

PUCRS

ESCOLA DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM TEORIA DA LITERATURA

TALYTA TEIXEIRA THOMÉ

***SE UM VIAJANTE NUMA NOITE DE INVERNO, DE ITALO CALVINO, E A QUESTÃO DA
LEITURA***

Porto Alegre
2021

PÓS-GRADUAÇÃO - *STRICTO SENSU*



Pontifícia Universidade Católica
do Rio Grande do Sul

TALYTA TEIXEIRA THOMÉ

***SE UM VIAJANTE NUMA NOITE DE INVERNO, DE ITALO CALVINO, E A
QUESTÃO DA LEITURA***

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Teoria da Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Escola de Humanidades da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Alexandre Baumgarten

Porto Alegre

2021

Ficha Catalográfica

T486s Thomé, Talyta Teixeira

Se um viajante numa noite de inverno, de Italo Calvino, e a questão da leitura / Talyta Teixeira Thomé. – 2021.

108 f.

Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Letras, PUCRS.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Alexandre Baumgarten.

1. Italo Calvino. 2. Leitura. 3. Leitores. 4. Romance. 5. Personagens.
I. Baumgarten, Carlos Alexandre. II. Título.

TALYTA TEIXEIRA THOMÉ

***SE UM VIAJANTE NUMA NOITE DE INVERNO, DE ITALO CALVINO, E A
QUESTÃO DA LEITURA***

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Teoria da Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Escola de Humanidades da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Carlos Alexandre Baumgarten – PUCRS

Profa. Dra. Regina Kohlrausch – PUCRS

Prof. Dr. Mauro Nicola Póvoas – FURG

Porto Alegre

2021

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais, Domingos e Rosana, que estiveram sempre presentes me apoiando e incentivando, mesmo à distância.

Aos meus familiares e namorado, Cristiano, que sempre estiveram comigo e acreditaram em mim. Aos grandes amigos que fiz ao longo da graduação e mestrado pelo companheirismo e disponibilidade durante todo o processo.

Ao professor Dr. Carlos Alexandre Baumgarten pelas orientações e oportunidade de tantos aprendizados.

À banca examinadora, Dra. Regina Kohlrausch e Dr. Mauro Nicola Póvoas, pelo tempo disponibilizado para leitura e apontamentos com o intuito de construir e melhorar esta pesquisa.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras pelas aulas inspiradoras e ensinamentos.

Por fim, a todos os professores que um dia passaram pela minha vida e ajudaram a me construir como pesquisadora e professora.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

– [...] Ler é ir ao encontro de algo que está para ser e ninguém sabe ainda o que será... – Pronto, agora você vê a Leitora debruçada a perscrutar além da margem da página impressa o despontar no horizonte de navios vindos para salvar ou para invadir, as tempestades... (CALVINO, 1999, p. 78).

RESUMO

A presente dissertação trata do estudo do romance *Se um viajante numa noite de inverno*, de Italo Calvino, à luz das teorias da leitura e do romance. Tem como objetivo a análise das personagens e as suas relações com a leitura e buscas pelas sequências dos livros inacabados com os quais entram em contato ao longo da narrativa. Tem, também, como objetivo secundário fazer uma análise desse romance escrito por Calvino, posto que se observa um romance plural e peculiar. Através de autores como Bournneuf e Ouellet (1976), Bakhtin (2016), Reis (2013, 2018), Candido et. al. (1968), Brait (2006), entre outros, foi possível construir um aporte teórico sobre o romance e as personagens, no intuito de reforçar a análise que suscitou a presença desses elementos narrativos e ficcionais no livro de Calvino. Autores como Machado (2016), Petrucci (1999), Eco (1983, 2005, 2011, 2018), Zumthor (2018), Manguel (2017), Azevedo (2004), Lajolo e Zilberman (2019), Compagnon (1999), entre outros, foram usados para estruturar a discussão teórica sobre a leitura e leitores, a fim de reafirmar os já analisados elementos que foram percebidos no romance de Calvino. Dessa forma, a pesquisa foi desenvolvida observando a seguinte ordem: a) discussão teórica sobre romance e personagem; b) discussão teórica sobre a leitura e leitores; e c) a análise da obra de Calvino por meio das reflexões retiradas da estrutura e história do livro e reafirmadas pelas teorias.

PALAVRAS-CHAVE: Italo Calvino. Leitura. Leitores. Romance. Personagens.

ABSTRACT

The present dissertation deals with the study of the novel *Se um viajante numa noite de inverno*, by Italo Calvino, the light of the theories of reading and the novel. It aims to analyze the characters and their relations with reading and searches for the sequences of unfinished books with which they come into contact throughout the narrative. It also has, as a secondary objective, an analysis of this novel written by Calvino, since a plural and peculiar novel is observed. Through authors such as Bournneuf and Ouellet (1976), Bakhtin (2016), Reis (2013, 2018), Candido et. al. (1968), Brait (2006), among others, it was possible to construct a theoretical contribution about the novel and the characters, in order to reinforce the analysis that raised the presence of these narrative and fictional elements in Calvin's book. Authors such as Machado (2016), Petrucci (1999), Eco (1983, 2005, 2011, 2018), Zumthor (2018), Manguel (2017), Azevedo (2004), Lajolo and Zilberman (2019), Compagnon (1999), among others, they were used to structure the theoretical discussion about reading and readers, in order to reaffirm the already analyzed elements that were perceived in Calvino's novel. Thus, the research was developed observing the following order: a) theoretical discussion about romance and character; b) theoretical discussion about reading and readers; and c) the analysis of Calvino's work through reflections taken from the book's structure and history and reaffirmed by theories.

KEYWORDS: Italo Calvino. Reading. Readers. Novel. Characters.

SUMÁRIO

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS	10
2 O ROMANCE E SEUS ELEMENTOS	17
2.1 O GÊNERO.....	17
2.2 ELEMENTOS QUE COMPÕEM O ROMANCE: A PERSONAGEM EM FOCO.....	29
3 LEITURA	38
3.1 CONCEPÇÕES DE LEITURA	38
3.2 LEITORES	53
4 SE UM VIAJANTE NUMA NOITE DE INVERNO: ANÁLISE	62
4.1 ASPECTOS DA TEORIA DO ROMANCE E DAS PERSONAGENS NO LIVRO DE CALVINO	62
4.2 ASPECTOS DA TEORIA DA LEITURA E DOS PERSONAGENS LEITORES NO LIVRO DE CALVINO	80
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	97
REFERÊNCIAS	104

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O presente trabalho de dissertação tem como objeto de estudo o romance *Se um viajante numa noite de inverno* (1979), de Italo Calvino. A pesquisa se faz válida por abordar questões sobre temas que ainda precisam ser estudados hoje, como a leitura, o leitor e a centralidade do leitor no entendimento do texto literário. Desse modo, constitui-se como uma pesquisa pertinente no campo de estudo da Teoria da Literatura, por explicar e compreender o processo de leitura dos personagens e, por meio disso, discorrer sobre a importância do leitor no movimento interpretativo da obra.

A escolha do romance intitulado *Se um viajante numa noite de inverno*, escrito em 1979 por Italo Calvino, para compor o *corpus* desta dissertação, deu-se pelo fato de que é possível encontrar discussões referentes ao leitor, leitura e sobre o próprio gênero a partir do livro. Essas reflexões podem ser analisadas, principalmente, a partir das relações existentes e construídas entre as personagens do romance propriamente dito e pelo processo de escolha de narração feita pelo autor. É possível, também, a ampliação de pesquisas teóricas referentes ao gênero romance e os seus elementos, além de ampliar em mais um aspecto as pesquisas realizadas a partir da análise do romance de Italo Calvino.

Através de pesquisas feitas nos repositórios da PUCRS, UFRGS e CAPES, foi constatado a presença de nove trabalhos que tem como *corpus* o romance em questão. Desses mencionados, três deles são anteriores a disponibilização dos arquivos de forma on-line pela plataforma Sucupira, isto é, não foi possível ler os seus resumos, são eles: “A essência do romanesco (estudo do romance se um viajante numa noite de inverno)”, escrito por Inês Regina Waitz, publicado em 1997; “Se um viajante numa noite de inverno: O romanesco e o ensaísmo em Italo Calvino”, escrito por Priscila Malfatti Vieira, publicado em 2010; e, “O processo criativo de Ítalo Calvino em ‘Se Numa Noite de Inverno um Viajante’”, escrito por Reheniglei Araujo Rehem, publicado em 2000.

Os outros seis trabalhos que fizeram o uso do *corpus* citado são: “Instâncias autorais: autor, editor, voz narrativa e leitor em *Se um viajante numa noite de inverno*

de Italo Calvino”, escrito por Jose Wander de Paula, publicado em 2017; “O horizonte de expectativas do Leitor em ‘Se um viajante numa noite de inverno’”, de Italo Calvino, escrito por Bruno Brizotto; “A espessura das sombras: uma leitura de Se um viajante numa noite de inverno, de Italo Calvino”, escrito por Marlon Augusto Barbosa, publicado em 2017; “Incurções teóricas e ficcionais de Italo Calvino em Se um viajante numa noite de inverno”, escrito por Isabella Midená Capelli, publicado em 2016; “Entre a visibilidade e o sumiço: autor e autoria em Se um viajante numa noite de inverno, de Italo Calvino”, escrito por Joao Paulo Tozetti da Silva, publicado em 2014; e, “O viajante, a dobra e o livro que não se lê: a questão do livro desdobrada a partir de Se um viajante numa noite de inverno, de Italo Calvino”, escrito por Tiago Lanna Pissolati, publicado em 2017.

A tese de Pissolati (2017) teve o intuito de pesquisar sobre o hiper-romance através do livro de Calvino que provoca e lida com as ideias de livro, leitura e escrita a todo o momento, mostrando o processo de leitura ser uma busca constante do livro e que escrever é dobrar a ausência do livro (PISSOLATI, 2017). Já a dissertação de Silva (2014), trouxe um estudo sobre a concepção de autor e da autoria por meio da obra de Calvino, discutindo sobre a importância ou não do autor para a construção da interpretação, além da sua presença ou ausência no texto escrito e, também, debatendo sobre os conceitos de intenção e morte do autor pelas teorias de Barthes (SILVA, 2014).

Capelli (2016), em sua dissertação, investigou a idealização da narrativa de Calvino e outras instâncias que da obra se originam, como a própria análise do narrador. Para essas discussões a autora, partiu de teorias que abordam a ficção, autor, leitor e leitura, mas também dos próprios ensaios teóricos de Calvino, sobre as reflexões de narrador (CAPELLI, 2016). Na dissertação de Barbosa (2017), pode ser encontrado o debate sobre o diálogo existente entre as estratégias de composição da obra de Calvino, Se um viajante numa noite de inverno, com a Teoria Literária e a Crítica Literária, a partir da desarticulação do romance, do hibridismo de gêneros e de discursos (BARBOSA, 2017).

A dissertação de Brizotto (2014) teve um estudo voltado para o personagem principal do livro de Calvino, o Leitor, no intuito de mostrar os horizontes de expectativas dele, fazendo o uso de teorias da Hermenêutica filosófica, da Estética da

Recepção, dos estudos de região e regionalidade, que desembocam no estudo da prática da escritura e da leitura, além da relação entre escritor, texto e leitor dentro da obra literária *Se um viajante numa noite de inverno* (BRIZOTTO, 2014). Já a dissertação de Paula (2017) fez um estudo sobre as categorias de personagens existentes na obra, aquele que era autor, o editor, o leitor e a voz narrativa do romance de Calvino, a partir de diversas teorias que discutem essas categorias citadas e que ajuda o autor a chegar à conclusão de que Calvino cria um romance armadilha (PAULA, 2017).

Nessa pesquisa nos repositórios, foi constatada a presença do trabalho de Paula que se assemelha com a atual dissertação, justamente por ele investigar as categorias de autor, editor, leitor e voz narrativa através dos personagens do romance (PAULA, 2017). Porém, da mesma forma que se assemelha, ela se distancia, pois o intuito do presente estudo se presta a pesquisar, por meio também dos personagens, o leitor no convívio social presente no romance *Se um viajante numa noite de inverno*, como indivíduo criador de novos olhares e interpretações para as obras e para novas buscas por leituras.

Visto isso, o objetivo principal da pesquisa concerne na análise da relação existente entre os personagens desse romance, a fim de perceber as influências que eles exercem sobre a leitura e sobre a busca por encontrar a sequência dos romances iniciados. Além disso, será pesquisado a respeito do gênero romanesco, discutir o tema da leitura e a influência do convívio social de leitores com outros leitores a partir das situações mostradas no livro e, conseqüentemente, pensar as relações existentes entre indivíduos leitores e não leitores. Com isso, cotejar a fortuna crítica disponível sobre *Se um viajante numa noite de inverno* e sobre o tema da leitura e da centralidade do leitor no processo interpretativo da obra.

Esses objetivos poderão ser alcançados a partir de determinadas questões norteadoras próprias para a construção da atual dissertação. As perguntas são: De que forma os personagens do romance se influenciam quanto à leitura? Como as referências teóricas contibuem para a compreensão das relações entre leitores no romance *Se um viajante numa noite de inverno*? É possível que o convívio social de leitores com outros indivíduos, sejam eles leitores ou não leitores, seja um rico fator e atividade para acatar novos e diferentes leitores? Como se configura a identidade

mesclada que há entre os personagens Leitor e Ludmilla com o leitor empírico da obra?

Quanto às personagens, então, é visível o debate sobre a leitura e sobre leitores, uma vez que são leitores à procura de explicações sobre os livros que estão chegando até eles sem complemento, devido a circunstâncias de acontecimentos no enredo – que serão explanados mais profundamente na seção correspondente ao romance. Já com relação à escolha de narração do autor, pode-se refletir sobre a teoria do romance, uma vez que a obra é escrita e montada de uma forma distinta dos romances comuns.

Além da perspectiva apresentada até aqui, o estudo desse romance contempla a pesquisa e a análise de um romance diferente, pois o livro escolhido é construído a partir de pequenos trechos de outros romances para o desenvolvimento de sua história. Abordam-se, ainda, elementos que compõem o gênero, como os personagens e as suas interações. Diante disso, o primeiro movimento seria a análise teórica do romance, suas características e, um dos seus elementos principais, as personagens. Para isso, far-se-á o uso, principalmente, das proposições de Bournneuf e Ouellet (1976), com seu livro intitulado *Universo do romance*, com inserções de entendimentos de autores como Bakhtin (2015), Reis (2013, 2018), Candido (1968), Brait (2006) e outros que teorizam sobre o romance e sobre a personagem.

Salienta-se, então, que os referidos autores contribuem para a discussão do gênero, através de estudos que analisam determinadas características presentes dentro de uma obra romanesca. De acordo com eles, um dos aspectos mais relevantes para a composição do romance é a maleabilidade, que possibilita que seja preenchido/inundado por outros gêneros em sua composição. No caso específico do romance de Italo Calvino, pode-se notar que a obra é composta, além da sua narrativa padrão, também por outros nove pequenos trechos de romances, além de um diário escrito por um autor personagem da história.

Sobre essa característica do romance, é viável apreender como se dá esse processo dentro da obra literária. O livro é subdividido em vinte e dois capítulos. Desses capítulos, treze são aqueles que mostram e que se voltam para a apresentação do enredo da história e das personagens propriamente ditas: são

intitulados como "Capítulo 1", "Capítulo 2" e assim sucessivamente; desses treze, um é apresentado em formato de diário de um dos personagens do enredo da história em si. Os outros nove capítulos dessa contagem são compostos pelos nove romances que aparecem para os personagens principais com defeito de continuação e, a partir da procura das personagens pela continuação, surgem mais e mais romances incompletos. Os títulos desses capítulos são constituídos pelo mesmo título da obra que é apresentada às personagens.

Explicada essa característica, considera-se que o romance é um texto narrativo e, por ter esse aspecto, é escrito com uma linguagem mais trabalhada e que se distancia da linguagem cotidiana de uma conversação. Ademais, por meio desse distanciamento, nota-se que os indivíduos, com a leitura, querem fazer o movimento de se desprender de uma realidade monótona para um lugar onde conseguem viver experiências e situações diversificadas das comuns. Contudo, o romance não é entendido como algo totalmente desconexo da realidade ou, então, totalmente relacionado a ela, pois são movimentos difíceis de se alcançar quando se fala de romance puro ou escrita bruta.

Ainda, é viável perceber que uma obra romanesca é mais extensa que outras obras literárias como o conto, a fábula, entre outros gêneros. Diante disso, o romance é um texto literário que, fora o seu uso da linguagem diferenciada e rebuscada, é possível perceber um número maior de personagens, ações, espaços e mais. Essas noções dentro do romance estão relacionadas, visto que as personagens têm um papel relevante para a construção e o tamanho que a narrativa vai apresentar.

As personagens são uma representação humana ou uma forma humanizada, podendo ser, então, humanas de fato ou animais e objetos que passaram a ter características humanas, como é o caso das fábulas e dos apólogos. Como um dos elementos principais do gênero romanesco, a personagem só pode existir dentro da narrativa para a qual ela foi criada, não podendo ser desvinculada de sua constelação e ou de suas dimensões. Diante disso, é ela que tem o papel de alterar a economia da narrativa: quanto mais ações, personagens e conflitos, maior será a narrativa, encaixando-se, dessa forma, em romance; quanto menos ações, personagens e conflitos, menor será a narrativa, podendo se encaixar com a escrita de um conto ou uma crônica ou em outros gêneros.

Entender o contexto de leitura e de leitores por meio da relação das personagens do romance *Se um viajante numa noite de inverno* será o foco para um segundo momento desta dissertação. Através de personagens leitores e de suas interações a todo momento, esse romance oferece, como dito, circunstâncias para a análise desse campo da leitura e do leitor na centralidade da interpretação da obra. Para ajudar nesse debate, reflexões propostas por autores como Umberto Eco (1983, 2005, 2018), Paul Zumthor (2018), Alberto Manguel (2017), Armando Petrucci (1999), entre outros, serão utilizados como corpo teórico neste trabalho.

O foco de produção desses autores é a discussão da tríade que envolve o ato da leitura: o autor, a obra e o leitor, mostrando, nos seus estudos, que, dentre os diversos pontos que podem ser suscitados, um dos mais comentados é o processo de interpretação. É uma interpretação que está de acordo com o que a obra apresenta, mas que parte do leitor e não da explicação inflexível de um autor, um dono do texto. Assim, pode-se dizer que uma explicação sobre o texto está diretamente ligada ao que a obra apresenta e não a quaisquer ideias que o leitor queira impor.

Isto é, um texto se mostra ao leitor para que ele consiga fazer a atualização do que está sendo apresentado a ele. É através dessa ligação entre o texto e o leitor, por meio da sua interpretação, que se pode afirmar que a obra literária cumpriu com a sua função como texto. Então, cabe ao leitor, indivíduo que pensa, fazer a sua interpretação e certificar-se de que a obra seja atualizada sob a perspectiva que ela expõe.

Além disso, discorre-se, nesta dissertação, sobre aspectos formais quanto aos hábitos de leitura de antigamente em contraste com os da atualidade. Dessa forma, anteriormente havia uma relação diferenciada dos indivíduos com os livros, tidos como símbolos de riqueza e mantidos como elementos decorativos, lidos de maneira respeitosa. Já atualmente, o livro é lido com outra relação, há um novo engajamento de corpo, da forma como é lido pelas pessoas, além de como pode ser manejado por esses leitores.

Nessa segunda parte do trabalho, atenta-se para a discussão abordada por Eco da existência de uma interpretação sã – a própria interpretação – da interpretação paranoica – a superinterpretação. Ambos os conceitos se relacionam ao ato da

liberdade de interpretação por parte do leitor, pois esta precisa ser uma ação cuidadosa. Depreende-se desse debate que os leitores necessitam se debruçar sobre o que leem na obra, para que não acabem ultrapassando uma interpretação sã em direção à paranoica. Na primeira, os leitores conseguem, sem muito esforço, entender e interpretar o que a obra literária tem para ser atualizada. Já nessa segunda relação com o livro, por um processo de analogia, o leitor acaba se perdendo em analogias de partes soltas da obra, levando-o ao processo de superinterpretação.

Diante dessa discussão, esta dissertação inicia-se com o estudo da natureza do gênero romanesco, expondo, com exemplos da obra *Se um viajante numa noite de inverno*, esses elementos que foram sendo abordados e que terão um aprofundamento maior ao longo do trabalho, acerca de estudos feitos por Bakhtin (2015), Bournneuf e Ouellet (1976), Reis (2013, 2018), Candido (1968), Leite (2009), Brait (2006), entre outros. Em um segundo momento, há um esboço da reflexão sobre o tema da leitura, visto que os personagens, sejam eles principais ou secundários, do romance têm uma relação especial e específica com a leitura, com o uso de reflexões de autores como Machado (2016), Manguel (2017), Zumthor (2018), Chartier (1994), Eco (1983, 2011, 2018). Seguido da seção de análise da obra *Se um viajante numa noite de inverno*, de Italo Calvino, a partir dessas teorias expostas nas primeiras seções do trabalho.

Em suma, com essa dissertação, pretende-se analisar, por meio das relações dos personagens da obra, o tema da leitura, a fim de compreender como se dá o processo de busca pelo final das viagens literárias iniciadas, mas não finalizadas, além de entender como se dá o processo interpretativo dos personagens do romance. Somado a isso, faz-se uma análise da obra *Se um viajante numa noite de inverno* a partir de teorias que discutem o gênero romanesco, com a intenção de ampliar os estudos na Teoria da Literatura, a partir da discussão sobre o romance e sobre a leitura.

2 O ROMANCE E SEUS ELEMENTOS

Nesta seção, explicam-se os conceitos e as reflexões teóricas do gênero romanesco a partir de teorias de Bakhtin (2015), Bournneuf e Ouellet (1976), Reis (2013, 2018), entre outros. Além disso, também explana sobre os elementos que compõem o romance e, a partir daí, foca na discussão da personagem, aspecto em foco da presente pesquisa. Esse segundo debate terá como base teórica, os estudos de Candido (1968), Reis (2013/2018), Leite (2009), Brait (2006) e outros. Dessa forma, aproxima-se efetivamente desses princípios por um viés teórico, analítico e sistemático.

2.1 O GÊNERO

O gênero romanesco é considerado um texto literário narrativo. Sobre esse aspecto, é importante ressaltar que "um texto narrativo é mais complexo do que um condicional contrafactual emitido no decurso de uma conversação [...], embora ambos se refiram a um possível estado administrativo ou a um possível curso de acontecimentos" (ECO, 2011, p. 54). Percebe-se que esse tipo de texto está relacionado à explanação de determinadas situações a serem narradas, de maneira a abordar uma sucessão de acontecimentos por parte do narrador da história, somado ao fato de que isso ocorre de uma forma mais rebuscada do que se observa na linguagem cotidiana de uma conversação, por exemplo.

Destaca-se, logo de princípio, que o surgimento desse gênero estudado ocorreu principalmente no século XII, uma vez que "[...] viu, em França, um primeiro grande florescimento romanesco, [...] sobre o tema do amor impossível" (BOURNNEUF; OUELLET, 1976, p. 7). Também nesse século, verifica-se a mudança na configuração da escrita do romance: ao invés de continuar sendo escrito em verso, surgem mais produções com a escrita em prosa, além dos temas, que, como consequência do passar do tempo, das novas formas de viver e de cultura, ampliaram-se significativamente. Tem-se, então, que "o romance é, pois, antes de mais uma

narrativa; o romancista coloca-se entre o leitor e a realidade que lhe quer mostrar e interpreta-a para ele" (BOURNNEUF; OUELLET, 1976, p. 30).

A partir dos acontecimentos mencionados, pode-se relatar que a maior propagação do gênero romanesco, tornando-se cada vez mais presente no cotidiano e na vida dos indivíduos, ocorreu com a passagem dos séculos. Conforme Reis (2018, p. 432), "o romance é um gênero narrativo (v.) com ampla projeção e com uma popularidade que, sobretudo no século XVIII, fez dele o mais importante dos gêneros literários modernos". Isto é, o romance é concebido como o mais influente dos gêneros literários modernos e ganhou a sua maior relevância no século XVIII e no decorrer dos séculos também.

Os teóricos Bournneuf e Ouellet (1976, p. 5) esclarecem que o

"romance", portanto, identifica-se de imediato a "lazer", a "férias" do corpo e da imaginação, a "diversão" no sentido de que nos afasta da vida real para nos imergir num mundo fictício. Na realidade, talvez o romance permita atingir melhor a realidade e conhecê-la profundamente, mas para o leitor vulgar o romance é, em primeiro lugar, uma história complexa e inverossímil, encontros miraculosos, heróis demasiado perfeitos e heroínas demasiado belas para serem verdadeiros.

Apesar de existirem reflexões teóricas a respeito de como o romance pode ser entendido e conceituado, é preciso compreender que esse termo e gênero está em constante e flutuante expansão (BOURNNEUF; OUELLET, 1976).

É por meio da leitura dos romances que os indivíduos conseguem se transportar de uma vida monótona e cotidiana em que "não acontece nada" para um lugar onde, por meio da leitura, "aconteça qualquer coisa de extraordinário" e, dessa forma, "[...] substituir ao chato cotidiano um mundo no qual reinem a aventura, o amor, o luxo" (BOURNNEUF; OUELLET, 1976, p. 22). É através da leitura, ainda, que os seres humanos conseguem se libertar e ter a revelação sobre os seus sentimentos, os seus medos, os seus desejos, suas preocupações, entre outros (BOURNNEUF; OUELLET, 1976).

Assim sendo, relaciona-se com o fato de se transportar ou não para uma outra realidade a ideia de que "difícilmente se pode conceber um "romance puro", onde tudo seria totalmente fabricado, desligado da realidade; de igual modo, pode-se perguntar se a "narrativa bruta", em que tudo seria conforme à realidade, é possível"

(BOURNNEUF; OUELLET, 1976, p. 31). Isto é, leitores que vão com a intenção de ler um romance puro, transportando-se para outro contexto por inteiro, seriam difíceis de agradar, já que esse tipo de narrativa é complexa de se conceber. Isso ocorre também ao inverso – com aquele leitor que tem a intenção de ler e encontrar uma realidade bruta, mas que também se torna difícil, pois essa narrativa também é árdua de ser escrita.

Já com o passar dos séculos, percebe-se uma renovação ao olhar para o romance em pleno século XX. Nele, "[...] o romance não escapa ao fenômeno de 'massificação'" (BOURNNEUF; OUELLET, 1976, p. 11). Então, os livros começam a ganhar reimpressões das editoras, além do surgimento das reimpressões em livros com edições de bolso e em *paperbacks* que "[...] deram uma nova juventude comercial a obras já muito populares" (BOURNNEUF; OUELLET, 1976, p. 11). O processo de massificação do romance ocorre devido ao fato de que esse gênero é o que assegura aos escritores formas de produção infatigáveis sobre diversos temas e diversos subgêneros do gênero romanesco (BOURNNEUF; OUELLET, 1976).

Mais precisamente sobre a definição do que pode ser entendido como romance, tem-se o conceito abordado por Reis (2018, p. 432), o qual afirma que

em função de sua natureza, das suas modulações literárias e do seu trânsito cultural, o *romance* pode ser definido como uma narrativa ficcional extensa, integrando um número relativamente elevado de personagens que vivem ações com certo grau de complexidade, em cenários normalmente descritos com pormenor e prolongadas num tempo variavelmente desenvolvido; com suporte nas categorias que convoca, o romance evidencia um considerável potencial de representação social e humana (cf. Raimond, 1966: 138-158).

Assim sendo, o romance é um gênero textual entendido, principalmente, como uma narrativa ficcional extensa e com determinadas características que fazem parte de sua construção. Por exemplo, conforme citado acima, um número elevado de personagens, as ações com um grau de complexidade, os cenários e o tempo em que se passarão as situações. Além disso, essas categorias conseguem apontar para a potencial representação humana e social de um determinado grupo.

Porém, pode-se ver com nitidez que "a constituição do romance, tal como o conhecemos há mais de dois séculos, não ocorreu abruptamente" (REIS, 2018, p. 433). Essa constituição foi formada por meio da evolução do gênero e as suas modificações ao longo do tempo, algo que, como afirma Reis, não ocorreu de maneira

repentina. Essas composições do romance podem ser estabelecidas por meio das características que o compõem.

Consoante a Bournneuf e Ouellet (1976),

o romancista não só deve religar os episódios, mas também animar os personagens, descrever o seu quadro espacial, o tempo em que se desenrola a narrativa, até alimentá-la com uma filosofia – todos estes elementos vindos a fundir-se na acção. Impõe-se-lhe dispô-los em justas proporções, fazer do díspar um todo harmonioso.

