

SE UM VIAJANTE NUMA NOITE DE INVERNO: A TESSITURA DE SUJEITOS NO DISCURSO ROMANESCO

Maria Aparecida Leite Mendes COTA (FAMINAS - BH¹)

RESUMO: Analisaremos a encenação romanesca de Calvino em que as instâncias enunciativas, em uma relação dialética, se processam por meio da reversibilidade de papéis entre sujeitos. A partir de sua ausência, o autor passa a criar um jogo de máscaras: ele constrói o seu leitor e é por ele construído em um jogo especular que reflete cumplicidade e sedução. Utilizaremos como referencial teórico a Teoria Semiolingüística, de Patrick Charaudeau que prevê que todo ato de linguagem advém da interação entre sujeitos em um duplo movimento de produção e de compreensão de sentidos, entre os implícitos e os explícitos da linguagem.

RESUMEN: Analizaremos la escenificación romanesca de Calvino en las instancias enunciativas, en una relación dialéctica, se mezclan en un proceso de reversibilidad de papeles entre sujetos. A partir de su ausencia, el autor pasa a crear un juego de máscaras: el construye su lector y es por él construido en una especie de juego de espejos que refleja complicidad y seducción. Utilizaremos como referencial teórico la Teoría Semiolingüística, de Patrick Charaudeau según la cual todo acto de lenguaje proviene de la interacción entre sujetos en un doble movimiento de producción y de sentidos, entre los implícitos y los explícitos del lenguaje.

1. Introdução

Há várias correntes de análise que focalizaram, em diferentes épocas, diferentes aspectos no tocante à relação autor/obra/leitor. Há teorias que focalizam o autor como centro do processo de produção de sentidos. Dessa concepção, advém um tipo de leitor preocupado em captar “o que o autor quis dizer”, em descobrir “qual a intencionalidade do autor ao produzir o texto”, ou ainda de explicar a obra e formular soluções para os seus enigmas. Esse tipo de concepção passou a sofrer severas críticas por parte dos formalistas, que relegaram o autor em função do texto em si. O que importa é decifrar a intenção do autor sem captar as nuances significativas do texto, sem se preocupar com a forma como o texto foi produzido. Por isso, quase que por decreto, foi “fundada” a “morte do autor”. O autor perdeu sua primazia como produtor exclusivo de sentidos. Este deixa de ser o proprietário da significação e assume o estatuto de leitor comum. Passa-se a cogitar a idéia de que o texto pode veicular diferentes sentidos, não previstos ou não desejados pelo autor. Dessa forma, o leitor passa a explorar, na obra, o seu aspecto formal e a fazer uma análise imanentista, que prioriza o texto como fonte única de pesquisa e análise. Segundo essa concepção, o trabalho do leitor seria o de mero decifrador dos enigmas do texto, ou de detetive que faz levantamento de ocorrências de elementos lingüísticos deixados como pistas de leitura.

Após esse advento estruturalista, passou-se a atribuir ao leitor o papel de centro do processo de produção de sentidos, numa intrínseca relação de co-produtor, co-enunciador de sentidos. Assim, o texto deixa de ser tratado como verdade única e assume um aspecto de pluralidade de sentidos. Estes serão produzidos de acordo com a diversidade do olhar. A contribuição do leitor, nessa perspectiva, além de produzir sentidos, é também a de deslindar estratégias discursivas que poderiam passar despercebidas ou a de sugerir diferentes modos de leitura.

Por isso, nosso objetivo é mostrar que as instâncias de produção e de recepção não podem ser abordadas de forma estanque e segmentada. Pretendemos mostrar, através do fascinante romance de Calvino, “Se um viajante numa noite de inverno”, como essas instâncias se intercambiam num envolvente jogo de simultaneidade e interconexão, que faz com que o sentido passe a ser produzido não somente na intenção autoral, nas formas imanentes da linguagem ou olhar subjetivo do leitor, mas numa imensa rede de interação entre autor/obra/leitor. Segundo Bordas (2002, p. 36), essas instâncias formam um conjunto e se constituem numa relação de simultaneidade.

¹ cidacota@uol.com.br

Para melhor focalizá-las, adotamos como pressuposto teórico a Teoria Semiolingüística de Patrick Charaudeau, em especial, as noções de contrato comunicacional e o quadro enunciativo. Acreditamos assim poder focalizar, de maneira mais detalhada, a constituição dos sujeitos do discurso bem como seu papel na construção do texto ficcional.

Propomos, portanto, um diálogo entre a Literatura e a Análise do Discurso, uma vez que tentaremos aplicar o referencial teórico desta última na análise de um romance, bem como analisar suas diversas instâncias enunciativas à luz da Lingüística.

2. O ato de linguagem

Charaudeau afirma que não se pode construir uma teoria do discurso sem que se leve em conta, simultaneamente, sua dimensão situacional (espaço externo) e a lingüística do espaço interno. A Teoria Semiolingüística, (doravante TS), de um modo geral, procura explicar a relação entre os fatos da língua e outros fenômenos psicossociais, bem como a intervenção do sujeito psicossociolinguageiro na produção de sentidos. Assim sendo, a TS articula-se em torno de dois componentes: o lingüístico, que evidencia a materialidade verbal do ato de linguagem e o discursivo que define os sujeitos como atores sociais que “encenam” os mais diversos papéis sociais, que variam de acordo com as circunstâncias que envolvem o discurso. Por isso, Charaudeau (1983, p. 20) apresenta o ato de linguagem como um fenômeno de interação entre sujeitos em um duplo movimento de produção e de compreensão de sentidos. Esse movimento se constitui por um “vai-e-vem” constante entre o espaço externo (*o fazer*), que implica a relação contratual entre os parceiros e o interno (*o dizer*) da cena comunicativa. O citado autor assim esquematiza o ato de linguagem:

$$A \text{ de } L = [\text{explícito} \times \text{implícito}] \text{ C de } D$$

Dessa relação entre o implícito e o explícito, sugerida nesta fórmula, surge a possibilidade de se tomar o discurso como jogo entre a sociedade e suas produções languageiras as quais implicam saberes, crenças e valores socialmente partilhados.

