

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

JOÃO PAULO TOZETTI DA SILVA

**ENTRE A VISIBILIDADE E O SUMIÇO:
AUTOR E AUTORIA EM *SE UM VIAJANTE NUMA NOITE DE
INVERNO*, DE ITALO CALVINO**

VITÓRIA

2014

JOÃO PAULO TOZETTI DA SILVA

**ENTRE A VISIBILIDADE E O SUMIÇO:
AUTOR E AUTORIA EM *SE UM VIAJANTE NUMA NOITE DE
INVERNO*, DE ITALO CALVINO**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Letras do Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Orlando Lopes Albertino

VITÓRIA

2014

JOÃO PAULO TOZETTI DA SILVA

ENTRE A VISIBILIDADE E O SUMIÇO:

**AUTOR E AUTORIA EM *SE UM VIAJANTE NUMA NOITE DE INVERNO*, DE
ITALO CALVINO**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Letras do Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovada em: _____ por:

Prof. Dr. Orlando Lopes Albertino (Orientador)
Universidade Federal do Espírito Santo

Prof. Dra. Fabíola Simão Padilha Trefzger
Universidade Federal do Espírito Santo

Prof. Dra. Rita de Cássia Maia e Silva Costa

Prof. Dr. Wilberth Clayton Ferreira Salgueiro (Membro suplente)
Universidade Federal do Espírito Santo

Prof. Dr. Messias Tadeu Capistrano dos Santos (Membro suplente)
Universidade Federal do Rio de Janeiro

AGRADECIMENTOS

Embora eu não seja religioso, creio que o primeiro e maior agradecimento deve ser a Deus, por tudo, mas principalmente por eu ter conseguido levar este trabalho até o fim.

Agradeço igualmente à FAPES (Fundação de Amparo à Pesquisa do Espírito Santo) pela bolsa concedida, sem a qual a conclusão desta dissertação teria sido mais difícil.

Ao professor Orlando pela orientação e aos professores da banca, titulares e suplentes, por terem aceitado participar. Também agradeço aos demais docentes e funcionários do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo, sempre muito solícitos.

Aos meus amigos que, em menor ou maior grau, tornaram o trabalho menos dispendioso com conversas nas horas de lazer. Agradecimento especial à Leticia pelas inúmeras revisões de meus textos, à Bárbara e ao Rafael pela companhia em uma das disciplinas do Mestrado, à Luanda pelo mesmo motivo, à Liliane pelas sms's incentivadoras e à Débora pelas raras, mas proveitosas, conversas. Não posso esquecer, contudo, de mencionar o Jelcimar, a Lorryne, a Maiana e a Rociele, pessoas que mesmo não estando por perto são componentes importantes de minha vida.

À minha família, principalmente à minha mãe, por sua dedicação em me criar e me manter focalizado nos estudos; à minha avó por sua ajuda em momentos difíceis e à minha prima Estér pela distração nas horas vagas.

RESUMO

Em fins da década de 1960, estudiosos como Michel Foucault e Roland Barthes ajudaram a modificar a atuação da crítica literária francesa, ainda muito apegada às perspectivas biografistas. Embora com propostas diversas, os referidos pesquisadores são considerados alguns dos maiores responsáveis pelo redimensionamento do papel que cabe ao autor na literatura e na interpretação literária. Uma década depois, Italo Calvino publica o romance *Se um viajante numa noite de inverno*, no qual, em meio à ficção, apresenta e discute diversos tópicos das teorias literárias então em voga, em especial a tese da *morte do autor* defendida por Barthes. A obra do escritor italiano é considerada por muitos críticos como sectária das ideias do semiólogo francês, porém essa premissa não é totalmente aceita. O romance critica a concepção superestimada de autor, mas, ao mesmo tempo, desconfia da proposta teórica que busca eliminá-lo. O objetivo desta dissertação é discutir a noção de autor e a questão da autoria literária por meio da obra de Italo Calvino aqui assumida como objeto de análise. A pesquisa teve como foco dois pontos distintos e interligados: apresentar a polêmica acerca da figura do autor – sua pertinência ou não para a interpretação, sua ausência ou presença no texto –, discutindo essencialmente a noção de *intenção* e a *morte* barthesiana; e ainda relacionar essa crítica, que diminuía a importância do autor, com o pensamento teórico de Italo Calvino para, assim, averiguar de que modo a querela envolvendo a figura do autor é discutida no romance. Dentre os norteadores da discussão, utilizamos o pensamento de Roland Barthes e de Michel Foucault, bem como as considerações do próprio Calvino expostas em diversos de seus ensaios.

Palavras-chave: Italo Calvino. Autor. Autoria.

ABSTRACT

In the late 1960s, some scholars as Michel Foucault and Roland Barthes contributed to modify the action of the French literary criticism, still very attached to biographical perspectives. Though with different proposals, these researchers are considered some of the main responsible for resizing the role of the author in literature and literary interpretation. A decade later, Italo Calvino publishes the novel *If on a Winter's Night a traveler*, in which, amid the fiction, he presents and discusses various topics of literary theories in vogue, especially the thesis of the author's death advocated by Barthes. The work of the Italian writer is considered by many critics as sectarian of the French semiotician's ideas, but this premise is not unanimous. The novel criticizes the conception overestimated of the author, but at the same time, distrusts the theoretical proposal that seeks to eliminate it. The objective of this dissertation is to discuss the notion of author and the question of authorship through this work of Italo Calvino. The research had as its focus two distinct but interrelated points: to show the controversy about the author's figure – its relevance or irrelevance to the interpretation, its absence or presence in the text – essentially discussing the notion of intention and the death proposed by Barthes, and to relate this criticism, which belittled the author's importance, with Calvino's theoretical thinking to, thereby, determine how the dispute involving the author's figure is discussed in the novel. As a guide, we use the Roland Barthes's and Michael Foucault's thoughts, as well as considerations that Calvino himself exposed in many of his essays.

Keywords: Italo Calvino, Author, Authorship.