Diante disso e de acordo com Reis (2018), no romance, é posta uma situação, entendida como *ação*, ampla e complexa, que pode se desdobrar em outras subdivisões de *ações*, cabendo ao autor fazer dessas situações díspares um todo harmonioso. Geralmente, essas circunstâncias são apresentadas "[...] com componentes sociais, culturais ou psicológicos que envolvem o destino das personagens" (REIS, 2018, p. 433). Nesse contexto, mostra-se a relação entre a *ação* e a *personagem*, pois esse componente se trata de um "intérprete qualificado da ação romanesca [...], também ela normalmente apresentando maior complexidade do que a do conto ou da novela e em número mais elevado do que nestes gêneros" (REIS, 2018, p. 434).

Cabe salientar, contudo, que as reflexões sobre esse gênero perpassam pela discussão da falta de análise estilística nítida própria para o gênero romanesco (BAKHTIN, 2015). Existia a análise retórica, feita na poética, mas ela "[...] morreu sem deixar sucessor" (BAKHTIN, 2015, p. 23), ou seja, "a poética não abrigou a prosa literária, que ficara órfã" (BAKHTIN, 2015, p. 23). Diante dessa não existência de uma estilística para o romance, esse gênero foi entendido, durante muito tempo, como um "[...] objeto apenas de um enfoque abstrato-ideológico e uma apreciação publicística" (BAKHTIN, 2015, p. 24).

De acordo com Bakhtin (2015, p. 26), entender o romance como um instrumento da prática comunicativa, traz a ideia de que "tal ponto de vista descarta a necessidade de análises estilísticas do romance e revoga a própria questão de sua estilística ao permitir que nos limitemos a análises puramente temáticas". Então, é na contemporaneidade que o discurso do gênero romanesco conquista o seu lugar na estilística. Inclusive, Bakhtin não descarta que todo esse movimento de entendimento da prosa romanesca não foi importante, pois esse trajeto mostrou que "[...] todas as

categorias da estilística contemporânea e a própria concepção de discurso poético que lhes servia de base são inaplicáveis ao discurso romanesco" (BAKHTIN, 2015, p. 27).

Após essa contextualização teórica sobre o conceito de romance e sobre a evolução de sua análise, Bakhtin explica sobre as características estilísticas desse mesmo gênero. Primeiramente, aborda que "o romance como um todo verbalizado é um fenômeno plurilinguístico, heterodiscursivo, heterovocal" (BAKHTIN, 2015, p. 27). De acordo com o vocabulário crítico de Bakhtin, escrito por Machado, o plurilinguismo está relacionado ao entendimento de estratificação da língua, que se trata do "processo de desmembramento da língua no sentido de considerar a descentralização lingüística que se opera na comunicação social" (MACHADO, 1995, p. 311). Esse conceito se conecta também com as características do heterodiscurso e do heterovocal, pois os três defendem uma espécie de estratificação encontrada na língua, no discurso e na voz e que, conseqüentemente, é identificada nas obras romanescas.

Na construção do romance, há unidades estilístico-composicionais que são:

- 1) Narração direta do autor da obra literária (em todas as suas multiformes variedades);
- 2) Estilização das diferentes formas de narração oral do cotidiano (skaz);
- 3) Estilização das diferentes formas de narração semiliterária (escrita) cotidianas (cartas, diários, etc.);
- 4) Diferentes formas de discurso literário, mas extra-artístico, do autor (juízos morais, filosóficos, científicos, declamações retóricas, descrições etnográficas, informações protocolares, etc.);
- 5) Discursos estilísticos individualizados dos heróis. (BAKHTIN, 2015, p. 27-28).

Essas são características e unidades que Bakhtin destaca para a construção estilístico-composicional de uma obra narrativa. Elas precisam aparecer integradas, dessa forma "[...] se combinam num harmonioso sistema literário e se subordinam à unidade estilística superior do conjunto, que não pode ser identificada com nenhuma das unidades a ele subordinadas" (BAKHTIN, 2015, p. 29).

Somando-se a essa alteração de forma de escrita e da inserção de diferentes e novos temas em debate quanto ao romance, há em pauta a discussão de que os gêneros e o campo literário por si só conseguem ser estudados como gêneros fixos na teoria, pois, na prática, percebe-se uma hibridização dos gêneros. Isto é, "o

romance, [...], tende a absorver quase todos os outros gêneros literários, e até mesmo outras artes" (BOURNNEUF; OUELLET, 1976, p. 25).

De acordo com Reis (2013, p. 19),

[...] pela inclusão de certos textos dentro desse campo literário e pela exclusão de outros, não se anula a possibilidade de existirem situações híbridas; são essas situações híbridas que desvanecem a rigidez com que eventualmente poderia postular-se a existência de um campo literário com margens rigidamente determinadas.

Portanto, o estudo da literatura e dos gêneros, atualmente, mostra-se aberto para o entendimento de categorias não fechadas e fixas, mas sim para conceitos que conseguem se relacionar. Dentro dessas discussões, é possível compreender melhor quando um gênero faz uso de outros, como o romance, que, às vezes, apresenta em seu enredo um poema, uma carta, um diário, entre outros, para fazer parte da sua composição estética.

Pode-se enfatizar que "o estilo do romance reside na combinação de estilos; a linguagem do romance é um sistema de 'linguagens'." (BAKHTIN, 2015, p. 29). O romance, então, pode ser inundado de outros estilos – pluriestilístico – e de diferentes discursos de uma mesma língua – heterodiscursivo. Diante desse debate sobre o gênero e mais especificamente do romance, Bakhtin aborda que

o romance permite que se introduzam em sua composição diferentes gêneros tanto literários (novelas intercaladas, peças líricas, poemas, cenas dramáticas, etc.) como extraliterários (retóricos, científicos, religiosos, narrativa de costumes, etc.). Em princípio, qualquer gênero pode ser incluído na construção do romance, e de fato é muito difícil encontrar um gênero que não tenha sido introduzido algum dia e por alguém no romance. Os gêneros introduzidos no romance costumam conservar nele a elasticidade de sua construção, sua autonomia e sua originalidade linguística e estilística. (BAKHTIN, 2015, p. 108).

Conforme Bournneuf e Ouellet (1976), é viável inferir que essa característica do gênero é uma condição que "[...] permite trocas recíprocas, [...] aptidão para integrar, segundo dosagens diversas, os elementos mais díspares [...], [...] ausência de fronteiras" (BOURNNEUF; OUELLET, 1976, p. 27); isso se torna uma contribuição para o seu sucesso de aumento de público e para a sua contínua aparição e permanência na sociedade. Depreende-se, assim, sobre o romance que a sua "[...] extrema maleabilidade permitiu-lhe sair triunfante de todas as crises. Estes mesmos

traços tornam aventurosa toda a tentativa para definir o gênero" (BOURNNEUF; OUELLET, 1976, p. 27).

É importante evidenciar que "a estratificação interna de cada língua em cada momento de sua existência histórica é a premissa indispensável do gênero romanesco" (BAKHTIN, 2015, p. 30); ou seja, o romance é uma manifestação artística que está inserida em um contexto social. Além disso, a língua tem suas diversas estratificações em um mesmo período, característica esta considerada como principal do romance. Já que,

através do heterodiscurso social e da dissonância individual, que medra no solo desse heterodiscurso, o romance orchestra todos os seus temas, todo o seu universo de objetos e sentidos que representa e exprime. O discurso do autor, os discursos dos narradores, os gêneros intercalados e os discursos dos heróis são apenas as unidades basilares de composição através das quais o heterodiscurso se introduz no romance (BAKHTIN, 2015, p. 30).

Dessa forma, entende-se que o principal motivo pelo qual o heterodiscurso se faz o componente mais importante do romance é o fato de que é com isso que o gênero trabalha os seus diversos temas, seu universo de objetos e seus diferentes sentidos. Porque "a dissonância e o heterodiscurso penetram no romance e nele se constituem num harmonioso sistema literário. Nisto está a peculiaridade específica do gênero romanesco" (BAKHTIN, 2015, p. 77), alcançada por meio dos elementos citados: o discurso do autor, dos narradores, com os gêneros intercalados e os discursos dos personagens.

No que diz respeito à unidade de estilo vinculada ao heterodiscurso, tem-se que "[...] a unidade do estilo pressupõe, por um lado, a unidade da língua em termos de sistemas de formas normativas gerais e, por outro, a unidade de individualidade que se realiza nessa língua" (BAKHTIN, 2015, p. 31). Em outras palavras, Bakhtin traz a ideia de que o estilo do heterodiscurso é constituído de duas unidades, a unidade de língua, que seriam as formas normativas gerais daquela língua dentro de uma determinada sociedade; e a unidade da individualidade, que trata do uso que cada indivíduo faz da língua.

Quando se aborda a prosa romanesca, consoante Bakhtin, é possível observar que "[...] a premissa da autêntica prosa romanesca é a estratificação interna da língua, seu heterodiscurso social e a dissonância individual que o povoa" (BAKHTIN, 2015,

p. 32). Dessa forma, afirma-se que o heterodiscurso faz parte da estilística romanesca, como uma das características centrais. Portanto, a unificação da linguagem do romance pela linguagem do romancista se torna um procedimento "[...] duplamente injustificável: deforma a própria essência da estilística do romance" (BAKHTIN, 2015, p. 32).

Porém, quanto ao discurso do gênero romanesco, é difícil identificar ou situar a sua origem, pois "o atual estado das questões da estilística do romance revela com total evidência que todas as categorias e métodos da estilística tradicional são incapazes de dominar a originalidade artística do discurso do romance, sua vida específica nesse gênero" (BAKHTIN, 2015, p. 35). Isto é, com os estudos que existem hoje em dia, pode-se analisar o que se tinha com a estilística tradicional e verificar que não era o suficiente para mostrar a originalidade artística do discurso do romance, e a atual estilística está caminhando no sentido de descobrir essa originalidade.

Com a mudança de pensamento e essa inclusão do gênero romanesco nos estudos literários, conforme Bakhtin,

a estilística e a filosofia do discurso veem-se, no fundo, diante de um dilema: reconhecer o romance (e, por conseguinte, toda a prosa literária que tende para ele) como um gênero não literário ou pseudoliterário ou rever radicalmente a concepção de discurso poético que fundamenta a estilística tradicional e determina todas as suas categorias (BAKHTIN, 2015, p. 35).

Nesse sentido, o dilema da estilística e da filosofia do discurso recai sobre o processo de ou reconhecer o romance como um gênero não literário – ou pseudoliterário, e excluir essas obras do campo maior da Literatura, que, até então, já tinha uma estilística tradicional. Ou, por sua vez, a estilística e a filosofia do discurso precisariam mudar radicalmente o entendimento de discurso poético da estilística tradicional, que determina as categorias para acrescentar análises que pudessem ser encontradas no gênero romanesco.

Ainda assim, "o romance é um gênero literário. O discurso romanesco é um discurso poético, mas, no âmbito da concepção vigente de discurso poético, ele efetivamente não se aloja. Esta concepção tem por base algumas premissas restritivas" (BAKHTIN, 2015, p. 38). A filosofia da linguagem, a linguística e a estilística defendem a ideia de que existem dois cernes: "[...] o sistema de língua única e o indivíduo que fala nessa língua" (BAKHTIN, 2015, p. 39), ou seja, informação essa

que contribui para a discussão do romance como um gênero heterodiscursivo, já que o próprio estudo da estilística postula esses dois extremos da linguagem: a língua em si e o indivíduo.

O entendimento de língua única permanece na esfera de que é uma língua não heterodiscursiva: ela é uma língua que dá limites para o entendimento entre a linguagem falada e a linguagem literária ("linguagem certa") – nas palavras próprias de Bakhtin (2015, p. 40). Desse modo, é essa língua única que cria "[...] no interior da língua nacional heterodiscursiva um núcleo linguístico firme e estável da língua literária oficialmente reconhecida ou protegem essa língua já formada contra a pressão do crescente heterodiscurso" (BAKHTIN, 2015, p. 40).

Contudo, também é preciso compreender que

em cada momento concreto de sua formação, a língua é estratificada em camadas não só de dialetos no exato sentido do termo (segundo traços formalmente linguísticos, sobretudo fonéticos), mas também – o que é essencial para nós – em linguagens socioideológicas: linguagens de grupos sociais, profissionais, de gêneros, linguagens de gerações, etc. Desse ponto de vista, a própria linguagem literária é apenas uma das linguagens do heterodiscurso e, por sua vez, também está estratificada em linguagens (de gêneros, tendências, etc.) (BAKHTIN, 2015, p. 41).

Isso significa entender que a língua única exerce um poder controlador desse heterodiscurso, mas não se pode negar que existe essa estratificação – não somente a estratificação formal, mas também as estratificações socioideológicas. Além disso, a escrita literária é uma dessas estratificações da língua, por ser um novo modo de utilização, mas que, no seu interior, também é estratificada, já que essa escrita pode aparecer em gêneros, tendências e temas diferentes. O processo de estratificação e de surgimento do heterodiscurso ocorre em todas as línguas, pois, para que isso aconteça, basta que esteja viva e em desenvolvimento (BAKHTIN, 2015).

Conforme Bakhtin (2015), a língua tem dois processos: a força centrípeta e a força centrífuga. Essas duas forças teriam uma especificidade; as forças centrípetas "[...] atuam no meio de um efetivo heterodiscurso" (BAKHTIN, 2015, p. 41); já as forças centrífugas "[...] desenvolveram-se incessantemente os processos de descentralização e separação" (BAKHTIN, 2015, p. 41). Então, poder-se-ia afirmar que os gêneros literários fazem o seu caminho para a construção de uma unificação e centralização da vida verboideológica, mas "o romance e os gêneros da prosa literária

que gravitam em torno dele formaram-se historicamente no curso das forças centrífugas descentralizadoras" (BAKHTIN, 2015, p. 42).

Há algum tempo, nem a estilística compreendia a obra literária como aberta e passível de interpretações múltiplas. Para a estilística, a obra literária era "[...] um todo fechado e autossuficiente, com todos os seus elementos constituindo um sistema fechado que, fora de seu âmbito, não pressupunha nada, nem quaisquer outros enunciados" (BAKHTIN, 2015, p. 43). Atualmente, devido a diversos estudos e campos de pesquisa, não se pode mais analisar a obra literária por esse viés que a estilística tradicional defendia.

Bakhtin deixa explícita uma das vantagens da orientação dialógica e heterodiscursiva do romance, já que

a orientação dialógica do discurso entre discursos alheios (de todos os graus e qualidades do alheio) cria possibilidades novas e essenciais do discurso literário, seu peculiar potencial de prosa literária, que encontrou sua expressão mais plena e profunda no romance (BAKHTIN, 2015, p. 47).

Mas, nesse sentido, há uma preocupação, pois o discurso estilístico só conhece o seu contexto, o seu objeto, sua expressão direta e a sua língua única e singular. No entanto, quando se trata de outros discursos, só os entendem como discursos mesmo quando estão fora do seu contexto, quando são discursos de outrem (BAKHTIN, 2015).

Essa preocupação vem à tona, dado que, nesse processo, no que diz respeito ao objeto, Bakhtin apresenta que o discurso já se mostra "[...] difamado, contestado, avaliado, envolvido ou por uma fumaça que o obscurece ou, ao contrário, pela luz de discursos alheios já externados a seu respeito. Ele está envolvido e penetrado por opiniões comuns, pontos de vista, avaliações alheias, acentos" (BAKHTIN, 2015, p. 48). Assim sendo, essa prática discursiva exercida pelo romancista sob o objeto se torna complicada, posto que esse já não é mais um objeto insignificante: traz consigo os significados, sentidos, pontos de vista e avaliações que já não pertencem à primeira explanação do escritor.

Conforme Bakhtin, há dois vieses para esse processo: "[...] por um lado, todo objeto "precondicionado" e "contestado" é elucidado; por outro, é obscurecido pela opinião social heterodiscursiva, pelo discurso do outro sobre ele" (BAKHTIN, 2015, p.

49). Isto é, o sujeito que escreve tem a necessidade de conseguir lidar com essas duas margens para conseguir discursar sobre o objeto do qual vai fazer uso.

Tem-se, então, que

o discurso, ao abrir caminho para o seu sentido e a sua expressão através de um meio verbalizado pelas diferentes dicções do outro, entrando em assonância e dissonância com os seus diferentes pode enformar sua feição e o seu tom estilístico nesse processo dialogizado. É exatamente essa a imagem da prosa ficcional e, em particular, a imagem da prosa romanesca (BAKHTIN, 2015, p. 50).

Assim, nesse sentido de processo dialogizado do romance, pode-se reiterar que a intenção imediata e direta desse discurso apresenta uma ingenuidade autêntica do romance, mas que abre margem para ganhar um caráter polêmico, também dialogizado (BAKHTIN, 2015). Somado a isso, reitera-se também que essa dialogização do discurso é uma característica de qualquer língua viva, já que "é a diretriz natural de qualquer discurso vivo" (BAKHTIN, 2015, p. 51). De acordo com o autor, isso também ocorria na poesia, "mas semelhante imagem só pode desenvolver-se e ganhar complexidade, profundidade e, ao mesmo tempo, acabamento literário nas condições do gênero romanesco" (BAKHTIN, 2015, p. 50).

É na prosa ficcional que o objeto a ser explanado pelo prosador mostra a sua heterodiscursividade social (de nome, definições, avaliações, etc.) variada, pois "para o prosador, o objeto é o ponto de concentração de vozes heterodiscursivas, entre as quais deve ecoar também a sua própria voz" (BAKHTIN, 2015, p. 51). É esse diálogo entre o prosador e os outros discursos tidos pela presença da heterodiscursividade que se pode compreender que a concepção do objeto é dialógica.

Toda essa reflexão sobre o heterodiscurso, heterovocal e plurilinguística, presentes nos debates de Bakhtin, serve para mostrar que a linguagem literária como um todo não é um conjunto de línguas fechadas, mas sim a presença de muitas línguas que entraram em contato umas com as outras e que delas tiveram consciência (BAKHTIN, 2015). Dessa forma, pode-se afirmar que "nisto reside a especificidade da questão metodológica da linguagem literária" (BAKHTIN, 2015, p. 71). Mesmo assim, apreende-se que

a linguagem literária é um fenômeno profundamente original, assim como a consciência linguística – a ela correlacionada – do homem cultivado em literatura: nela o heterodiscurso intencional (que existe em qualquer dialeto vivo fechado) converte-se numa diversidade de linguagens: não é uma linguagem, mas um diálogo de linguagens (BAKHTIN, 2015, p. 70).

Com todo o debate já gerado para a construção deste capítulo sobre o romance, precisa-se entender que o gênero literário romanesco "[...] soube fazer-se multiforme e omnipresente na vossa vida quotidiana – seja essa maleabilidade uma consequência ou uma das causas do seu favor permanente" (BOURNNEUF; OUELLET, 1976, p. 9). Essa é uma das reflexões mais prováveis para a permanência do romance desde o surgimento até a atualidade, uma vez que pode ser reinventado de diversas formas diferentes.

Em consequência do que foi explicado, é possível, então, mostrar que "o romance aproxima o leitor, o narrador e a personagem, tendendo a fazê-los coincidir numa consciência comum" (BOURNNEUF; OUELLET, 1976, p. 25). Isto é, o autor, com a escrita do romance, precisa que o leitor, o narrador e a personagem estejam conectados em uma consciência comum, não como as mesmas pessoas, mas no sentido de se entenderem.

Em suma, sobre todo o conceito de romance apresentado anteriormente, pode-se conceber que o romance se trata de um gênero literário e, por isso, é necessário que a sua construção seja escrita de maneira mais elaborada do que a presente na linguagem cotidiana. Entende-se, também, que ele é construído a partir da língua e que "a língua, como o meio concreto vivo habitado pela consciência do artista da palavra, nunca é única" (BAKHTIN, 2015, p. 63). Além disso, assimilam-se outras questões estilístico-composicionais relevantes para a sua construção, como a presença de narrador, personagem, espaço, tempo, conflitos e outros já citados no desenvolvimento do texto.

O romance é um gênero que se reinventa e responde aos desafios que são impostos a ele, a partir da transformação da sociedade e das condições humanas, que passam por mudanças e tensões a todo o momento, então, por mais que ele já tenha "atingido a sua maturidade [...] no século XIX", ele é maleável para se renovar. Dessa maneira, "o romance não cessa, assim, de se reinventar, pese embora a ideia,

muitas vezes reafirmada e sempre destemida, de que o seu fim chegou" (REIS, 2018, p. 436).

2.2 ELEMENTOS QUE COMPÕEM O ROMANCE: A PERSONAGEM EM FOCO

Nesta subseção, inicia-se a discussão sobre um dos aspectos constituintes do romance: a personagem. É ela que tem a função de interagir com o tempo, espaço, conflito e outros elementos do romance. Dessa maneira, faz-se importante entender de que forma a personagem é entendida teoricamente, seja a personagem pessoa, objeto, animal ou outros.

Para compreender a personagem, é preciso saber como se dão os elementos e as suas relações dentro de uma narrativa. Nesse sentido, é possível inferir que “um romance é composto ‘horizontalmente’ – enquanto *sucessão* de episódios em que se *desenvolvem* situações, implicando diversas personagens, motivos e temas, que por sua vez reaparecem, se transformam, se fundem ou bifurquem” (BOURNNEUF, OUELLET, 1976, p. 69); além disso, os mesmos autores também afirmam que o romance “[...] é composto ‘verticalmente’ – cada página, cada episódio organiza esses diversos elementos em ordem e em proporções variáveis” (BOURNNEUF, OUELLET, 1976, p. 69). A partir dessas percepções, pode-se sustentar a ideia de que os elementos do romance se inter-relacionam: é necessária essa relação para que o romance funcione como um todo narrativo.

De acordo com Reis (2013), a narrativa literária é composta por competências específicas no âmbito da história e no âmbito do discurso, como vem sendo relatado até o momento. O autor nos traz que

a partir da demarcação desses diversos níveis – que obviamente não devem ser encarados como domínios isolados, mas como estratos funcionais em processo de interação –, particularizam-se categorias narrativas distribuídas por aqueles níveis de inserção: a personagem, suscetível de ser elaborada em diversos aspectos da sua existência ficcional; o espaço e suas diferentes modalidades de configuração; a **ação** e as suas variedades compositivas; o tempo e as suas múltiplas (e complexas) virtualidades de tratamento; a perspectiva narrativa, permitindo ações de representação com inevitáveis projeções subjetivas; a pessoa (isto é, o narrador) que enuncia a narrativa, implicado relações de vária ordem com a história contada (REIS, 2013, p. 246).

No trecho, Reis (2013) apresenta, de forma sucinta, os elementos que fazem parte da composição do romance, deixando claro que esses níveis não funcionam de maneira isolada, mas sim em processo de interação.

Sobre essas categorias, é possível afirmar que a ação está diretamente ligada à personagem, pois é essa figura do romance que é considerada a mais apta para executar determinados movimentos/decisões considerados como ações de uma narrativa (REIS, 2018). Há também o *espaço* e o *tempo*: o primeiro é determinado como as localidades ou lugares – em um sentido amplo – onde se passam essas ações feitas pelos *personagens* (REIS, 2018). Já o segundo termo é assumido como o momento, contexto histórico, entre outros, que pode ser encontrado no romance. O *tempo* "[...] como categoria fundamental da narrativa, com apreciáveis incidências diegéticas e discursivas (o tempo da história pode ser objetivamente calculado, mas é mediado pelo tempo do discurso)" (REIS, 2018, p. 434). Isto é, tempo em que a história se passa pode ser calculado objetivamente, porém, a partir do momento em que ela é mediada pelo tempo do discurso, os leitores poderão constatar se se trata de uma narrativa no passado, no presente ou no futuro, em relação direta com o que está sendo relatado.

Como elementos de maior relevância para a construção de um romance, além do narrador, as personagens fazem com que a história tenha um desenrolar: a partir de suas decisões, seus movimentos, suas vontades, acontecem os conflitos e os eventos do texto. Porque é "[...] a personagem que com mais nitidez torna patente a ficção, e através dela a camada imaginária se adensa e se cristaliza" (CANDIDO et. al., 1968, p. 14).

Conforme a definição de personagem abordada por Reis (2018, p. 388),

o conceito de *personagem* pode ser definido, numa primeira abordagem, como a representação de uma figura humana ou humanizada que, numa ação narrativa, contribui para o desenvolvimento da história e para a ilustração de sentidos projetados por essa história; a personagem vai sendo conformada, ao longo do relato, em função de procedimentos de individualização que permitem distingui-la do narrador e das restantes personagens.

Essa definição de personagem reforça a ideia introduzida no primeiro parágrafo, de que há personagens humanas. Mas também há personagens

humanizadas, como é o caso dos objetos ou animais¹, entre outros, uma vez que se sabe da existência de textos que fazem uso desses outros recursos para compor sua rede de personagens.

Para a complementação da discussão sobre a noção de personagem e a título de compreensão desse elemento para a história, Reis (2018) disserta sobre o fato de que, implícita ou explicitamente, esses conceitos dispõem de dimensões como: a habilidade desses personagens de intervirem na narrativa, ser um indivíduo simples e essencial para a história, além de ter um envolvimento fiel com a narração. Nas palavras do autor, "como quer que seja, a personagem constitui um componente fundamental da narrativa, evidenciando [...] a sua relevância funcional e semântica em relatos literários e não literários, em variados suportes e contextos midiáticos" (REIS, 2018, p. 389).

Além disso, é preciso compreender que

a personagem de romance, como a de cinema ou a de teatro é indissociável do universo fictício a que pertence: homens e coisas. Ela não pode existir no nosso espírito como um planeta isolado: está ligada a uma constelação e só por ela vive em nós com todas as suas dimensões (BOURNNEUF; OUELLET, 1976, p. 199).

Sendo assim, a personagem vive dentro de um contexto e, dele, ela é indissociável. Esse contexto é entendido como o seu universo fictício, constituído por outros personagens, eventos, circunstâncias e outros elementos. Dessa forma, os teóricos Bournneuf e Ouellet (1976) defendem a ideia de que a personagem "[...] está ligada a uma constelação e só por ela vive em nós com todas as suas dimensões". Isso também se deve ao fato de que elas têm influência umas sobre as outras, além de se revelarem umas para as outras (BOURNNEUF; OUELLET, 1976).

Uma outra característica sobre a personagem, evidenciada a partir do seu conceito, é a questão de que, pelo fato desse componente da narrativa ter relação direta com a ação relatada pelo narrador, é ela que condiciona "[...] a economia da narrativa" (REIS, 2018, p. 390). Dessa forma, sabe-se que, dependendo da

¹ Um exemplo disso é o caso dos gêneros fábula e apólogo – os mais conhecidos – que são apresentados como histórias em que as personagens ou são animais, no caso da fábula, ou são objetos inanimados, no caso do apólogo. Alguns exemplos de textos poderiam ser o conto intitulado *Um apólogo*, escrito por Machado de Assis, e o romance *A revolução dos bichos*, de George Orwell.

quantidade de personagens e do tempo que elas levam para solucionar ou desenrolar a ação, é possível determinar o gênero ao qual se vincula: um romance com muitas personagens e ações que se ramificam em outras (REIS, 2018); um conto, que é um texto menor, com menos personagens e, geralmente, uma única ação para solucionar, entre outros gêneros e especificidades.

Pode-se evidenciar o fato de que essa personagem desempenha muitas funções dentro da narrativa. Ela "pode ser, sucessivamente ou em simultâneo, elemento decorativo, agente da ação, porta-voz de seu criador, ser humano fictício com a sua forma de existir, de sentir, de ver os outros e o mundo" (BOURNNEUF; OUELLET, 1976, p. 211). No contexto abordado por esses estudiosos, a personagem como elemento decorativo seria aquela que se apresenta como "inútil" para a ação da narrativa ou sem nenhuma relevância específica. Já a personagem como agente da ação, apresenta-se como aquelas que "[...] se perseguem, se aliam ou se confrontam" (BOURNNEUF; OUELLET, 1976, p. 214).

A partir disso, mais categorias podem ser estabelecidas, como protagonistas, antagonistas, objeto, destinador, destinatário, adjuvante, que não estão encarnadas nas personagens, mas que são importantes para a compreensão dos tipos existentes. Por último, então, cita-se a personagem como porta-voz do autor, mas que pode "[...] evoluir livremente, desaparecer subitamente ou arrastar o seu autor para aventuras e encontros imprevistos" (BOURNNEUF; OUELLET, 1976, p. 231).

Ampliando esse debate, Reis (2018, p. 392) expõe que

ao entendermos a personagem como signo, estamos a acentuar a sua condição de unidade discreta, suscetível de delimitação e de integração numa rede de interações paradigmáticas; para isso contribuem elementos interligados que usualmente permitem localizá-la e identificá-la com certa precisão: o *nome próprio*, o *discurso da personagem* e a *caracterização* [...] são alguns desses procedimentos, em direta ligação com sentidos que configuram uma semântica da personagem.