Charaudeau (1983, p. 44) preconiza que todo ato de linguagem se processa em um duplo circuito: (i) externo (que implica o *fazer psicossocial*) e (ii) interno (*o dizer*), onde estão os quatro sujeitos pertencentes aos atos de produção e de interpretação, os quais se desdobram em seres de ação e de fala. Machado (1998, p. 116), ao analisar a multiplicidade de sujeitos no discurso, explica que, de acordo com a T.S, o ato de linguagem se constitui:

[...] através da atuação de quatro sujeitos: dois deles exteriores ao enunciado seriam os actantes da comunicação: um sujeito-emissor e um sujeito receptor. O sujeito emissor ou sujeito comunicante ‘cria’ mais dois sujeitos, internos ao ato de linguagem, verdadeiros seres de palavra, que seriam os protagonistas da enunciação: um sujeito-enunciador que se dirige a um sujeito destinatário.

Nesse processo enunciativo é que apreendemos as dimensões lingüísticas e extralingüísticas do discurso. Por isso, essa teoria define o ato de linguagem como uma *mise en scène* que resulta do cálculo que os parceiros, (seres psicossociais que partilham as práticas sociais e representações imaginárias do meio social a que pertencem) fazem um sobre o outro. Essa ação interativa leva tanto às competências desses sujeitos, quanto às estratégias que eles utilizam para construir um projeto de fala capaz de atingir a intencionalidade prevista em relação ao seu destinatário. O texto é, pois, produzido por meio da língua e do discurso e reflete as escolhas conscientes ou inconscientes que o sujeito comunicante faz em função das restrições impostas pela situação comunicativa e/ou das estratégias que pretende utilizar para captar os sujeitos destinatários.

2.1. O Contrato Comunicacional

Machado (1999), seguindo os princípios de Greimas (1979), apresentou-nos a definição “fundadora” de contrato no mundo discursivo. Assim, pode-se compreender por contrato:

[...] o fato de estabelecer, de ‘contratar’ uma relação inter-subjetiva que tem por efeito modificar o estatuto (o ser e/ou parecer) de cada um dos sujeitos *in praesentia*. (...) Trata-se de usar o termo de contrato a fim de determinar, progressivamente as condições mínimas nas quais se efetua a “tomada de contato” entre dois sujeitos, condições que poderão ser consideradas como os pressupostos do estabelecimento da estrutura da comunicação semiótica.

Essa noção foi, de certa forma, “adotada” pela TS. Nesta, o contrato aparece como um “quadro de reconhecimento” no qual se inscrevem os parceiros da comunicação, em um processo de interação linguageira e de produção de sentidos. O contrato estabelecido em cada situação de comunicação depende do imaginário social, o que significa dizer que esse quadro de reconhecimento pode ser atualizado de diferentes formas. Essas formas estarão diretamente ligadas às práticas e às representações sociais dos sujeitos do discurso.

A relação contratual depende, pois, de componentes mais ou menos objetivos, tornados pertinentes pela expectativa do ato linguageiro. Esses componentes são de três tipos:

Comunicacional: concebido como o quadro físico da situação interacional: os parceiros estão presentes? Eles se vêem? São únicos ou múltiplos? Que canal - oral ou gráfico - eles utilizam? Psicossocial: concebido em termos dos estatutos que os parceiros se reconhecem: idade, sexo, categoria socioprofissional, posição hierárquica, relação de parentesco, pertencente a uma instituição do domínio público ou privado etc. Intencional: concebido como um conhecimento *a priori* que cada um dos parceiros possui (ou constrói) sobre o outro de forma imaginária, fazendo apelo aos saberes supostamente partilhados (intertextualidade). Esse componente repousa sobre duas questões que constituem os princípios de base de sua realização: sobre o que falam ou qual pode ser a intenção de informação? E como falam ou qual pode ser a intenção estratégica de manipulação? (CHARAUDEAU 2000, p. 31).

É por meio desses componentes que se produzem os mais diversos atos de linguagem constituídos por um “jogo de expectativas”, por meio do qual são construídas hipóteses de saber sobre o “Tu interpretante” (CHARAUDEAU, 1983). Diante disso, Machado (2001, p. 46) afirma que “o discurso é visto como um ‘jogo comunicativo’ ou seja, o jogo que se estabelece entre a sociedade e suas produções linguageiras”. Nessa perspectiva, as produções linguageiras serão sempre constituídas de acordo com “um quadro de determinações necessárias à configuração do lugar de produção dos sentidos sociais, bem como do lugar de seu reconhecimento”. (CHARAUDEAU, 1994)

Assim, podemos afirmar que comunicar é assinar um contrato de comunicação de reconhecimento dos termos que definem a situação. Tais considerações nos permitem, ainda, seguindo os preceitos do autor supracitado, afirmar que o ato de linguagem, para ser válido, prescinde da combinação de dois espaços: o espaço da restrição e o espaço das estratégias.

Embora a natureza deste trabalho não nos permita aprofundar o referencial teórico por nós sugerido, gostaríamos de salientar que esse “jogo de expectativas” abre-nos um espaço para uma análise voltada não somente para o campo da produção verbal, mas também para a recepção do texto. A nosso ver, esse enfoque permite-nos aliar a Teoria Semiolingüística à Estética da Recepção inaugurada por Hans Robert Jauss em 1967. Stierle (1979, p. 144) nos fornece subsídios para tal reflexão ao afirmar que:

o sujeito da produção leva em conta a imagem do leitor e seu papel em um contexto da ação. Nesta medida, sua produção textual já se coloca em um horizonte de expectativa que ultrapassa o próprio texto. Por outro lado, o leitor está colocado em um horizonte de expectativa duplo e ultrapassante do texto, na medida em que, para ele, o texto como meio remete para o papel de sujeito constitutivo do texto e ainda para o papel do próprio leitor, que situa em seu próprio campo de ação que o texto lhe sugere. Assim o horizonte de expectativa do autor faz parte do duplo horizonte expectativa de seu leitor.

A seguir, partindo desses pressupostos, tomaremos o romance de Calvino como um ato de linguagem e buscaremos analisar a tessitura dos sujeitos como forma de estratégias utilizadas na captação e sedução do leitor.

