chamaríamos o auditório de “geral” e em que não seriam possíveis identificações simples e concretas do auditório, o conceito absoluto se torna muito mais alusivo.

Considere um artigo hipotético para a *Atlantic Monthly*. Alguém poderia dizer que o auditório são os leitores da revista, mas essa identificação externa diz muito pouco, exceto, talvez, quando ela sugere certas características demográficas – classe social, nível de instrução, amplas atitudes culturais – que formam uma delimitação externa e imprecisa

de possíveis contextos. Outra pessoa poderia ir além e falar sobre o Leitor *Atlantic Monthly*, uma ficção óbvia, algo similar ao *Homem Marlboro*.

Essa é uma maneira de evocar as tradições da própria revista e, por meio dela, as expectativas que os leitores passaram a ter dos seus artigos. Com algumas revistas, é claro, como a *New Yorker*, essas tradições são bem definidas. Mas no caso específico da *Atlantic*, as convenções de artigo específico – ensaio literário, reportagem investigativa, análise política – parecem ser, provavelmente, mais determinantes.

Assim, dentro de um artigo específico, deve-se considerar o auditório em termos dos contextos particulares que o escritor irá escolher e se adaptar. Aqui se torna claro que “auditório” é meramente uma forma grosseira de indicar aquele conjunto de contextos. Alguém pode representar tudo isso de forma abreviada ao dizer que o auditório são as pessoas que acreditam em tal e em tal coisa, ou que estão interessadas nisso e naquilo, ou aquelas que possuem certo nível de conhecimento técnico.

Mas uma análise precisa do auditório examinaria, ponto a ponto, o que está sendo assumido como “compreendido”, o que é elaborado, o que é assumido como uma série de atitudes ou preconceitos do leitor sobre o assunto em questão, e assim por diante.

E, de fato, a narração expositiva escrita em situações desestruturadas se realiza, muitas vezes, por uma série de reverências em várias direções, rumo a um conjunto de possíveis atitudes nos leitores; em seguida, rumo a outro, pela assunção de um conjunto de compreensões num determinado momento, e através do preenchimento de informações básicas em um outro. Suspeito que os escritores trabalhem baseados em intuições, sobre uma série de coisas que a maioria dos leitores provavelmente sabe. Leitores individuais unem os pressupostos do discurso

em graus variados, examinando ou ignorando aquilo que não se encaixa ou que não é compreensível.

A partir dessa perspectiva, a ideia do auditório não é apenas uma abstração, mas, principalmente, uma metáfora. Ela usa a imagem de um grupo de ouvintes, imediatamente envolvidos em uma situação retórica, para evocar a totalidade das pressuposições que o discurso produz a respeito dos contextos. Ela evoca a forma do discurso sob o pretexto de um conjunto de leitores ou ouvintes ideais.

Mas essa imagem é, em si mesma, apenas uma ficção. A menos que dramatize alguns aspectos importantes da situação retórica – “*Esse texto foi escrito para o leigo*” –, não há muito sentido em tentar realmente descrever o auditório como uma entidade. A ideia de auditório é tão poderosa que pode bloquear o pensamento, na medida em que apresenta algo tão unificado, único, localizável, algo que, de fato, envolve muitos contextos dispersos através de um texto.

Para aprender como analisar sistematicamente o auditório em um discurso, portanto, parece ser melhor evitar a metáfora e substituir a pergunta “*Quem é o auditório?*” por um conjunto de perguntas mais precisas como “*De que forma o texto em questão estabelece ou possui os contextos que o tornam significativo para os leitores?*”. Esses contextos podem, talvez, ser pensados como um conjunto de limites que se sobrepõem, os quais, juntos, delineiam o território que identificamos como o auditório.

O extremo desses limites deve envolver um conjunto de convenções dadas, das quais deve haver alguns pressupostos essenciais que fundamentam a narrativa expositiva moderna: para convenções mais específicas que regem, por exemplo, a narrativa acadêmica na área de humanas ou na de ciências; para assuntos até mais específicos, tais como convenções editoriais; e para forma e assunto em revistas

específicas como *PMLA*, *Sports Illustrated*, *National Geographic*.