Assim sendo, para além do que já foi discutido sobre a personagem, podem-se notar alguns outros aspectos dessa peça integrante dos gêneros literários, já referidos, como o próprio nome da personagem, a sua caracterização descritiva e o discurso que ela utiliza. Sobre esse último tópico, é viável demonstrar que ela tem três tipos de formas discursivas: o citado, o transposto e o narrativizado (REIS, 2018).

Segundo Reis (2018), o discurso citado é aquele que transpõe exatamente as palavras ditas pela personagem naquela determinada situação. O segundo discurso, também mediante o debate de Reis (2018), é o discurso da personagem sendo transmitido pelo narrador, ou seja, de forma indireta. Já o último, trata-se de uma narração mais redutora do romance, "por exemplo: um narrador diz que uma personagem 'contou miudamente o que se passara' e nada mais acrescenta" (REIS, 2018, p. 399).

Sobre os gêneros literários, pode-se evidenciar a presença de outro elemento também fundamental e que pode estar, possivelmente, engendrado com a personagem, por exemplo: a perspectiva de ter uma personagem que também é narrador – e em todos esses estilos de narrativa, o narrador poderia se valer de diferentes tipos de discurso. Diante disso, consideram-se as narrativas com narradores que não se confundem com a ideia de personagem, mas se tem também narradores que fazem papel de personagens secundários ou testemunhas das ações ou, então, um terceiro narrador, referente àquele que se uniformiza com a personagem principal (REIS, 2018).

Em determinadas narrativas, tem-se essa categorização bem diferenciada, o narrador e a personagem. Em romances e outros gêneros escritos assim, geralmente o narrador se utiliza da terceira pessoa gramatical. Outro tipo de narrativa a ser mencionada é aquela que faz uso do "[...] narrador homodiegético: nesse caso, tendo vivido a história como personagem (*homo-*, "o mesmo"), o narrador retira dessa experiência as informações que faculta" (REIS, 2013, p. 263) e há essa escolha facultativa de informações, pois o narrador-personagem seria alguém secundário ou uma testemunha dos acontecimentos. Em um outro tipo de narrativa, já se tem o narrador autodiegético, uma vez que o narrador vivencia a história como seu personagem principal (REIS, 2013).

No que diz respeito às características particulares da personagem, deve-se pensar e ter consciência de que, tratando-se de seres pensantes, uma de suas necessidades é a presença, como dito, de seus nomes, pois

os Nomes próprios das personagens são, em muitos casos, mas nem sempre, complexificadores, acrescentando aos actos da personagem, uma mais valia de sentidos, que ela preenche através do Nome, ao carregar em si a narração implícita e, por vezes elíptica, que este proporciona. O Nome, por

outro lado, pode designar uma parte do papel a preencher na acção narrativa; (LEITE, 2009, p. 9).

Então, o nome próprio que a personagem recebe é um indício e um fator muito importante para a construção desse indivíduo e que está sendo utilizado em prol da narração. É por meio do nome que a personagem pode carregar uma narração de si de forma implícita, mas também elíptica para a história. Além dessa construção, personagem e nome têm o papel de preencher significados para a ação narrativa como um todo.

De acordo com Brait (2006, p. 10), a personagem é apresentada em um dicionário normal com terminações que são próprias para os seres humanos empíricos, mas que "esse jogo metalinguístico simplista aponta mais uma vez para uma confusão existente entre a relação pessoa – ser vivo – e personagem – ser ficcional.". Precisa-se entender que a personagem é viva para aquela realidade que também é ficcional (BRAIT, 2006). Por mais que se tenha, em uma obra, o nome e a presença de alguma figura histórica – inserida em seu mesmo contexto fora da obra –, ela não estará ali para fazer alusão à realidade, pois ela será real somente para aquela ficção.

De acordo com Candido et. al. (1968, p. 15), "é geralmente com o surgir de um ser humano que se declara o carácter fictício (ou não-fictício) do texto, por resultar daí a totalidade de uma situação concreta em que o acréscimo de qualquer detalhe pode revelar a elaboração imaginária". É preciso entender, ainda, que, se a obra citada não se tratar de um documento histórico ou de uma biografia, na maioria dos casos – senão em todos –, aquele texto terá o carácter fictício, mesmo que com referências e aproximações verídicas com a realidade não-ficcional da vida e, conseqüentemente, da vida do personagem. Um exemplo disso, abordado ainda por Candido et. al., trata-se da reflexão em que "numa obra histórica pode constar que Napoleão acreditava poder conquistar a Rússia; mas não que, naquele momento, cogitava desta possibilidade" (CANDIDO et. al., 1968, p. 16), isto é, na obra de ficção esse pensamento da possível conquista da Rússia poderia acontecer, mas não que isso estivesse sendo pensado/planejado pelo Napoleão real.

Beth Brait, através da discussão de personagem apresentada por Forster, expressa que, para esse autor, existem dois tipos de personagens, as planas e as redondas. Especificando-as

as personagens planas são construídas ao redor de uma única idéia ou qualidade. Geralmente, são definidas em poucas palavras, estão imunes à evolução no transcorrer da narrativa, de forma que as suas ações apenas confirmem a impressão de personagens estáticas, não reservando qualquer surpresa ao leitor. [...]. *As personagens* classificadas como *redondas*, por sua vez, são aquelas definidas por sua complexidade, apresentando várias qualidades ou tendências, surpreendendo convincentemente o leitor. São dinâmicas, são multifacetadas, constituindo imagens totais e, ao mesmo tempo, muito particulares do ser humano. (BRAIT, 2006, p. 40-41).

Como a própria citação mostra, esses dois tipos de personagens são característicos e, de certa forma, fáceis de poder identificar dentro de uma obra. Primeiramente, as personagens planas são aquelas que são definidas a partir de pouca explanação, que durante a narrativa não há uma evolução e ela possivelmente não surpreenderá o leitor com ações dentro da obra. Já as personagens redondas são as que conseguem mostrar uma evolução, mudar o rumo da narrativa a partir de suas ações, além das suas descrições serem mais aprofundadas.

Esses segundos tipos de personagem, ainda de acordo com a citação anterior de Brait, mostra o lado multifacetado e a dinamicidade da personagem, mas principalmente as particularidades do ser humano. Por isso, uma outra característica que a personagem é capaz de trazer para dentro da narrativa, é que "só com o surgir da personagem tornam-se possíveis orações categorialmente diversas de qualquer enunciado em situações reais ou em textos não-fictícios [...]" (CANDIDO et. al., 1968, p. 16). Como seres humanos ou transfigurados para serem entendidos como seres pensantes – como em apólogos e fábulas – essas personagens formulam, de acordo com a narração, enunciados diversos e que são possíveis para aquela situação e contexto, sejam eles reais ou ficcionais.

Na discussão trazida por Beth Brait, sobre as personagens redondas e planas, pode-se apreender e pensar sobre os personagens do romance *Se um viajante numa noite de inverno*. Há, na obra, dois personagens centrais, o Leitor e Ludmilla. Esses se enquadram com mais naturalidade nos personagens tidos aqui como redondos, por trazerem os seus processos de crescimento na trama e, à medida que vão atrás dos romances defeituosos, podem ser notadas as suas particularidades e as suas

complexidades; ao mesmo tempo em que há, na obra, personagens que poderiam ser encaixados na classificação de um personagem plano. Ressalta-se, assim, que trechos e outros personagens serão exemplificados, sob essa perspectiva, na seção de análise deste trabalho.

As personagens, no geral, precisam ser apresentadas aos leitores no decorrer ou logo no início do romance. Sobre essa temática, encontra-se a categorização de como pode ocorrer essa apresentação da personagem nos debates trazidos por Bournneuf e Ouellet (1976). Esses teóricos defendem a existência de quatro maneiras: "1. Por ela própria; 2. Por uma outra personagem; 3. Por um narrador heterodiegético; 4. Por ela própria, pelas outras personagens e pelo narrador" (BOURNNEUF; OUELLET, 1976, p. 243).

Sobre a primeira maneira de apresentação, pode-se expor o fato de que seria papel da própria personagem se apresentar, até então um movimento fácil de se conceber, porém essa forma levanta um outro entendimento que estaria relacionado à questão do autoconhecimento. Os autores posicionam isso como um problema, já que traz a seguinte reflexão: "é possível conhecer-se a si mesmo e comunicar a outrem esse conhecimento de si?" (BOURNNEUF; OUELLET, 1976, p. 243). Já sobre a segunda forma de apresentação, trata-se de outrem fazer esse papel de apresentador da personagem. Isso ajudaria com alguns pontos, mas ainda assim apresentaria um problema quase de mesma ordem, uma vez que esse outrem não teria conhecimento para apresentar a personagem (BOURNNEUF; OUELLET, 1976).

A terceira forma de apresentação da personagem se dá por meio do narrador, a partir das ações dela, ou seja, "com efeito, a personagem não é posta em cena por ela própria, mas pelas suas aventuras" (BOURNNEUF; OUELLET, 1976, p. 266), método utilizado principalmente nas epopeias primitivas ou sintéticas. O último tipo de apresentação estaria relacionado diretamente com a forma de apresentação mista, em que a personagem pode ir se apresentando à medida que faz suas escolhas, suas ações e por meio de suas falas, mas também as outras personagens conseguem ampliar essa apresentação dela e o narrador também pode contribuir para essa construção (BOURNNEUF; OUELLET, 1976).

Em consequência de toda a explanação sobre os movimentos teóricos que circundam a discussão da personagem, elemento fundamental para a narrativa, precisa-se conceber que

[...] torna-se necessário reconhecer "que o conceito de personagem não é um conceito estático" ou, de forma mais explícita: "Uma certa concepção do que constitui uma personagem – uma ideia de personalidade unificada, imutável, intrínseca ou impermeável – já não é sustentável, em termos teóricos e históricos" (Felski, 2011: V e IX) (FELSKI, 2011: V e IX apud REIS, 2018, p. 395).

Em suma, a unidade narrativa denominada como personagem pode ser entendida e analisada por diversas características. Elas perpassam por análises que envolvem quase todas – se não todas – as unidades do romance. A personagem se relaciona com o espaço, com o tempo, com o conflito, com o discurso que será utilizado na construção do romance, entre outros elementos que fazem parte da composição desse gênero.

Contudo, apreende-se que o conceito e a forma como são estudadas as personagens não se constituem como algo estático, unificado, imutável, intrínseco e impermeável, de acordo com a concepção apontada anteriormente por Carlos Reis. Como qualquer outro estudo e qualquer outra unidade, a personagem pode passar por transformações quanto ao seu entendimento. Cabe aos leitores, então, compreender essas mudanças, cabe ao gênero se adaptar e se atualizar com as novas demandas e cabe aos autores se reinventarem.

3 LEITURA

Esta seção tem o compromisso de investigar teoricamente o conceito de leitura e os demais termos que se relacionam diretamente com esse grande campo central. Nesse sentido, abordam-se discussões sobre interpretação, superinterpretação, centralidade do leitor para o entendimento da obra e demais tópicos. Essas reflexões serão subdivididas em dois tópicos: no primeiro, serão apresentadas as concepções de leitura; no segundo, voltar-se-á para o debate de leitores.

3.1 CONCEPÇÕES DE LEITURA

O primeiro entendimento que se precisa ter é que "[...] muito antes do livro, já havia a palavra" (MACHADO, 2016, p. 26). Era por meio da palavra que os homens e mulheres inventavam as suas histórias e criavam mundos diferentes do real (MACHADO, 2016). Sob essa perspectiva, somente quem estava presente no determinado momento daquela apresentação oral era quem conhecia a história, ao passo que, com o surgimento da escrita e do registro, poderiam "[...] fixar palavras e ideias num suporte que lhes permitisse alcançar quem não estava presente" (MACHADO, 2016, p. 27).

É nesse contexto que o livro e, pelo menos, jornais e periódicos, por serem mais baratos para a aquisição pelos indivíduos, possibilitaram um maior acesso à leitura (MACHADO, 2016). A partir daí, e conforme Petrucci (1999, p. 203), o "nosso mundo produz hoje, para fins extremamente diversificados, uma quantidade de escritos muito maior do que produzia no início ou na metade deste século e certamente muito maior do que produziu nos séculos passados". Isso se relaciona diretamente com a evolução e a modernização do processo de produção e disseminação dos livros. Desta forma, é passível de se observar, também, que o hábito da leitura passou a aumentar e os estudos sobre esse campo teórico se expandiram para além da teoria da estética da recepção. Assim, começou-se a compreender que o texto é um instrumento de estudo bastante complexo, devido ao fato de seu espaço ser preenchido por muitos não-ditos (ECO, 2011).

Diante desse movimento citado acima, de produção e propagação, pode-se afirmar, então, que "os homens (ou alguns deles) continuarão a ler enquanto houver homens (os mesmos ou outros) que escrevam na expectativa de serem lidos por alguém" (PETRUCCI, 1999, p. 203). Isto é, a partir desse ímpeto inicial de proliferação de escritos e desse sentimento de escritores que produzem com a expectativa de que alguém os leia, não se tem uma perda de leitores, mas sim uma frequente atualização deles e da leitura também.

A leitura sofreu diversas modificações ao longo do tempo. Antes, eram feitas as leituras orais, para um coletivo; hoje em dia, a leitura é realizada silenciosamente, com os olhos e individual (MACHADO, 2016). Na história, não se pode localizar com tanta convicção qual tenha sido o momento específico em que surgiram histórias ou situar os primeiros livros produzidos, uma vez que, assim como qualquer tecnologia – e a escrita é uma delas –, os já citados livros e histórias também passaram por atualizações ao longo dos anos, desde a sua transmissão somente em forma oral até esse novo entendimento de livro e de leitura que se tem hoje em dia.

Então, para compreender o ato da leitura, precisa-se captar o que é entendido como um texto, pois é a partir dele que o indivíduo poderá exercer o seu papel de leitor. De acordo com Eco (2011), se o texto de uma obra lida for analisado a partir de uma base sintática e semântica dicionarizada, é preciso que esse texto esteja bem contextualizado para compreender determinados tipos de sentido que essa escrita pode suscitar. O autor traz as seguintes frases: "(1) Deveríamos levar Pedrinho ao zoológico e (2) Deveríamos levar o leão ao zoológico" (ECO, 2011, p. 3). Diante disso, Eco apresenta que essas duas expressões

parecem postular uma espécie de competência extralexical. Nenhum dicionário parece oferecer a maneira de estabelecer uma diferença sensível entre as duas expressões, de modo que se torna difícil decidir se o leão deve entender a expressão (2) como uma ameaça e se Pedrinho pode entender a (1) como a promessa de um prêmio. Em ambos os casos, somente uma inserção co-textual de cada uma das expressões pode permitir ao destinatário uma decisão interpretativa definitiva (ECO, 2011, p. 3).

Isto é, ao ler os exemplos acima (1) e (2) pelo olhar dicionarizado com base sintática e semântica, seria inviável perceber de que modo os sujeitos citados nas frases deveriam entender a situação, já que são construídos da mesma forma, com a mesma construção frasal. Porém, é através da inserção de um co-texto, um

complemento diferente para cada situação apresentada, que os leitores poderiam entender o sentido; e, então, entender que essas frases postulam uma competência extralexical, que poderia ser alcançada por um leitor, considerando que ele é o ser racional que poderia entender Pedrinho como uma criança que irá ganhar um prêmio, ao passo que o leão indicaria um animal que haveria fugido do zoológico. São essas construções e essas demandas que fazem surgir o processo de leitura e de interpretação por parte dos leitores.

O fato de os termos de um texto estarem inseridos em um co-texto influencia diretamente no procedimento de significação feito pelo leitor no ato da leitura. Eco (2011, p. 7) traz à tona a seguinte pergunta: "afinal, por que [lutador] deveria ter significado também fora de contexto, enquanto que [todavia] só o assume em bases contextuais?". O autor mesmo responde, afirmando que

é bem verdade que, sem ambiente co-textual, a genérica oposição sugerida por [todavia] não se aplica a nada, mas é contudo verdade que, sem o próprio ambiente co-textual, também não se sabe para quem e contra quem o nosso lutador luta; portanto, nenhum termo assume um significado satisfatório fora do contexto (ECO, 2011, p. 7).

Então, dentro de um contexto, além de um significado satisfatório para o termo, o leitor ganha mais sustentação para a sua interpretação. Já que, como diz o exemplo, a palavra "todavia" fora de contexto demonstra uma oposição genérica; e a palavra "lutador", por mais que se consiga entender o que ela significa, é a partir do contexto que se entende contra quem ele lutará, quando ocorrerá a luta, entre outras informações pertinentes.

Dessa forma, é possível depreender que o processo de interpretação se dá por meio de duas ações diferentes: daquele que escreve e daquele que lê. Então, nessa logicidade, há o processo de explicação, por parte dos que leem, de quais significados esses conjuntos de palavras, que são registradas por aqueles que escrevem, poderiam expressar. É a partir disso, então, que a produção cumpre com o seu papel e se apresenta como uma verdadeira obra literária, já que "a obra, poder-se-ia dizer, resulta da interação entre o texto e o leitor" (RICOEUR, 1997, p. 288).

Sobre isso, Zumthor exemplifica da seguinte maneira: "admitamos, com a maior parte dos autores, que um texto só existe, verdadeiramente, na medida em que há leitores (pelo menos potenciais) aos quais tende a deixar alguma iniciativa

interpretativa" (ZUMTHOR, 2018, p. 24). Além de demarcar que a função do texto se concretiza a partir do contato do leitor com o mesmo, Zumthor deixa explícito em seus escritos que o tipo de visão sobre a discussão de texto está cada vez mais crescente, pois os textos estão diminuindo as suas funções informativas e imperativas para se tornarem mais adaptáveis às múltiplas interpretações.

Aqui, já se pode notar a aproximação do termo "interpretação", pois é a partir da interação do texto com o leitor e do exercício de interpretação dele sobre a produção artística que ela consegue cumprir com a sua função. Já que "[...] o texto é uma máquina preguiçosa, que exige do leitor um renhido trabalho cooperativo para preencher espaços de não-dito ou de já-dito que ficaram, por assim dizer, em branco, então o texto simplesmente não passa de uma máquina pressuposicional" (ECO, 2011, p. 11). Apesar de ter se conceituado concretamente e de apreender com essa nomenclatura somente em estudos recentes, o ato de interpretar é uma prática feita desde os tempos antigos.

O primeiro retorno para o princípio do estudo da interpretação, abordado por Eco em suas obras, dá-se por meio de um retrospecto da filosofia do racionalismo grego e latino. Isso ocorre a partir da reflexão sobre a noção latina de *modus* (ser moderado, estar dentro dos limites e das medidas), que não se faz importante para a diferenciação dos conceitos mundanos de racionalidade e irracionalidade, mas que se torna expressiva para o processo de "[...] isolar duas atitudes interpretativas básicas, isto é, duas formas de decifrar o texto como um mundo ou o mundo como um texto" (ECO, 2018, p. 31). Ou sob outra perspectiva, Eco aproxima o foco para o entendimento de mundo através da atração pelo *Apeiron* (infinidade) e a "infinidade é aquilo que não tem *modus*" (ECO, 2018, p. 33).

Por esse prisma da viagem arqueológica, Eco mostra alguns outros pontos importantes para a explanação da interpretação e de obra: um desses é o fato de, no interior de um texto, haver muitas verdades – que podem se contradizer, uma vez que nas palavras podem ser encontradas muitas alusões e alegorias, que levam a discutir sobre algo que não está sendo citado. Então, naquela época, "para se poder compreender a mensagem misteriosa contida nos livros, era necessário procurar uma revelação que viria anunciada pela própria divindade, usando o veículo da visão, do sonho ou do oráculo" (ECO, 2018, p. 35). A interpretação, naquele contexto, estava

sob comando de um "deus", que teria a função de mostrar o real significado daquela obra.

Já no pensamento hermético, há uma compreensão de que a nossa língua, "[...] quanto mais é ambígua e polivalente, e quanto mais usa símbolos e metáforas [...]" (ECO, 2018, p. 37), tanto mais ajuda com o processo de indefinição que é a interpretação; uma indefinição de verdade e de unidade: de não ter uma só unidade com uma só verdade para a interpretação, "a tentativa de procurar um significado final inatingível leva à aceitação de uma interminável oscilação ou deslocamento de significado" (ECO, 2018, p. 37). A teoria defende que todo objeto possui um significado e esse movimento é *ad infinitum*, logo "toda vez que um segredo é descoberto, refere-se a um outro segredo num movimento progressivo rumo a um segredo final. Entretanto, não pode haver um segredo final" (ECO, 2018, p. 38).

Zumthor é um teórico que defende a seguinte ideia: "transmitida a obra pela voz ou pela escrita, produzem-se, entre ela e seu público, tantos encontros diferentes quantos diferentes ouvintes e leitores" (ZUMTHOR, 2018, p. 51). Nessa reflexão, ele contesta que há uma divergência nesses modos, pois a oralidade permite uma recepção coletiva enquanto que a escrita não permite. Porém, na leitura silenciosa, pode acontecer uma recepção coletiva, se os leitores estiverem lendo o mesmo texto em um mesmo momento, como em um grupo de estudos por exemplo. Ainda assim, nessas duas práticas, mesmo com a recepção coletiva, o processo de criação do preenchimento das lacunas e de interpretação por parte do leitor se dá, indizivelmente, de forma pessoal e subjetiva.

Esse procedimento, anteriormente citado, ocorre porque "[...] a informação assim transmitida pelo texto produz-se em um espaço dêitico particular. Um *aqui-eu- agora* jamais exatamente reproduzível" (ZUMTHOR, 2018, p. 53). Ou seja, a interpretação e a recepção de um sentido e do preenchimento das lacunas que o texto tem irão acontecer naquele momento e naquela circunstância para determinado leitor, mas que em nenhum outro momento irá ser reproduzida de maneira igual.

Sobre a recepção, o autor discute que

recepção é um termo de compreensão histórica, que designa um processo, implicando, pois, a consideração de uma duração. Essa duração, de extensão imprevisível, pode ser bastante longa. Em todo caso, ela se identifica com a existência real de um texto no corpo da comunidade de leitores e ouvintes.

Ela mede a extensão corporal, espacial e social onde o texto é conhecido e em que produziu efeitos: "a recepção de Shakespeare na França, no século XVIII..." (ZUMTHOR, 2018, p. 47).

A recepção é algo que designa um processo, o qual se constitui do contato de uma obra com leitores, que irá conduzir uma reflexão sobre a extensão corporal, espacial e social do texto diante de uma sociedade. A frase ao final da citação pode ser usada como exemplo, visto que, se trocada a informação do século, ainda assim, é possível analisar o impacto da recepção em leitores com a leitura de Shakespeare, porém em outro período histórico.

Conforme Eco (2011, p. 39), "podemos dizer melhor que *o texto é um produto cujo destino interpretativo deve fazer parte do próprio mecanismo gerativo*. Gerar um texto significa executar uma estratégia de que fazem parte as previsões dos movimentos de outros". Justamente pela cooperação do leitor com a obra, por exemplo no contexto do parágrafo acima, é que se pode ter uma atualização da obra de Shakespeare. Para esse processo gerativo da obra, é preciso "representar um texto como um sistema de nós e de "juntas" e indicar a quais desses nós é aplicada e estimulada a cooperação do Leitor-Modelo" (ECO, 2011, p. 51). À vista disso, é plausível observar, novamente, um importante papel do Leitor-Modelo – indivíduo irreal construído pelo autor como o seu provável leitor futuro – para o entendimento desses nós e "juntas" que os textos apresentam.

De acordo com Zumthor (2018, p. 50), "não há algo que a linguagem tenha criado nem estrutura nem sistema completamente fechados". Pelo fato de não constituírem um espaço fechado, as lacunas e os brancos existentes na construção artística podem ser considerados como um "[...] espaço de liberdade: ilusório pelo fato de que só pode ser ocupado por um instante, por mim, por você, leitores nômades por vocação" (ZUMTHOR, 2018, p. 50). Esse espaço de liberdade, que pode ser preenchido por leitores, é o processo de criação por parte dos que leem, a respeito do qual Zumthor chamou atenção para o entendimento de Iser. Além desse fato, há a característica de ser pessoal e relativo, já que um mesmo texto, amanhã ou em outro momento de vida, pode ter um sentido diferente daquele obtido na primeira leitura (ZUMTHOR, 2018).

É a partir dessas definições, desde a antiguidade, que se volta para o ato interpretativo realizado pelos leitores, pois "interpretar um texto significa explicar por que essas palavras podem fazer várias coisas (e não outras) através do modo pelo qual são interpretadas" (ECO, 2005, p. 28). Com isso, depara-se com a conclusão de que a interpretação do texto não é algo solto e aleatório. Essa interpretação depende daquilo que o texto suscitar no leitor. Também, conforme Iser (1999, p. 74), "o leitor, porém, não pode escolher livremente esse ponto de vista, pois ele resulta da perspectiva interna do texto. Só quando todas as perspectivas do texto convergem no quadro comum de referências o ponto de vista do leitor torna-se adequado".

Eco, no Congresso Internacional de Peirce, procurou expor que a noção de uma interpretação ilimitada de nada se relaciona com a ideia de uma interpretação que não tenha critérios específicos para a sua validação (ECO, 2018). Por mais que se defenda a ideia de que existe uma semiótica ilimitada para o texto, não se trata do entendimento de que as interpretações dos leitores sejam quaisquer interpretações, sem nenhum critério para tal, porque:

dizer que a interpretação (enquanto característica básica da semiótica) é potencialmente ilimitada não significa que a interpretação não tenha objeto e que corra por conta própria. Dizer que um texto potencialmente não tem fim não significa que todo ato de interpretação possa ter um final feliz (ECO, 2018, p. 28).

Isto é, a interpretação não é ilimitada justamente porque tem um objeto que a limita, não a deixando correr por conta própria. Além disso, não ter um fim para a interpretação não significa que aquilo que ela suscitar terá um final agradável e satisfatório para os leitores e para a obra.

Pode-se, então, afirmar que, nessa primeira discussão, Eco defende a ideia de que, após a obra ser desvincilhada de quem a criou, de suas intenções e da sombra de um destinatário intencionado, ela "[...] flutua (por assim dizer) no vácuo de um leque potencialmente infinito de interpretações possíveis" (ECO, 2018, p. 48). Referente às reflexões anteriores, um marcador linguístico que nos faz refletir sobre o fato de que a interpretação segue critérios e não é infinita, é a palavra "potencialmente", pois ela reforça, de uma forma duvidosa, esse leque infinito de interpretações possíveis.

O texto é separado de seu autor pelo movimento de publicação e propagação da obra escrita. Quando isso acontece, o distanciamento entre autor e obra se torna

tão grande que seria difícil conseguir captar de forma correta a sua intenção, origem, natureza (ECO, 2011). Nas palavras de Eco (2011, p. 58),

[...] é exatamente diante de um texto escrito (onde o emissor não está fisicamente presente, conotado por todas as propriedades decodificáveis em termos de sistemas semióticos extralingüísticos), que se torna mais arriscado o jogo cooperativo sobre o sujeito da enunciação, a sua origem, a sua natureza e as suas intenções.

Além disso, muitos outros fatores podem influenciar na aceitação de determinadas interpretações. Como o fato de que os seres vivos, provável e possivelmente os leitores de diversos textos, estão inseridos em uma sociedade, onde há contextos e regras. Dessa forma, seria impossível afirmar que "[...] a interpretação não tem critérios públicos (ao menos em termos estatísticos)" (ECO, 2018, p. 29), já que, como indivíduos com pensamentos e contexto social ativo, não há como desvincular e tornar-se neutro diante de qualquer ação, muito menos durante uma leitura.

Eco aborda mais essa questão quando dá o exemplo de uma interpretação sobre o personagem de Jack, o Estripador. Nessa análise, é defendida a ideia de que Jack só teria feito o que fez porque leu o Evangelho segundo São Lucas. Os críticos a favor da influência do leitor para a história defenderiam que Jack, se realmente tivesse lido, leu de forma despropositada; enquanto críticos que não se interessam pela discussão do leitor diriam que Jack era e estava completamente louco (ECO, 2018).

Esse mesmo autor traz a informação, em seus escritos, de que "[...] existem critérios para limitar a interpretação" (ECO, 2018, p. 46), para que não ocorra de viver-se em um meio que, diante de qualquer texto, poderia ser encontrada qualquer interpretação, sobre qualquer coisa. Na verdade, o que acontece é que, quando uma interpretação se mostra eficiente e coerente com a obra, é uma informação importante para o ato de compreensão do texto, no atual momento e para posteridade (ECO, 2018).

Assim sendo, "se há algo a ser interpretado, a interpretação deve falar de algo que deve ser encontrado em algum lugar, e de certa forma respeitado" (ECO, 2018, p. 50-51). A interpretação precisa estar presente em algum lugar do próprio texto e não ser algo solto sem conexão com o dito. Logo, o não-dito tem uma relação profunda

com o dito, e essa mesma interpretação precisa ser respeitada mesmo que qualquer pessoa não esteja de acordo, seja autor ou seja leitor, desde que ela possa ser realmente defendida e coerente com a obra lida.