SUMÁRIO

| | |
|---|------------|
| INTRODUÇÃO | 8 |
| 1. AUTOR(IA): UMA QUESTÃO LITERÁRIA E HISTÓRICA..... | 14 |
| 1.1 O autor moderno..... | 15 |
| 1.1.1 <i>A autoria na Antiguidade e na Idade Média</i> | 19 |
| 1.1.2 <i>Modernidade e “autor moderno”</i> | 24 |
| 1.2 O escritor como um autor. | 30 |
| 1.3 O problema da intenção..... | 36 |
| 1.4 A morte do autor..... | 45 |
| 1.5 A autoria segundo Michel Foucault | 52 |
| 1.5.1 <i>O problema do nome de autor</i> | 56 |
| 1.5.2 <i>A função autor</i> | 59 |
| 1.6 Após Foucault e Barthes? | 62 |
| 2. ITALO CALVINO, CRÍTICO E TEÓRICO..... | 66 |
| 2.1 Assunto encerrado | 67 |
| 2.2 Seis propostas para uma nova literatura | 78 |
| 2.3 Epistolário Calviniano | 79 |
| 3. ENTRE A VISIBILIDADE E O SUMIÇO..... | 81 |
| 3.1 A visibilidade do autor..... | 86 |
| 3.2 A leitura se sobrepõe à autoria? | 94 |
| 3.3 Os incipits | 97 |
| 3.4 Universidade, sistema editorial, e os livros apócrifos | 108 |
| 3.5 O diário de Silas Flannery: a consolidação da morte do autor? | 114 |
| 3.6 O fim da leitura..... | 122 |
| CONCLUSÃO | 125 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS..... | 127 |

INTRODUÇÃO

Ainda na graduação, em uma aula de teoria literária, a professora que ministrava a disciplina proferiu as seguintes palavras: “Não é a teoria que deve se impor sobre a obra, é a obra que deve pedir a teoria”. A professora explicava que se assim não fosse estaríamos tentando provar uma teoria ao invés de interpretar o texto literário. Essa reflexão ficou esquecida em algum recôndito da memória, mas veio à tona assim que fizemos a primeira leitura de *Se um viajante numa noite de inverno* [1979], de Italo Calvino.

Não somente a frase, mas toda aquela disciplina de teoria literária retornou à nossa mente como se nunca a tivéssemos esquecido. O motivo é autoevidente: o romance é como uma aula de teoria apresentando sub-repticiamente diversos temas e discussões teóricas que nasceram, se desenvolveram, circularam e, obviamente, foram contestadas, ao longo do século XX. Apesar de elas não serem citadas de forma explícita, qualquer pessoa iniciada nos estudos literários conseguiria ter percepção de pelo menos uma parte das referências ali contidas.

Conforme almejava Calvino, *Se um viajante numa noite de inverno* é um romance que apresenta uma narrativa romanesca, a história clássica de aventura que termina de uma maneira convencional, aconchegante. A trama do livro – o desejo dos protagonistas de terminarem a leitura de pelo menos uma obra – é simples, mas, ao mesmo tempo, instigante, visto que é regada por discussões teóricas.

Muito embora notássemos que o romance girava em torno da temática da leitura, evocada pelos nomes dos personagens principais – Leitor e Leitora –, pelas referências à estética da recepção e à semiótica, além de várias argumentações acerca da prática da leitura, não foi essa temática que mais nos chamou a atenção. O que nos prendeu a *Se um viajante numa noite de inverno* foi a relação da obra com a literatura, da obra com a teoria e da obra com ela mesma. Em síntese, o que nos fascinou nesse texto foi o jogo envolvendo a noção de *autor* e os debates filosóficos e literários que questionaram sua pertinência para os estudos de literatura e que redimensionaram o modo como vemos a autoria.

O que confere a autoria de um texto a um indivíduo? Silas Flannery, personagem do romance, é amplamente plagiado por uma máfia de livros apócrifos. Do mesmo modo, o protagonista Leitor vê-se cercado de textos cuja autoria é meramente suposta. É possível reconhecer um autor por seu estilo? Essas e outras questões são debatidas enfaticamente na obra e, conforme afirmam a maioria dos pesquisadores, como Marisa Martins Gama-Khalil (2001) e Rita de

Cássia Maia e Silva Costa (2003), demonstram o apagamento do sujeito na escrita, ou o que a teoria literária convencionou chamar de *morte do autor*, em alusão ao famoso artigo de Roland Barthes publicado em 1968.

Os personagens Ermes Marana e Silas Flannery são ícones dessa afirmativa. Enquanto o primeiro ambiciona eliminar a função exercida pelo autor por meio da criação e disseminação de livros apócrifos, o segundo aspira a uma despersonalização, transformando-se em uma “mão anônima” para, segundo sua concepção, conseguir escrever melhor: “Como eu escreveria bem se não existisse” (CALVINO, 2012, p. 175).

Para Roland Barthes ([1968] 1987), a escrita é o apagamento de toda a voz e de toda a origem, não sendo possível observar o indivíduo autor em qualquer texto literário. Já Michel Foucault ([1969] 2001) afirma que na escrita contemporânea o *autor* não é mais do que a singularidade da sua ausência. Ademais, segundo algumas correntes críticas, somente o ato da leitura constrói significação; e a produção de sentidos independe do sujeito criador da obra literária. Em outras palavras, a leitura e a interpretação prescindiriam do autor, pois a partir do momento em que a obra fosse terminada o texto não lhe pertenceria mais e ele tornar-se-ia uma figura exterior e anterior ao texto.

Apesar de aludir e insinuar, até certo ponto em demasia, a tese da *morte do autor*, o romance de Italo Calvino sugere, em algumas oportunidades, a possibilidade de o leitor visualizar no texto traços do indivíduo criador da obra literária. O escritor italiano questiona a ausência autoral e salienta que existe uma presença, ainda que ela se manifeste por lampejos de um sujeito subdividido¹.