Algumas dessas convenções são totalmente aceitas como se fossem invisíveis; algumas são mais óbvias; algumas, explicitamente artificiais. Todas integram o momento de “publicação”, ajudam a formar o terreno em que escritores e leitores encontram algumas compreensões compartilhadas de meios e fins para se satisfazer. Walter Ong (1975, p. 16-19) descreve-as como definição de formas básicas da natureza da relação entre o escritor, o assunto e o leitor. Para os escritores, elas fornecem alguns dados que podem ser aceitos, até mesmo informação, no que diz respeito às atitudes dos leitores; e, para os leitores, elas definem as expectativas apropriadas. Estão, portanto, intimamente envolvidas na definição de “auditório” num determinado discurso.

O que, por exemplo, Chaïm Perelman identifica como o Auditório Universal é claramente um conjunto de pressupostos convencionalmente aceitos sobre a própria natureza do argumento: que é controlado pela razão, que todas as partes dão destaque à imparcialidade e, tacitamente, concordam que o respeito pela verdade é uma lei primordial de persuasão (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 1969, p. 31-35).

E por detrás desses pressupostos, obviamente, estão outros relacionados ao próprio papel do discurso na sociedade – pressupostos que colocam leitores e escritores sob fortes obrigações. Um leitor que não vai se conformar com esses pressupostos não é, do modo mais fundamental, parte do auditório para o qual a obra está direcionada.

Em meio aos vários limites estabelecidos pelas convenções, ocorrem, assim, os contextos mais específicos de auditório para qualquer discurso específico. Esses são os contextos que derivam da relação do escritor e dos leitores com um assunto específico. Como esses contextos tomam forma, depende muito

de como já estão estabelecidos pelos limites periféricos das convenções.

Na amostra acima, por exemplo, as convenções do Auditório Universal definem alguns pressupostos básicos sobre a natureza e o propósito do argumento; ele vai contra o conhecimento prévio, implicitamente compreendido desses pressupostos, de que um argumento específico irá condicionar a atitude de seu público com relação a um assunto específico. Em alguns casos, o momento da própria publicação pode estabelecer contextos que são bem específicos sobre um determinado assunto.

Revistas especializadas, como a *Sunset Magazine*, operam baseadas no alto nível de interesse ou de conhecimento em um assunto específico. Consequentemente, os artigos que aparecem em tais revistas podem ser vistos assumindo que certos elementos do auditório são dados, apesar de outros elementos do auditório permanecerem para ser moldados e direcionados explicitamente.

Assim, de certa forma, a tarefa de analisar o auditório diz respeito à identificação da natureza dos contextos que já são dados por alguns aspectos no momento da publicação e da compreensão da relação entre aqueles que são dados e aqueles que devem ser mais explicitamente definidos dentro do próprio discurso. Outra parte da tarefa é compreender como contextos específicos são criados dentro do discurso. De modo geral, o processo é, como Walter Ong descreve, uma criação de ficções.

Mais precisamente, no discurso público, a questão é moldar, em uma situação retórica, as poucas prováveis opiniões, o conhecimento, os motivos de interesse que se apoiam no domínio público sem um modelo específico. O escritor inventa, por assim dizer, os seus valores e, ao fazer isso, cria um auditório.

Muitas vezes, sobretudo na produção textual acadêmica, um artigo irá definir

cuidadosamente uma atitude pública ou um nível de conhecimento, de modo que cria, da melhor forma, uma exigência para o argumento a ser seguido. E, geralmente, os leitores toleram essas ficções desde que não sejam muito obviamente artificiais ou muito contraditórias ao estado real das relações, como elas são percebidas pelos próprios leitores.

Nós não sabemos, creio eu, o suficiente para realizar o aspecto da tarefa de analisar o auditório tão bem como deve ser feito. A importância geral das convenções na narrativa foi bem descrita em termos gerais por Walter Ong, e por James Britton (1979, p. 59-62); mas, até onde eu saiba, ninguém tentou descrever numa narrativa expositiva comum, o que exatamente são as convenções e como elas funcionam. E nem sabemos nada, de modo sistemático, sobre as estratégias pelas quais os contextos específicos são criados na narrativa expositiva – embora todo leitor habilidoso saiba, intuitivamente, e possa fazer uma análise *ad hoc* de uma determinada narrativa.

Muito embora a variedade de estratégias seja enorme e cada narrativa seja, em certa medida, única, deveria ser possível, por meio da análise crítica de uma vasta amostra de diferentes tipos de narrativa, descrever um conjunto de categorias e modelos que ilustrassem o alcance das possibilidades e, assim, servissem como referência para análise de um dado discurso.