Então, nesse sentido

o texto está, portanto, entretecido de espaços em branco, de interstícios a encher, e quem o emitiu previa que eles fossem preenchidos e deixou-os em branco por duas razões. Antes de mais, porque um texto é um mecanismo preguiçoso (ou económico) que vive de mais-valia de sentido que o destinatário lhe introduz, e só em casos de extrema pedanteria, de extrema preocupação didascálica ou de extrema repressão, o texto se complica com redundâncias e especificações ulteriores [...]. Em segundo lugar porque, à medida que se passa, a pouco e pouco, da função didascálica à função estética, um texto pretende deixar ao leitor a iniciativa interpretativa, ainda que habitualmente deseje ser interpretado com uma margem suficiente de univocidade. (ECO, 1983, p. 55).

Diante disso, é reforçada a ideia de que o texto, em sua essência, deixa lacunas que são preenchidas a partir do movimento interpretativo do leitor do texto. Só em casos de "extrema pedanteria, de extrema preocupação didascálica ou de extrema repressão" – como abordado na citação – o texto era escrito sob uma perspectiva mais redundante ou com especificações anteriores, a fim de se compreender exatamente como se queria. Somando a isso, quando se transforma o entendimento do texto de uma função didascálica (didática) para a estética, ele deixa o espaço para que o leitor, o intérprete, mesmo que a pretensão inicial do texto seja de ser interpretado quase que com uma univocidade. Isto é, "um texto quer que alguém o ajude a funcionar" (ECO, 1983, p. 55).

Esse movimento de interpretação, diante do relatado, precisa ser comprovado, de certa forma, por meio do próprio recurso textual. Porém, sobre essa comprovação, é preciso ter cuidado para não superinterpretar o texto. Eco apresenta um termo muito importante para o entendimento da superinterpretação que é: a "analogia". A partir do momento que esse processo de fazer analogias se inicia, não temos garantia de que alguma hora ele vai parar; porque um termo sempre irá alcançar outro que alcançará outro por meio de aproximações e similaridades (ECO, 2018). Então, nesse sentido, levando em consideração o processo de analogia, "[...] o intérprete tem o direito e o dever de suspeitar que aquilo que ele acreditava ser o significado de um signo seja de fato o signo de um outro significado" (ECO, 2018, p. 55).

Essa semiótica da similaridade parte da ideia de que "a palavra *cão* não é semelhante a um cão" (ECO, 2018, p. 56), ela faz referência ao animal. Quando se ouve a palavra, logo forma-se a imagem desse animal no imaginário, mas a palavra não é o animal em si. Essa "[...] análise semiótica de uma noção complexa como a similaridade [...] pode ajudar-nos a isolar os defeitos básicos da semiótica hermética e, através deles, os defeitos básicos de muitos procedimentos de superinterpretação" (ECO, 2018, p. 56). Portanto, o defeito dessa análise por similaridade envolve uma interpretação paranoica sobre as palavras concebidas no imaginário do leitor e que, não necessariamente, pode ser encontrada nas entrelinhas de um texto, mas sim por meio de análises em cima de análises do conjunto da obra inteira.

É possível, dessa forma, observar a existência de dois tipos de interpretação: 1) a interpretação *sã* e 2) a interpretação paranoica – já citada acima. A *sã*, muito relacionada com o conceito de interpretação propriamente dito, e a paranoica, possivelmente relacionada melhor com o conceito de superinterpretação de Eco. Essas duas interpretações têm uma diferença bem nítida em discutir que "[...] a diferença entre a interpretação *sã* e a interpretação paranoica está em reconhecer que esta relação é mínima e não, ao contrário, deduzir dessa relação mínima o máximo possível" (ECO, 2018, p. 57). Isto é, reconhecer que a relação do texto com a interpretação é mínima, pois, apesar de se tratar de um entendimento pessoal, não é uma especulação para além do que o texto propõe. Quando ocorre o contrário, adentra-se no campo da obtenção de uma interpretação máxima, e por isso paranoica, movimento esse que acontece na superinterpretação.

Para distanciar uma interpretação *sã* de uma interpretação paranoica, ou melhor, uma interpretação de uma superinterpretação – e, conseqüentemente, a boa da má interpretação –, Eco traz uma pergunta com uma reflexão que se faz muito importante: "mas segundo que critério concluímos que uma determinada interpretação textual é exemplo de superinterpretação?". O próprio autor responde: "Pode-se objetar que, para definir uma má interpretação, é preciso ter critérios para definir uma boa interpretação" (ECO, 2018, p. 61). Os leitores, então, se deparam com um primeiro obstáculo que é a identificação do que seria uma má interpretação – a interpretação paranoica – em relação à boa interpretação – a interpretação *sã*.

Para começar a exemplificação do que seria uma superinterpretação, Eco em seu livro *Interpretação e superinterpretação* examina um caso de superinterpretação em textos sagrados seculares. Já se tem de início que esse tipo de texto não dá uma total liberdade para interpretar, devido à existência de uma autoridade religiosa ou uma tradição que afirma ter a chave da interpretação do texto. Analisa, então, o caso da interpretação de Rossetti na obra de Dante intitulada *Seguidores do Véu*, afirmando que essa obra apresenta símbolos e práticas litúrgicas maçônicas e de rosa-cruz. Rossetti quer mostrar isso através da formação de palavras que não têm relação entre si e que aparecem isoladamente no texto de Dante, mas que o crítico quer encaixá-las para forçar o encontro dessas relações.

Uma das análises de Eco sobre o processo de superinterpretação de Rossetti a partir do texto de Dante é a seguinte:

se devemos concluir se a frase "a rosa é azul" aparece no texto de um autor, é necessário descobrir no texto a frase completa "a rosa é azul". Se encontramos na página 1 o artigo "a", na página 50 a seqüência "ros" no corpo do lexema "rosário" e assim por diante, não provamos nada, pois é óbvio que, dado o número limitado de letras do alfabeto que um texto combina, com esse método poderíamos encontrar absolutamente qualquer afirmação que desejássemos, em qualquer texto (ECO, 2018, p. 66).

Contudo, o que Rossetti queria era achar essas pistas soltas dentro da obra de Dante para provar "[...] que Dante era maçom, templário e membro da Fraternidade da Rosa e da Cruz [...]" (ECO, 2018, p. 65). Eco também cita outros exemplos de superinterpretação que ocorreram em outros textos e afirma que "em teoria, sempre se pode inventar um sistema que torne plausíveis pistas que, em outras circunstâncias, não teriam ligação" (ECO, 2018, p. 73). Mas, é exatamente como se afirma: "em teoria", porque não é sempre que essas interpretações paranoicas e, até mesmo forçadas, funcionam e são aceitas.

Geralmente, os debates e análises sobre a interpretação das obras têm como objetivo

[...] descobrir num texto ou o que seu autor pretendia dizer, ou o que o texto dizia independentemente das intenções do seu autor. Só depois de aceitar a segunda alternativa do dilema é que podemos perguntar se aquilo que foi encontrado é o que o texto diz em virtude de sua coerência textual e de um sistema de significação original subjacente, ou é o que os destinatários descobriram nele em virtude de seus próprios sistemas de expectativas (ECO, 2018, p. 75).

Dessa maneira, há dois caminhos para seguir em uma interpretação: intenções do autor ou o que o texto queria dizer independentemente do autor. Ao aceitar plenamente essa segunda alternativa, é preciso saber, então, se essa interpretação resulta de uma análise textual perante a coerência textual e as significações internas ao texto; ou se, então, se trata de uma interpretação que deseja saciar a expectativa do leitor – tópico importante para podermos separar o entendimento de uma interpretação (interpretação sã) de uma superinterpretação (interpretação paranoica).

Então, deve-se ater ao fato de que "entre a intenção inacessível do autor e a intenção discutível do leitor está a intenção transparente do texto, que invalida uma interpretação insustentável" (ECO, 2018, p. 93). Essa citação faz referência à discussão da superinterpretação (interpretação paranoica), já que os indivíduos não têm como acessar a intenção real do autor e nem o leitor pode interpretar aquilo que ele quer, sem uma base de sustentação. Essa base é a intenção transparente do texto, que como Eco explana "invalida uma interpretação insustentável".

Essas ideias todas reforçam que o texto é um mecanismo que precisa de um leitor para poder funcionar. Esse leitor não tem um poder ou a autoridade de desvendar uma única e certa interpretação para ele, pois o texto pode prever diferentes leitores-modelos, que podem entender a obra de infinitas formas. Porém, essas interpretações não podem ultrapassar a coerência e as significações subjacentes ao próprio texto, ou seja, "[...] a coerência interna do texto domina os impulsos do leitor, de outro modo incontroláveis" (ECO, 2018, p. 76), pois "temos que respeitar o texto, não o autor enquanto assim-e-assim" (ECO, 2018, p. 77).

Ao falar de intenção do autor, pode existir algum caso em que ir atrás do autor empírico seja interessante – para fins teóricos e não críticos:

há casos em que o autor ainda está vivo, os críticos fizeram suas interpretações do texto e pode ser interessante perguntar ao autor o quanto e em que medida ele, enquanto pessoa empírica, tinha consciência das múltiplas interpretações que seu texto comportava. A esta altura, a resposta do autor não deve ser usada para validar as interpretações de seu texto, mas para mostrar as discrepâncias entre intenção do autor e a intenção do texto. O objetivo do experimento não é crítico, e sim teórico (ECO, 2018, p. 86).

Esse tipo de experimento ajuda a entender que o autor escreve o seu texto com uma intenção, que pode ser captada do jeito que ele planejou, assim como pode haver

outras múltiplas interpretações. Isso, em nenhum momento, será pesquisado a fim de descartar ou de validar uma interpretação, mas para mostrar que existe uma diferença de intenção do autor e intenção do texto. Quando Eco sugere essa prática, como um experimento com um objetivo teórico, é para mostrar como de fato há uma discrepância entre intenção do autor e interpretações de leitores; ao passo que exclui a análise de um objetivo crítico de validar ou invalidar uma interpretação.

Além dessas discussões, é viável se deparar com o debate do texto criativo. Porque um texto que é criativo é um texto que dá abertura para a multiplicidade de interpretações, pois

[...] um texto criativo é sempre uma Obra Aberta. O papel particular desempenhado pela linguagem em textos criativos – que num certo sentido são menos traduzíveis do que os textos científicos – deve-se exatamente à necessidade de deixar a conclusão no ar, de turvar os preconceitos do autor através da ambigüidade da linguagem e da impalpabilidade de um sentido final (ECO, 2018, p. 165).

Teóricos, críticos e indivíduos no geral precisam compreender que "um texto continua sendo um parâmetro para suas interpretações aceitáveis" (ECO, 2018, p. 166), porque é a partir dele que se pode "[...] estabelecer alguns limites além dos quais é possível dizer que uma determinada interpretação é ruim ou excessiva" (ECO, 2018, p. 169). E um dos fatores para conseguir interpretar um texto de maneira coerente é o entendimento da funcionalidade do texto, já que "concluir como um texto funciona significa concluir qual de seus vários aspectos é ou pode ser relevante ou pertinente para uma interpretação coerente, e quais continuam marginais e incapazes de sustentar uma leitura coerente" (ECO, 2018, 171).

Por outro lado, existe aquele tipo de texto que pode ser considerado o texto fechado: por ser muito específico, não dá abertura para que diferentes leitores consigam interpretar ou, até mesmo, ler e extrair algum conhecimento. Eco expõe que "[...] os textos fechados resistem mais ao uso do que os textos abertos. Concebidos para um Leitor-Modelo muito definido, com o intuito de dirigir repressivamente a sua cooperação, deixam espaços de uso bastante elásticos" (ECO, 2011, p. 44).

Para Manguel (2017, p. 20),

o livro é muitas coisas. Como um repositório de memórias, um meio de transcender os limites de tempo e espaço, um local para reflexão e criatividade, um arquivo da nossa experiência e da dos outros, uma fonte de

iluminação, felicidade e, às vezes, consolo, uma crônica de eventos passados, presentes e futuros, um espelho, uma companhia, um professor, uma invocação dos mortos, um divertimento, o livro em suas várias encarnações, da placa de barro à página eletrônica, tem servido há bastante tempo como metáfora para muitos de nossos conceitos e realizações essenciais.

Mas, hoje em dia, há preocupações quanto à visão dos leitores perante o livro, por estar afastada dessa visão poética que Manguel aborda e se aproximar de uma visão utilitarista do livro. A leitura está em uma realidade de competição com outras tecnologias, apesar de algumas delas se mostrarem mecanismos interessantes para a aproximação de indivíduos com a leitura, como o caso dos leitores digitais.

Uma outra discussão que envolve o ato de leitura e o acesso a livros e tecnologias que possibilitem o contato de leitores com a obra é a questão da releitura. Consoante Petrucci (1999), essa releitura acontecia com mais frequência em um passado, no qual os livros não competiam com *gadgets* tecnológicos ou outras fontes de conhecimento, quando eles não eram formas breves de conservação, pois

[...] tornam difícil, aliás, impossível, uma operação repetida frequentemente no passado: a da releitura de uma obra já lida, que derivava estritamente de uma concepção do livro como texto sobre o qual se medita algo para ser aprendido, respeitado e lembrado; não certamente da concepção do livro como um mero objeto de uso instantâneo, para ser consumido e perdido ou até mesmo descartado depois de lido (PETRUCCI, 1999, p. 223)

O livro era tido, anteriormente, como um objeto de decoração, de aprendizado, de consulta. Um objeto para ser revisitado após um tempo de leitura, pois há sempre novos entendimentos e maneiras de ler um romance que já fora lido em outra época, com outra idade, com outro foco, outro pacto interpretativo. Porém, com a atualização do mundo e das formas de acesso aos livros, essas maneiras de conceber o livro, e a importância que era dada ao objeto de consumo, se distancia da forma atual.

O ato de ler

[...] possui uma reiterabilidade própria, remetendo a um hábito de leitura, entendo não apenas a repetição de uma certa ação visual, mas o conjunto de disposições fisiológicas, psíquicas e exigências de ambiente (como uma boa cadeira, o silêncio...) ligadas de maneira original para cada um dentre nós, não a um "ler" geral e abstrato, mas à leitura do jornal, de um romance ou de um poema (ZUMTHOR, 2018, p. 32).

O autor explana que o ato de ler é muito mais do que sentar-se à frente de um texto e decifrá-lo, extraindo dele informações ou ordens. Contempla, para além disso, um conjunto de outros fatores, como os já citados exemplos (disposições fisiológicas, psíquicas, exigências de ambiente, entre outros), para constituir um ato de leitura que desenvolva uma interpretação, uma interação mais complexa do leitor com o seu objeto de leitura.

Há diversos pesquisadores que também defendem esta ideia de que a leitura é um engajamento do corpo como um todo, um corpo que está inscrito em um espaço, que está se relacionando consigo e com os outros, deixando de lado a construção de uma "operação abstrata de inteligência" (CHARTIER, 1994). De acordo com Chartier (1994, 13), "[...] a leitura é sempre uma prática encarnada em gestos, em espaços, em hábitos" e "ler é sempre ler alguma coisa" (CHARTIER, 1994, p. 14).

Em outras épocas, a leitura era feita de maneira muito contida, pois isso demonstrava o respeito que os leitores tinham com os textos que faziam parte de um cânone literário, os livros adorados; ao contrário das leituras que eram feitas em total liberdade e em qualquer lugar da casa, entendidas como subversivas e toleradas a custo (PETRUCCI, 1999). Isto é, dever-se-ia, antigamente,

[...] ler sentado em posição ereta com os braços apoiados na mesa, com o livro diante de si, e assim por diante; deve-se ler com a máxima concentração, sem mover-se, sem fazer barulho, sem incomodar os outros, sem ocupar demasiado espaço; deve-se ler de maneira ordenada, obedecendo aos textos em suas subdivisões; folhear o livro com cuidado sem dobrá-lo, sem amassá-lo, maltratá-lo ou danificá-lo (PETRUCCI, 1999, p. 221).

No entanto, atualmente, essa concepção está bastante mudada. Ela precisa adaptar-se às demandas que vão surgindo e às tecnologias que vão se inserindo no contexto dos indivíduos. Somado ao ato dos leitores e ao engajamento do corpo durante a leitura, cita-se a questão do livro como um objeto não mais sagrado ou decorativo, mas sim como um objeto que pode ser "[...] manipulado, amassado, dobrado, forçado, carregado junto ao corpo, e dele se toma posse [...]" (PETRUCCI, 1999, p. 222).

Em consequência do que foi abordado, é importante evidenciar que a característica principal para a leitura se constrói a partir da tríade: autor, obra e leitor. O autor é aquele que se distancia da obra assim que a sua propagação acontece e já

não tem mais controle sobre o que pode ser entendido pelos não-ditos deixados por ele; a obra é o texto que é apresentado aos indivíduos e que está inserida em um contexto cultural-ideológico; e o leitor como aquele indivíduo que irá ler a obra e, a partir dela, construir uma interpretação, não qualquer interpretação, mas sim de acordo com aquilo que o texto suscitar.

A interpretação, seja ela sã ou paranoica, é um processo feito pelo leitor, a fim de conseguir preencher os espaços de não-dito deixados pelo autor. Mas, como afirmado nessa seção, é preciso se preocupar com o tipo de interpretação que é feita. A interpretação sã, ou somente interpretação, precisa ser baseada, ser comprovada e verificada de acordo com a coerência textual, ao passo que a interpretação paranoica, ou superinterpretação, é a cadeia de assimilação que pode ocorrer para o leitor e que, quando revisitado o texto, torna-se uma explanação da obra para além do que ela mostra, muitas vezes para comprovar, utilizando-se de qualquer recurso, uma teoria pessoal que o destinatário deseja comprovar.

Em suma, a discussão sobre o campo da leitura e de todos os termos que o circundam é um debate que, para além do que foi trazido pelos autores aqui citados, tem ocupado, nas últimas décadas, diversos teóricos e pesquisadores. Eles atuam no campo dos estudos sobre a linguagem, sobretudo, a partir dos caminhos abertos pelas propostas da Estética da Recepção e dos desdobramentos teóricos por ela suscitados.

3.2 LEITORES

Diante do que foi discutido na seção anterior, a atual visa mostrar um pouco sobre o papel do leitor perante a leitura dos diversos livros e textos com os quais entra em contato ao longo da vida. É possível deixar explícito inicialmente que o leitor pode ser entendido como o indivíduo da recepção, o destinatário do livro, o intérprete do texto, entre outras denominações que indiquem o contato dessas pessoas com o livro/texto, de acordo com os mais diversos pesquisadores desse tema.

Os leitores, de acordo com o que Azevedo (2004) discute, são pessoas na posição de receptores dos textos que conseguem utilizar-se dos mais diferentes textos

existentes, sejam eles científicos, artísticos, religiosos, técnicos, entre outros. De forma que “conseguem, portanto, diferenciar uma obra literária e artística de um texto científico; [...]. Leitores podem ser descritos como pessoas aptas a utilizar textos em benefício próprio” (AZEVEDO, 2004), e isso independe do qual seja o benefício que ele quer suprir, “[...] seja por motivação estética, seja para receber informações, seja como instrumento para ampliar sua visão de mundo, seja por motivos religiosos, seja por puro e simples entretenimento” (AZEVEDO, 2004).

Conforme Lajolo e Zilberman (2019, p. 23-24),

se não podemos escrever a biografia do leitor, temos condições de narrar a sua história, que começou com a expansão da imprensa e desenvolveu-se graças à ampliação do mercado do livro, à difusão da escola, à alfabetização em massa das populações urbanas, à valorização da família e da privacidade doméstica e a emergência da ideia de lazer. Ser leitor, papel que, enquanto pessoa física, exercemos, é função social, para a qual se canalizam ações individuais, esforços coletivos e necessidades econômicas.

É notável pelo trecho acima que, quando se fala de leitor, não se pode ser apresentado a uma biografia sobre ele, visto que esse indivíduo não é apenas um e não tem sempre o mesmo perfil. Contudo, ainda é possível traçar a história geral de leitores e o crescimento deles, uma vez que foram surgindo graças “à ampliação do mercado do livro, à difusão da escola, à alfabetização em massa das populações urbanas, à valorização da família e da privacidade doméstica e à emergência da ideia de lazer”, ressaltadas por Lajolo e Zilberman (2019).

No trajeto de contextualização sobre a história do leitor, as autoras também afirmam que essa prática foi iniciada nas famílias e em outros contextos principalmente pela leitura constante do folhetim semanal ou das Sagradas Escrituras. Com essa prática constante, a leitura invade casas e o cotidiano familiar, sendo observadas e registradas em fotografias e pinturas das famílias de classe média (LAJOLO; ZILBERMAN, 2019). Ainda perante as reflexões das pesquisadoras, elas declaram que, ainda na modernidade, a disseminação da leitura se dá por meio da valorização do livro como prática de lazer, “[...] já que os livros constituíram uma das primeiras manifestações baratas e acessíveis de entretenimento” (LAJOLO; ZILBERMAN, 2019, p. 26).

Lajolo e Zilberman (2019, p. 28) concluem e postulam que

[...] não apenas porque consiste numa das primeiras manifestações da indústria do lazer, nem porque não perdeu a natureza pedagógica que a fez ser primeiramente patrocinada por grupos religiosos, a leitura apresenta particularidades concretizadas na conceituação do leitor. Este se configura como sujeito dotado de reações, desejos e vontades, a quem cabe seduzir e convencer. Todo escritor, voluntariamente ou não, se depara com essa instância da alteridade, procurando conquistá-la de um modo ou de outro.

O escritor, de acordo com as autoras, tem uma preocupação com os seus leitores, mesmo que ocorra de forma voluntária ou involuntária. Os indivíduos que leem têm reações, desejos, vontades e entre outros sentimentos que cabe àqueles que escrevem seduzi-los, instigá-los, convencê-los, etc. Ao mesmo tempo em que esse fenômeno ocorre individualmente em cada leitor, é possível declarar que, por meio da leitura e do despertar desses sentimentos, “[...] o livro é concebido como possibilidade de transformação de um sujeito e, por extensão, da sociedade” (ZILBERMAN, 2011, p. 69).

No que diz respeito à preocupação relacionada às dimensões da leitura, registra-se que ela pode ser observada em outra dimensão, conforme Lajolo e Zilberman (2019), a da solidariedade. A solidariedade demarcada pela ideia da construção de um narrador, por parte do autor, tem a competência de criar um arquétipo de leitor para a sua obra, todavia a leitura, quase sempre, não é restrita apenas a esse ser idealizado. Sob essa perspectiva, elas abordam que a solidariedade já não está mais entre o leitor e o narrador, mas sim entre o leitor e o leitor, justamente pelo processo de leituras domésticas e coletivas que eram alcançadas e que ainda fazem parte da vida de determinados leitores (LAJOLO, ZILBERMAN, 2019), chegando a um entendimento do texto, por meio da relação entre os dois sujeitos intérpretes do texto.

Diante dessas discussões, pode-se constatar que o texto literário, no seu interior, conta com a existência de um leitor implícito, que preconiza a existência de um leitor real (COMPAGNON, 1999). Aquele, indica um ponto de vista registrado no texto, e, esse, abarca o sentido do texto, agindo de forma ativa e passiva no entendimento daquele objeto por meio da sua leitura, ou seja, “[...] o leitor é percebido simultaneamente como estrutura textual (o leitor implícito) e como ato estruturado (a leitura real)” (COMPAGNON, 1999, p. 151).

Consoante a Compagnon (1999), sobre os estudos da recepção dos textos por parte dos leitores, é possível perceber uma maior preocupação em relação à influência da obra na vida de um leitor, isto é, se preocupa com o produto feito pelo leitor e a sua resposta ao texto lido. Nesse contexto de recepção, destinatário é entendido como “[...] um leitor ao mesmo tempo passivo e ativo, pois a paixão do livro é também a ação de lê-lo” (COMPAGNON, 1999, p. 147-148), sendo a paixão pelo livro o entendimento de um leitor passivo, enquanto a ação de ler como o ato ativo do leitor.

O interesse pelo ato da leitura desses sujeitos também foi se modificando e se adaptando com o passar dos séculos. Para Chartier (1998), era possível perceber uma dissemelhança entre leitores de séculos passados e os ditos leitores modernos: “[...] no século XVIII, entre leitores de um tipo antigo, que liam mais que reliam, e os leitores modernos, que agarravam com avidez as novidades, novos gêneros, novos objetos impressos [...]” (CHARTIER, 1998, p. 92). Com isso, também de acordo com esse autor, é verossímil assegurar que essa ampliação de leituras impossíveis de serem controladas que os sujeitos modernos executam, está diretamente relacionada com a ampliação também de leitores, que são incontroláveis (CHARTIER, 1998).

Viu-se, na seção anterior, sobre a importância de palavras e sentenças estarem relacionadas com um co-texto à parte, mas é preciso entender que a linguagem humana é compartilhada de um indivíduo a outro e, mais do que isso, pode ser transmitida por meio de construções imperfeitas e cheias de ambiguidade (MANGUEL, 2017). Nesse sentido, o autor afirma que essa transmissão depende de um emissor (que fala ou escreve) cuidadosamente inteligente, mas também de um destinatário criativamente inteligente (MANGUEL, 2017). Ressaltando o pensamento de que “cada leitor, para cada uma de suas leituras, em cada circunstância, é singular” (CHARTIER, 1998, p. 91).

Esse debate defendido por Manguel se apresenta como um complemento ao exemplo de Eco sobre o zoológico, mencionado também na seção anterior. Trata-se da discussão da criação de um contexto para que a mensagem seja passada de forma satisfatória; contudo, Manguel (2017) chama atenção para o outro aspecto da língua: as notações imperfeitas e ambíguas. Essas noções da língua fazem com que a mensagem possa chegar distorcida ao destinatário, por conta de um contexto que foi construído de maneira controversa pelo emissor.

Dito isso, de acordo com Eco (1983, p. 53), "um texto, tal como aparece na sua superfície (ou manifestação) linguística, representa uma cadeia de artifícios expressivos que o destinatário deve actualizar". Eco entende, nessa passagem, o destinatário como o leitor do que será lido. Nessa circunstância, o texto se mostra como um aglomerado de estratégias textuais expressivas, competindo à pessoa que lê o papel de fazer a atualização da obra, por meio da leitura e do seu processo de entendimento. Em outras palavras, pode-se apreender que "[...] o texto *instrui* e o leitor *constrói*" (COMPAGNON, 1999, p. 150).

Ainda sob essa perspectiva, há teóricos que afirmam que o texto só existe a partir do momento em que o leitor entra em contato com aquele determinado conjunto de palavras e dá uma significação para elas (ZUMTHOR, 2018). Eco (2018, p. 28), em seu livro *Interpretação e superinterpretação*, expõe e defende uma ideia, apresentada primeiramente por Todorov, de que "um texto é apenas um piquenique onde o autor entra com as palavras e os leitores com o sentido". Passagem que afirma e projeta a abstração de que os leitores produzem o sentido para o texto.

Aquilo que se pretende ler tem uma importância para a construção cultural de uma sociedade. Dessa forma, precisa-se ter em mente que a cultura é a base para a vida em sociedade e que essa vida em sociedade, necessariamente, precisa dessa cultura. Então, "o que há séculos denominamos "literatura" é uma das manifestações culturais da existência do homem" (ZUMTHOR, 2018, p. 44). Essas manifestações culturais, de acordo com Zumthor, precisam de três elementos para funcionarem:

[...] por um lado, um grupo de produtores de textos, fabricando objetos que se poderia qualificar poéticos ou literários. Esses produtores são assim identificados pelo grupo. Segundo, um conjunto de textos que sejam socialmente considerados como tendo um valor em si próprios. Esse valor, que qualificamos de literário ou poético, poderia, em outros contextos culturais, receber uma outra espécie de designação, assinalando uma utilidade toda particular. Enfim, terceiro elemento necessário, a participação de um público, recebendo esses textos como tal (ZUMTHOR, 2018, p. 45).

Precisa-se, dessa forma, se ater mais conhecida tríade da discussão sobre a leitura: a presença do autor, da obra e do leitor. Do ponto de vista do teórico, esses três pontos "[...] articulam-se em um elemento ritual: textos *identificados como tal*, produtores *assim identificados*, público *iniciado*" (ZUMTHOR, 2018, p. 45). Além disso, há outra afirmação que se funde com a questão da obra inserida em uma determinada

cultura, que é o fato de que "[...] não existe obra cultural inocente, todas estão carregadas de ideologias" (MACHADO, 2016, p. 15).