O pensamento de Calvino não é contrário ao de estudiosos como Barthes e Foucault. Pelo contrário, ele posiciona-se de forma semelhante, porém não se prende aos ideais pós-estruturalistas, questionando-os e superando seus pressupostos. Ele também não se restringe a objetar somente essa tendência e sim a quase todas as correntes estéticas existentes até então, mesmo aquelas com as quais ele tinha afinidades. Integrante do OULIPO², Calvino escreve *Se um viajante numa noite de inverno* utilizando-se de procedimentos restritivos propostos pelo grupo, porém, como informa Fabia Scali-Warner (2012), ao contrário de seus outros dois

¹ Como veremos no segundo capítulo desta dissertação, Italo Calvino afirma que ao escrever, um escritor cria um *personagem autor* para cada uma de suas obras. Cada um deles funcionaria como uma instância diferente daquilo que chamaríamos de *autor*.

² O OULIPO é um grupo literário criado na França em 1960 e tem a antagônica missão de unir a literatura com os procedimentos lógico-matemáticos. O OULIPO acredita só ser possível atingir a totalidade da literatura a partir da adoção de procedimentos que a restrinjam, como, por exemplo, escrever um romance inteiro sem que seja mencionada a letra “e”.

romances oulipianos³, mais que seguir seus tecnicismos, ele oferece o seu próprio modo de compreender o fenômeno literário.

Sendo, além de romancista, crítico e teórico, Calvino revela, em seus ensaios, uma preocupação muito grande com a ênfase dada ao *autor* pela crítica do século XIX, ainda subsistente nas décadas iniciais do século XX. Nesses textos, e também no romance, o escritor italiano evidencia o seu desagrado em relação à hipóstase do *autor* propagada por essas críticas. Entretanto, de igual modo, Calvino assevera que o *seu* desaparecimento na literatura só existe como uma possibilidade – uma teoria? –, não sendo possível de ser aplicado fora do âmbito acadêmico, ao menos em nossa sociedade, letrada, dependente de um sistema editorial e de leituras e leitores que exigem um autor, mesmo que essa exigência se dê no momento anterior ao início da leitura.

O destaque dado ao diário de um escritor, a autorreferência que Italo Calvino faz a si mesmo, e o fato de os *incipits* (as histórias paralelas à narrativa principal) serem narrados em primeira pessoa, além de quase todos conterem ao menos uma reflexão sobre o ato de escrever, são índices suficientes para atestar a notoriedade do indivíduo que escreve ou, nas palavras de Cesare Segre (*apud* LUZI), para afirmar a *função demiúrgica do autor*.

Apesar de ser quase consenso o fato de *Se um viajante numa noite de inverno* ser um sectário da ideia da *morte do autor*, há pesquisas que de algum modo questionam essa uniformidade de opiniões. A estudiosa Priscila Malfatti Vieira (2010), em sua dissertação de mestrado, sustenta que a despersonalização pretendida no romance encontra-se tão somente nos caracteres em que essa tese é afirmada. Tendo justamente estudado o romance à luz dos ensaios de Italo Calvino, Vieira afirma que há uma presença autoral forte na obra, que pode ser verificada pelo tom ensaístico e pela retomada dos temas recorrentes de sua poética.

Já Luis Ernani Fritoli (2012), em recente tese de doutorado, afirma que *Se um viajante numa noite de inverno* é o livro mais autobiográfico⁴ de Italo Calvino como “profissional de literatura”, sendo possível nele perceber inúmeras concepções nas quais o escritor italiano acreditava, como o ideal da *multiplicidade*⁵ e a essência de uma literatura romanesca. Para

³ Consideram-se romances oulipianos, *As cidades invisíveis* (1972) e *O castelo dos destinos cruzados* (1973).

⁴ Fritoli distingue o Italo Calvino “profissional da literatura” e o “homem privado”. Para ele *Se um viajante numa noite de inverno* seria autobiográfico no sentido de reproduzir o posicionamento do escritor italiano em relação à literatura e não por apresentar a vida de Italo Calvino. Ainda segundo a posição de Fritoli, uma autobiografia do “homem privado” estaria representada em *Palomar* (1983).

⁵ A *multiplicidade* é uma das características descritas por Calvino em suas *Seis propostas para o próximo milênio*, sobre como ele acreditava ou gostaria que fosse a literatura após o século XX. Segundo Mario Barengi (2005a), uma parte da gênese dessas *lições* estaria justamente em *Se um viajante numa noite de inverno*.

Fritoli, Calvino pôde ainda desdobrar-se com ampla liberdade nos diversos fazeres literários (tradução, edição, leitura) que ele mesmo exercera em sua vida profissional (FRITOLI, 2012, p. 233-234). Desse modo, ainda que conceitualmente distintas, as reflexões dos dois pesquisadores ajudam a por em xeque alguns posicionamentos enraizados acerca desse romance.

Frisamos que hoje já existe uma tendência, tanto na crítica quanto na produção literária, de um *retorno do autor*, não mais ausente como se propagou na década de 1960, porém também não superestimado como era antes das novas críticas. Isso ocasiona inevitavelmente a revisão de alguns fundamentos do pensamento de Roland Barthes, Michel Foucault e outros estudiosos que decretaram a *morte do autor*.

Ainda assim, consideramos muito oportuno utilizar do pensamento de Barthes e Foucault, não especificamente como um aporte teórico, e sim como um ponto de partida e um norteador de toda a polêmica. Muitos de seus pontos de vista são debatidos no romance e tornam-se necessários para melhor situar a discussão. Obviamente, sendo o pensamento estruturalista, até certo ponto, superado⁶, parece-nos insuficiente analisar *Se um viajante numa noite de inverno* seguindo tão somente essas propostas teóricas. Julgamos indispensável uni-las a outro arcabouço teórico: a produção ensaística de Calvino.

O raciocínio que Italo Calvino empreende em alguns textos não-ficcionais parece ser o mais propício para a análise de um romance que discute teoria, pois além de não se distanciar temporalmente dos debates ocorridos na França, amplia a visão sobre o tema escolhido e evidencia que várias de suas opiniões, aprimoradas no romance, foram trazidas a lume anteriormente. Durante toda a sua vida como homem de letras, Calvino expressou o seu posicionamento intelectual e solidificou uma visão muito própria acerca da literatura.

Dito isso, a nossa proposta de dissertação consiste em uma análise acerca da noção de autor e da questão da autoria literária sem perder de vista a relação com o surgimento da literatura como disciplina acadêmica. Ou seja, pretendemos averiguar a querela envolvendo a pertinência ou não pertinência da figura do autor para os estudos literários: a discussão entre intencionalistas e anti-intencionalistas no início do século XX e, não menos importante, a *morte do autor* propagada por Barthes e Foucault.