A identificação mais sistemática do modo como muitas questões diferentes se apoiam dentro da metáfora de auditório deveria, também, permitir uma compreensão mais clara do assunto, a partir da perspectiva do escritor. Para o escritor, todas as coisas pertinentes ao auditório podem, talvez, ser descritas como um campo de consciência que pode se manifestar em diferentes formas, em diferentes situações retóricas. Por exemplo, escritores não estão, tenho certeza, totalmente cientes de muitas das convenções que governam uma narrativa. Para

um escritor, operar confortavelmente dentro de um dado conjunto de convenções resume-se, na maioria das vezes, ao fato de estar, simplesmente, em solo seguro, de ser capaz de invocar o tipo de voz correta, de saber intuitivamente que aquela voz e a maneira de proceder possuem "ouvintes".

Esse senso intuitivo é, certamente, descritível como um senso de auditório; descrevemos a sua aparente ausência numa narrativa como uma falta do senso de auditório. Todavia, esse tipo de compreensão intuitiva é um pouco similar ao foco consciente das reações imaginadas de um público específico. Na verdade, como William Irmischer sugeriu em um artigo publicado na CCCC¹ de 1979, uma compreensão intuitiva correta das convenções apropriadas pode permitir que um escritor não fique excessivamente preocupado com o auditório e, portanto, inibido pelas preocupações relacionadas a ele. Isso pode permitir uma concentração mais fácil no assunto em foco. Por outro lado, alguns aspectos da convenção, como o formato específico, são muito mais um problema de consciência que diz respeito aos escritores, e tais formatos têm muito a ver com o auditório, na medida em que auxiliam na identificação e satisfazem as expectativas dos leitores. Mas, novamente, os escritores que pensam no formato não vão, provavelmente, concentrar-se no auditório, no sentido convencional, mas em seguir o formato da maneira correta.

Eu acho que, como regra geral, não é apenas em situações altamente estruturadas ou em determinados momentos que os escritores se focalizam conscientemente no auditório, como uma entidade distinta. Com muito mais frequência, escritores pensam, eu suspeito, primeiramente em termos de adaptação do material para a adequação, a clareza, a precisão. Ao fazer isso, eles dependem

parcialmente da ciência, parcialmente do conhecimento intuitivo das estratégias comuns para moldar os contextos. Grande parte dos atuais escritores que deliberam a análise do auditório provavelmente presta atenção no contexto para um assunto específico, como no caso da escrita acadêmica, em que uma grande quantidade de análises vai determinar e, então, operar dentro do contexto daquilo que foi dito antes sobre um assunto específico.

Também acredito que as questões cruciais para um escritor, que se aproxima de um processo de escrita, podem ser categorizadas em relação aos contextos que são dados e aos que continuam a ser inventados ou dados de forma adicional.

Por exemplo, as formas em que os aspectos do auditório podem ser dados, em texto argumentativo, colocam o escritor na posição ou de responder ou de apelar ao auditório; outras formas em que podem ser definidos permitem ao escritor assumir tacitamente, por exemplo, certos aspectos de conhecimento ou de motivação. Por outro lado, as formas em que os aspectos de conhecimento podem não ser dados colocam o escritor na posição de ter de definir, explicitamente, os motivos, para que os leitores leiam, ou definir os contextos de conhecimento ou de atitude, ou, até mesmo, as justificativas para o próprio ato de escrever.

Apesar de toda a questão de como os escritores percebem o auditório no processo de composição não parecer suscetível a uma descrição altamente detalhada, isso pode ser possível através da introspecção, de entrevistas, e de realizar estudo de casos para, ao menos, descrever os tipos de questões com as quais os escritores lidam conscientemente, em oposição ao modo intuitivo, e descrever os tipos de indagações que os escritores fazem a eles mesmos sobre o auditório e os tipos de

¹ N.T: Conference on College Composition and Communication.

soluções que propõem em diferentes situações retóricas².

Além do seu considerável interesse intrínseco, o tipo de mapeamento do território do auditório descrito acima deve ser de uma relevante utilidade prática. A maioria dos ensinamentos sobre auditório em cursos de redação é, eu julgaria por experiência própria e pela leitura de livros, relativamente assistemática, fraca no aspecto teórico, altamente dependente de exemplos *ad hoc*. Precisamos ser capazes de abordar o assunto de forma mais sistemática e precisa. Mas até esse ponto, a análise precedente sugere algumas observações sobre o ensino do que é o auditório que podem ser úteis.