Quanto ao tema das ideologias, com as quais os indivíduos se relacionam, tem-se que

[...] quando um texto é produzido não para um único destinatário, mas para uma comunidade de leitores, o/a autor/a sabe que será interpretado/a não segundo suas intenções, mas de acordo com uma complexa estratégia de interações que também envolve os leitores, ao lado de sua competência na linguagem enquanto tesouro social (ECO, 2018, p. 79-80).

Esse tesouro social é muito mais que o básico gramatical da língua: é todo o conjunto anterior de interpretações já produzidas sobre esse mesmo texto e a própria cultura de linguagem da sociedade em que a obra está inserida. Porém, esse processo pode ser muito difícil, pois

o ato de ler deve evidentemente considerar todos esses elementos, embora seja provável que um leitor sozinho possa dominar todos eles. Assim, o próprio ato da leitura é uma transação difícil entre a competência do leitor (o conhecimento de mundo do leitor) e o tipo de competência que um dado texto postula a fim de ser lido de forma econômica (ECO, 2018, p. 80).

Ao se deparar com um texto que não faz parte de um conhecimento de mundo familiar ao leitor, para que ele seja entendido de uma forma aprofundada, muitas vezes, esse leitor irá demorar mais no seu processo de interpretação. Além disso, fala-se que um determinado texto pode requerer competências específicas necessárias – conhecimento científico, ou norma culta da língua, ou conhecimento histórico-cultural de uma outra localidade, entre outros pontos – para que o leitor consiga, de forma econômica, interpretar determinadas obras.

Isso também implica ler esses textos com um olhar da época em que eles foram lançados/criados. Para isso, Eco aborda um exemplo significativo, por meio do uso da expressão "*be gay*" em um dos versos do poeta inglês, Wordsworth. Conforme Eco (2018, p. 80-81), "[...] um leitor sensível e responsável não é obrigado a especular sobre o que se passou na cabeça de Wordsworth ao escrever aquele verso, mas tem o dever de levar em conta o sistema léxico da época de Wordsworth", porque no tempo em que o autor escreveu essa expressão, ano de 1804, a palavra *gay* não tinha conotação sexual.

O leitor que consegue identificar isso está fazendo o importante papel de interagir com o tesouro cultural e social da obra e do autor. Entretanto, se o texto viesse sem identificação, quem está interpretando poderia entender que se trata de um escritor contemporâneo, pelo uso da palavra *gay*, e até ler com essa conotação sexual, apontando que o autor estaria falando de homossexualidade (ECO, 2018). Só que isso não indica estar "[...] especulando sobre as intenções do autor, mas sobre as intenções do texto, ou sobre a intenção do autor-modelo que sou capaz de reconhecer em termos de estratégia textual" (ECO, 2018, p. 80); isto é, ao fazer aquelas reflexões sobre o conteúdo do texto, está-se preocupado com as intenções da própria produção ou com a intenção da imagem de um autor-modelo – indivíduo não real que é criado/inventado pelo leitor, a partir do que é mostrado na estratégia textual usada pela obra.

De acordo com a discussão acima, Eco (2011) debate que esse leitor é sempre aquele que vai atrás, não empiricamente, de um dicionário para as palavras que está lendo, pois, na maioria dos casos há o conhecimento delas, além de perpassar pelas mais variadas regras sintáticas da sua língua, no intuito de compreender os contextos criados pelas frases que o indivíduo lê. Logo, percebe-se que “[...] toda mensagem postula uma competência gramatical da parte do destinatário, mesmo que seja emitida numa língua conhecida somente pelo emitente” (ECO, 2011, p. 35).

Um outro ponto sensível, em que pese a discussão do processo de interpretação, diz respeito ao envolvimento do leitor com o texto. De acordo com diversos estudiosos do tema da leitura, é possível constatar e afirmar a teoria de que o sujeito que lê vai ao encontro do seu objeto, com determinadas normas e valores que almeja alcançar por meio da leitura. Mas

em todo caso, as normas e valores do leitor são modificados pela experiência da leitura. Quando lemos, nossa expectativa é em função do que nós já lemos – não somente no texto que lemos, mas em outros textos –, e os acontecimentos imprevistos que encontramos no decorrer de nossa leitura obrigam-nos a reformular nossas expectativas e a reinterpretar o que já lemos, tudo que já lemos até aqui neste texto e em outros (COMPAGNON, 1999, p. 148-149)

Assim, entende-se que o leitor real, quando em contato com diferentes textos, atualiza tanto o texto atual quanto os textos passados, pois reformula e reinterpreta a partir das várias experiências de leitura. Sobre essa perspectiva, o autor Iser retrata o

leitor como um viajante, não como detetive ou caçador, uma vez que “a leitura, como expectativa e modificação da expectativa, pelos encontros imprevistos ao longo do caminho, parece-se com uma viagem através do texto” (COMPAGNON, 1999, p. 152).

Nessa tentativa de delinear, sob alguma perspectiva, a figura do leitor, é possível debater um outro viés e outros entendimentos de leitores existentes defendido pelo teórico Alberto Manguel (2017). O autor defende que esses sujeitos, atualmente, parecem estar se afastando de práticas específicas – mas não únicas – de leitura. Para ele, existem três tipos de leitores que podem ser ressaltados: o leitor como viajante, como torre e como traça.

O primeiro, é entendido como o leitor que viaja com a leitura, conhecendo novos lugares, experiências, entre outros. Assim, Manguel (2017, p. 55) debate sobre a ideia de que

a vida como uma viagem é, como vimos, uma das nossas mais antigas metáforas: já que ler é uma jornada através de um livro, a imagem conecta todas as três atividades, de como que cada uma delas – ler, viver, viajar – se alimenta das outras e ao mesmo tempo as enriquece. O leitor, assim, é tanto aquele que viaja pelo mundo como aquele que viaja pela vida [...].

O segundo leitor aparece como um intelectual, que, além de ler, é também criador e está preso em sua torre de marfim. Manguel (2017, p. 75) mostra que

em certos casos e sob certas circunstâncias, na qualidade de fonte de empreendimento filosófico, a melancolia chegava a ser vista como um estado privilegiado, parte integrante da condição intelectual, bem como a fonte de criação inspirada, e o leitor, trancado dessa maneira na sua torre, era ele próprio um criador.

Já o terceiro tipo de leitor é visto como aquele que devora livros, que se perde entre o real e o ficcional, por ler demais. Nas palavras de Manguel (2017, p. 109) entende-se que

o sentido da piada é claro: eis aqui alguém literalmente feito de texto impresso, tão absorvido nas palavras na página que nada mais parece existir para ele. Em seu mundo centrado no livro, a carne se transmutou em palavra. [...]; mesmo seu próprio corpo, envolto em papel, parece não estar sob seu comando.

Com toda a reflexão exposta acima, há algo que precisa ser ressaltado: “para formar um leitor é imprescindível que entre a pessoa que lê e o texto se estabeleça

uma espécie de comunhão baseada no prazer, na identificação, no interesse e na liberdade de interpretação” (AZEVEDO, 2004, p. 19). O processo da leitura tem que ver necessariamente com o leitor, uma vez que é esse o principal interessado nesse ato. Então, para o leitor, é preciso que o livro suscite uma ligação entre o sujeito e o seu objeto e esteja ao redor da ideia de ter prazer, identificação, interesse, liberdade de expressão, entre outros detalhes discutidos ao longo desse capítulo.

Assim como outras teorias e pesquisas, é preciso ter em mente que o entendimento que se tem sobre leitor pode ser diferente para os mais diversos estudiosos sobre o tema. Esses objetos de estudo estão em constante atualização, uma vez que são baseados principalmente no processo de leitura e na interpretação por parte dos sujeitos receptores. Pelo fato de estar relacionado a esses procedimentos, é viável entender que a sua constante atualização está relacionada à efetiva atualização também das construções narrativas nas obras literárias, por parte de seus diversos autores ao longo dos anos.

4 SE UM VIAJANTE NUMA NOITE DE INVERNO: ANÁLISE

Esta seção estará dedicada à análise do romance *Se um viajante numa noite de inverno*, escrito por Italo Calvino², à luz das teorias suscitadas nos capítulos anteriores. A análise será mantida na parte narrativa das personagens, em busca das continuidades dos romances defeituosos, isto é, daquela divisão já mostrada anteriormente sobre os capítulos do livro de Calvino, em que o foco estará presente nos capítulos intitulados “Capítulo 1”, “Capítulo 2”, e assim sucessivamente, até o “Capítulo 12”. Para isso, essa parte será dividida em dois momentos: o primeiro conta com a análise do romance³ e das personagens; e o segundo, com a reflexão sobre a leitura e os leitores que são encontrados no romance.

4.1 ASPECTOS DA TEORIA DO ROMANCE E DAS PERSONAGENS NO LIVRO DE CALVINO

O romance com o qual se está trabalhando para a realização da dissertação, trata-se de um livro com particularidades que dizem respeito, principalmente, ao estilo de escrita do autor. Esses pormenores podem ser encontrados por meio de uso de linguagem, criação de enredo, artifícios literários próprios de Italo Calvino, entre outros. De acordo com Bigareli (2006, p. 161),

a obra do escritor se materializa em metamorfoses literárias e midiáticas, onde encontramos o Calvino Fabulista, da escrita de encantamento e fantástica, o crítico, ensaísta, leitor e re-leitor de seu tempo e de sua obra, o "pós-moderno", o metaliterário. Calvino tem na literatura a expressão máxima de seu pensamento, mas o seu currículo também se constitui de significativa

² Italo Calvino é um autor nascido em Cuba, mas considerado italiano por ter saído de Cuba e ido viver na Itália, desde muito novo. Nascido no ano de 1923 e falecido no ano de 1985. Foi um dos escritores mais importantes da Itália e conhecido no mundo todo, principalmente no século XX. Ainda hoje é um autor muito estudado em contextos acadêmicos e escolares. Apesar de ser muito lido e ter seus livros traduzidos, Calvino foi vencedor de apenas um prêmio: o Prêmio Antonio Feltrinelli, em 1972. Dentre seus escritos de literatura, também podemos encontrar clássicos teóricos e de ensaios, como é o caso de *Por que ler os clássicos*, *Mundo escrito e não escrito*, *Seis propostas para o próximo milênio*, entre outros. Já sobre os livros de Literatura, podemos citar *Se um viajante numa noite de inverno*, *As cidades invisíveis*, *Fábulas Italianas*, *O cavaleiro inexistente*, *A trilha dos ninhos de aranha* – seu primeiro romance –, entre outros.

³ É possível entender o romance de Calvino como um romance experimental que mostra a evolução e a crise do romance, ocorrida no final do século XIX e no decorrer do século XX, isto é, um romance que dá continuidade as experiências estudadas nesse período que se difere dos séculos anteriores e do início do século XIX. Porém é preciso deixar em evidência de que essa discussão e essa análise não serão abordadas na presente dissertação por não ter sido o foco da pesquisa.

experiência na área editorial, criação de textos para ações dramáticas, peças radiofônicas, canções, livretos de ópera, séries televisivas, roteiros de cinema. Atuações diversas que devem ser levadas em consideração ao observar o seu processo, pois o escritor permaneceu ao longo de quarenta anos na área editorial, tendo atuado como representante, tradutor e conselheiro.

Pelo autor ter esse processo de criação próprio, é possível ater-se ao processo criativo do romance dessa dissertação. Neste livro, Calvino apresenta um romance estratificado. O livro é subdividido em vinte e dois capítulos, desses, treze são os capítulos que mostram e que se voltam para a apresentação do enredo da história das personagens propriamente ditas do livro e são intitulados como "Capítulo 1", "Capítulo 2" e assim sucessivamente. Dentre eles, há um capítulo que se configura como diário de um dos personagens. Já os outros nove capítulos são compostos pelos nove romances que aparecem para os personagens principais com falha de sequência.

É preciso abordar que essa divisão do livro se dá de forma específica: os capítulos ditos acima são intercalados entre si. Dessa forma, há o "Capítulo 1", em seguida há um romance intitulado "Se um viajante numa noite de inverno", então vem o "Capítulo 2", após esse surge o segundo romance "Fora do povoado de Malbork" e assim o livro segue até sua conclusão. Isso se dá pela construção de enredo proposta por Calvino: o livro conta a história de duas personagens, Leitor e Ludmilla, que passam o romance inteiro atrás das continuações dos romances com defeito. Para isso, antes de ser inserido esse novo romance – que se presume ser o seguimento do anterior –, é preciso narrar o que ocorre com as personagens e suas andanças à procura da sequência do livro anterior.

Calvino abre o livro assim: "Você vai começar a ler o novo romance de Italo Calvino, Se um viajante numa noite de inverno. Relaxe. Deixe que o mundo a sua volta se dissolva no indefinido" (CALVINO, 1999, p. 11). Após isso, o narrador conta o processo de compra e escolha do livro, a curiosidade por ler, até a efetiva leitura. Entende-se que esse último passo ocorre quando se inicia o segundo capítulo do livro de Calvino, pois o título dele é igual ao livro comprado pela personagem. Ainda nesse primeiro capítulo, não é explicitado que se trata de uma personagem que compra um

livro de nome homônimo ao real, podendo haver um espelhamento do leitor real pelo uso do "você"⁴.

A partir disso, o terceiro capítulo, que é intitulado como Capítulo 2, apresenta o momento do ato da leitura que a personagem teria iniciado. A personagem, que já havia lido 30 páginas do romance, descobre que o livro que havia comprado está defeituoso:

Mas, ao mesmo tempo, está um pouco desapontado: justamente quando você começava a interessar-se de fato, eis que o autor se acha na obrigação de recorrer a um desses exercícios de virtuosismo próprios dos literatos modernos – repetir um parágrafo tal qual. Como? Um parágrafo?! Mas é uma página inteira, pode cotejar, nem se quer uma vírgula foi mudada! E, depois, o que acontece? Nada, a narração se repete idêntica à das páginas que você leu há pouco! (CALVINO, 1999, p. 32).

É nesse contexto que a personagem é apresentada, uma vez que mostra o seu movimento de ir à livraria reclamar do livro com defeito, além de ter a inserção de sua primeira fala. Na conversa com o atendente, ela descobre que há outra pessoa tentando encontrar a mesma sequência que ela. É nesse trecho, de encontro dos dois sujeitos na livraria, que a primeira personagem é apresentada pela forma como vai ser chamada no decorrer do livro: é uma figura masculina e será chamado de "Leitor" – com a primeira letra do nome em maiúsculo: "E assim a Leitora faz sua feliz entrada no campo visual de você, Leitor, ou, mais precisamente, no campo de sua atenção" (CALVINO, 1999, p. 36).

Nesse ínterim, vai acontecendo a amizade dessas duas personagens, e os seus envolvimento para a descoberta das continuidades dos romances que chegam até eles defeituosos. Seguindo desse Capítulo 2, há o que eles acreditam ser o seguimento do primeiro romance, mas se mostra um romance totalmente diferente – intitulado "Fora do povoado de Malbork" – do qual eles fazem a leitura na íntegra normalmente, até encontrar o defeito, o corte, desse segundo romance. Isso ocorre sucessivamente: nos capítulos sem romance, é construída a trama das personagens e suas aventuras à procura das prosseguções, enquanto nos capítulos dos romances são narradas histórias diferentes, tanto para as personagens quanto para os leitores empíricos do livro de Italo Calvino.

⁴ Será explicado essa análise de forma mais aprofundada na seção "Aspectos da teoria da leitura e dos personagens leitores no livro de Calvino", seção subsequente.

Para a construção do romance objeto do trabalho, há um texto intitulado "Como escrevi um dos meus livros, de Italo Calvino", traduzido e publicado em uma revista de literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, a revista *Outra Travessia*. Nesse artigo, as autoras discutem sobre esse texto, escrito por Calvino e sobre o seu envolvimento com o grupo Oulipo – *Ouvroir de Littérature Potentielle* (Ateliê de Literatura Potencial). Consoante as autoras,

a aproximação de Calvino com o grupo, tornada oficial em 1973, acontece de maneira coerente e contígua ao seu processo de escrita – no Oulipo ele encontrou, de forma sistematizada, programática e coletiva, várias das questões que perpassavam sua obra: o trabalho com a literatura a partir do desbordamento de fronteiras entre esta e a matemática; a reflexão sobre os procedimentos da escrita, por vezes refletindo-se na própria escrita; o aspecto lúdico da atividade de criação literária, mesclado à definição de projetos para o desenvolvimento da mesma; a intertextualidade como atitude corrente (vale lembrar que os oulipianos chamavam seus “plagiadores por antecipação” aqueles autores nos quais, em suas atividades analíticas, identificavam procedimentos restritivos), entre outros (MOREIRA, FERRAZ, 2011, p. 221-222).

A obra *Se um viajante numa noite de inverno* é um dos seus livros que poderiam ser consideradas mais "oulipianas", juntamente com *As cidades invisíveis* e *O castelo dos destinos cruzados*. Esses romances "[...] têm como ponto de partida estruturas narrativas baseadas em *contraintes*⁵, mas cuja intrincada rede de sentidos extrapola a estrutura utilizada e desloca, assim, os limites dessa própria estrutura" (MOREIRA, FERRAZ, 2011, p. 222), ou seja, os romances citados estão dentro de estruturas narrativas limitadas, mas, a rede de sentidos que a escrita abarca ultrapassa e desloca esses limites de estrutura.

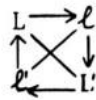
Esses debates sobre a escrita e sobre o grupo do qual Calvino faz parte aparecem em uma primeira etapa do trabalho teórico de Moreira e Ferraz, logo antes de explicitamente disponibilizarem o texto, traduzido por elas, de Calvino, intitulado *Como escrevi um dos meus livros*. Nesse texto, Calvino mostra, em formato de esquema, o seu processo de criação do livro *Se um viajante numa noite de inverno* – essa análise feita por Calvino e traduzida por Moreira e Ferraz pode ser encontrada nas referências do presente trabalho. Como exemplificação, abaixo está a imagem da

⁵ De acordo com o dicionário online Linguee, *contraintes* é uma palavra de origem francesa que designa limitações ou restrições, na maioria dos casos.

análise do primeiro capítulo do livro – mas há esquemas de todos os doze capítulos que desenrolam o enredo dos personagens:

Figura 1 – Análise própria de Calvino

CAPÍTULO 1



O leitor que está aqui (L) lê o livro que está aqui (l)
 O livro que está aqui conta a história do leitor que está no livro (L')
 O leitor que está no livro não chega de fato a ler o livro que está no livro (l')
 O livro que está no livro não conta a história do leitor que está aqui

O leitor que está no livro pretende ser o leitor que está aqui
 O livro que está aqui gostaria de ser o livro que está no livro

Fonte: Outra travessia, 2011

Esse movimento acima, apresentando a forma como Calvino arquiteta o seu romance, já faz uma retomada ao conceito de Reis (2013) e Bakhtin (2015), abordados no capítulo sobre o gênero romanesco dessa dissertação, de que o romance se caracteriza principalmente por seu aspecto maleável e receptivo a diferentes gêneros dentro da sua composição. Os autores refletem sobre a ideia de que o romance consiste em um gênero textual capaz de abrigar diferentes gêneros e estilos – literários ou extraliterários (BAKHTIN, 2015) – e, com isso, poder ser entendido como um gênero híbrido. Dito isso, já é possível resgatar que, no livro de Calvino, é verificável encontrar o romance propriamente dito, ademais tem-se os diversos outros trechos de romances, a inserção de um capítulo composto por um diário tido como “Capítulo 8 – do diário de Silas Flannery” (CALVINO, 1999, p. 173) e, também, a aparição de trechos de outro romance, presente também no capítulo do diário: “detenho-me antes de sucumbir à tentação de copiar todo o *Crime e castigo*” (CALVINO, 1999, p. 182).

Bourneuf e Ouellet (1976), também na primeira seção dessa dissertação, trazem que o romance é a escrita de uma obra complexa e inverossímil, ou seja, é a representação de algo não real, que é tão imprevisível, com “[...] encontros miraculosos, heróis demasiado perfeitos e heroínas demasiado belas para serem verdadeiros” (BOURNNEUF; OUELLET, 1976, p. 5). Ao transferir essa reflexão para

o enredo produzido por Calvino, é viável transportar esse pensamento para a escrita da obra, pois seria difícil, nos dias atuais, não conseguir encontrar a sequência de um romance comprado com defeito, uma vez que, com o advento da *internet*, a pesquisa pelas informações e a propagação delas se dá de forma mais acelerada.

Consoante Barbosa (2017, p. 49),

ao contrário das obras realistas, que desenham traços de verossimilhança para que o leitor enxergue a realidade, ela [*Se um viajante numa noite de inverno*] dissolve a motivação realista e afirma com veemência, do princípio ao fim, que a obra é ficção, que não é 'a' realidade, mas 'uma' realidade.

O entendimento de não ser “a” realidade, mas “uma” realidade, abordada por Barbosa acima, marca uma característica, não só desse romance, mas de textos literários no geral: os autores desses textos trabalham e escrevem para que, no interior de seu enredo, o romance seja entendido como uma realidade, mesmo que não haja necessariamente uma relação com o real. De acordo com Hutcheon (1991, p. 142), o romance enfrenta as dicotomias de representação dentro do livro: “[...] representação fictícia/histórica, do particular/geral e do presente/passado”; ao fazer isso, pode-se afirmar que “[...] essa confrontação é contraditória, pois se recusa a recuperar ou desintegrar qualquer um dos lados da dicotomia, e mesmo assim está mais do que disposta a explorar os dois” (HUTCHEON, 1991, p. 142). Diante disso, então, reforça-se a noção de que a história é inverossímil, mas o livro dá conta de se defender quanto à presença de uma realidade.

Isso ocorre principalmente pelo fato de que, no gênero narrativo romanesco, é difícil o encontro de um livro que seja um romance puro, em que todas as informações sejam criadas pelo autor e desprendidas da realidade, ao mesmo tempo em que é inviável o encontro de um romance no qual todas as situações sejam completamente reais (BOURNNEUF; OUELLET, 1976). No romance de Calvino não seria diferente, o autor faz uso de informações que podem ser encontradas na realidade do leitor empírico da obra. Alguns exemplos disso, são: a própria inserção do nome do livro empírico, como um dos romances fictícios falhos do romance; a ida dos personagens a um grupo de estudos sobre literatura em uma universidade; quando o Leitor decide ir até a editora, e os trabalhadores o encaminham para diversos setores que poderiam ajudá-lo com a sua dúvida, dentre eles o Departamento Comercial, após isso o

Departamento Técnico; no momento em que são citadas as narrativas como *Mil e uma noites* ou *Crime e castigo* no diário de um dos personagens.

Ao pensar sobre as características pontuais do romance, expõe-se, conforme Reis (2018), que o romance se mostra como uma narrativa grande, com inserção de um número bastante alto de personagens diferentes, espaços diferentes, ações complicadas de resolução, isso tudo ocorrendo em um espaço um tanto quanto longo de tempo. Tais características, então, podem ser observadas no decorrer do romance de Calvino. São treze os capítulos em que são narradas as experiências de vida das personagens, isto é, momentos em que elas interagem com outras pessoas, a fim de conseguir as desejadas sequências dos livros falhos, ou se encaminham para outro ambiente, aumentando o número de espaços na narração, fazendo inúmeras ações.

Referente a isso, é possível observar, em uma das reflexões feitas pelo narrador, o processo de criação do romance em questão, o *Se um viajante numa noite de inverno*, no intuito de conseguir que ele se transformasse em, necessariamente, um romance. Ele traz assim:

Como é você, Leitora? Já está na hora de que este livro na segunda pessoa se dirija não apenas a um genérico você masculino, talvez irmão ou sócia de um eu hipócrita, mas também se volte diretamente para você, que fez sua entrada no fim do segundo capítulo como a Terceira Pessoa necessário para que este romance seja um romance, para que entre a Segunda Pessoa masculina e a Terceira Pessoa feminina algo aconteça, tome forma, afirme-se ou deteriore, seguindo as fases da aventura humana (CALVINO, 1999, p. 145).

Em outras passagens podem ser observadas: a) mudança de espaço: “Você estica o pescoço para garantir que Uzzi-Tuzii continua presente, do outro lado do tabique de estantes que o separa de sua vista, mas não consegue vê-lo; talvez ele tenha fugido pela sebe de publicações acadêmicas e coleções de revista [...]” (CALVINO, 1999, p. 76); b) interações com pessoas diferentes: “Vendo que você está decidido a ir até o fim, Cavedagna consente em trazer-lhe do arquivo o dossiê ‘Marana, senhor Hermes’.” (CALVINO, 1999, p. 120); c) inúmeras ações: durante toda a narração do romance, é possível notar que há um deslocamento por determinados lugares, como a livraria, a universidade, a editora, a casa de Ludmilla, entre outros, que marcam essa alteração de espaço e, conseqüentemente, de ações, que são feitas nessas e em outras passagens dentro do romance.

De acordo com as características estilístico-composicionais criadas por Bakhtin, afirma-se que o romance tem uma espécie de narração, diferentes formas de narração oral cotidiana, diferentes formas de narração semiliterária cotidiana, diferentes formas de discurso, discursos individualizados dos heróis (BAKHTIN, 2015). Com isso, é executável encontrar tais aspectos no livro *Se um viajante numa noite de inverno*.

Já no primeiro capítulo, Calvino apresenta o tipo de narração que escolhe para comunicar a história, um narrador observador em terceira pessoa, capaz de dar um parecer amplo sobre a história e sobre os desdobramentos de todas as personagens. Com relação à estratificação da língua, das vozes e dos discursos, é plausível perceber esse movimento na escrita de Calvino, à medida que as personagens se encontram nos diferentes espaços. Os exemplos disso, podem ser encontrados em momentos diferentes, como quando o Leitor fala com o atendente da livraria, de uma forma mais incisiva e formal: “– O senhor sabe o que me vendeu? Veja aqui. Justamente no melhor da história” (CALVINO, 1999, p. 34); ou quando ele fala a primeira vez com Ludmilla de maneira mais informal e distraída:

– Então você também, rá-rá, o polonês? – você diz, de uma vez só. – Mas este livro que começa e se interrompe, que incompetência, disseram-me que com você também, comigo aconteceu a mesma coisa, sabe como é, se é para arriscar, desisti daquele e estou levando este, que grande coincidência nós dois, não? (CALVINO, 1999, p. 36).

Por meio desses dois trechos do livro, já se identifica essa estratificação. De forma mais analítica, pode-se relatar diferenças marcantes na língua pelo uso de pronomes diferentes para duas personagens diversas: com o livreiro, o Leitor utiliza “senhor”; já com Ludmilla, mesmo sem a conhecer e ter amizade com ela, ele utiliza “você”. Essas diferenças na língua, levam à análise do discurso, pois é por meio das escolhas da língua que se pode afirmar possivelmente a troca de discurso, nesse caso, a alteração do discurso formal com o livreiro e o discurso informal com Ludmilla, também leitora atrás da sequência do seu livro. Já com relação à estratificação das vozes, é praticável a análise da forma como o Leitor aborda as duas personagens da cena: uma de forma incisiva, com o intuito de receber uma explicação, que é o caso do livreiro, personagem que, no contexto, deve uma resposta ao seu consumidor; enquanto que a forma como ele aborda Ludmilla é doce e descontraída, já que a sua aproximação com ela mostra uma necessidade de compartilhamento de situações

iguais que ocorreram com os dois. Além disso, pelo parágrafo anterior à primeira fala dos dois, é exequível captar um sentimento diferente por parte do Leitor:

E assim a Leitora faz sua feliz entrada no campo visual de você, Leitor, ou, mais precisamente, no campo de sua atenção. Ou melhor ainda, você é que entrou num campo magnético de cuja atração não pode escapar. Vamos, não perca tempo, você já tem um bom argumento para iniciar a conversa, um terreno comum, pense um instante, pode exhibir suas leituras amplas e variadas, vá em frente, o que está esperando? (CALVINO, 1999, p. 36).

Além dessa análise, através dessa justaposição de discursos, vozes e língua, é concebível a percepção de que se trata, também, de uma disposição social, em que é possível notar, por meio desses elementos, o contexto social no qual o romance está inserido, mas também o contexto social no qual as personagens estão inseridas (BAKHTIN, 2015). À vista disso, verifica-se pelo uso da fala das personagens acima que, mesmo inseridas em um mesmo lugar – a livraria – os dois encontros são contextos sociais diferentes.

Ao mesmo tempo, pode-se assimilar que a obra de Calvino, *Se um viajante numa noite de inverno*, pelo uso do tipo de linguagem que o autor utiliza, pertence ao conjunto de obras contemporâneas, uma vez que a estratificação da língua não se mostra tão distante do uso atual da língua. Outro fator que evidencia ainda mais a análise da obra por esse viés, é o ano da primeira publicação do livro, ocorrida em 1979.