⁶ É inegável que o pensamento estruturalista ainda é bastante difundido no meio acadêmico. Contudo, se antes sua metodologia era a mais utilizada, atualmente ela tem concorrido com diversos outros vieses relativizando, em certo sentido, a sua influência.

Especificamente, ambicionamos analisar o desenvolvimento dessas questões no romance *Se um viajante numa noite de inverno*, de Italo Calvino, e verificar se – e/ou como – a obra é necessariamente partidária das ideias sobre a anulação do *autor*. Em constante diálogo com a fortuna crítica acerca da obra e com os ensaios do escritor italiano, destacamos a relação de Italo Calvino com a crítica e averiguamos a constituição da autoria nesse período conhecido como *modernidade*.

As referências tanto do livro, quanto dos ensaios do escritor remontam a tradicionais embates que durante muito tempo existiram nos estudos literários, como a suposta visibilidade do autor na obra e a possibilidade de encontrar suas *intenções* no texto. Em vista disso, partimos dos clássicos textos de Roland Barthes e Michel Foucault e consideramos o *autor* como um *produto* da modernidade e nos empenhamos em averiguar o seu *nascimento* e o modo como *sua* figura foi tradicionalmente abordada pela crítica.

No primeiro e maior capítulo de nossa dissertação dedicamo-nos a uma revisão, ainda que sucinta dada a complexidade do tema, da discussão sobre o *autor* e a *autoria* nos estudos literários. Num primeiro momento, averiguamos a gênese do que poderíamos chamar de *autor moderno*, o grande alvo de contestação das críticas literárias ao longo do século XX. Retratamos como a autoria se constituía na Antiguidade e Idade Média e apresentamos as mudanças ocorridas na passagem do medievo para a modernidade que ocasionaram em uma nova forma de se encarar o *autor*. Em seguida, fizemos uma tentativa de definição do termo *autor* tentando distingui-lo do *escritor*, visto que embora eles tenham acepções semelhantes e sejam usadas indiscriminadamente como sinônimas, historicamente aludem a noções com pesos muito desiguais.

Voltamo-nos, por fim, mais especificamente à discussão sobre o autor e a autoria no campo de reflexão acadêmico-literário, recuperando alguns textos basilares, como “Falácia intencional” [1946], de Beardsley e Wimsatt Jr., que critica o recurso à noção de *intenção* do autor como critério interpretativo, “A morte do autor” [1968], de Roland Barthes e “O que é um autor?”, [1969] de Michel Foucault, os mais conhecidos textos que buscaram eliminar o autor dos estudos literários. Procuramos discutir algumas questões elencadas pelos pesquisadores, bem como algumas críticas feitas aos referidos textos, com o objetivo de esclarecer com mais afinco as noções de autor e autoria para posteriormente verificar como – e se – Calvino faz uso delas.

O segundo capítulo é dedicado à apresentação do pensamento teórico de Italo Calvino por meio da análise de alguns de seus ensaios, especialmente os textos publicados na coletânea *Assunto encerrado* ([1980] 2009). Detivemo-nos em uma minuciosa leitura dos ensaios nos quais Calvino manifesta a sua compreensão acerca da problemática do autor e da autoria. Embora tais textos não tratem especificamente do impasse da crítica com referida querela, Calvino explicita o seu modo de compreender as demandas relacionadas com o ato de escrever. Suas explanações comprovam que ele, mais do que simplesmente ser influenciado e reproduzir as teorias, critica-as e posiciona-se em relação a elas.

O terceiro e último capítulo da dissertação ocupa a nossa análise e leitura da obra. Sempre em diálogo com a fortuna crítica sobre o romance e com a exposição teórica da discussão sobre a noção de *autor* e da autoria literária, demonstramos como *Se um viajante numa noite de inverno* mostra-se dúbio: embora dissemine amplamente ideais pós-estruturalistas, afirmando a não necessidade de um sujeito que escreve, a obra também parece desafiar esse pressuposto. Flannery é um dos símbolos dessa dubiedade: embora almeje a despersonalização, quando confrontada com ela mostra-se inseguro e enciumado de “si mesmo”.

Em suma, a nosso ver, o romance aceita a proposta teórica de que na escrita contemporânea o escritor se ausenta, mas com ressalvas, pois também questiona a pertinência dessa proposta. Como tencionamos esclarecer nas páginas que seguem, Calvino e seu romance reconhecem as teorias literárias – pelas quais são, de certo modo, influenciados – e apontam a *morte do autor* barthesiana e a relevância crucial do leitor. De modo análogo, todavia, afirmam que não existe literatura sem autor, assim como não existe literatura sem texto e sem leitor.

1. AUTOR(IA): UMA QUESTÃO LITERÁRIA E HISTÓRICA

A questão do autor e da autoria está intimamente ligada à literatura e ao seu surgimento como disciplina de saber independente. Não é de surpreender, portanto, que muitos estudiosos, em algum momento de seus percursos teóricos, tenham se debruçado sobre essa questão. Do mesmo modo não surpreende que, por razões distintas, os próprios escritores também tenham participado do debate. Nomes como Mikhail Bakhtin, Jacques Derrida, Philippe Sollers e José Saramago, cada um ao seu modo, problematizaram a noção de autor e deram uma importante contribuição a essa polêmica que até hoje se estende em algumas tendências críticas.

Todavia, ainda que esses nomes sejam importantes para uma discussão mais abrangente, teremos que excluí-los do presente estudo para nos concentrar em uma discussão mais específica, ocorrida na França, da qual fazem parte os pensadores Roland Barthes e Michel Foucault. Muito embora os dois não tenham proposto uma inovação – a figura do autor já era contestada desde o início do século XX – foram seus nomes que ficaram marcados nos estudos literários e em áreas afins por delimitarem a importância do escritor para a crítica literária francesa. Destarte, tal redução não induz a um fechamento e sim a uma escolha pelo modo de trabalharmos, enfocando prioritariamente a questão da anulação do autor e dialogando com seus precedentes no campo literário.