3. Calvino: a “desinvenção” do romance

Calvino, cinco anos após a publicação do romance *Se um viajante numa noite de inverno*, em uma conferência no *Instituto Italiano de Cultura de Buenos Aires* assim apresenta sua obra:

trata-se de um romance sobre o prazer de ler romances; o protagonista é o Leitor, que por dez vezes recomeça a ler um livro que, em razão de vicissitudes alheias a sua vontade, ele não consegue terminar. Tive, portanto, de escrever o início de uma dezena de romances de autores imaginários, todos de algum modo, diferentes de mim e diferentes entre si: um romance todo de desconfianças e sentimentos confusos; outro todo de sensações densas e sangüíneas; um introspectivo e simbólico; um existencial revolucionário; um cínico brutal; um de manias obsessivas, um lógico geométrico; um erótico-pervetido; um telúrico primordial; um apocalíptico –alegórico. Mais que identificar-me como autor de cada um dos romances procurei identificar-me com o leitor – representar o prazer da leitura deste ou daquele gênero, mais do que o texto propriamente dito.(...) mas, sobretudo, tentei evidenciar o fato de que todo livro nasce na presença de outros livros, em relação e em confronto com outros livros. (Italo Calvino, “Il libro, i libri”, Nuovi Quaderni Italiani, Buenos Aires, 1984, p 19).[nota da edição italiana]

O romance é escrito em dez capítulos, todos eles seguidos de um outro, não numerado, apenas nomeado. Sendo que somente os capítulos que recebem numeração sugerem ser escritos pelo autor empírico Calvino, os outros constituem o início dos dez romances de autores imaginários e recebem diferentes títulos. É interessante lembrar que essa organização cíclica dos dez capítulos sugere multiplicidade de foco, de olhares e a continuidade da narrativa e, assim como nas fascinantes histórias de “*As mil e uma noites*”, cada capítulo interrompido é marcado por uma interrogação que prenuncia uma nova trama, um novo romance que o leitor/ protagonista busca ler para encontrar a unidade.

Chama-nos também a atenção o título que, de antemão, prepara o leitor para adentrar num clima de suspense e busca da continuidade da história. Isso se faz possível se procedermos à leitura dos títulos dos romances, dispostos no índice, de forma corrida. Surpreendentemente teremos o seguinte texto:

Se um viajante numa noite de inverno, Fora do povoado de Malbork, Debruçando-se na borda da costa escarpada, Sem temer o vento e a vertigem, Olha para baixo onde a sombra se adensa, Numa rede de linhas que se entrelaçam, Numa rede de linhas que se entrecruzam, No tapete de folhas iluminadas pela lua, Ao redor de uma cova vazia, Que história espera seu fim lá embaixo?

Curiosamente, essa bricolagem de títulos produz uma narrativa marcada por um final aberto em forma de interrogação. Nesse sentido, pode-se destacar ainda, no capítulo 11, uma passagem em que o protagonista, ávido por conhecer o final do romance, cuja leitura foi por dez vezes interrompida, apresenta a lista acima a um leitor, na expectativa de poder encontrar um volume da obra. Para surpresa do leitor de Calvino, é apresentada - em itálico e marcada por aspas - na página 261, mais uma frase: “*ele pergunta, ansioso por ouvir o relato*”, que passa, a partir de então, a fazer parte da lista de títulos do romance. Percebemos o acréscimo de mais um título que não consta nem do índice nem da obra, mas que mantém em suspense o final da narrativa presa, não somente à instância de recepção, mas, sobretudo, a outras vozes capazes de constituir sentidos diversos. Essa construção polifônica remete ao processo de intertextualidade, a que se refere o autor na citação anterior: “todo livro nasce na presença de outros livros, em relação e em confronto com outros livros”. E também à busca de construção de sentidos por parte do leitor, representado por Calvino sob a metáfora de viajante. Para Certeau (1994, p. 269)

leitores são viajantes, circulam nas terras alheias nômades caçando por conta própria através dos campos que não escreveram (...) O lugar do texto não é aqui ou lá, um ou outro, mas nem um nem outro, simultaneamente dentro e fora, perdendo tanto um como o outro misturando-os, associando textos adormecidos (...)

Acreditamos ser essa uma das formas de “desinvenção” do romance no tocante a sua estrutura canônica, de dessacralização da obra no seu caráter de verdade absoluta e plena. Não há a crença de que o autor é o detentor da chave do texto, nem a de que a obra é a única fonte válida de pesquisa, afinal ela se constitui, num

movimento incessante de interdiscursividade, no constante diálogo com outras. Não há mais o lugar da obra, o lugar do autor, mas um entre-lugar que prenuncia nos seus interstícios um espaço para um novo tipo de leitor, para um novo tipo de romance. Seria esse um *nouveau roman*?

3.1. As instâncias de produção e de recepção: um jogo de máscaras

O romance analisado é assinado pelo autor empírico, Italo Calvino, que se dirige enquanto escritor, no nível situacional, a leitores do romance (Tui). A ele é atribuído como sujeito psicossocial, historicamente constituído o papel do *fazer*. Situa-se no circuito externo do quadro enunciativo e pode ser denominado EU-comunicante (Euc). No projeto de construção do romance, este cria diversos sujeitos enunciadores (Eue) e o Tud, leitor ideal, estes últimos ocupam o espaço discursivo do *dizer*. Entre os sujeitos responsáveis pela enunciação (Euc – Eue) existe um sujeito intermediário denominado *scriptor*, que segundo Mello (2004, p. 96)

é o sujeito que põe a ficção em movimento, a passagem na relação entre o Euc e o (s) Eue (s). Ele se inscreve nesse hiato existente entre esses sujeitos. É a figura que materializa o projeto de fala, que o executa. O *scriptor* coloca no papel os seres de palavra, possibilitando a enunciação literária/teatral se realizar novamente no e pelo leitor/espectador.