Outrossim, quando se fala sobre a estratificação da língua por contextos diferentes, precisa-se destacar também a existência de uma língua única, aquela que é não heterodiscursiva, mas também se tem a existência da língua individual, aquela que pode aparecer como heterodiscursiva, por consequência dos contextos que são inseridos no momento da fala e por suas socioideologias (BAKHTIN, 2015). Essas linguagens socioideológicas são caracterizadas pelos diferentes grupos sociais, profissionais, entre outros. É possível um sujeito fazer uma mudança no discurso dependendo do contexto em que está inserido, mas ele, como sujeito, tem uma socioideologia com a qual está familiarizado ao uso. Além disso, essa construção múltipla de linguagens cria uma característica dialógica para o romance, o que resulta em novas e essenciais possibilidades presentes no discurso romanesco (BAKHTIN, 2015).

A exemplo disso, tem-se a seguinte passagem do livro de Calvino:

– E depois, nada. *Debruçando-se na borda da costa escarpada* se interrompe aqui. Após ter escrito essas primeiras páginas de seu romance, Ukko Ahti entrou numa crise depressiva que o conduziu, em poucos anos, a três tentativas de suicídio fracassadas e uma bem-sucedida. Esse fragmento foi publicado postumamente numa antologia de seus escritos, em que se incluíam versos dispersos, um diário íntimo e as anotações para um ensaio sobre as reencarnações de Buda. Infelizmente, não foi possível identificar nenhum plano ou esboço que explique como Ahti pretendia desenvolver o enredo. [...] (CALVINO, 1999, p. 76).

O contexto desse trecho no livro acontece na universidade, quando Leitor e Ludmilla vão ao encontro de explicações sobre um dos romances falhos, e decidem se encontrar com um professor que estuda a literatura da Ciméria, posto que, em teoria, o autor desse livro é cimeriano. Percebe-se, por meio da fala do professor, independente do contexto em que estão inseridos, que ela está inundada de características próprias de quem é inserido em um contexto socioideológico de pesquisador e de um determinado grupo profissional.

A personagem do professor fala com propriedade sobre o romance de Ukko Ahti e dá explicações focadas na vida do autor, como o fato de ser um romance publicado postumamente, e o fato de não existir quaisquer outros escritos que mostrassem a pretensão de concluir esse trabalho. Presumindo-se, dessa forma, que somente quem estuda sobre esse determinado assunto, sabe falar a respeito, isto é, quem está envolvido com o tema de forma socioideológica. Excluindo-se a possibilidade de que essa personagem tenha pesquisado e entendido sobre a literatura de um lugar todo para participar unicamente desse diálogo – outra passagem que poderia servir como exemplo da situação apresentada é o momento em que o professor fala: “– Os livros cimérios são todos inacabados – suspira Uzzi-Tuzii –, porque é no além que eles continuam... na outra língua, na língua silenciosa à qual remetem todas as palavras dos livros que acreditamos ler. (CALVINO, 1999, p. 77).

Esse movimento destacado acima se mostra como um dos traços mais marcantes para a composição metodológica do romance como um gênero literário (BAKHTIN, 2015). Dado que, com isso, a linguagem literária passa a ser entendida como um feito de extrema originalidade: não fazendo o uso de uma só linguagem, mas um diálogo de múltiplas linguagens, no qual podem ser encontrados numerosos discursos, de diferentes instâncias narrativas e extranarrativas (BAKHTIN, 2015).

Exemplos disso seriam o discurso das diversas personagens inseridas em diferentes contextos, o discurso do narrador, que se mostra também como único, e diferente dos demais, o discurso do próprio autor, uma vez que não há como acontecer um desligamento total da imagem do autor com o que ele está escrevendo, entre outros.

A análise do romance não cessa somente no aspecto linguístico do livro, é possível observar outras características passíveis de investigação, como os já citados: tempo da narrativa, espaço da narrativa, ações da narrativa, entre outros. Além desses, observa-se, na construção do romance, um número exacerbado de personagens responsáveis por atuar na história de maneira horizontal – espaço onde pode-se encontrar a progressão de ações, implicar múltiplos personagens, temas, motivos que, constantemente, podem reaparecer, modificar-se, unir-se, juntar-se, bipartir-se, etc. – e também verticalmente – espaço reduzido a página ou capítulo, em que as situações acontecem de maneira viável com os respectivos seguimentos (BOURNNEUF, OUELLET, 1976).

Como se viu, em uma das definições de personagem, essa categoria se apresenta como uma figura humana ou humanizada, que tem o papel de oferecer um progresso para a história que está sendo narrada (REIS, 2018). Nesse sentido, no decorrer da narração, as personagens vão recebendo traços individuais cada vez mais característicos de cada uma, que são capazes de ajudar o leitor na distinção entre o narrador e ela e entre outras personagens diferentes dela (REIS, 2018).

Calvino não segue uma linha linear de apresentação das suas personagens para a escrita de *Se um viajante numa noite de inverno*. O autor preza por manter determinadas características das personagens veladas, a fim de serem desvendadas no decorrer das ações e, nesse sentido, deixar os leitores ainda mais curiosos com a leitura do livro. Um exemplo desse movimento ocorreu principalmente com Ludmilla, ela é inserida na história pela sua aparição na livraria, em busca também do romance falho. É apresentada pelo olhar do outro, a fim de mostrar um sentimento de atração do Leitor para com Ludmilla.

Após primeiras falas percebe-se que Leitora – uma outra forma com a qual o narrador faz menção a essa personagem – é uma mulher simpática, o narrador diz assim: “Ela sorri. Tem covinhas. Ela lhe agrada ainda mais. [...] (CALVINO, 1999, p. 36). Com esse trecho, então, verifica-se que ela é uma pessoa acessível e uma

característica física: tem covinha. Porém, isso termina por aqui. O máximo de informações a mais é o fato de ela mesmo afirmar sobre os seus gostos: “– Prefiro os romances – acrescenta ela – que logo me fazem entrar num mundo onde tudo é exato, concreto, bem especificado. [...]” (CALVINO, 1999, p. 36-37). E a conversa segue nesse sentido, até eles se afastarem.

Em um outro capítulo, o Leitor e Ludmilla se encontram no ambiente universitário, no intuito de ir consultar um professor que estuda a literatura sobre o lugar a que, aparentemente, esse novo romance, também sem sequência, pertence. É novamente por meio da descrição do narrador que se compreende mais um pouco sobre a personagem de Ludmilla:

É Ludmilla quem fala, com convicção e calor. Está sentada diante do professor, vestida de modo simples e elegante, com cores claras. Seu modo de estar no mundo, plena de interesse por aquilo que o mundo pode oferecer-lhe, afasta o abismo egocêntrico do romance suicida que acaba afundando dentro dele mesmo (CALVINO, 1999, p. 77-78).

Além desses dois trechos, somente no capítulo intitulado Capítulo 7, quando Leitor é convidado a ir à casa de Ludmilla, os leitores e o próprio personagem do Leitor – já apaixonado pela moça – descobrem se Ludmilla é uma pessoa comprometida:

É a casa de uma moça sozinha, a casa de Ludmilla. É isto: ela mora sozinha. E é isso o que você quer saber em primeiro lugar? Se há ou não sinais de uma presença masculina? Ou prefere, tanto quanto possível, evitar sabê-lo, permanecer na ignorância, na dúvida? Na certa alguma coisa o impede de bisbilhotar (suspendeu um pouco as persianas, mas não muito). Talvez seja o escrúpulo de não merecer o gesto de confiança de Ludmilla aproveitando-se para fazer uma investigação minuciosa. Ou talvez você acredite muito bem como é o apartamento de uma moça sozinha e que, mesmo sem olhar em volta, consegue fazer um inventário de tudo que há nele. [...]. (CALVINO, 1999, p. 145).

Além da análise, voltada para a abordagem do aumento de aspectos de uma mesma personagem ocorrer ao longo da narrativa, é possível, por esses trechos, entender como se dá a diferenciação de Ludmilla com o narrador da história – entendimento importante para a conceituação de personagem feita por Reis (2018). É notável, então, que o narrador faz o uso da terceira pessoa do singular (ela) ou Ludmilla quando precisa abordar sobre a personagem em questão, enquanto ela, quando fala de si mesma, faz o uso da primeira pessoa do singular (eu). Esse ímpeto narrativo, notado nesses trechos, é a forma como Calvino narra a história de seus

personagens. Deixando de fora os capítulos em que são postos os romances falhos, então: há o narrador observador, que é em terceira pessoa, e há a inserção das falas das personagens em primeira pessoa, sinalizadas por “acrescenta ela”, “pergunta Lotaria”, “diz Ludmilla”.

Devido ao fato de as personagens do romance analisado estarem em uma longa e exaustiva troca de informações e de gostos, pelo recurso do compartilhamento das suas interpretações e ideias, para encontrar a continuação dos romances, é viável conceber que as personagens são altamente influenciadas e influenciadoras umas das outras e, automaticamente, se revelam umas para as outras (BOURNNEUF; OUELLET, 1976). Mostrando, com esse aspecto, conforme Bournneuf e Ouellet (1976), o entendimento que esse componente do romance, chamado personagem, existe e se faz vivo enquanto membro integrante de uma constelação fechada, que é o livro.

Uma das formas de enquadrar uma determinada história no gênero romanesco se dá pela forma como a qual vai ser construída. De acordo com Reis (2018), a personagem, em conjunto com o narrador, é responsável pelo controle econômico da narrativa. O autor reflete sobre o romance ser um gênero textual constituído por um número maior de personagens e de ações, que se subdividem em outras (REIS, 2018). Além disso, essas exercem funções diversas no interior da narrativa. Como apresentadas por Bournneuf e Ouellet (1976), existem personagens que são elementos de decoração para a narrativa, existem as que são agentes da ação, podem ser aquelas que são o porta-voz do autor, isto é, é um ser vivo fictício que existe, sente, pensa, vê os outros e o mundo. Consoante aos autores, essas representações dentro da narrativa podem acontecer em um mesmo personagem só ou em diferentes personagens.

No livro de Calvino não seria diferente: há personagens com essas mesmas especificidades abordadas pelos autores acima. Um exemplo de personagem que tem essas características simultaneamente é Irnerio. A sua primeira aparição na história se dá quando Leitor vai ao encontro de Ludmilla na universidade. Chegando lá, sem saber onde é a sala do professor amigo de Ludmilla, e estando confuso pelos corredores, Leitor se depara com Irnerio, esse já o aborda falando “– Você está esperando Ludmilla!” (CALVINO, 1999, p. 54), sem que Leitor lhe desse essa

informação. O personagem desconfia e permanece em uma posição de ciúme – ciúme do fato do rapaz conhecer e ser amigo da Leitora –, mas continua o assunto para obter mais averiguações sobre Ludmilla, uma vez que Irnerio parecia conhecer e ser amigo dela. Mas, nessa passagem, a única ação relevante feita por Irnerio se trata de conduzir Leitor à sala do professor Uzzi-Tuzii.

Sobre esse trecho relatado acima, é possível analisar e entender que a personagem de Irnerio pode ser apreendida como um elemento decorativo, um elemento que precisava ser inserido para enfeitar ainda mais a relação sentimentalista do Leitor com Ludmilla, justamente pelo fato desse encontro resultar em uma desconfiança e em um ciúme da relação aparentemente visível de amizade entre Irnerio e a Leitora. Já em outra passagem mais à frente, esse mesmo personagem que exerce a função decorativa, retorna à narrativa como um agente da ação.

Esse exemplo ocorre quando Ludmilla autoriza o Leitor a entrar em sua casa, informando onde se encontra a chave, para que a espere de forma mais confortável. Ele, então, entra na casa, observa as mobílias, os livros, a fim de conhecer um pouco mais de sua amiga. Até que

Uma chave gira na fechadura. Você se cala, como se quisesse fazer-lhe uma surpresa, como se para afirmar, a si mesmo e a ela, que você estar aqui é coisa perfeitamente natural. Mas esses passos não são os dela. Lentamente um homem assoma à entrada, você vê sua sombra entre as cortinas, ele usa um casaco de couro, seus passos são familiarizados com o local, mas por várias vezes ele se detém, são hesitações próprias de quem procura alguma coisa. Você o reconhece. É Irnerio. (CALVINO, 1999, p. 152)

Ao pensar sobre a ação de Irnerio aparecer, sem nenhum motivo anteriormente explanado pelo narrador, já se entende uma importância desse personagem para Ludmilla e, conseqüentemente, que ele apareceu na casa dela para fazer algo, isto é, ser agente de uma ação da narrativa. É nesse contexto que o Leitor entende um pouco mais sobre o papel de Irnerio para a narrativa. Ele é um artista: “[...] eu faço coisas com os livros. Alguns objetos. É, obras: esculturas, quadros, como quiser chamá-los [...]” (CALVINO, 1999, p. 153) e para fazer isso, ele utiliza os livros de Ludmilla. Leitor pergunta a Irnerio se a Leitora aceita que ele utilize os livros dela e o personagem responde assim: “– Tem tantos... Às vezes, é ela mesma que me oferece livros para ser trabalhados, livros que não lhe servem para nada. Não quero dizer que qualquer livro me sirva. [...]” (CALVINO, 1999, p. 153).

Leitor e Irnerio continuam a sua conversa sobre o trabalho dele com os livros, enquanto o rapaz permanece prestando atenção nos livros, à procura daquele que vai servir. Ele encontra um livro, mas esse pertence ao Leitor, e ele precisa fazer a devolução do mesmo para Cavedagna – “[...] o senhor Cavedagna é aquela personagem indispensável em qualquer corpo empresarial, nas costas de quem os colegas tendem instintivamente a descarregar todas as tarefas mais complicadas e espinhosas” (CALVINO, 1999, p. 99) –, funcionário de uma editora. Ao fazer esse pedido, o Leitor automaticamente aponta para outro livro como sugestão para troca, uma vez que suas capas são parecidas. Nesse momento, é perceptível uma ação feita por Irnerio, que demonstra o seu papel como agente da ação dentro da narrativa:

Irnerio afasta as mãos.

– Esse aí não é de Ludmilla. Não quero me meter, não tenho nada a ver com isso. Eu achava que não houvesse mais nenhum desses em circulação.

– Por quê? De quem é? O que é que você está dizendo?

Irnerio pega o volume entre dois dedos, dirige-se para uma portinha, abre-a, joga o livro lá dentro. Você o segue; enfia a cabeça num cubículo escuro; vê uma mesa com máquina de escrever, gravador, dicionário, um calhamaço de papéis. Você pega a folha que serve de frontispício, leva-a até a luz, lê: “Tradução de Ermes Marana”. (CALVINO, 1999, p. 155).

Pelo ato feito por Irnerio, ao observar o livro abertamente na casa de Ludmilla, e o seu sucesso ao tentar escondê-lo, pode-se entender que ele sabe do passado da vida da Leitora em um dos aspectos que ela pretende não remexer, uma vez que os artefatos de Ermes Marana – máquina de escrever, gravador, dicionário, calhamaço de papéis – são guardados em um espaço oculto da casa. Após esse movimento, os dois conversam um pouco sobre esse período da vida de Ludmilla, em que ela dividiu a sua vida com Ermes Marana – tradutor de um único livro que deu origem aos outros nove romances falhos, descoberta essa que se deu por conta de investigações feitas pela editora.

Quando Ludmilla chega em sua casa, ela fala: “– Ah, que bom! Todo mundo aqui! Desculpem o atraso!” (CALVINO, 1999, p. 157) e o narrador continua: “Vocês sentam-se para tomar chá. Irnerio também deveria estar ali, mas sua poltrona está vazia.” (CALVINO, 1999, p. 157). Essa fuga de Irnerio, antes mesmo de Ludmilla chegar em casa, após ter revelado aspectos da vida passada da Leitora, faz essa personagem ser entendida, nesse contexto, como a agente da ação, mesmo que em outro momento narrativo ela tenha sido representada como um elemento decorativo.

A partir disso, é viável entender as personagens de um romance por outras determinações, como as protagonistas e as antagonistas, entre outros (BOURNNEUF; OUELLET, 1976). Em *Se um viajante numa noite de inverno*, é possível perceber e classificar as personagens sobre essas perspectivas: as protagonistas – “[...] uma personagem que dá à acção o seu ‘primeiro impulso dinâmico’ [...]” (BOURNNEUF; OUELLET, 1976, p. 215) – poderiam ser mencionadas o Leitor e Ludmilla, uma vez que é por meio da busca deles que os acontecimentos da história acontecem; as antagonistas – “[...] uma força antagonista, um obstáculo que impeça a força temática de se desdobrar no microcosmos [...]” (BOURNNEUF; OUELLET, 1976, p. 215) –, nesse caso, é possível entender Ermes Marana, o tradutor, como o antagonista da história, já que é ele quem está introduzindo no mundo as edições/traduições equivocadas e não finalizadas de romances diferentes: em uma conversa com um dos autores que Marana fez a tradução, o Leitor afirma a Silas Flannery que sabe quem é o verdadeiro falsificador de seus romances recentemente publicados: “[...] é um tal Ermes Marana, que armou tudo isso por ciúmes de uma jovem que o senhor conhece, Ludmilla Vipiteno” (CALVINO, 1999, p. 201).

Para que haja o processo de diferenciação entre as personagens que estão presentes no interior das narrativas romanescas, os autores fazem uso de outros recursos, como a utilização do nome próprio, o discurso de casa personagem, a caracterização diferenciada delas (REIS, 2018). A escolha de Calvino para tais distinções entre as personagens e narrador da história foi o uso dos nomes próprios, como Ludmilla, Irnerio, Leitor – com L maiúsculo para reforçar que se trata de um personagem em específico e não qualquer leitor da obra –, e assim sucessivamente. Para mostrar a diferença entre discursos, como já dito, o autor fez uso das intersecções do narrador com “diz Ludmilla”, “afirma Cavedagna”, etc., assim sendo, o discurso utilizado para a escrita da narrativa central da história foi o discurso citado que “consiste na reprodução fiel, em discurso direto, das palavras supostamente pronunciadas pela personagem, como se se tratasse de uma dramatização” (REIS, 2018, p. 399).

Somado a isso, o narrador utilizado para a construção da narrativa foi o narrador observador e, por esse motivo, não é possível encontrar traços de um narrador personagem, trazido como um dos tipos de personagem que pode ser encontrado em histórias por Reis (2018). Também é possível constatar que a narrativa

não faz uso de personagens históricos existentes empiricamente, dessa forma, o texto de Calvino é interpretado unicamente como uma obra ficcional, fazendo apenas menções a narrativas reais, como *Mil e uma noites* ou *Crime e castigo*, fato esse que não modifica a especificidade ficcional do livro.

De acordo com o que foi visto na subseção sobre as personagens, no interior de um romance, consoante a teoria de Forster explanada por Brait, percebe-se a existência de dois tipos de natureza das personagens: as planas e as redondas. A primeira seria a personagem que é pensada pelo autor no entorno de uma única qualidade e ideia; a segunda se trata da personagem que são apresentadas por meio da sua complexidade, do seu movimento e crescimento dentro da narrativa (BRAIT, 2006).

Diante de tudo que já foi abordado sobre as outras peculiaridades das personagens do romance de Calvino, pode-se entender que essas singularidades também podem ser notadas em seus agentes da ação. É possível apreender Leitor, Ludmilla, Ermes Marana, como alguns dos exemplos de personagens redondos, uma vez que eles têm as suas complexidades ressaltadas no decorrer da narração, a partir dos relatos do narrador e, também, de suas falas, pois ao longo do romance é perceptível o desenvolvimento das opiniões e o poder de convencimento – fator também importante na análise em personagens redondas.

À luz do que foi explanado no parágrafo anterior, abordam-se exemplos de passagens que seriam indícios para poder categorizar essas personagens dessas formas. Logo no início do romance, Ludmilla já se posiciona com relação aos seus gostos. Em um diálogo com Leitor diz:

– Prefiro os romances – acrescenta ela – que logo me fazem entrar em um mundo onde tudo é exato, concreto, bem especificado. Sinto uma satisfação pessoal em saber que as coisas são feitas de determinado modo e não de outro, mesmo as coisas pouco importantes que na vida são indiferentes. (CALVINO, 1999, p. 36).

Nesse trecho, pode-se notar então o posicionamento da personagem Ludmilla com relação ao seu gosto pelos livros, a sua particularidade. Essas passagens ocorrem em todo o romance, na medida em que os personagens leem diferentes romances com diversos temas e que despertam neles sentimentos e envolvimento diferentes. Em outra passagem, Ludmilla deixa claro que “– O romance que mais

gostaria de ler nesse momento – ela explica – é aquele que deveria ter como força motriz o desejo de contar, de acumular história sobre história, [...]” (CALVINO, 1999, p. 97), mostrando ao longo de todo o romance que ela é passível de acréscimo de opiniões e gostos sobre as suas leituras.

Já as personagens planas poderiam ser citadas as que aparecem na obra como suporte para que as ações possam ocorrer, como é o caso do vendedor da livraria, o senhor Cavedagna – membro da editora que entrega cartas de comunicação entre a editoras e Ermes Marana, o tradutor –, entre outras. Um exemplo desses casos, é possível perceber pela fala do livreiro:

– Olhe, nesta altura dos acontecimentos já não ponho mais a mão no fogo. Se as editoras mais sérias fazem trapalhadas desse tipo, não se pode confiar mais em nada. Conforme já disse à moça, repito ao senhor: se ainda houver motivo para queixa, vocês serão reembolsados. Não há mais nada que eu possa fazer. (CALVINO, 1999, p. 35).

Após sua simples aparição para informar o Leitor sobre os possíveis desfechos que poderiam ocorrer com relação ao romance falho, o homem não aparece mais na história. Isto é, esse personagem, além de ser um elemento decorativo da história (BOURNNEUF; OUELLET, 1976), é também um personagem plano, pois não demonstra mudança na ideia ou qualidade (BRAIT, 2006).

Pela forma com a qual Calvino decide construir a sua narrativa, compreende-se que o processo de apresentação das personagens acontece de forma mista. Conforme Bournneuf e Ouellet (1976), essa apresentação ocorre de determinadas formas: a) pela própria personagem; b) por alguma outra personagem da história; c) por um narrador observador; d) por todas essas instâncias juntas. É possível afirmar, então, que para a narrativa de Calvino os leitores podem encontrar passagens em que a personagem fala sobre si mesma, ou que outra personagem fala sobre ela, ou que o narrador fale sobre ela. Isso acontece muito com a personagem de Ludmilla: ela faz incursões sobre seus gostos, ao mesmo tempo em que o narrador faz apontamentos sobre a sua vida e seus gestos e formas de viver; processo também feito por, por exemplo, seu amigo Irnerio, isto é, outra personagem apresentando mais sobre Ludmilla.

Em suma, esse subcapítulo tinha como intuito fazer uma análise do livro *Se um viajante numa noite de inverno*, de Italo Calvino, a partir dos aspectos do romance e

das personagens construídas pelo autor. Com essas reflexões, pode-se depreender que o livro se trata de um romance plural, cheio de perspectivas e pontos que podem ser ressaltados sobre a teoria desse gênero, por meio das passagens mostradas no decorrer da escrita. É possível perceber, também, uma pluralidade de personagens únicas para aquela história ficcional e suas diferentes características aparentes no romance.

Além disso, é preciso compreender que essa análise foi construída a partir das teorias assinaladas anteriormente na seção “O romance e seus elementos”, mas, como essas duas seções mostraram, tanto o romance como a personagem são conceitos em constante atualização. Visto que o gênero romanesco se reinventa para responder aos desafios apresentados a ele com o passar dos séculos, e que a personagem não deve ser concebida por um conceito estático, pois a ideia de se ter uma unicidade ou imutabilidade com relação a esse elemento já é algo, histórica e teoricamente, insustentável.

4.2 ASPECTOS DA TEORIA DA LEITURA E DOS PERSONAGENS LEITORES NO LIVRO DE CALVINO

Assim como na subseção anterior foi analisado o livro *Se um viajante numa noite de inverno*, de Italo Calvino, a partir dos aspectos do romance e da personagem, a atual tem o intuito de continuar a análise do livro sob outros aspectos, nesse caso, acentuam-se os pontos da teoria da leitura e dos leitores. Torna-se viável a investigação dessas noções, posto que o livro apresenta a história de leitores e seus envolvimento com a leitura.

Relembrando o enredo do livro, a história conta um pouco sobre a vida do Leitor e de sua amiga Ludmilla, no seu processo de procura pela parte que falta dos romances falhados, as quais eles vão ao encontro, no intuito de conseguir finalizar a leitura de um livro completo. Então, pela temática ampla do livro de Calvino, podem ser encontradas reflexões sobre o próprio ato da leitura, sobre os métodos e gostos de leitura dos personagens que são retratados no livro, além de passagens que mostram um pouco do processo de interpretação mútua dos leitores da narrativa.

O primeiro ponto passível de aproximação sobre o estudo da leitura e o livro de Calvino se dá por meio da reflexão sobre a quantidade de livros que vem sendo produzidos ao longo dos últimos anos, maior do que nos anos iniciais e na metade desse século ou de séculos anteriores (PETRUCCI, 1999). Isso pode ser encontrado no romance quando o narrador descreve a ida da personagem à livraria, pois, nesse momento, ele descreve os vários livros que estão nas prateleiras, reforçando essa indústria da cultura do livro. O narrador apresenta assim:

Já logo na vitrine da livraria, identificou a capa com o título que procurava. Seguindo essa pista visual, você abriu caminho na loja, através da densa barreira dos Livros Que Você Não Leu que, das mesas e prateleiras, olham-no de esguelha tentando intimidá-lo. Mas você sabe que não deve deixar-se impressionar, pois estão distribuídos por hectares e mais hectares os Livros Cuja Leitura É Dispensável, os Livros Para Outros Usos Que Não a Leitura, os Livros Já Lidos Sem Que Seja Necessário Abri-los, pertencentes que são à categoria dos Livros Já Lidos Antes Mesmo De Terem Sido Escritos. Assim, após você ter superado a primeira linha de defesas, eis que cai sobre a sua pessoa a infantaria dos Livros Que, Se Você Tivesse Mais Vidas Para Viver, Certamente Leria De Boa Vontade, Mas Infelizmente Os Dias Que Lhe Restam Para Viver Não São Tantos Assim. [...]. (CALVINO, 1999, p. 13)

Nessa passagem, o narrador apresenta as mais diversas categorias de livros existentes dentro da livraria, com os quais a personagem da história precisa lidar, uma vez que é um lugar cheio de escolha e produções novas, como a categoria dos livros que são novidades: “Você se livra com rápidos ziguezagues e, de um salto, penetra na cidadela das Novidades Em Que O Autor Ou O Tema São Atraentes” (CALVINO, 1999, p. 14).

Uma outra questão que se pode abarcar, por meio das categorias citadas pelo narrador, se concentra na ampliação da produção de livros e das tecnologias que tornam, cada vez mais, impossível a releitura de livros, prática muito reproduzida antigamente (PETRUCCI, 1999). Somando a isso, na modernidade e em seus leitores, é possível captar uma ganância e ansiedade por aquilo que é novo: novas produções, novos gêneros, novas formas de impressão ou circulação dos livros (CHARTIER, 1998). É perceptível o acontecimento desses dois fenômenos no livro de Calvino, devido à busca pela novidade e o não interesse em não pegar nenhum livro da categoria dos livros que precisariam ser relidos.

Isso é constatado por meio dos livros que o personagem passa quando entra na livraria e que se encaixam na categoria “[...] Livros Que Você Leu Há Muito Tempo

E Que Já Seria Hora De Reler” (CALVINO, 1999, p. 14). O Leitor não pega nenhum desses e faz a compra que pretendia fazer desde o princípio, mas percebe-se, com isso, que faz parte da vida do personagem de Calvino, pelo menos, o pensamento de que a releitura seria algo que ele faria. Ao contrário da Leitora, pois

em resumo, você não parece ser uma Leitora Que Relê. Lembra-se perfeitamente de tudo que já leu (essa é uma das primeiras coisas que fez saber a seu respeito); talvez cada livro se identifique para você como a leitura que, uma única e derradeira vez, fez dele num momento determinado. E, quando os guarda na memória, agrada-lhe conservá-los como objetos familiares (CALVINO, 1999, p. 150).

Além desse exemplo acima, no “Capítulo 2”, por motivo da procura das diversas pessoas, para descobrir o que tinha acontecido com o livro falho, a editora encaminhou uma circular sobre o problema para a livraria, e, em uma determinada parte dessa explicação, a editora descreve que “por um erro de encadernação, as folhas do referido volume [*Se um viajante numa noite de inverno*] estão misturadas às de outro livro, o romance *Fora do povoado de Malbork*, do polonês Tatiusz Bazakbal” (CALVINO, 1999, p. 35). Assim sendo, mais um exemplo que sustenta a ideia de que a produção dos livros está ampliada no contexto atual e está sendo registrada e marcada por meio da escrita do romance de Calvino, uma vez que o romance falho, pelo comunicado, foi causado pela produção mútua de livros.