Assim, falar do *autor* e da *autoria* em *Se um viajante numa noite de inverno*, de Italo Calvino, significa reduzir uma questão por demais extensa para atentar a um momento histórico específico no qual prosperou o pensamento ainda muito difundido, embora também contestado, acerca da noção de *autor*: seja como uma entidade irrelevante para o texto e para sua leitura e interpretação, seja como uma função exigida por um discurso.

Ressalvamos que a nossa proposição limita-se a falar de *autor* e de *autoria literária*, desconsiderando todas, ou pelo menos a maioria, das demais acepções que esses termos possam ter em outras áreas do conhecimento. Ou seja, a não ser que esteja devidamente demarcado, quando falarmos de *autor* desconsideraremos o filósofo, o cientista, ou o autor de um teorema por, a rigor, não serem *autores literários*.

Italo Calvino uma vez afirmou que o maior escritor italiano de prosa de todos os tempos foi Galileu Galilei, visto que ele utilizava a linguagem “não como um instrumento neutro, mas com uma consciência literária, com uma ininterrupta participação expressiva, imaginativa, e até lírica” (CALVINO, 2009, p. 222). Para Calvino não havia, ou não deveria existir, uma

separação entre as áreas. Entretanto, como a nossa proposta é centralizada em uma discussão literária sem considerar autoria em outras áreas do conhecimento, achamos essencial demarcar a distinção entre a literatura e as outras áreas. Sabemos, pelo estudo de Terry Eagleton (2003), que a separação entre o que é literatura e o que não é, existe mais por convenção do que por uma definição centralizadora e imutável. Para Eagleton, o conceito de literatura não é autoevidente. Há obras filosóficas e, mesmo históricas, hoje consideradas literárias, enquanto há obras de ficção que não entram nesse rol, ao menos não na literatura canônica. Em vista disso, convém delimitarmos bem o nosso campo de estudo. Quando dissermos que falaremos somente de autoria literária significa que só iremos tratar de autoria em obras hoje consideradas literárias, ainda que façamos menção, vez ou outra, a algum texto não-canônico.

Antes de prosseguirmos, precisamos salientar que todas as discussões, que questionaram a posição do autor nos estudos literários, sucedidas durante o século XX, não teriam existido se uma série de acontecimentos históricos – mudanças sociais, científicas, filosóficas, literárias – que propiciaram o surgimento do que chamamos de *autor moderno* não tivessem ocorrido. Conclusão óbvia, mas merecedora de uma justa citação a fim de que se explicita que falar sobre *autor* é falar de um fenômeno não somente literário, mas histórico, como nos indicam os estudos de Foucault e de Barthes. E para compreender satisfatoriamente as discussões que se desenvolveram na França e influenciaram os estudos literários, cremos ser necessário primeiramente abordar esse *nascimento* do autor no paradigma da modernidade e os desdobramentos que tal nascimento propiciou para a literatura *como prática* e para os estudos de literatura.

1.1 O autor moderno

O autor de uma obra literária, muito grosseira e redutivamente falando, é tão somente a pessoa que escreve ou a quem é atribuído um escrito ou um conjunto de *escritos*, ditos *literários*, que reunidos formarão a sua *obra*. O autor é o indivíduo que detém a *propriedade* dessas obras e que, portanto, tem o direito de receber uma contrapartida financeira por elas. Também por isso o autor, e não o editor ou o dono da editora, é o grande astro das bienais, festas literárias e lançamentos de livros, sempre a dar entrevistas e a distribuir autógrafos.

É comum que pessoas assistam a palestras de um autor sem terem lido qualquer um de seus textos, simplesmente pela possibilidade de conhecer aquela figura “importante”. Em relação a autores antigos consagrados, suas obras, quando autografadas, quase sempre são vendidas a

preços exorbitantes. Igualmente comum é notar a ansiedade dos leitores sempre que um escritor de *best-seller* lança um novo romance.

Mas o autor é também o ser que responde judicialmente pelo conteúdo de seus escritos, caso tal conteúdo seja tratado como algo nocivo pelos governantes. Um grande exemplo é o fato de que a partir do século XVIII, tanto no Brasil quanto na Europa, começou-se a avaliar a obra de arte também sob o ponto de vista da moral e não faltaram obras acusadas de imoralidade pelos próprios críticos literários. As intervenções judiciais em questões literárias também eram constantes, sendo o caso de Gustave Flaubert com o seu *Madame Bovary* um dos mais ilustrativos de tal circunstância (ABREU, 2011, p. 05-08).

Todas essas informações, até aqui expostas, ainda que reverberem frases de artigos famosos que tratam do tema da autoria, nada mais são do que um conhecimento usual, quase o senso comum que se tem acerca da figura do *autor*. Ainda grosseira e redutivamente falando, um autor de obras literárias é um ser humano diferenciado, capaz de se expressar por meio de belas imagens ou de construir uma emocionante aventura. Por conseguinte, um *autor* é um indivíduo que consideraríamos digno de admiração.

Evidentemente, como mostram os estudos de Michel Foucault (2001, p. 264-298), caracterizar o autor dessa maneira reducionista afasta toda uma série de problemas e complexidades que essa figura traz. Por exemplo, a relação de atribuição de uma obra a um autor pode ser bem mais problemática do que usualmente se supõe: existem casos de atribuição de autoria apenas por convenção⁷, sem falar contemporaneamente de casos de plágio e do trabalho dos *ghost-writers*, este último levemente mencionado no romance de Calvino. Todavia, o reducionismo inicial tem uma razão de existir em nossa argumentação: ele caracteriza o *status* elevado costumeiramente dado a um indivíduo que, sempre em relação com sua obra, denominamos *autor*.

A concepção de autor da qual desfrutamos, segundo afirmam Foucault e Barthes, é uma *invenção* típica da era moderna. Esse autor, o *autor moderno*, é aquele *personagem*, considerado um *gênio*, que nasce no interior de uma sociedade em mudança⁸, do fim da Idade

⁷ A tragédia grega *Octávia* sempre foi atribuída a Sêneca (4 a.C./ 65 d.C.), mas mesmo tendo se descoberto que tal tragédia não fora escrita por ele, ainda figura na relação de suas obras. Isso sem comentar em casos mais discutidos e problemáticos, como as questões que envolvem as figuras de Homero e Shakespeare.