Observemos, no romance, como se processa a construção desses sujeitos. O capítulo 1 é aberto por um *scriptor*, que se manifesta anunciando a leitura do livro de Calvino: “*Você vai começar a ler o novo romance de Italo Calvino (...)*” Dessa forma, o protagonista, curiosamente denominado *Você*, é colocado em cena. O autor torna-se, então, responsável por um projeto de fala que associa o leitor empírico (Tui) ao (Tud), o leitor ideal, pois, já de antemão, esse Tud, por ele meticulosamente projetado, envolve o Tui e o conduz também para a trama como um personagem. O *scriptor* cria um jogo enunciativo inédito e proporciona ao leitor empírico a possibilidade de assumir, no processo narrativo, o papel de enunciador de um diálogo com os possíveis sujeitos que habitam seu ambiente de leitura. “*Diga logo aos outros: ‘não quero ver televisão! Se não ouvirem levante a voz: ‘Estou lendo! Não quero ser perturbado! (...) ‘estou começando a ler o romance de Italo Calvino!’*” Ou ainda, como enunciador, criar uma relação de cumplicidade com o autor: “*(...) como se, a cada vez que a personagem reaparecesse no curso do romance, você, Leitor, se preparasse para exclamar: ‘Ah, é aquela da espátula de manteiga!’ forçando assim o autor a atribuir-lhe atos e eventos relacionados à espátula inicial.*” (p. 42-3)

Temos, diante de nossos olhos, projetado o quadro enunciativo de Charaudeau como um imenso palco teatral em que se processa uma encenação romanesca. O circuito externo é o espaço em que se situam os sujeitos empíricos, a platéia. No circuito interno, estão os atores, enunciadores/personagens. Até aí, nenhuma surpresa, mas o grande lance do romance é justamente o de promover a interação entre esses dois mundos: o leitor empírico é sutilmente arrebatado para o palco/livro e passa a agir como ser discursivo. Ao mesmo tempo, num processo de reversibilidade, os sujeitos enunciadores assumem funções de sujeitos empíricos e participam do processo de enunciação.

Podemos afirmar que todo o primeiro capítulo se constitui como uma encenação teatral. Há momentos em que o tom da narrativa se assemelha às didascálias, em que o *scriptor* dá instruções ao leitor de como o texto deve ser lido/encenado. Este se dirige diretamente ao Tui e comanda suas ações tal qual um diretor de teatro:

Relaxe. Concentre-se. Afaste todos os pensamentos. Deixe que o mundo a sua volta se dissolva. (...) Escolha a posição mais cômoda: sentado, estendido, encolhido (...) estique as pernas, acomode os pés numa almofada, ou talvez em duas (...) 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. Tome cuidado para que a página não fique na sombra. (...) Procure providenciar tudo aquilo que possa vir a interromper a leitura. Se você fuma, deixe os cigarros e o cinzeiro ao alcance da mão. O que falta ainda? Precisa fazer xixi? Bom isso é com você (...) Aguarde para abrir o livro quando estiver em casa. Aí sim. No quarto, tranquilo, você abre o livro na primeira página. – não na última, antes você quer saber a extensão dele. (p. 11-2)

Dessa forma, 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.

Dando seqüência a este ritual, o *scriptor* prepara o leitor para o prazer da leitura que é precedido por “*um passeio ao redor do livro*”. Seu intuito parece ser criar no leitor o desejo de conhecer a obra para que, num gesto de reconhecimento e de buscas diversas, ele possa encontrar, nos elementos paratextuais, o “prazer preliminar”, que antecede a leitura do romance:

Revire o livro entre suas mãos, percorra o texto da contracapa, das orelhas, são frases genéricas que não dizem muito. (...) é certo que esse 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 construção do ato, isto é, à leitura do livro propriamente dito. (p. 17)

Há também, por parte dessa instância, uma intensa preocupação com as impressões e expectativas do leitor (Tud) em relação à leitura da obra, e de sua relação com o autor empírico, também colocado em cena como um personagem:

Agora, sim, você está preparado para devorar as primeiras linhas da primeira página. Está preparado para reconhecer o inconfundível estilo do autor. Não, você não o está reconhecendo. Mas, pensando bem, quem afirmou que este autor tem um estilo inconfundível? Pelo contrário: sabe-se que é um autor que muda muito de um livro para outro. E é justamente nessas mudanças que se pode reconhecê-lo. No entanto, parece que este livro nada tem a ver com os outros que ele escreveu, (...) Está desapontado? Vejamos. De início talvez você experimente certo desnortamento, (...) Mas depois você prossegue na leitura e percebe que de algum modo o livro se deixa ler, independentemente daquilo que você esperava do autor. O livro é o que desperta sua curiosidade; pensando, você até prefere que seja assim, deparar com algo que ainda não sabe bem o que é. (p. 17)

Vale lembrar que há também, por parte do *scriptor*, uma preocupação com o leitor empírico, aquele que se dirige a uma livraria para comprar o livro. De forma descontraída, surge o tom da conversa íntima: “*Pois então você leu no jornal que foi lançado Se um viajante numa noite de inverno, o novo livro de Italo Calvino, que não publicava nada havia nada havia vários anos. Passou por uma livraria e comprou o volume. Fez bem.*” (p.13)

No parágrafo seguinte, o *scriptor* tem o cuidado de, numa nova encenação, acompanhar todo o ato de compra do livro. O ritual começa no momento em que o volume é identificado na vitrine, passa pela visão panorâmica de todos os livros nas prateleiras, seguido de reflexões diversas sobre os volumes ali dispostos. Os livros são mentalmente catalogados, numa imensa lista, como aqueles “*Que Há Tempos Você Pretende Ler*” “*os Que Procurou Durante Vários Anos Sem Ter Encontrado*” “*os Livros Que Gostaria De Separar Para Ler Neste Verão (...)*”. Toda essa encenação, que sugere uma passagem em revista pelas imensas prateleiras de livros, termina com a compra do livro.

Podemos perceber que essa listagem dos livros possibilitou-nos a construção do perfil, tanto de um leitor empírico, que tem o hábito de ler e de passar sempre pelas livrarias quanto de um leitor ideal.