Essa ampla produção de livros deixa mais fácil o acesso à leitura, mas também desordena o cânone, que aparece de forma imprevisível dentro do mercado, uma vez que o indivíduo leitor passa por situações como a de incerteza sobre

compra ou não compra, escolhe ou não escolhe, interessa-se ora por um setor, ora por outro, deixa-se seduzir ora pelo preço reduzido, ora pela apresentação gráfica, ora pelo interesse do momento e pelo bombardeio publicitário; em suma, ele [o cânone] está perdendo todo critério de seleção e com isso dificulta qualquer tipo de programação tradicional da produção baseada nos gostos previsíveis do público (PETRUCCI, 1999, p. 214).

Ao focar na discussão das primeiras partes desse excerto, sobre a questão de compra, de escolha, de interesse e de sedução pode-se fazer essa vinculação ao que o personagem de Calvino enfrenta ao entrar na livraria. Enquanto passa pelas estantes, se depara com esses livros – que foram tão bem categorizados na voz do narrador criado pelo autor – e ele de alguma forma está vivenciando a escolha de não se deixar levar pelos outros livros, uma vez que já está decidido a comprar o livro novo

de Calvino. Porém, em outro contexto, poderia se deixar levar e comprar mais de um livro, ou levar outro no lugar daquele que estava procurando.

Toda essa observação recai no fato de que, enquanto houver homens procurando livros para comprar nas livrarias, ainda mais haverá homens dispostos a escrever, pois eles terão esperança de que estarão sendo lidos por sujeitos receptores de suas obras (PETRUCCI, 1999). Por meio desse entendimento, é possível constatar uma frequência na atualização da leitura e, também, na de leitores e autores, mostrando uma ampliação na quantidade deles.

Com a narrativa de Calvino, é perceptível duas passagens que poderiam simbolizar esse processo descrito anteriormente: a) na livraria, quando o livreiro fala sobre o acontecido do livro falho ao Leitor: “– Ah, o senhor também? Já recebi inúmeras reclamações.” (CALVINO, 1999, p. 34); b) na editora, quando o Leitor vai atrás de explicações e é surpreendido pela quantidade de visitantes, também indo perguntar sobre o mesmo problema: “Assim, abrindo espaço entre outros visitantes, você ouviu o senhor Cavedagna recomendar várias vezes a lengalenga dos originais que não se consegue encontrar, dirigindo-se sempre a pessoas diferentes, entre as quais se incluía você” (CALVINO, 1999, p. 99).

Na seção da leitura, foi evidente a explanação sobre as mais diferentes formas de ler um livro, relacionadas tanto ao processo de leitura e compartilhamento das histórias como às diferentes posições, locais e maneiras de utilizar-se do objeto: o livro literário. Num primeiro momento, pode-se ter chamada a atenção para a ideia de que a leitura ocorre de forma oral para um coletivo, ou então de forma individual (MACHADO, 2016). Ao longo da história da sociedade, não se pode dar certeza do surgimento das histórias, somente depois que o processo deixar registradas as histórias por meio dos livros.

O período em que as histórias eram compartilhadas oralmente foi muito significativo para a história da leitura, posto que quem ouvia as narrativas geralmente eram pessoas que não sabiam ler. Com o passar do tempo e a ampliação de pessoas alfabetizadas, a leitura passa a ocorrer silenciosamente. Essa modificação pode trazer um estranhamento quando leitores silenciosos escutam leituras orais. Calvino aborda essa questão em *Se um viajante numa noite de inverno*, quando o narrador apresenta que

escutar alguém que lê em voz alta é muito diferente de ler em silêncio. Quando lemos nós mesmos, podemos parar ou saltar frases: somos nós que determinamos o ritmo. Quando é outra pessoa quem lê, fica difícil fazer coincidir nossa atenção com o ritmo da leitura: a voz segue muito rápida ou muito lenta (CALVINO, 1999, p. 74).

Trecho esse que ocorre quando Leitor e Ludmilla vão à procura de mais uma das continuações dos romances que chegam a eles defeituosos e, aparentemente, o texto que eles procuram é um que nunca foi traduzido, dessa forma o professor Uzzi-Tuzii, professor de cimério, faz uma tradução simultânea e, conseqüentemente, é ele quem produz a leitura oral aos personagens.

Essa parte da narrativa demonstra mais um dos pontos sobre o que é preciso para que o leitor consiga entrar em contato com uma leitura, e conseguir de forma honesta compreender a história que está sendo narrada: o conhecimento sintático e semântico daquilo que se está propondo a ler (ECO, 2011). Ao entender que o romance apresentado como continuação se tratava de um romance de uma outra localidade, cultura e outros autores, os personagens principais fizeram o deslocamento de ir ao encontro de uma ajuda especializada: “– Conheço um professor que ensina literatura ciméria na universidade. Poderíamos ir consultá-lo. Vou ligar para perguntar se ele pode nos receber.” (CALVINO, 1999, p. 53).

Essa procura se dá a fim de entender um pouco mais sobre o contexto da literatura daquele romance com as outras produções ciméricas, para chegar a uma continuação certa do romance falho e, à vista disso, compreender e encontrar isso por meio de um co-texto interno e externo a obra (ECO, 2011): interno por relacionar-se ao conhecimento que o leitor tem para construir uma interpretação; e externo por estar relacionado à compreensão do local de origem da obra e de seu escritor. Nas palavras do próprio narrador do romance, ele diz que “para avançar na leitura, é preciso um gesto que atravesse a solidez material do livro e dê a você o acesso à substância incorpórea dele” (CALVINO, 1999, p. 48).

Ao ir ao encontro do professor Uzzi-Tuzii para compreender melhor sobre o romance e, possivelmente, chegar a uma continuação dele, as personagens se encontram com Lotaria, irmã de Ludmilla, que reforça o convite para participar de um seminário na universidade “[...] em que os livros são analisados segundos todos os Códigos Conscientes e Inconscientes e no qual são rejeitados todos os Tabus,

impostos pelo Sexo, pela Classe Social, pela Cultura Dominante” (CALVINO, 1999, p. 51), posto que o livro analisado no seminário, após ouvir a conversa da irmã com o professor, será o mesmo que Leitor e Ludmilla querem achar a sua continuação. Essa experiência é a primeira no que diz respeito ao compartilhamento de leitura e interpretação coletiva (ZUMTHOR, 2018), uma vez que, nesse grupo, eles vão analisar e discutir sobre o livro. Ao contrário das demais experiências caracterizadas pela leitura individual, interpretação individual e compartilhamento de impressões coletivo entre o Leitor e Ludmilla.

Já sobre as discussões a partir de formas como o leitor pretende fazer as suas leituras, é possível encontrar diversas passagens, principalmente no “Capítulo 1”, em razão de o capítulo delinear o primeiro encontro do leitor com o livro. De acordo com Zumthor (2018), o ato de ler está circundado pela ação feita pelos olhos, mas também por meio de diversos outros elementos como as disposições fisiológicas, psíquicas e construção de um ambiente. Já nos primeiros parágrafos do livro, o narrador pede ao personagem que ele

escolha uma posição cômoda: sentado, estendido, encolhido, deitado. Deitado de costas, de lado, de bruços. Numa poltrona, num sofá, numa cadeira de balanço, numa espreguiçadeira, num pufe. Numa rede, se tiver uma. Na cama, naturalmente, ou até embaixo das cobertas. Pode também ficar de cabeça para baixo, em posição de ioga. Com o livro virado, é claro. (CALVINO, 1999, p. 11).

Esse trecho reforça que o personagem esteja em seu espaço de preferência e bem acomodado, pois a leitura também é uma interação do corpo com o objeto, nesse caso, o livro-fictício de nome homônimo ao livro real.

No que diz respeito a esse âmbito da leitura, é possível refletir que

ficção e realidade estão em jogo na leitura do primeiro capítulo, que é uma preparação para a leitura, mas também já é leitura. O ato real, isto é, a nossa leitura, está sendo imaginada, está sendo deduzida, está sendo narrada. Em nível ficcional, o narrador se dirige a um leitor personagem. Esse leitor personagem ocupa a mesma posição que o leitor real? O leitor real – leitor empírico (para recorrer a uma expressão de Umberto Eco em *Seis passeios pelos bosques da ficção*) – está lendo o percurso do leitor personagem – leitor modelo que será colocado em xeque (BARBOSA, 2017, p. 49-50).

Isso já fora citado em outro momento do atual trabalho, ainda assim é possível mostrar que essa relação entre o ato real e o ficcional ocorre, principalmente, por meio

da utilização do pronome de tratamento “você” no primeiro capítulo. Durante toda essa descrição do primeiro capítulo, o narrador não se direciona ao personagem como personagem ou como Leitor – forma de tratamento que aparece somente no terceiro capítulo do livro –, mas sim pelo uso de “você” sendo um artifício linguístico que tonificar a relação entre a ficção e a realidade.

Com isso, de acordo com Cota (2008, p. 1910-1911),

[...] o leitor é programado para criar um ambiente especial para a leitura, uma espécie de mundo ideal em que se torna possível a troca dos espaços do real e da ficção. Esta nos parece uma estratégia discursiva criada para manter preso o leitor ao romance, uma vez que este se sente policiado, controlado pela autoridade do detentor de um projeto de fala, capaz de proporcionar-lhe a possibilidade de habitar simultaneamente universos distintos.

A leitura, como se viu na seção “Concepções de leitura”, “[...] não é somente uma operação abstrata de intelectção; ela é engajamento do corpo, inscrição num espaço, relação consigo e com os outros.” (CHARTIER, 1994, p. 16), assim como é preciso um “conjunto de disposições fisiológicas, psíquicas e exigências de ambiente (como uma boa cadeira, o silêncio...) ligadas de maneira original para cada um dentre nós” (ZUMTHOR, 2018, p. 32). Sobre essa circunstância, é viável a aproximação da reflexão com o romance, já que a leitura feita pelas personagens do romance suscitam que precisam ir atrás, literalmente, da sequência dos romances que estão lendo, para suprir a falha com que elas se depararam. Porque “a falha – a interrupção – que o primeiro livro – objeto ficcional –, dentro do livro – objeto real –, apresenta é o que impulsiona o leitor personagem a sair de sua posição cômoda. Instaure-se, em nível ficcional, a busca por uma utopia do livro” (BARBOSA, 2017, p. 50).

O hábito de leitura antigamente era feito de forma mais polida, em poltronas próprias para leitura, possivelmente com uma mesa em frente para apoiar o livro, ou, até mesmo, em pé (PETRUCCI, 1999). Calvino (1999) também deixa explícita nesse primeiro capítulo essa antiga relação que se tinha com os livros no trecho: “outrora, lia-se em pé, diante de um atril. Era hábito permanecer em pé, parado. Descansava-se assim, quando se estava exausto de andar a cavalo” (CALVINO, 1999, p. 11). Após isso, o autor permanece ainda dando ideias de como a personagem poderia estar lendo ou não o seu livro, como “estique as pernas, acomode os pés numa almofada, ou talvez em duas [...]” (CALVINO, 1999, p. 12) e assim por diante.

Ao entender que nenhuma obra cultural é inocente e que todas estão inundadas de ideologias, pensando a obra literária como uma obra cultural, também há a inserção de ideologias em sua história. Isso aparece para o leitor como uma forma de novidade, pois ele pode saber sobre o assunto geral do livro, mas não saberá os assuntos mais determinados e específicos, como as ideologias presentes, a não ser que leia o texto. É isso que o personagem de Calvino entende quando está em contato com um livro recém-publicado. Calvino (1999) explicita assim

um livro recém-publicado lhe dá prazer especial, não é apenas um livro que você está carregando, é também a novidade contida nele, que poderia ser apenas a do objeto saído há pouco da fábrica, é a beleza diabólica com a qual os livros se adornam, que dura até que a capa amarelece, até que um véu de poeira se deposita nas bordas das folhas e os cantos da lombada se rasgam, no breve outono das bibliotecas. Você espera encontrar sempre a novidade verdadeira, que tendo sido novidade uma vez continua a sê-lo para sempre. Ao ler um livro recém-saído, você se apropria dessa novidade do primeiro instante, sem precisar depois, persegui-la, encurralá-la. (CALVINO, 1999, p. 14-15).

Essa passagem da obra literária apresenta a sua explicação para a novidade contida no livro e mostra que, sendo ela lida em primeiro instante, o leitor não precisaria persegui-la ou encurralá-la. Isso pode fazer menção ao fato de ter, no seu interior, a ideologia do tempo em que o texto está sendo escrito, logo, ao lê-lo, assim que publicado, é mais fácil para o leitor conseguir entendê-lo sem pesquisar, visto que, se fosse lido em outro período, teria de haver uma possível pesquisa para conseguir interpretá-lo.

Outro trecho desse excerto acima que chama atenção é o seguinte: "Você espera encontrar sempre a novidade verdadeira, que tendo sido novidade uma vez continua a sê-lo para sempre". Chama atenção, pois realça essa ideia de que a novidade contida na obra, a ideologia, pode ser lida e interpretada alegoricamente: ou a partir do ano em que a obra fora publicada, ou sob a ótica de outro período que o leitor esteja inserido. Isto é, essa novidade nunca deixaria de ser novidade, pois há uma espécie de renovação de novidade quando o leitor ou é outro, ou lê em outro momento e assim por diante.

Além disso, no avançar dos romances com os quais as personagens entram em contato, é viável entender que serão outras novidades, com outros temas e ideologias que cabem a eles interpretar e fazer a atualização desses escritos (ECO,

1983). Os trechos de romances inacabados e sem um desfecho se mostram como qualquer outra produção literária, com notações imperfeitas e ambíguas, para que as personagens consigam produzir a sua própria interpretação. Sendo essa uma das características de produção mais interessantes para Ludmilla, a personagem Leitora: “– Sim, é verdade, gosto muito... Mas gostaria que as coisas que leio não estivessem todas ali, concretas a ponto de ser tocadas, e sim que se pudesse captar ao redor algo que não se sabe exatamente o que é, o sinal de não sei o quê...” (CALVINO, 1999, p. 52), isto é, Leitora gosta de que o texto esteja como instrutor da mensagem que se quer passar e ela como pessoa apta a construir sentido (COMPAGNON, 1999).

Essa manifestação cultural precisa necessariamente de três elementos para ser entendida como tal: a) o autor, aquele que escreve; b) o livro, o produto final que o autor escreveu; c) o leitor, aquele que lê e interpreta (ZUMTHOR, 2018). Dito isso, percebe-se, na construção da narrativa de Calvino, a presença desses três elementos, visto que cada romance iniciado é tido como o objeto, cada nome de autor correspondente ao livro é tido como aquele que escreve e que cada personagem que faz a leitura dos escritos falhados, são os leitores. Logo, no interior da escrita de Calvino, é perceptível encontrar essa tríade tão importante para o entendimento da teoria da leitura como um todo.

Quando o personagem pode pegar o livro e, de certa forma, iniciar a efetivação de sua leitura, Calvino pede para que ele

revire o livro entre as mãos, percorra o texto da contracapa, das orelhas, são frases genéricas que não dizem muito. [...]. É certo que o passeio ao redor do livro – ler o que está fora antes de ler o que está dentro – também faz parte do prazer da novidade, mas, como todo prazer preliminar, este também deve durar um tempo conveniente e pretender apenas conduzir ao prazer mais consistente, à consumação do ato, isto é, à leitura do livro propriamente dito” (CALVINO, 1999, p. 16).

Isso também pode ser aproximado a uma explicação teórica, pois a experiência do livro é muito ampla, está relacionada ao conhecimento, mas também aos outros sentidos humanos, como o tato e a visão, visto que ele é um objeto que pode ser “[...] manipulado, amassado, dobrado, forçado, carregado junto ao corpo, e dele se toma posse [...]” (PETRUCCI, 1999, p. 222).

O primeiro capítulo termina com um relato de que o personagem pode iniciar a leitura dele agora, já que passou pelo estágio da compra, pelo estágio de querer iniciar

a leitura e não conseguir, mas que agora, em casa, e após percorrer toda a superfície do livro, está pronto para adentrar a leitura. E, ao fazer isso, fará com que o livro se torne uma verdadeira obra, pois, para ser entendida dessa forma, é preciso que ela esteja em interação com o leitor (RICOEUR, 1997), ou seja, o diálogo do personagem com o livro comprado. Assim, acontecendo esse mesmo processo com todos os outros romances encontrados ao longo da procura do Leitor e de Ludmilla.

Esse entendimento, de a obra se tornar obra por meio da efetiva leitura dos indivíduos receptores, é um dos assuntos citados no diário de Silas Flannery, no “Capítulo 8”, esse personagem-autor escreve em seu diário assim:

E para o verbo “ler”? Seria possível dizer “hoje lê” como se diz “hoje chove”? Pensando bem, a leitura é um ato necessariamente individual, muito mais que escrever. Supondo-se que a escrita consiga superar a limitação do autor, ela continuará a ter sentido só quando for lida por uma única pessoa e passar pelos circuitos mentais dessa pessoa. Só a possibilidade de ser lido por determinado indivíduo prova que o que está escrito participa do poder da escrita, um poder fundado sobre algo que ultrapassa o indivíduo (CALVINO, 1999, p. 180).

Essa passagem retrata tanto o entendimento de que o livro cumpre com a sua função quando entra em contato com um leitor e com os processos de interpretação dos circuitos mentais dos indivíduos, como se relaciona também ao entendimento de que a interpretação da obra se dá em um determinado momento, por um determinado sujeito e que esse se torna “um *aqui-eu-agora* jamais exatamente reproduzível” (ZUMTHOR, 2018, p. 53), um leitor que é, para diferentes leituras, singular e único (CHARTIER, 1998).

Na subseção sobre a personagem ser um aspecto constituidor do romance, foi reforçado que uma das suas principais características se tratava principalmente do uso e da escolha dos nomes próprios, pois seriam eles que tornariam o papel das personagens ainda mais complexos, uma vez que o nome próprio escolhido pelo autor carrega em si uma narrativa (LEITE, 2009). Essa reflexão se torna bastante importante quando visualizada no âmbito da análise do romance *Se um viajante numa noite de inverno*, de Calvino. No livro, o personagem principal, agente das primeiras ações da narrativa, não tem um nome próprio, mas é chamado em toda a narrativa de “você” ou Leitor – com L maiúsculo, induzindo a ideia de ser um nome próprio. Essa

estratégia usada por Calvino cria uma espécie de cruzamento entre a identidade do Leitor-personagem com o leitor-empírico da obra.

A cinesia descrita acima se dá pela escolha do nome “Leitor” e pelo uso de “você”, posto que as duas escolhas do autor do livro, quando lidas pelo leitor-empírico, podem causar uma mistura de identidade. Com relação às primeiras ações do livro, o narrador começa assim:

Você vai começar a ler o novo romance de Italo Calvino, *Se um viajante numa noite de inverno*. Relaxe. Concentre-se. Afaste todos os outros pensamentos. Deixe que o mundo a sua volta se dissolva no indefinido. É melhor fechar a porta; [...]. Escolha a posição mais cômoda: sentado, estendido, encolhido, deitado. Deitado de costas, de lado, de bruços. Numa poltrona, num sofá, numa cadeira de balanço, numa espreguiçadeira, num pufe. [...]. Regule a luz para que ela não lhe canse a vista. Faça isso agora, porque, logo que mergulhar na leitura, não haverá meio de mover-se. [...]. (CALVINO, 1999, p. 11-12)

Até que o leitor-empírico avance a sua leitura ao terceiro capítulo, intitulado “Capítulo 2”, ele pode estar pensando na possibilidade de Calvino ter utilizado esse primeiro capítulo como uma estratégia narrativa, em que é notável uma conversa direta e direcionada ao leitor-empírico, no intuito de ganhar a atenção dele.

Além disso, as personagens, na maior parte das narrativas e casos, são caracterizadas e têm uma relação muito próxima as determinações dos seres humanos, diminuindo ainda mais esse distanciamento entre o real e o ficcional, principalmente quando há menção a uma figura humana empírica (BRAIT, 2006). Essa análise teórica se relaciona com a ideia de que “o leitor implícito propõe um modelo ao leitor real; define um ponto de vista que permite ao leitor real compor o sentido do texto. Guiado pelo leitor implícito, o papel do leitor real é ao mesmo tempo ativo e passivo” (COMPAGNON, 1999, p. 151). Nesse sentido, entende-se o passivo como o ato de estar lendo essas passagens do romance de Calvino, e o ativo como o ato de reproduzir o que o narrador está solicitando, posto que há esse espelhamento pelo uso do “você”.

Na concepção de leitores, conforme discute Azevedo (2004), é preciso apreender que eles são pessoas normais, em posição de destinatários dos mais diversos textos, com os quais eles entram em contato ao longo da vida. Ao fazer isso, eles têm um propósito e esse se relaciona com os mais diversos motivos, sejam eles informativos, construir uma visão de mundo ampliada, religiosidade, estética,

entretenimento puro e simples (AZEVEDO, 2004). Com isso, entende-se que o papel desses leitores seja saber quais são as diferenças formais existentes nos mais diversos textos.

Na elaboração de narrativa construída por Calvino, é constatável que a motivação para o contato com o primeiro livro escolhido tenha ocorrido por puro e simples entretenimento, uma vez que “[...] você leu num jornal que foi lançado *Se um viajante numa noite de inverno*, o novo livro de Italo Calvino, que não publicava nada havia vários anos. Passou por uma livraria e comprou o volume. Fez bem.” (CALVINO, 1999, p. 13). O que se pode entender dessa passagem, em que narra como a personagem faz a escolha do romance que quer ler, é que foi uma escolha consciente e relacionada ao autor, uma vez que deixa claro que é um romance escrito por Calvino, que não publicava fazia anos e que, além disso, reforça uma escolha com a motivação do entretenimento e lazer. Essa motivação segue no decorrer da história, mas se acrescenta um fator, pelo menos para o Leitor, a motivação de estar próximo de Ludmilla, posto que, por estar apaixonado por ela, essa procura pelos romances defeituosos o faz estar em contato com a Leitora, por terem a mesma vontade de conhecer o resto das histórias que leram.

Em umas das reflexões trazidas por Lajolo e Zilberman (2019), as autoras demonstram que o sujeito leitor é preenchido de reações, desejos e vontades que almeja alcançar por meio da sua leitura, e que cabe ao autor, voluntária ou involuntariamente, conquistar essa alteridade, seja por qualquer modo. O livro que se está propondo uma análise mostra uma outra relação existente entre a personagem-autor e a personagem-leitora: aquela tem o intuito de fazer com que essa não tenha contato com textos de diferentes autores, e a motivação para isso é o ciúme. Então, para fazer com que isso aconteça, a personagem-autor insere na vida de Ludmilla romances defeituosos, como se fossem de outros autores.

No perpassar das diversas estratégias que Leitor e Ludmilla fazem para encontrar as devidas sequências dos romances, depara-se com a revelação, dada pelo Leitor em conversa com o autor Silas Flannery, vítima de um tradutor, que “[...] é um tal Ermes Marana, que armou tudo isso por ciúmes de uma jovem que o senhor conhece, Ludmilla Vipiteno” (CALVINO, 1999, p. 201). Ao entender isso, percebe-se que a forma como Marana, o tradutor ciumento, conquistava o seu único alvo de

leitura, Ludmilla, era por meio das ditas traduções de diferentes romances, pois, pelo fato de ter namorado a Leitora por um tempo, ele sabia que uma história instigante a deixaria à procura da continuação, não importasse o quê.

Logo, Marana tinha o método propício para fazer com que Leitora se sentisse instigada e seduzida a procurar as sequências dos romances. No entanto, ela estaria lendo muitos inícios de romances, que jamais seriam finalizados, como um plano para que a Leitora não lesse outros autores, tudo por causa do ciúme do tradutor por ela. Além disso, o livro como pano de fundo para essa procura e envolvimento dos dois personagens principais, Leitor e Ludmilla, revela uma transformação neles, pois o livro, conforme Zilberman (2011), é planejado como um possibilitador de transformação dos sujeitos e da sociedade. É dito isso, porque a personagem da Leitora delineada sobre a perspectiva de alguém que mantém a amizade pelo simples fato da emoção e da curiosidade por encontrar as devidas continuações dos romances, ao final do livro, é encontrada como a esposa do Leitor: “Agora vocês são marido e mulher, Leitor e Leitora” (CALVINO, 1999, p. 263).

É interessante notar que Calvino cria seus personagens leitores sobre a perspectiva de serem sujeitos comuns, com entendimentos peculiares já que são leitores assíduos. Além disso, se mostram envolvidos a ponto de querer conhecer mais e saber mais sobre aquilo que eles leem. Por serem esse tipo de indivíduos, eles passam o transcorrer da história procurando alternativas que os ajudem a compreender melhor o texto e, com isso, possivelmente encontrar a sequência que tanto procuram com êxito. Eles vão à procura de um professor, vão à editora, vão ao autor Silas Flannery, entre outros meios para conseguir alcançar essa continuação. Dessa forma, entende-se que as personagens fazem muito mais que utilizar as suas competências de leitores e a competência que o romance sugere a eles, como postula o entendimento de Eco (2018) sobre o ato de ler. Eles vão mais, eles querem mais e utilizam muitos outros recursos – não só internos como externos ao texto.

Sobre a ótica de que os leitores fazem uso de leituras passadas para construir entendimentos das atuais e vice-versa, no intuito de conseguir reformular expectativas e reinterpretar por diferentes ângulos (COMPAGNON, 1999), pode-se perceber que as personagens do romance de Calvino fazem uso de seus conhecimentos adquiridos em outras leituras para conseguir construir ideias acerca do que estão lendo. Uma

passagem que retrata isso é a fala do Leitor, quando ele pensa sobre um dos romances com falha:

– Bom, em minha opinião o mistério seria este: trata-se de um romance cimério, isso mesmo, ci-mé-rio, e não polonês, o autor e o título não devem ser esses. Não está entendendo? Ouça só isso: Ciméria, 340 mil habitantes, capital Örkko, principais recursos a turfa, seus subprodutos e compostos betuminosos. Não, isso não está escrito no livro... (CALVINO, 1999, p. 52)

Através de um conhecimento prévio sobre essa localidade, e com as informações que ele intui com a leitura do livro, Leitor constata que o romance com o qual os dois entraram em contato não é polonês, e sim cimério, mesmo que não esteja essa informação explícita no interior do romance lido.

No que diz respeito ao processo de interpretação das personagens, pode-se afirmar que o livro de Calvino traz passagens específicas sobre esse âmbito, ressaltando a perspectiva da procura pelas continuações. A passagem trazida anteriormente já apresenta um panorama de interpretação feito pelo Leitor a partir de um espaço não-dito com o que foi já-dito no romance, defendido por Eco (2011) como um processo de interpretação que não deixa de ser entendido como uma máquina pressuposicional. Além disso, é possível entender como uma pressuposição, uma vez que, na última sentença falada pelo Leitor, ele acrescenta que aquelas informações não estão escritas no livro, isto é, a ideia de ser um livro de um autor da Ciméria é um não-dito que foi concebido a partir do já-dito no romance.

A interpretação, como apreendeu-se na seção sobre a leitura, é um processo feito pelos leitores de uma forma a alcançar entendimentos que fogem à superfície escrita no livro, nas palavras de Eco (2018) uma interpretação sã; além dessa, tem-se um outro tipo de interpretação, essa faz por meio de muitas associações distantes, que o leitor consiga introjetar uma ideia que não condiz com aquilo que o texto mostra, uma interpretação paranoica (ECO, 2018). É possível sustentar a ideia de que os leitores presentes no romance de Calvino são adeptos da interpretação sã dos livros com os quais eles compartilham as suas impressões, posto que extraem do próprio texto informações que os ajudam a entender melhor o romance lido. Um exemplo disso pode ser abordado também por meio de uma conversa em que Uzzi-Tuzzii debate que “– [...]. Embora mutilado, ou talvez exatamente por isso, *Debruçando-se na borda da costa escarpada* é o texto mais representativo da prosa ciméria, pelo que

exprime e mais ainda pelo que oculta, por seus retraimentos, subtrações e defeitos” (CALVINO, 1999, p. 76).

Dessa forma, a interpretação é um procedimento mediante o qual o leitor extrai uma ideia do texto lido, mas não qualquer ideia, ela precisa ser confirmada de alguma forma (ECO, 2005). A interpretação é um campo onde o leitor tem a ilusão de poder fazer o que quiser com o texto (ZUMTHOR, 2018). É uma ilusão, pois, de qualquer forma, é o texto que fornece o suporte para os leitores interpretarem da forma mais correta possível.