⁸ Stuart Hall (2005, p. 14), citando Marx, ao falar da modernidade tardia argumenta que a sociedade moderna difere das sociedades tradicionais justamente pelo seu caráter de mudança, sempre rápido. Mas aqui falamos de mudança no sentido de uma transformação de um antigo modelo, enrijecido durante séculos, para um novo modelo de sociedade, a sociedade do capitalismo.

Média, passando pelo Iluminismo e consolidando-se na sociedade moderna, burguesa e capitalista, centrada em lógicas individualizantes e liberalizantes.

Com o advento dos estudos literários, ainda no século XIX, a figura do autor tornou-se o centro das críticas literárias que, nesse momento, adotavam perspectivas biografistas, psicológicas, sociológicas, entre outras. A noção de *autor*, portanto, liga-se inevitavelmente à literatura e ao seu nascimento no meio universitário. E como percebido, os primórdios dessa “ciência” foram marcados por uma maneira de encarar o texto literário muito diferente do atual. As críticas anteriores ao século XX buscavam interpretar a obra levando-se em conta ou a chamada *intenção* do autor ou a sua *biografia*, entre outras.

Não é muito raro, ao pesquisar estudos de literatura do século XIX, deparar-se com textos que intentavam associar as condições de produção de uma obra literária a características e fatos biográficos de seu criador. Igualmente comum – a pensar especificamente nas análises de obras da Antiguidade e da Idade Média⁹ – é verificar que havia uma procura por dados biográficos do autor a partir de seus próprios textos literários. Segundo nos informa Afrânio Coutinho (1980, p. 64), essa prática reflete o modo como se pensava a literatura no século XIX, na qual, à luz de teorias positivistas, deterministas e naturalistas, acreditava-se que a literatura espelhava o ambiente em que estava inserida, fazendo com que o mérito do objeto literário estivesse atrelado ao grau de fidelidade com que a obra retratava o meio.

O fator estético, que se tornará uma das características fundamentais da arte – e da literatura – moderna, não era abordado por essas tendências analíticas. Nesses primórdios dos estudos de literatura, o texto – a obra de arte como um todo – servia unicamente para refletir a sociedade ou para se chegar ao autor. Tal concepção acerca da literatura perdurou pelo menos até o início do século XX, quando surgiram novas correntes, como o Formalismo Russo, o *New Criticism* e o estruturalismo francês (COMPAGNON, 2010, p. 47). Elas tinham como um dos pontos principais a abordagem da literatura “por ela mesma”, isto é, tendo em vista o fator estético e literário como um aspecto formal das obras.

Denunciava-se a pertinência do recurso à noção de *intenção*, e o texto, e tão somente ele, tornava-se, em grande parte, o único objeto para o processo de interpretação. Em suma, as novas críticas tentaram retirar das análises tudo o que fosse externo ao texto. E o autor, como

⁹ Ao falarmos de Antiguidade estaremos nos referindo especificamente à Grécia e à Roma antiga e à sua literatura que tanto influenciou, e ainda influencia, a produção literária Ocidental. Do mesmo modo, a Idade Média é um período consideravelmente extenso e que apresenta muitas nuances dependendo do século, país ou mesmo continente, por isso, ao comentarmos sobre a Idade Média estaremos nos restringindo à Idade Média europeia e, em certa medida, generalizando o modo como era vista a literatura nessa época.

nos informa Compagnon (2010, p. 48) acabou sendo o grande bode expiatório das diversas novas críticas, somente retirado da posição central que ocupava porque “simbolizava o humanismo e o individualismo que a teoria literária queria eliminar dos estudos literários, mas também porque sua problemática arrastava consigo todos os anticonceitos da teoria literária” (COMPAGNON, 2010, p. 48). Tal radicalização, o afastamento total do autor, não se reduziu somente ao desprezo a ele dirigido, mas sim a todas as análises que não fossem internas às obras.

Apesar de as novas críticas terem se detido na análise exclusiva do texto literário, o autor continuou a ter o seu *reinado*, para usar uma palavra de Barthes, intacto pelo menos até a década de 1960, com vários estudiosos ainda adeptos da chamada crítica *intencionalista*, como E.D Hirsch e P.D Juhn, segundo informa o pesquisador português Ricardo Namora (2009), em sua tese de doutorado. Entretanto, esse *reinado* também perdurou porque as novas críticas não foram efetivas em seu propósito. Segundo Barthes (1987), elas não fizeram outra coisa senão manter intacto o *império do autor*.

Mas as décadas de 1950 e 1960 trouxeram novos ares para os estudos literários, o nascimento da estética da recepção e das teorias pós-estruturalistas que deslocaram o foco da produção de sentidos para outro ser, até então esquecido: o leitor. O *autor*, invenção conceitual da era moderna, teve, com Roland Barthes no auge de sua fase estruturalista¹⁰, sua *morte* anunciada, dando lugar não mais exclusivamente ao valor do texto, como pretendiam as novas críticas, e sim ao leitor que o atualiza como leitura e interpretação.

Dito isso, algumas perguntas são necessárias. A crítica pós-estruturalista encerrou a discussão acerca do autor? E se este é uma invenção moderna, significa dizer que antes não existiam autores? Sobre o primeiro ponto, a resposta é negativa. Contemporaneamente ainda se discute autoria literária, existindo inclusive uma tendência conhecida como *retorno do autor*, sobre a qual apenas faremos breve menção posteriormente. Sobre o segundo ponto, a resposta também é negativa e para compreender de modo mais satisfatório essa questão é imprescindível um subtópico específico para deslindarmos a autoria na Antiguidade e Idade Média, verificando quais mudanças ocasionaram o nascimento do *autor moderno*.