Depois de todo esse processo de teatralização da leitura, é selado o contrato comunicacional do romance. Isso se dá no momento em que o *scriptor* anuncia para o leitor que ele já está preparado para iniciar a leitura, por isso o uso do operador argumentativo que abre o último parágrafo deste capítulo: “*agora, sim, você está pronto para devorar as primeiras linhas da primeira página*” (p. 17), que pressupõe os efeitos desse ritual de preparação do leitor para um projeto literário diferente, daí a necessidade de “assinar” de antemão um contrato que regulamente os termos da leitura e possibilite um acordo entre o leitor e a obra e, sobretudo, que preveja a intervenção constante do *scriptor* durante a viagem do leitor pelo romance.

Passemos agora ao capítulo intitulado “*Se um viajante numa noite de inverno*”. O *scriptor* lança mão de um processo metadiscursivo: “*O romance começa numa estação ferroviária; uma locomotiva apita, um silvo de pistão envolve a abertura do capítulo*”, que, de certa forma, ainda deixa transparecer a relação de cuidado e de envolvimento do leitor no novo cenário em que se ambientará a primeira cena do romance. Ele chega ao extremo de direcionar o leitor, parágrafo por parágrafo, e, num jogo astuto, ele transpõe os aspectos ambientais para as páginas do romance, criando assim um clima de suspense e de sedução do leitor:

uma nuvem de fumaça esconde parte do primeiro parágrafo. (...) são as páginas do livro que estão embaçadas como os vidros da janela de um velho trem; sobre as frases paira uma nuvem de fumaça. (...) um silvo semelhante aos das locomotivas e um jato de vapor sobem da cafeteira que o velho empregado do bar põe para funcionar com pressão, como se estivesse emitindo um sinal; pelo menos é o que parece, dado a sucessão de frases do segundo parágrafo. (...) Todos esses signos convergem para informar que se trata de uma pequena estação de província. (...) um romance que fala de trens e estações não pode deixar de transmitir esse cheiro de fumaça. (p. 18-9)

E, após a construção de mais uma parte dessa encenação romanesca, a figura do *scriptor* se desdobra e assume uma duplicidade de pontos de vista: ora sua voz se manifesta através da terceira pessoa, ora por meio da primeira pessoa. Num primeiro momento, ele se faz presente sob a roupagem de um homem:

A noite é chuvosa. O homem entra no bar, desabotoa o capote úmido, uma nuvem de vapor o envolve. (...) Sou o homem que vai e vem entre o bar e a cabine telefônica. Ou melhor: o homem que se chama “eu”, a respeito do qual você nada sabe. (p. 18)

É interessante observar como esse jogo prossegue ao longo do capítulo:

Você já avançou várias páginas em sua leitura, seria a hora de dizer-lhe claramente se a estação onde desembarquei de um trem atrasado é uma estação de hoje ou de outrora; mas, ao contrário, as frases continuam a mover-se no indeterminado, (...) Fique atento: essa certamente é uma estratégia para envolvê-lo pouco a pouco no enredo, para capturá-lo sem que você perceba – uma cilada. Ou talvez o autor ainda esteja indeciso, (...) (p. 20).

Podemos perceber, nesse trecho, o *scriptor* como um conjunto de estratégias discursivas criado pelo autor empírico como meio de sedução do leitor, meticulosamente orientado e projetado por aquele. Observamos, também, neste capítulo, um processo enunciativo construído sob uma multiplicidade de pessoas: *ele, eu, você e nós*. As pessoas denominadas por “nós” representam um pacto entre o *scriptor* e o leitor destinatário numa espécie de decifração de um projeto de fala que parece esvaír-se do controle do *scriptor* que assim se manifesta:

A cidade lá fora ainda não tem nome. Não sabemos se ficará fora do romance ou se o conterà inteiro no negrume de sua tinta. Sei apenas que esse primeiro capítulo demora a afastar-se da estação e do bar (...) Sabe-se lá onde se encontram agora a aqueles de quem devo receber instruções; ou melhor, ordens. É evidente que dependo de outros, não tenho ar de alguém que viaja por conta própria, ou por motivos pessoais; devo, isto sim, ser um, subordinado, um peão num jogo muito complexo, uma peça pequena numa grande engrenagem, (...) Se não falo com ninguém, deixo marcas, porque me qualifico como alguém que não quer abrir a boca; se falo, deixo-as também porque toda palavra pronunciada permanece e pode reaparecer a qualquer momento, com ou sem aspas. Talvez por isso o autor acumula suposições sobre mais suposições em longos parágrafos sem diálogos, para que eu possa passar despercebido e sumir numa espessidão de chumbo densa e opaca. (...) me chamo “eu”. Isso é tudo que você sabe sobre mim, mas é suficiente para que possa sentir-se levado a investir parte de si próprio por esse eu desconhecido, assim como fez o autor, que, sem ter tido a intenção de falar de si mesmo decidiu denominar “eu” sua personagem quase para subtraí-la aos olhares para não precisar nomeá-la nem descrevê-la, porque qualquer outra denominação ou atributo a teria definido melhor que esse despojado pronome; até mesmo pelo simples fato de escrever a palavra “eu”, o autor se vê tentado a por nesse “eu” um pouco de si próprio, um pouco daquilo que sente ou imagina sentir. Nada mais fácil que se identificar-se comigo: por ora meu comportamento exterior é o de um viajante que perdeu um aval de ação, (...) (p. 21-2) Grifos meus

Deparamo-nos nesse trecho com um complexo jogo de construção das instâncias enunciativas em que os papéis de diferentes sujeitos se imbricam. O *scriptor* se revela a mercê de um autor, que ele julga responsável pela autoria e escritura do romance, e se exime de qualquer tipo de responsabilidade ou controle sobre a trama. Mais uma vez, o jogo metadiscursivo se manifesta: o autor empírico cria um enunciador intermediado por um

scriptor, mas este, se “rebelar” contra o autor e o transforma em personagem, um personagem-autor, mas “personagem. Assim, um ser discursivo, de papel e tinta, atinge seu momento de glória, assume o estatuto de *sujeito comunicante* e enuncia, mas não somente na função de personagem que lhe fora garantida: ele enuncia como alguém que detém o controle do processo, por isso tece comentários sobre o autor e revela o caráter de duplicidade e de cumplicidade que os une: “*O autor se vê tentado a pôr neste “eu” um pouco de si próprio*”. Acreditamos que, nessa busca de simbiose ou nessa troca de papéis, o autor deixa em aberto o seu espaço, a sua marca que, segundo Mello², “*não é mais do que a singularidade de sua ausência*”. A nosso ver, é essa ausência que permite a interação e o diálogo entre as instâncias de produção e de recepção e a reversibilidade de papéis. É nesse vazio que se criam sujeitos da enunciação, que se constroem no aqui e agora de cada ato de linguagem.