A observação principal é simplesmente que, como professores de produção textual, nós muitas vezes desconhecemos a rica ambiguidade do termo “auditório”, e dependemos demais da imagem concreta do auditório como os “leitores externos ao texto”. Por exemplo, os professores de produção de texto, muito frequentemente, discutem os méritos de usar os membros da classe ou o professor como auditório para as redações dos alunos. Essa antiga estratégia, é claro, significa que os estudantes escrevem sabendo que suas redações serão “publicadas” na sala de aula.

Essa prática tem efeitos notavelmente poderosos sobre o modo como os estudantes veem o ato de escrever, mas isso também pode ser dito para fornecer um auditório apenas no sentido, geralmente utilizado, de ouvintes externos ou leitores.

A leitura dos alunos de outro texto escrito não fornece aquele ingrediente crucial, que são as pessoas retoricamente envolvidas. O texto escrito feito pelo estudante para membros da classe ainda apresenta o problema de ter de

achar ou de inventar contextos retóricos pertinentes.

De fato, essa estratégia é útil, mas também pode gerar problemas. Algumas discussões que eu tive com estudantes, em um curso de redação avançada, sugerem que a sua consciência de leitores críticos específicos não simpatiza com a situação retórica que desejam criar – leitores que não irão prontamente se tornar o seu auditório–; pode estar inibindo e complicando mais do que simplificando o problema de lidar com o auditório.

A redação dos estudantes destinada ao professor apresenta um problema similar. Alguns alunos consideram o professor o auditório exclusivo, no sentido essencialmente retórico de “auditório”, mas apenas quando a narrativa se torna nada mais do que um monólogo pessoal no papel, com todo o contexto para o monólogo assumido como dado – “*Você me fez a pergunta, e aqui está a resposta*” –, ou pior ainda, quando a redação se torna uma carta pessoal.

O estudo do auditório feito por Britton (1979, p. 120-21) traz exemplos e descrições desses tipos de situações. Evidentemente, até o momento de o estudante atingir os cursos de redação secundários e pós-secundários, os professores esperam algo a mais, mesmo que esse “algo” permaneça implícito. Eles esperam situações em que o estudante escreva dentro de algum tipo de contexto retórico, e em que o professor não sirva apenas como auditório, mas também como editor e juiz de seu sucesso.

Comumente, aquele “algo a mais” é descrito, quando percebido, como o ato de escrever para outros auditórios, ou para auditórios mais amplos, ou para uma variedade de auditórios. Mas deveria estar claro que esses termos escondem uma enorme gama de possibilidades, de diferentes tipos de situações retóricas, de diferentes problemas para o escritor. Nesse ponto, a maioria dos professores e dos livros se baseia numa série

² A possível fecundidade dos estudos de caso para essa pesquisa é sugerida pela quantidade de material relativo ao auditório na obra de Linda Flower e John Hayes (1980, p. 21-31).

de exemplos para transmitir aos estudantes a ideia geral do que é escrever para um auditório, e, mais frequentemente, os exemplos tendem a ser – como o meu, o da carta hipotética a Reagan – exemplos de situações altamente estruturadas, em que os contextos são relativamente bem definidos e externos ao texto.

Mas as tarefas de produção textual que podem ser desenvolvidas a partir dos exemplos tendem a ser limitadas a casos hipotéticos: “Imagine que você está...”. Com exceção das limitações inerentes a tais atribuições, o fato é que, na maioria das vezes, queremos que os estudantes aprendam a escrever para um auditório “geral”. Isso quer dizer que queremos que eles escrevam em situações relativamente desestruturadas em que pouco é dado na forma de contexto e muito é deixado para ser inventado pelo escritor. E é, nesse ponto, que a maioria dos ensinamentos sobre o auditório se torna mais ineficaz.

A verdade é que exigimos dos estudantes – muitas vezes sem deixar claro para eles ou para nós mesmos – uma virtuosidade retórica considerável ao lidar com contextos de auditório e ao criá-los. Mas, muito além das ricas conotações de “auditório”, nós não temos uma noção precisa sobre a natureza dessa virtuosidade. De caso a caso, de atribuição a atribuição, de redação a redação, podemos ser capazes de propor sugestões úteis.