¹⁰ Leyla Perrone-Moisés (1973; 1983) caracteriza Roland Barthes como um estudioso eclético e mutável. Muito embora tenha seu nome atrelado a uma ou outra corrente crítica, Barthes sempre se manteve à margem em uma luta contra o pensamento enraizado. Ele teve uma fase estruturalista na qual acreditava que era um movimento válido para se desprender do pensamento enraizado. Contudo, ao perceber que tal tendência também começa a se enrijecer, ele o abandona. Nesta dissertação, como praticamente só trabalharemos com um de seus textos, o “A morte do autor”, referimo-nos a seu pensamento apenas nessa fase estruturalista.

1.1.1 A autoria na Antiguidade e na Idade Média

Falar que o *autor* é uma invenção moderna tal qual Foucault e Barthes pregavam pode dar a impressão errônea de que anteriormente os textos não tivessem uma atribuição “autoral”. Durante a história da humanidade – entendida aqui tão somente como história Ocidental, essencialmente europeia e que teve influência em nossa literatura – sempre existiram autores, ainda que tais autores fossem míticos como é o caso de Homero, mas o modo como eram tratados por suas sociedades era bastante diferente do atual.

Na Antiguidade clássica grega e latina¹¹, mesmo com uma considerável circulação de obras literárias anônimas, havia um repertório de textos com identificação de autoria bastante razoável. Se hoje temos conhecimento de obras perdidas de escritores dessa época, isso se deve aos manuais historiográficos e às obras catalográficas que identificavam o par obra-autor, além da referência que os próprios escritores faziam a outros textos. Sabemos que Cícero escreveu uma obra chamada *Hotensius* porque nas *Confissões*, Santo Agostinho o comenta e diz que esse livro influenciou muito a sua vida. Não obstante, não são poucos os textos literários dessa época que subsistiram aos dias atuais atribuídos a autores, ainda que incompletos.

A prática de designar obras a autores, na historiografia literária ocidental, remonta ao século IV a.C., época em que as epopeias e os dramas mais antigos fixaram-se na escrita, e na qual Platão redigiu seus famosos diálogos. Como nos informa Regina Zilberman (2001, p. 1-10), a autoria só passaria a ter visibilidade quando a filosofia e posteriormente a história da literatura¹² se constituíssem. Foi justamente o estabelecimento da filosofia e a adoção da retórica para o ensino das crianças e dos jovens que iniciou a identificação nos textos: a utilização de poemas para o ensino fez existir a necessidade de um modo de catalogá-los e os pergaminhos passaram a possuir, além do título, a identificação da autoria. Diante desse fato, Zilberman acredita que a ideia de se nomearem obras literárias não tenha sido dos autores e sim dos leitores, que precisavam referenciar as obras e utilizaram o nome do autor como uma espécie de atalho.

¹¹ Mesmo sendo uma preocupação excessiva de nossa parte, não se pode dispensar uma menção ao fato de que Antiguidade e Idade Média são nomeações posteriores às suas épocas. Um grego do século I a.C não se considerava antigo, tampouco um cidadão do século X d.C considerava-se medieval.

¹² Para Zilberman, a criação da biblioteca de Alexandria, no século III a.C, foi onde ocorreu os primórdios da história da literatura, quando os bibliotecários e os filólogos organizaram o acervo de textos e firmaram uma tradição.

Como dissemos, o modo como gregos e latinos tratavam a literatura – ou as obras que hoje consideraríamos literárias¹³ – é bem distinto do modo atual, assim como a relação do escritor com seu público. Por exemplo, o modo de publicação das obras era diferente do que existe na presente época: costumava-se haver primeiro uma circulação pública dos textos por meio de manuscritos, ou por meio da prática da recitação¹⁴, e somente depois a sua composição em algum suporte mais estável: o livro. Este, por sua vez, tinha sua reprodução e distribuição garantida graças ao trabalho dos copistas que se encarregavam da reprodução dos textos e dos comerciantes que distribuíam os livros na maior parte possível do mundo até então conhecido por gregos e latinos (ZILBERMAN, 2001, p. 02).

Durante a Idade Média, em regra geral, não se conservou o clima da Antiguidade em relação à literatura, ocorrendo uma mudança significativa no modo como as obras eram construídas e fruídas pela população. Os textos da tradição, antes perpetuados unicamente pelo trabalho de copistas, passaram a ser responsabilidade da Igreja, tornando-se tarefa dos monges¹⁵ a manutenção, ou não, desses textos (ZILBERMAN, 2001, p. 02). Já os textos literários não pertencentes à tradição circulavam sob o anonimato, pelo menos nos primeiros séculos do período. Seus autores recusavam a originalidade e se detinham em criar variações de convenções literárias já existentes e aceitas, como nos informa Henry Lyon (1997, p. 236). Uma pessoa que desejasse criar narrativas de ficção muitas vezes o fazia sem que atribuísse a criação a si próprio e sim a outra pessoa, existente ou fictícia.

Mas o que teria ocasionado o fato de os textos, durante a Idade Média, circularem sob o regime do anonimato? Tal deslocamento deve-se à maneira como era encarada a relação do ser humano com o mundo. Por um lado havia a figura criadora de Deus que o cristianismo difundira por boa parte da Europa e, por outro, havia os autores clássicos da Antiguidade que, assim como a mítica religiosa (panteões, lendas, mitos etc.), eram tidos como inatingíveis e dignos apenas de serem imitados. Os textos clássicos da Antiguidade, como os de Platão,

¹³ Nem sempre a palavra *literatura* teve o significado atual designando o conjunto de textos ficcionais, de poesias e outros gêneros. Antes da segunda metade do século XVIII, esse termo referia-se ao conjunto de textos em geral, sejam eles cristãos, de origem matemática, ou proveniente das “belas letras” (SILVA, 1980, p. 1-9). Michel Foucault, igualmente, marca a separação temporal existente entre o que ele chama de “obras de linguagem” e “literatura” para esta mesma data (FOUCAULT, 2001, p. 52). Para ele, a literatura é um discurso típico da era moderna. Uma obra de Eurípides é, para nós, literatura, contudo não o era para as pessoas da época em que suas peças foram encenadas (In: MACHADO, 2005, p. 139-141).