Daí o grande trunfo do romance, projetado para atrair (formar?) um novo perfil de leitor, um leitor que, numa relação dialética, constrói o autor e é por ele construído, numa espécie de jogo especular que reflete cumplicidade e sedução. Numa passagem do capítulo 8, Lotaria, uma das personagens do romance, trava um diálogo com Silas Flannery, um dos autores imaginários da narrativa, (também um *scriptor*):

Recebi a visita de uma moça que está escrevendo uma tese sobre meus romances para um grupo de estudos universitários muito importante. Vejo que minha obra lhe serve perfeitamente para demonstrar suas teorias, o que decerto é um fato positivo, para meus romances ou para suas teorias, não sei(...) mas meus livros quando vistos pelos olhos dessa moça são para mim irreconhecíveis. (...) mas creio que os leu apenas para encontrar neles o que já estava convencida de achar ali antes de tê-los lido. (...) Espero que meus leitores leiam em meus livros algo que eu não sabia, mas só posso esperar isso daqueles que esperam ler algo que eles não sabiam. (...) (p. 189)

Nesse ponto, a personagem Lotaria rebate-lhe, dizendo ser sua irmã Ludmilla, e não ela, esse tipo de leitora “passiva, evasiva e regressiva que devora romances”, ela declara-lhe que a irmã não quis acompanhá-la na visita uma vez que acredita que “*é melhor não conhecer o autor pessoalmente, pois sua pessoa real nunca corresponde à imagem que se faz dele ao ler os livros.*” Diante de tal declaração, o autor revela: “*Creio que essa Ludmilla bem poderia ser minha leitora ideal.*” Surpreendentemente, Ludmilla resolve visitar Flannery:

para assegurar-se de minha existência, uma vez que correspondo ao que ela considera o modelo ideal de escritor. Esse modelo ideal consiste – para dizê-lo com palavras dela – num autor que faz os livros ‘como uma aboboreira faz abóboras.’ (...) Os romances de Silas Flannery são alguma coisa bem caracterizada... Tem-se a impressão de que já estavam ali, com todos os detalhes, antes mesmo que o senhor os tivesse escrito... parece que passam através do senhor, que eles vêm servir-se do senhor, que sabe escrever, porque para que sejam escritos é preciso existir alguém que saiba fazer isso... (...) ela explica que acredita haver compreendido isto: a verdade da literatura consiste apenas na fisicalidade do ato de escrever. (p. 193-4 – Grifo meu)

Podemos perceber nessas passagens a presença de dois tipos de leitores projetados pelo autor: o leitor compulsivo de romances e o leitor reflexivo (um analista do discurso?!) que se debruça sobre a obra, tentando deslindar suas estratégias. Vemos que, neste último perfil, temos um leitor capaz de se “apropriar” da obra e reescrevê-la, produzir sentidos não previstos no ato de produção, torná-la, segundo Calvino, “irreconhecível aos olhos do autor”... Temos, também, representado nessa passagem um autor que alimenta um tipo de expectativa em relação ao seu leitor e tenta criar um projeto de fala inusitado que o surpreenda sempre. E, por outro lado, há a figura do leitor que, por sua vez, cria expectativas em relação ao seu tipo ideal de autor. Um leitor que chega até mesmo a refletir sobre o fazer literário, de forma a anular a importância do autor enquanto produtor de sentidos e atribuir-lhe o simples papel de “energia gráfica impessoal” que transcreve textos e é totalmente desprovida de subjetividade.

Diante de tal constatação da leitora, *o scriptor* desnuda a figura do autor e revela a sua duplicidade:

² Afirmação feita durante o curso: STV em AD: o contrato comunicacional no romance ficcional ministrado na FALE/UFMG no 2º sem. de 2004.

um ciúme pungente me invade, não o ciúme de outras pessoas, mas deste mesmo eu de tinta, de pontos e de vírgulas, que escreveu os romances que não escreverei mais, o autor que continua a entrar na intimidade dessa jovem, ao passo que o eu, o eu de aqui e de agora, com minha energia física que sinto manifestar-se muito mais indestrutível que o impulso criativo, dela estou separado pela imensa distância de um teclado datilográfico e de uma folha branca no carro da máquina.

Tal constatação é endossada pela leitora que afirma enfaticamente a Silas Flannery:

o senhor são duas personalidades distintas, que não interferem uma na outra... não duvido que seja concretamente essa pessoa e não outra, ainda que o senhor se pareça com tantos homens que eu conheci; mas quem me interessa é o outro. O Silas Flannery que existe nas obras de Silas Flannery, independentemente do senhor que está diante de mim...

Temos aí traçado um desdobramento da instância de produção: o EUc, o ser empírico e o Eue, o ser discursivo, tal qual como idealizou Charaudeau (1983, p. 44). São, portanto, esses sujeitos, mediados pela figura do *scriptor* que criam a instância de recepção. Seguem algumas passagens que ilustram a busca de construção do perfil do leitor ideal a partir de dados empíricos:

Seria indiscrição perguntar a você, Leitor, quem você é, qual a sua idade, estado civil, profissão, renda. É sua vida, é problema seu. O que conta é seu estado de ânimo neste momento em que, na intimidade de sua casa, tenta restabelecer a calma perfeita para mergulhar no livro. (p. 39)
Leitor, conheço-o muito pouco para saber se você se move com segura indiferença pelo interior de uma universidade ou se traumas antigos ou escolhas ponderadas fazem que o universo de discentes e docentes surja como um pesadelo em seu espírito sensível e sensato. (p. 53)