Um personagem secundário do livro de Calvino tem consciência sobre esse movimento de interpretação, sendo possível afirmar por meio de uma reflexão trazida por ele em uma conversa com o Leitor, afirmando que

– A leitura é uma operação descontínua e fragmentária. Ou melhor: o objeto da leitura é uma matéria puntiforme e pulverizada. Na imensidade da escrita a atenção do leitor distingue segmentos mínimos, aproximação de palavras, metáfora, núcleos sintáticos, transposições lógicas, peculiaridades lexicais que se revelam densas de significado extremamente concentrado. [...]. Por isso minha leitura nunca acaba: leio e releio sempre, procurando a confirmação de uma nova descoberta entre as bordas das frases (CALVINO, 1999, p. 257-258).

Já o Leitor, após ter passado por toda essa experiência desgastante de procura pelas sequências dos livros sem êxito, já se mostra mais desacreditado ao processo interpretativo que a obra pode suscitar, pois ele diz aos colegas que conversa assim:

– Senhores, devo antes explicar que a mim me agrada ler nos livros só o que está escrito e ligar os detalhes ao conjunto; considerar definitivas certas leituras; não misturar um livro com outro; separar cada um por aquilo que possui de diferente e de novo; mas o que eu mais gosto mesmo é de ler um livro do princípio ao fim. No entanto, de algum tempo para cá, tudo vem dando errado para mim; parece-me que hoje só existem no mundo histórias que ficam em suspenso e se perdem no caminho (CALVINO, 1999, p. 260).

É possível notar essa descrença do Leitor, principalmente, por conta dessa sua afirmação: “o que eu mais gosto mesmo é de ler um livro do princípio ao fim”, ele está cansado de se deparar com os romances defeituosos e não acabados, está cansado de ter que, por meio do seu entendimento e interpretação, ir ao encontro das sequências para que consiga ler o livro do princípio ao fim.

Outra afirmação que exemplifica essa indignação é: “considerar definitivas certas leituras”, mostrando que ele precisa que as leituras passadas sejam consideradas definitivas, uma vez que já não tem mais forças e vontade de ir atrás das continuações, pois tudo vem dando errado para ele. É possível entender esse desinteresse pelas leituras feitas, pois “essa caçada o apaixona porque é feita com ela, porque podem vivê-la juntos e comentá-la enquanto a vivem” (CALVINO, 1999, p. 97). Mas, a partir do momento que Ludmilla passa a não o seguir na procura, por mais que ele o tenha feito em um primeiro momento, essa caçada vai perdendo a importância por não estar sendo compartilhada com Ludmilla. A Leitora decide não o acompanhar mais, pois ela tem uma opinião sobre o ato de ir ao encontro dos produtores dos livros e pretende não ultrapassar essa linha: “– Há uma linha limítrofe: de um lado estão aqueles que fazem os livros, de outro, aqueles que os lêem. Quero continuar sendo parte dos que lêem e, por isso, fico alerta para manter-me sempre aquém dessa linha.” (CALVINO, 1999, p. 97).

Com tudo que foi exposto sobre a interação entre as personagens em seus processos de leitura, pode-se aproximar a dimensão da leitura entendida como solidariedade, teorizada por Zilberman (2019), sendo essa dimensão a solidariedade existente entre leitor e leitor. Na construção da história, Calvino (1999) priorizou a solidariedade de leitura entre os leitores da narrativa, posto que é por meio de seus convívios e suas interações que é observado o movimento de entendimento e interpretação. Leitor, a personagem masculina, vai ao encontro de quem produziu o livro no intuito de perguntar e descobrir onde estariam as verdadeiras continuações dos romances iniciados, mas não com a pretensão de obter uma interpretação por parte do autor do romance.

O próprio título do livro de Calvino, *Se um viajante numa noite de inverno*, faz menção a um tipo categórico de leitor. Compagnon (1999) evidencia e apresenta o leitor como um viajante, aquele que tem encontros imprevisíveis no contexto e no desenrolar das suas leituras. Outro autor que apresenta sobre esse tipo de leitor é Manguel (2017), para ele, o leitor concebido como viajante é aquele que lê, vive e viaja por meio da trajetória imposta no interior do livro. Identifica-se esse tipo de leitor logo no título do romance e, após a leitura dele, é viável conceber as personagens leitoras da história a partir dessa concepção de leitor, posto que, nas suas aventuras em busca das sequências, o Leitor e a Ludmilla constroem uma jornada com o intuito

de chegar a um lugar em comum: o encontro do romance finalizado. Ao mesmo tempo em que a motivação deles para que isso aconteça está vinculada com os envolvimento que eles usufruem com a leitura dos romances iniciados.

Manguel (2017) apresenta dois outros tipos de leitor que já não se encaixam aos personagens do livro de Calvino: a) o leitor como torre: aquele que é o leitor e o criador em sua torre de marfim: não podendo ser relacionado aos personagens, pois não pode ser encontrado essa característica em nenhum dos personagens. Uma personagem que se assemelha, mas ainda sim seria difícil de classifica-la dessa forma é Ermes Marana, uma vez que é um tradutor e criador desses romances iniciados inalcançável – preso em sua torre de marfim –, mas não há nenhuma indicação que ele seja um leitor assíduo; b) o leitor como traça: aquele que se perde entre o real e o ficcional: não podendo, também, ser relacionado a nenhum dos personagens de Calvino, pois, por mais que eles estejam mergulhados nas leituras e na perseguição das sequências dos romances, Leitor e Ludmilla nunca se perdem do seu real.

Em suma, esse subcapítulo tinha o intuito de analisar o livro *Se um viajante numa noite de inverno* a partir dos conceitos da teoria do romance e dos leitores, sendo perceptível a aproximação de determinadas passagens do livro com o que é mostrado de teoria na seção “Leitura”, dessa dissertação. Com essas explicações, apreende-se que o livro de Calvino se mostra como um romance imundado de perspectivas sobre a leitura e, somando a isso, sobre leitores também. É preciso ressaltar, então, que a análise foi construída a partir dos conceitos e entendimentos acionados por autores específicos abordados na seção teórica do presente trabalho, todavia os conceitos de leitura e de leitores não são concepções fixas, podendo sofrer alterações com a atualização das pesquisas nessas áreas.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação se deu a partir de um objetivo – apresentado também na introdução – de analisar a relação existente entre os personagens do romance *Se um viajante numa noite de inverno*, de Italo Calvino, a fim de perceber as influências que eles exercem sobre a leitura e sobre a busca por encontrar as sequências dos romances iniciados. Como parte integrante dos objetivos específicos, foi proposto analisar a mesma obra pela perspectiva da teoria do romance e das reflexões em torno da personagem, a fim de encontrar pontos de aproximação entre esses objetos. Além desse, outros objetivos específicos circularam sob a perspectiva de cotejar a fortuna crítica do livro de Calvino, refletir sobre indivíduos leitores e suas influências com outros leitores ou não. Durante a realização da escrita do presente trabalho, foi possível encontrar aspectos positivos para a percepção e o encontro de formas de aproximação do *corpus* com as teorias suscitadas por ele.

Com essa pesquisa, mostrou-se que o estudo é significativo para o campo do estudo da Teoria da Literatura, pois ampliou em mais um sentido as pesquisas sobre essa obra tão relevante para as produções literárias. Além disso, é uma pesquisa que reforça e debate sobre as questões da teoria do romance, das personagens, da leitura e dos leitores. Com isso, permitindo mostrar a importância da discussão que se tem sobre leitores e leitura em seus processos de compartilhamento de interpretações. Constatou-se, então, que a escolha do livro para análise desta dissertação se fez importante por realçar determinadas características determinantes para os campos escolhidos a serem estudados.

No livro de Calvino, foram analisados os diversos entendimentos sobre a construção do romance, com assiduidade em questões como a maleabilidade do gênero (BOURNNEUF; OUELLET, 1976); o seu caráter ficcional (REIS, 2018); a sua formatação maior com a existência de mais espaços, tempos, personagem, ações, entre outros (REIS, 2018); heterodiscursividade, heterovocalidade e heteroestilístico (BAKHTIN, 2015); entre outras percepções. No âmbito da personagem, foram abordadas questões como diferenciar as diferentes personagens por meio do discurso (REIS, 2018); o poder de economia ou não que a personagem tem por meio de suas ações (REIS, 2018); características sobre o antagonismo e protagonismo

(BOURNNEUF; OUELLET, 1976), assim como a classificação de personagens planas e redondas (BRAIT, 2006); entre outros.

Já no que diz respeito à análise do *corpus* pela perspectiva da teoria da leitura, foram observados pontos sensíveis em que a obra pode ser aproximada, como a afirmação que a produção de livros aumentou nos últimos anos (PETRUCCI, 1999) e o gosto dos leitores por aquilo que é apresentado como novidade (CHARTIER, 1998); a ação de ler uma obra oral e coletiva ou silenciosa e individualmente (MACHADO, 2016); disposições corporais de leitura (ZUMTHOR, 2018); entre outros. Somando a essa relação de investigação, é possível afirmar, então, que pelo viés de leitores foram constatadas questões como a importância do nome próprio para a narrativa (LEITE, 2009); a personagem como um sujeito capaz de identificar as suas leituras e os seus propósitos (AZEVEDO, 2004); entre outros.

Com a análise do livro *Se um viajante numa noite de inverno* foi viável perceber o romance de Italo Calvino como elemento plural. Isso se dá principalmente pela escolha estilística que o autor faz ao construir o seu romance. Essa seleção estilística recai sobre o coeficiente ficcional da história, uma vez que o que se sucede dos fatos apresentados seria uma experiência pouco realizada em um contexto real. Isto é, no mundo atual e real, com as diversas tecnologias servindo de suporte para pesquisas e ampliação dos contatos humanos, por meio do on-line, os romances iniciados, mas não finalizados, com os quais as personagens entram em contato seriam rastreáveis mais facilmente. Isso, somando com a ideia de que as obras literárias são baseadas em escritas não reais (BOURNNEUF; OUELLET, 1976), ajuda a mostrar e sustentar a ideia de que a obra de Calvino se estrutura por meio da linguagem ficcional.

Partindo desse princípio citado anteriormente, é possível amparar outra questão que faz menção ao processo ficcional das obras, o fato de as personagens do livro serem sujeitos também ficcionais e que só existem dentro da narrativa daquele determinado livro (BRAIT, 2006). Ao compreender essas características das obras literárias, e se deparar com elementos reais ou personagens históricos reais dentro de uma narrativa, os destinatários reais podem descartar a suposição de que se trata de um livro com acontecimentos reais (CANDIDO et. al., 1968). No romance de Calvino, como discutido na análise, não há quaisquer alusões do Leitor e Ludmilla

serem personalidades históricas conhecidas e foi verificado que todos os nomes dos autores dos romances falhos também não dizem respeito a pessoas reais.

De qualquer forma, foi observado a presença do nome de um autor que existe, pois é o autor homônimo ao do livro físico – “Você vai começar a ler o novo romance de Italo Calvino, *Se um viajante numa noite de inverno*.” (CALVINO, 1999, p. 11) –, sendo o livro também homônimo e um dos romances lidos pelas personagens; além disso, a presença de duas obras literárias reais: *Mil e uma noites* e *Crime e castigo*. Essas aparições de fragmentos do real não impedem o entendimento da obra de Calvino como ficcional.

Já no que diz respeito à ordem estilístico-composicional do romance, teoria abordada por Bakhtin (2015), o romance mostra a sua heterovocalidade, heteroestilística e heterodiscursividade por meio do uso da língua das personagens e do narrador. Sobre esse aspecto, é possível concluir que o romance, por ter diversos tipos de personagens – leitores leigos, leitores especializados em alguma Literatura, trabalhadores de livraria, trabalhadores de editora, autores, entre outros –, faz uso das diferentes formas de manifestação linguística. Além disso, é por meio do discurso que se compreende mais sobre os gostos, os desejos, as características e os estilos de vida das personagens, seja ela falando de si ou outrem falando dela (BOURNNEUF; OUELLET, 1976). É nesse processo que foi perceptível a análise das personagens quanto a sua progressão qualitativa e atualizável, sendo categorizada como personagem redonda (BRAIT, 2006) e, também, quanto ao seu papel utilitário e não atualizável de outras personagens, essas categorizadas como planas (BRAIT, 2006).

Nessas discussões sobre a personagem, ainda foi possível apreender a questão econômica da narrativa (REIS, 2018). Reis (2018) defende a concepção de que é esse elemento da narrativa que tem o poder de mexer e lidar com a economia da história. No romance, pode-se perceber uma predisposição ampliada para a existência de mais personagens, mais ações, mais espaços (REIS, 2018), justamente por esse gênero ser caracterizado a partir de um número maior de componentes. Com isso, pode-se aferir que é papel da personagem fazer com que a narrativa se apresente como mais longa ou mais curta, através de suas ações e escolhas. O romance de Calvino está permeado, na maior parte da narrativa, por decisões econômicas da narrativa, por se tratar de um romance em que há uma investigação,

poderia ocorrer de, a qualquer momento, as personagens pararem de ir atrás dessas sequências e darem um fim ao enredo, podendo, possivelmente, perder o seu caráter romanesco pela diminuição de ações e, conseqüentemente, de personagens.

Esses foram alguns dos pontos suscitados na análise da obra que se faz importante para ressaltar e salientar como fatores integrantes das possíveis respostas a um dos problemas acionados para a resolução da atual pesquisa. É preciso realçar que há diversas outras conclusões sobre os aspectos da teoria do gênero romanesco e da personagem na seção de análise da obra. Além disso, é viável apontar, novamente, para a importância do entendimento dessas teorias do gênero e do romance como não fixas, visto que é um campo de estudo que está em constante atualização.

No que diz respeito às discussões sobre a leitura e os leitores, é possível salientar que esse romance de Calvino aborda muitas perspectivas de análise que tornam palpável o entendimento desses constructos teóricos. O primeiro ponto que é importante evidenciar é o fato de que as produções de livros estão, hoje em dia, cada vez mais avançadas e velozes (PETRUCCI, 1999). Apesar de esse não ser o tema principal escolhido por Calvino para abordar em seu livro, ele acaba mostrando esse processo, dado que, no primeiro capítulo, na visita de Leitor à livraria, o narrador categoriza sobre os diversos livros com os quais a personagem precisa lidar, sabendo que já tem em mente o livro requerido, são diversos livros: aqueles que precisariam ser relidos, os que tem que ser lidos, os que seriam lidos se a personagem tivesse tempo hábil de vida e assim sucessivamente (CALVINO, 1999).

Mas, pelo fato de se estar em uma sociedade que preza mais por aquilo que é novo (CHARTIER, 1998) do que pela releitura – prática muito feita em séculos passados (PETRUCCI, 1999) –, a personagem principal e primeira do romance se atém a pegar o romance que é novidade do autor que não havia publicado há vários anos (CALVINO, 1999). Ao fazer esse movimento, Leitor acaba entrando em uma direção sem volta: a da investigação. Movido pela vontade de ler um romance com início e fim, e, também, pela sua paixão pela Leitora – personagem que embarca com ele nessa jornada –, os dois acabam sendo circundados por diversos textos classificados como novidades, uma vez que os textos são produzidos em primeira

mão por Ermes Marana, o tradutor, motivado por ciúmes da Leitora, sua ex-companheira, em ler outros autores.

Além disso, a teoria da leitura reforça a presença das diferentes formas de leitura: a oral e coletiva e a silenciosa e individual, aquelas se relacionam principalmente com os primeiros registros de oralidade no mundo e essas são instituídas pela criação e disseminação de livros (MACHADO, 2016). No livro de Calvino, é possível perceber essas duas abordagens, as personagens fazem quase todas as leituras silenciosas e individuais, se encontrando posteriormente para realizar o compartilhamento de impressões e para conversar sobre o que leram. Porém, é encontrado no decorrer da narração a aparição da leitura coletiva e oral, feita tanto no grupo de estudos que irmã de Ludmilla, a Lotaria, justamente por se tratar de um grupo de discussão sobre os mais diversos livros; quanto pelo professor Uzzi-Tuzii, pelo simples fato de as personagens não conhecerem a língua do texto ainda sem tradução e essa ser a formação do professor universitário.

Outro ponto importante da narrativa que pode ser analisado pelo viés teórico é sobre os conceitos e entendimentos que se tem com relação aos leitores. Esses são entendidos como quaisquer pessoas que consigam fazer a diferenciação entre os mais diversos textos existentes, sejam eles científicos, literários, informativos, entre outros (AZEVEDO, 2004). Além dessa análise, o leitor também é aquele que identifica quais são os seus propósitos de leitura (AZEVEDO, 2004).

O livro que compõe o *corpus* mostra as personagens como leitores cujo propósito de leitura é o puro entretenimento e que são capazes de compreender com mais profundidade a obra lida. Esse conhecimento que elas têm de mundo e de textos, ajuda-as a seguir de maneira linear, e não esparsa, à procura pelas sequências das narrativas, como é o caso da descoberta de que um dos romances entregues como romance polonês não ser dessa localidade, mas sim da Ciméria. Um outro aspecto que pode ser afetado de forma positiva em relação ao conhecimento prévio e outras questões do Leitor é o processo de interpretação. Partindo dessa ideia, o Leitor, quando em contato com o texto, tem mais chances de fazer uma interpretação mais fiel possível ao que o texto quer exprimir, visto que, se ele faz uma interpretação no intuito de entender qualquer significado, ele produzirá uma interpretação paranoica

(ECO, 2018). Sendo observado, por parte das personagens, uma maior – senão, unânime – presença da interpretação são.

Um ponto importante, em que pese a discussão das personagens e, conseqüentemente, de leitores, se trata da escolha do nome próprio para a personagem que o autor, dos mais diversos livros, precisa fazer (LEITE, 2009). Esse nome, de acordo com Leite (2009), vem carregado de uma narração implícita tornando as personagens ainda mais complexas (LEITE, 2009). No livro de Calvino, acredita-se ser esse um dos pontos mais importantes, dado que as duas personagens principais têm as suas identidades intercaladas a um possível espelhamento com o leitor empírico da obra empírica. Isso ocorre, pois as personagens são chamadas de Leitor/Leitora, e o leitor empírico pode construir essa identificação a partir desse uso do narrador. Além desse método de retomada das personagens, a escolha do narrador também perpassa pelo uso do “você”, podendo fazer ainda mais esse espelhamento com o destinatário da obra, uma vez que esse “você” pode fazer menção ao narrador estar falando com o leitor empírico.

Essas investigações abordadas acima tiveram como pano de fundo a tentativa de resposta para uma pergunta problema: Como se dá o processo de busca e das diferentes interpretações com relação às obras lidas pelos personagens do romance de Italo Calvino intitulado *Se um viajante numa noite de inverno?* É viável afirmar, após concluída a análise da obra relacionada aos campos de estudo, que o processo pela busca das sequências do romance e das diferentes interpretações para as obras lidas no romance se dá a partir do interesse mútuo entre Ludmilla e Leitor para encontrar o restante dos romances falhos. Conseqüentemente, é visto o movimento de interpretação, posto que, para chegar a determinadas revelações, as personagens necessitavam discutir acerca do tema do livro iniciado.

Para ampliar a discussão do problema acima, a dissertação foi norteadada por outras questões, algumas dessas são: De que forma as personagens do romance se influenciam quanto à leitura? Como se configura a identidade mesclada que há entre os personagens Leitor e Ludmilla com o leitor empírico da obra? entre outras. As respostas para tais perguntas não foram explicitamente mostradas ao longo do texto, mas é possível reiterar que as personagens do romance se influenciam e são influenciadas a concluírem as suas leituras, por meio da procura das sequências

desejadas, uma vez que era necessário fazer a leitura do livro para ir atrás do verdadeiro autor e localidade na qual a obra foi escrita.

No que diz respeito à identidade mesclada dos personagens Leitor e Ludmilla com o leitor empírico da obra, foi observado que essa relação se deu pelo uso de pronomes e nomes que fizessem alusão ao leitor real, ou seja, Calvino utiliza como recurso narrativo o uso de “você”, tanto para falar do Leitor – passagens presentes em toda a escrita do livro – quando para falar de Ludmilla, em determinadas passagens do texto, quando se dá ênfase a ela: “Como é você, Leitora? Já está na hora de que este livro na segunda pessoa se dirija não apenas a um genérico você masculino, talvez irmão ou sócia de um eu hipócrita, mas também se volte diretamente para você” (CALVINO, 1999, p. 145). Além desse modo usado para reportar-se ao leitor empírico, pode-se dizer que isso ocorre também pela escolha de nome próprio da personagem masculina, Leitor, dado que o destinatário empírico também é um leitor. Ao passo que Ludmilla, além de ter esse nome, também é chamada de Leitora, ocorrendo a mesma relação citada anteriormente.

Em suma, a presente dissertação analisou o romance de Italo Calvino, *Se um viajante numa noite de inverno*, à luz das teorias da leitura, dos leitores, do romance e das personagens, mostrando ser possível aproximar o livro com as teorias, visto que ele possui passagens que podem reforçar o que esses estudos abordam de forma abstrata. Contudo, é preciso entender que esses campos teóricos não são fixos, algo que foi sendo salientado ao longo da escrita da dissertação, podendo sofrer atualizações que, provavelmente, possibilitarão renovadas e originais leituras do romance de Italo Calvino.

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Ricardo. Formação de leitores e razões para a Literatura. In : SOUZA, Renata Junqueira de. (org.). *Caminhos para a formação do leitor*. São Paulo: DCL, 2004.

BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance I: A estilística*. Tradução, prefácio, notas e glossário de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015. 256 p.

BARBOSA, Marlon Augusto. *A espessura das sombras: uma leitura de Se um viajante numa noite de inverno*, de Italo Calvino. 2017. 126 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Literatura) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

BIGARELI, Maria Sílvia. Italo Calvino: reflexões sobre processo de criação. *Manuscrita*. São Paulo, n. 14, p. 161-165, 2006. Disponível em: <<http://revistas.fflch.usp.br/manuscrita/article/view/1030/939>> Acesso em: 10/07/20.

BOURNNEUF, Roland; OUELLET, Réal. *O universo do romance*. Tradução de José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Livraria Almedina, 1976. 336 p.

BRAIT, Beth. *A personagem*. 8. ed. São Paulo: Ática, 2006. 95 p.

BRIZOTTO, Bruno. *O horizonte de expectativas do leitor em Se um viajante numa noite de inverno*, de Italo Calvino. 2014. 139 f. Dissertação (Mestrado em Letras, Cultura e Regionalidade) – Universidade de Caxias do Sul, Rio Grande do Sul, 2014. Disponível em: <<https://repositorio.ucs.br/handle/11338/851>> Acesso em: 14/12/20.

CALVINO, Italo. *Se um viajante numa noite de inverno*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. 274 p.

CANDIDO, Antonio, et al. *A personagem de ficção*. 2. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1968, 95 p. Disponível em: <google acadêmico> Acesso em: 21/05/20.

CAPELLI, Isabella Midena. *Incursões teóricas e ficcionais de Italo Calvino em Se um viajante numa noite de inverno*. 2016. 97 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2016. Disponível em: <<https://repositorio.unesp.br/handle/11449/141490>> Acesso em: 14/12/20

CHARTIER, Roger. *A aventura do livro: do leitor ao navegador: conversações com Jean Lebrun*. Tradução de Reginaldo Carmelli Corrêa de Moraes. São Paulo: Editora UNESP, 1998. 160 p. Acesso em: 27/11/20. Disponível em: <https://www.academia.edu/30910563/A_Aventura_do_Livro_Roger_Chartier>

CHARTIER, Roger. A ordem dos livros. In: _____. *A ordem dos livros*. Tradução Mary del Priore. Brasília: UNB, 1994, p. 07-31.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999. 305 p.

COTA, Maria Aparecida Leite Mendes. Se um viajante numa noite de inverno: a tessitura de sujeitos no discurso romanesco. In: MAGALHÃES, José Sueli de; TRAVAGLIA, Luiz Carlos. *Múltiplas perspectivas em Lingüística*. Uberlândia: EDUFU, 2008. 1906-1917 p. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/ileel/artigos/artigo_016.pdf> Acesso em: 10/12/20.

ECO, Umberto. *Leitura do texto literário: Lector in fabula*. Tradução de Mário Brito. Porto: Editorial Presença, 1983. 263 p.

ECO, Umberto. *Interpretação e superinterpretação*. Tradução MF. Revisão de tradução e texto final Monica Stabel. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

ECO, Umberto. *Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos*. Tradução de Atílio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 2011. 219 p.

ECO, Umberto. *Interpretação e superinterpretação*. Traduzido por MF, revisão de tradução e texto final de Monica Stabel. 4. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

ISER, Wolfgang. Concepções de leitor e a concepção do leitor implícito. In: ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Tradução de Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: Editora 34, 1999, v.1, cap. 1, p. 63-79.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *A formação da leitura no Brasil*. São Paulo: Editora Unesp, 2019.

LEITE, Ana Mafalda. A narrativa como invenção da personagem. *Navegações*. Porto Alegre, v. 2, n. 1, p. 7-11, jan./jun. 2009. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/navegacoes/article/viewFile/5117/3754>> Acesso em: 22/05/20.

MACHADO, Ana Maria. *Ponto de fuga: conversas sobre livros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

MACHADO, Irene. *O romance e a voz. A prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin*. Rio de Janeiro: Imago; São Paulo: FAPESP, 1995.

MANGUEL, Alberto. *O leitor como metáfora: o viajante, a torre e a traça*. Tradução de José Geraldo Couto. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017. 148 p

MOREIRA, Maria Elisa Rodrigues. FERRAZ, Bruna Fontes. Como escrevi um dos meus livros, de Italo Calvino. *Outra travessia*. Santa Catarina, n. 12, p. 221-247, 2011. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/2176-8552.2011n12p203>> Acesso em: 10/07/20.

PAULA, José Wander de. *Instâncias autorais: autor, editor, voz narrativa e leitor em Se um Viajante numa Noite de Inverno de Italo Calvino*. 2017, 104f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem), Universidade Estadual de Ponta Grossa, Ponta Grossa, 2017. Disponível em: <<http://tede2.uepg.br/jspui/handle/prefix/2410>> Acesso em: 14/12/20

PETRUCCI, Armando. Ler por ler: um futuro para a leitura. In: CAVALLO, Guglielmo; CHARTIER, Roger (orgs.). *História da leitura no mundo ocidental*. V. 2. Tradução Diversos. São Paulo: Ática, 1999, p. 203-227.

PISSOLATI, Tiago Lanna. *O viajante, a dobra e o livro que não se lê: a questão do livro desdobrada a partir de Se um viajante numa noite de inverno, de Italo Calvino*. 2017. 328 f. Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Literatura, Florianópolis, 2017. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/180560>> Acesso em: 14/12/20

REIS, Carlos. *O conhecimento da Literatura: introdução aos estudos literários*. 2. ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2013. 447 p.

REIS, Carlos. *Dicionário de estudos narrativos*. Coimbra: Almedina, 2018.

REHEM, Reheniglei Araujo. *O Processo Criativo de Ítalo Calvino em "Se Numa Noite de Inverno um Viajante"*. 01/05/2000 83 f. Mestrado em Comunicação e Semiótica Instituição de Ensino: Pontifícia Universidade Católica De São Paulo, São Paulo. Biblioteca Depositária: PUCSP.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa – Tomo III*. Tradução Roberto Leal Ferreira. Campinas (SP): Papirus, 1997.

SILVA, Joao Paulo Tozetti da. *Entre a visibilidade e o sumiço: autor e autoria em Se um viajante numa noite de inverno, de Italo Calvino*. 13/06/2014 133 f. Mestrado em Letras Instituição de Ensino: Universidade Federal Do Espírito Santo, Vitória. Biblioteca Depositária: Biblioteca Central da UFES. Disponível em <https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=1942591> Acesso em: 14/12/20.

VIEIRA, Priscila Malfatti. *"Se um viajante numa noite de inverno: O romanesco e o ensaísmo em Italo Calvino"*. 01/01/2010 107 f. Mestrado em Teoria e História Literária Instituição de Ensino: Universidade Estadual De Campinas, Campinas. Biblioteca Depositária: Biblioteca Central.

WAITZ, Inês Regina. *A essência do romanesco (estudo do romance se um viajante numa noite de inverno)*. 01/08/1997 102 f. Mestrado em letras Instituição de Ensino: Universidade Est. Paulista Júlio De Mesquita Filho, São Paulo. Biblioteca Depositária: UNESP/FCL/ASSIS.

ZILBERMAN, Regina. O escritor, o leitor e o livro. Revista do Instituto Cultural Judaico Marc Chagall. Porto Alegre, v.3, n. 1, p. 64-70, jan-jun, 2011. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/webmosaica/article/view/22362>> Acesso em: 11/12/20.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Ubu Editora, 2018. 112 p.



Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
Pró-Reitoria de Graduação
Av. Ipiranga, 6681 - Prédio 1 - 3º. andar
Porto Alegre - RS - Brasil
Fone: (51) 3320-3500 - Fax: (51) 3339-1564
E-mail: prograd@pucrs.br
Site: www.pucrs.br