Mas o que precisamos é do mapa do território do auditório proposto acima. Precisamos ser capazes de colocar atribuições específicas ou tarefas da análise do auditório dentro de um quadro maior de referência. Precisamos ser capazes de decompor os problemas do auditório em questões específicas, de identificar, para os estudantes, as formas e as estratégias pelas quais os contextos de auditório existem em diferentes tipos de narrativa. E precisamos ser capazes de dar a eles uma melhor recomendação sobre o que os escritores verdadeiramente fazem

quando “levam o auditório em consideração” em diferentes tipos de situações. É difícil dizer até que ponto isso é possível sem termos mais análises críticas dos diferentes tipos de narrativa e mais pesquisa no processo de composição.

A análise acima também traz uma questão mais fundamental para o ensino do auditório em cursos de redação. Não basta falar apenas sobre estratégias específicas para lidar com contextos ou criá-los para o auditório. Esses contextos tomam forma em confronto com o conhecimento prévio de convenções apropriadas para dados tipos de produção textual. Na maioria das vezes, não é possível separar um senso de auditório de um senso de gênero e convenção. O estudante que tenta escrever sem uma noção clara do que tem de ser feito, da sua função social e das convenções que são próprias para esse fim, tropeça num terrível *vacuum*.

Os resultados serão caóticos em diversos aspectos: introduções fracas e gigantescas, organização dispersa e estilo vazio. Mas o professor, que reconhece os problemas de certo modo sintomáticos da questão com o auditório, pode ainda não ser capaz de ajudar o aluno ao falar sobre o auditório nas formas mais óbvias. O problema é maior do que o que a metáfora de “auditório” implica.

Provavelmente os escritores chegam a ter uma percepção íntima de auditório como uma convenção, por serem eles leitores desse tipo de narrativa. Duvido que isso possa ser ensinado diretamente ou rapidamente. Mas, em todo caso, toda a questão dos tipos de produção textual a ser feita é algo que raramente os cursos de redação discutem diretamente – em parte porque nossa profissão ainda não tem estudado a sério as convenções que governam a narrativa não literária, e também porque os cursos de redação não descenderam diretamente da tradição retórica e tendem a ser vistos como o ensino de técnicas gerais de produção de texto, em vez de tipos

específicos de produção textual. Essa concepção é defensível, mas creio que mais frequentemente ela serve como defesa contra as questões complicadas que surgem quando alguém pergunta quais são os tipos de produções de texto que serão ensinados e quais são os seus diferentes valores e funções.

Até o presente momento, o assunto sobre auditório vai além do alcance deste artigo, para questões da história e da sociologia de nosso grupo de estudos. Mas parece importante notar que o auditório é elusivo em muitos dos ensinamentos da produção textual, não apenas pelo seu conceito em si ser difícil. Uma arte da retórica plenamente séria e uma sofisticação concomitante com o auditório – como aquela encontrada na retórica clássica – deve ser desenvolvida a partir de uma compreensão clara dos tipos de discursos a serem servidos e dos seus propósitos na sociedade. Os nossos cursos de redação geralmente não operam com essa compreensão.

Referências

BITZER, Lloyd. The Rhetorical Situation. In: **Philosophy and Rhetoric**, n. 1, p. 1-15, 1968.

BRITTON, James et al. **The Development of Writing Abilities**, Urbana, Illinois: National Council of Teachers of English (NCTE), 11-18. 1979.

FLOWER, Linda; HAYES, John. The Cognition of Discovery: Defining a Rhetorical Problem. **College Composition and Communication**, vol. 31, p. 21-32, 1980.

IRMSCHER, William F. Writing as a Way of Learning and Developing. **College Composition and Communication**, v. 30, n. 3, p. 240-244, 1979.

ONG, Walter. The Writer's Audience Is Always a Fiction. **PMLA**, n. 90, vol. 1, p. 9-21, 1975.

PERELMAN, Chaïm; OLBRECHTS-TYTECA, Lucie. **The New Rhetoric: A Treatise on Argumentation**. Trans. by John Wilkinson e Purcell Weaver. Notre Dame, Ind.; University of Notre Dame Press, 1969.

Tradução:

Laurenci Barros Esteves

Graduando em Letras (Português/Inglês) pela Universidade Estadual de Santa Cruz, Brasil, e bolsista FAPESB de Iniciação Científica, sob a orientação do Prof. Dr. Eduardo Lopes Piris.
E-mail: lbsteves@gmail.com.

Kelly Cristina de Oliveira

Doutoranda em Filologia e Língua Portuguesa, pela Universidade de São Paulo, Brasil, sob a orientação da Profa. Dra. Maria Lúcia da Cunha Victório de Oliveira Andrade. E-mail: kelly_cristina_oliv@yahoo.com.