3.2. A instância de produção: “*uma rede de linhas que se entrelaçam.*”

Podemos observar em algumas passagens do romance que a instância de produção é desnudada, explicitada aos olhos do leitor. Desfaz-se a imagem sagrada do autor como detentor total da obra. Segundo Mello (idem) “em todo texto, uma parte advém do autor, uma outra parte é anônima e coletiva.” Acreditamos que essa parte coletiva advém tanto dos valores psicossocioculturais e do imaginário social em que se insere o autor, quanto de outras instituições que, em parceria, passam a funcionar como instância de produção (Euc), “*numa rede de linhas que se entrelaçam*”. Vejamos alguns exemplos:

A sociedade anônima que explora a interminável produção verbal de calafrios, crimes e amplexos do veterano autor tem a estrutura de um eficiente banco comercial (...) os numerosos romances que começou pelos quais recebeu adiantamentos de editores do mundo inteiro, envolvendo financiamentos bancários internacionais, esses romances, nos quais as localidades turísticas freqüentadas, os modelos de alta-costura, as marcas dos licores bebidos pelas personagens, das peças de decoração, das engenhocas sofisticadas, já foram fixados por contrato através de agência de publicidade especializadas, (...) Uma equipe de ghost-writers especialistas em imitar o estilo do mestre em todas as nuances e maneirismos, mantêm-se pronta para intervir a fim de cobrir as falhas, arrematar e completar os textos semi-redigidos, de modo que nenhum leitor consiga distinguir as partes escritas por uma ou outra mão (...). (p. 124-5)

Além dessas outras esferas ligadas à produção, podemos lembrar também, no capítulo 5, referências ao editor, o senhor Cavedagna, ao tradutor, Ermes Marana. Já no capítulo 6, há referências a uma empresa, cujo representante fazia parte das “*OEPHLW (Organization for the Eletronic Production of Homogenized Literary Works), de Nova York e oferecido a Flannery assistência técnica para terminar o romance*”. No capítulo 8, há também uma clara referência dessa espécie de corporação que constitui a instância de produção:

Agentes literários esperam meu novo romance, pelo qual já receberam adiantamentos dos editores do mundo inteiro; agentes publicitários desejam que minhas personagens vistam certas

roupas e bebam certos sucos de fruta; programadores que pretendem terminar com auxílio de um computador meus romances inacabados. (p. 187)

Também no capítulo 6, encontramos uma passagem reveladora de outros processos que agem como uma espécie de co-produtores que adaptam o romance ao gosto de leitores diversos, num tipo de sistema programado para atender às suas expectativas:

Nova York, na sala de controle, a leitora está presa à poltrona pelos pulsos com os tensiômetros e o cinto estetoscópico, as têmperas apertadas na coroa dos fios espiralados do encefalógrafo que marca a intensidade de sua concentração e a frequência dos estímulos. (...) ademais, deve ser uma pessoa com visão e nervos resistentes o bastante para podermos submetê-la à leitura ininterrupta de romances, e variantes de romances, à medida que vão sendo produzidos pelo computador. Se a concentração na leitura atingir certo nível com certa continuidade, o produto é válido e pode ser lançado no mercado; se, ao contrário a concentração diminui e oscila, a combinação é descartada, seus elementos são decompostos e reutilizados em outros contextos. (p. 131-2)

Vemos, nesse trecho, que o autor não é uma instituição autônoma, uma vez que é constituído, forjado, formatado pelo leitor e pelo tipo de gosto e de expectativas que este nutre pelo texto, no caso, o romance. Assim, podemos afirmar que o “autor faz o texto e é feito por ele.” Daí o fato de que o ato de escrever é um ato polifônico, dialógico e intertextual. Ou, ainda, seguindo Calvino, agora no capítulo 5: “A figura do autor se tornou plural e se desloca sempre em grupo, porque ninguém pode ser delegado a representar ninguém.” (p. 100) e ainda no capítulo 8: “O autor de cada livro não é mais que uma personagem fictícia que o autor real inventa transformar em autor de suas ficções”. (p. 184)

Esse autor plural, ao longo do romance, se faz representar por meio do desdobramento em inúmeros heterônimos: Tatis Bafakbal, Silas Flannery, Takakumi Ikoka e Anatoly a Anatólin. Também estes representam uma duplicidade de papéis: autores empíricos (Euc) mas também enunciadores (Eue) uma vez que atuam também como sujeitos discursivos, “autores de ficções”, meticulosamente inventados na encenação romanesca.

Muitas outras passagens poderiam ser citadas com o intuito de mostrar como Calvino (des)constrói e ficcionaliza a figura do autor na sua multiplicidade de papéis. Há momentos em que essa instância se faz presente também na figura do tradutor, do editor, do copista, do *ghost writer* e de um falsificador de romances, assim como há várias referências à obra apócrifas. Acreditamos ser essa uma tentativa, conforme já afirmamos, de dessacralização e de despersonalização da figura do autor.

3.3. As interfaces do leitor: uma rede de linhas que se entrecruzam

O leitor curiosamente figura no texto como protagonista, um protagonista duplamente constituído: o Leitor e a leitora Ludmilla. O leitor, em um processo de apagamento e construção de identidade, é denominado Você. Ele é responsável pelo foco narrativo em primeira pessoa e se deixa seduzir por Ludmilla, leitora voraz de romances, que também se desdobra na imagem da irmã Lotária, especialista em análise de romances.

Além desse jogo, a figura do leitor também parece ser desmistificada no momento em que é criado um personagem, Irnério, tido como um não-leitor, um sujeito que procura nos livros somente um conjunto de formas, texturas, tamanhos e cores:

Estou procurando um livro (...) Não é para ler. É para fazer. Eu faço coisas com livros. Alguns objetos. É, obras: esculturas, quadros, como quiser chamá-los. Já fiz até uma exposição. Fixo os livros com resina, assim eles ficam do jeito que estiverem fechados ou abertos. Ou então lhes dou formas, os esculpo, abro buracos por dentro. Os livros são ótimo material para ser trabalhado, dá pra fazer muitas coisas com eles. (...) Os críticos dizem que o que faço é importante. Em breve reunirei todas as minhas obras num livro. Um livro de fotos de todos os meus livros. Quando esse livro for impresso, eu o usarei para fazer outra obra. (p. 153)

Parece importante observar nessa passagem não somente a des-construção da imagem do leitor, mas, também, a ampliação de sentido dos termos *livro e obra*, em que o livro, mesmo coisificado, ainda é visto como objeto de desejo e como temática de uma obra. Vemos, também, retratada aqui, a metalinguagem: é o livro se

tornando tema de um outro livro. Enfim, temos a imagem de construção da obra retratada numa superposição infinita, em forma de *mise en abyme*, uma belíssima metáfora do caráter polifônico, dialógico e intertextual da obra. “A obra que permanece como acumulação e vida.”...

O movimento de dessacralização ou de des-construção de instâncias não pára por aí. Há ainda passagens em que o Leitor visita a leitora e procede a uma minuciosa leitura de sua casa e de sua biblioteca. Vejamos mais uma passagem em que se tenta devassar a intimidade da Leitora:

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 Terceira pessoa necessária para que esse romance seja um romance, para que entre a Segunda Pessoa masculina e a Terceira Pessoa feminina algo aconteça (...) Até agora este livro tomou o cuidado de deixar aberta ao Leitor que lê a possibilidade de identificar-se com o Leitor que é lido. (...) Vejamos se este livro consegue traçar um retrato verdadeiro de você; Leitora, partindo do cenário para pouco a pouco concentrar-se em você e estabelecer os contornos de sua imagem. (...) Sua casa, sendo o lugar em que você lê, pode dizer-nos qual o lugar os livros ocupam em sua vida (...) (p. 145-6)

O capítulo 7 prossegue numa detalhada descrição, reconhecimento e leitura de toda a casa da leitora: na cozinha, o leitor vai construindo por entre gostos, sabores, aromas, hábitos... a sua imagem. Assim “*os objetos não mais parecem estar ali por acaso, eles assumem significado como partes de um discurso, como memória feita de sinais e símbolos.*” (p. 148) Em seguida, o leitor chega à biblioteca, lê a disposição dos livros nas prateleiras, observa o “espetáculo dos livros na casa de Ludmilla” e procura conhecê-la melhor, observando, entre cada detalhe, os livros que ela está lendo e os que já leu. Finalmente, Ludmilla chega a casa e o encontro amoroso se realiza. É chegado o momento em que seu corpo se transforma em objeto de leitura:

em que seu corpo será submetido a uma leitura sistemática, mediante canais de informação táteis, visuais, olfativos.(...) Em você, o corpo não é apenas um objeto de leitura, faz parte de um conjunto complicado de elementos, que são todos visíveis nem estão todos presentes, mas que se manifestam em acontecimentos visíveis e imediatos (...) e todos os signos que estão nos confins dos usos e costumes da memória, da pré-história, da moda, todos os códigos, todos os pobres alfabetos por meio dos quais um ser humano acredita em certos momentos estar lendo outro ser humano. (p. 159)

Enfim, consuma-se aqui, a nosso ver, o processo de circularidade e de reversibilidade das três instâncias (autor/obra/leitor) que tentamos deslindar ao longo dessa análise: o leitor se faz texto na materialidade do corpo, nos hábitos e costumes, na cultura, nas memórias, nas leituras... Somos signos, somos textos, somos leitores: lemos e somos lidos a cada gesto, a cada palavra, em um infundável jogo/horizonte de expectativas que ultrapassa o próprio texto.

4. Considerações finais

Ao longo desse trabalho, tentamos analisar as diversas estratégias de construção das instâncias enunciativas no contrato comunicacional de um romance. Para tal, utilizamos, num processo polifônico, um movimento (aqui contamos com você, caro leitor!) de leituras e re-leituras, re-construímos (ou desconstruímos?) juntos o romance.

Ficou-nos, entretanto, um questionamento com o qual gostaríamos de finalizar, quem sabe, prosseguir esse registro de impressões aqui traçado: “O que a recepção de um texto ficcional espelha?” Acreditamos que, num primeiro momento, espelha o mundo, um mundo, conforme nota da orelha do livro, “contemporâneo, dividido, múltiplo, alienado, em que não teriam mais lugar os romances tradicionais, com princípio, meio e fim, que constroem personagens e reorganizam o mundo”. O texto, então, seria reflexo de todo o conjunto de imaginário social. Mas temos também, num processo dialético, o texto como uma visão do autor no mundo, este também como sujeito cindido, multifacetado, expõe para o leitor suas idiossincrasias, estilo, percepções... Assim, como em um caleidoscópio, a cada olhar, uma visão diferente. Mais um giro: aparece a imagem do leitor, também projetado, inserido no mundo e por ele constituído. Dessa forma, o romance vai construindo, paulatinamente, o

mundo do leitor que, se faz texto e, numa relação de perfeita simbiose, vai-se imbricando, se entrecruzando com o autor: este se constrói no leitor e é por ele constituído... um infundável jogo especular...

“Apague a luz você também. Não está cansado de ler? ‘Só mais um instante. Estou acabando *Se um viajante numa noite de inverno* de Italo Calvino.” (passagem final do romance – p. 263).

4. Referências bibliográficas:

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

CERTEAU, Michel. Ler: uma operação de caça. In: *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1994. p. 259-273.

CHARAUDEAU, Patrick. *Langage et discours: elements de semiolinguistique*. Paris: Hachette, 1983. 175 p.

_____. Uma teoria dos sujeitos da linguagem. In: MARI, H.; MACHADO, I.L. (Org.). *Análise do discurso: fundamentos e práticas*. Belo Horizonte: FALE/ UFMG, 2001. p. 23-38.

MACHADO, I.L. A análise do discurso e seus múltiplos sujeitos. In: MACHADO, I.L. (Org.). *Teoria e prática discursivas: estudos em análise do discurso*. Belo Horizonte: Carol Borges, 1998. p. 111-120.

MELLO, R. Teatro, Gênero e Análise do Discurso. In: MACHADO, I.L.; MELLO, R. *Reflexões em análise do discurso*. Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG, 2004. p. 87-106.

_____. Os múltiplos sujeitos no texto literário. In: *Análise do discurso em perspectivas*. Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG, 2003. p. 33-50.