¹⁴ A respeito da circulação dos textos é interessante o artigo “Reading aloud: lectores and Roman reading” (1991), de Raymond Starr, no qual ele tece algumas considerações sobre a literatura de Roma no período imperial (séculos I e II d.C). Também podem expandir essa visão o livro *História da leitura no mundo ocidental* (2002) de Chartier e Cavallo.

¹⁵ Zilberman, em seu texto, fala “frades”. Entretanto sabe-se que quem poderia fazer o papel de copista e perpetuar os livros eram os monges e não os frades.

Homero e Virgílio, bem como os textos de origem religiosa eram os únicos que circulavam com o nome do autor. Alguns escritores, no entanto, notadamente fugiam da regra do anonimato – como é o caso de Dante, Petrarca e Boccaccio, por exemplo – e assinavam seus textos, mas essa não era uma regra usual, ao menos não antes do século XII.

Ernst Robert Curtius (1979, p. 556-560) cita alguns estudos¹⁶ e relembra que muitos escritores eram advertidos sobre a *vanitas terrestris*, e por isso não assinavam seus textos. Os poucos que o faziam, utilizavam com uma fórmula de pedido de remissão de pecados. Somente após o início da *Renascença* a individualidade do poeta teria começado a surgir. O pesquisador, entretanto, mostra-se um pouco contrário a essas perspectivas. Segundo ele quando não há indicação de nome, os motivos podem variar bastante podendo ser até mesmo o fato de o poeta achar o seu próprio trabalho ruim. Para o pesquisador, pelo menos na literatura em língua alemã, há bastante indicação de nome de autor nas obras, não encontrando ele nenhum exemplo de omissão no século XII (CURTIUS, 1979, p. 558).

Entretanto o texto de Curtius enfoca tão somente a prática de os escritores citarem-se dentro de seus próprios textos, prática esta que é um resquício da Antiguidade, não enfocando a questão central da autoria como atribuição de uma obra a um autor e, portanto, negligenciando a circulação do livro como objeto, que ainda era potencialmente anônima.

Vitor Manuel de Aguiar e Silva (2010, p. 232), ao comentar sobre a obra de Curtius, afirma justamente que os exemplos de escritores que se nomeavam em seus próprios textos não invalidam a tese da pouca relevância do *autor* – ou do *emissor*, termo usado por ele – na literatura medieval. Para o estudioso há uma importância diminuta do ser que pronuncia durante a Idade Média, seja pelos preceitos religiosos, seja pela força da tradição (AGUIAR E SILVA, 2010, p 231-232).

Além de textos escritos circularem sob o anonimato, do mesmo modo que na Antiguidade, no medievo também predominava uma tradição de narrativas orais. Se na Grécia antiga a *Iliada* e a *Odisseia* eram obras orais em seus primórdios e só posteriormente foram redigidas, o mesmo ocorre na Idade Média europeia com as histórias do círculo do Rei Arthur, por exemplo. Conhecidas desde o século V (D'ONOFRIO, 1995, p. 119), as narrativas arturianas só foram registradas na escrita muito posteriormente¹⁷. Por conseguinte, a tradição da

¹⁶ Curtius referencia os estudos de Júlio Schwietering (1921) e de H. Walter (1932).

¹⁷ Massaud Moisés, ao falar das novelas de cavalaria em Portugal, comenta que uma das obras mais representativas do período “A demanda do santo Graal” é proveniente de origem francesa. Segundo ele, a mítica história remonta a tradições célticas muito antigas, contudo no século XII vários aspectos pagãos da narrativa

oralidade foi forte durante todo o período medieval, visto que a literatura era mais destinada às recitações públicas do que a uma atividade de leitura individual (LYON, 1997, p. 236).

Embora possa ser preciosismo de nossa parte, é importante comentar que tais práticas citadas aqui são colocadas de maneira ampla e genérica. Sendo a Idade Média um período consideravelmente extenso as práticas tendem a se modificar ou a não serem uniformes durante todo o período. Além disso, mesmo dentro de um curto espaço de tempo – décadas, séculos – as práticas relacionadas à literatura poderiam diferir de lugar para lugar, mesmo dentro da Europa.

Não obstante é notório que existem muitas lacunas na compreensão dos diversos fenômenos culturais que ocorreram durante o período, devido à escassez de fontes que os atestem detalhadamente. Um exemplo claro é o caso das cantigas galego-portuguesas que, mesmo com a maioria delas contendo identificação de autoria, não se pode ter certeza de que essas identificações sejam verdadeiras¹⁸. Sobre o período medieval, o que podemos afirmar, ainda que genericamente, é que durante essa época a figura de um autor criador, responsável por sua obra, não existia, ou ao menos não de forma programática, tendo apenas “despertado” de maneira esporádica.

Os pesquisadores da história do livro e da leitura oferecem uma importante contribuição a esse respeito e nos ajudam a entender o fenômeno da autoria na Idade Média. Segundo alguns historiadores, como Roger Chartier (2012, p. 37-64), durante o período não existia o conceito de obra individual – que tinha se desenvolvido na Grécia e na Roma antiga. A partir do século VIII, os textos literários passaram a circular em forma de coletâneas¹⁹, contendo textos de diversos gêneros, datas e autores, sem que houvesse a necessidade de se colocar seus nomes na capa do livro e nem nos próprios textos (CHARTIER, 2012, p. 60). A reunião do corpus textual de cada obra dependia do desejo do leitor ou do copista que decidia reunir certos textos que lhe aprovassem. A única exceção à prática da coletânea, diz-nos Chartier, eram as *auctoritates* canônicas – os já citados livros clássicos da tradição e os provenientes da religião –, cujos textos eram postos a circular em livros próprios com o nome de autor estampado.

foram alteradas adequando-se ao cristianismo (MOISÉS, 2006, p.26-28). Assim pelo menos até o século XII, ainda circulava uma narrativa oral anterior à sua fixação na escrita.

¹⁸ A questão é bem mais complexa do que isso evidentemente, e somente um bom estudo medieval para comentar todas as nuances da questão, mas o que é importante mencionar é que o Cancioneiro da Biblioteca Real Portuguesa só teria sido escrito mais de cem anos após a época em que as cantigas eram apresentadas e não se tem certeza do modo como as cantigas foram compiladas e tampouco se as autorias atribuídas nelas é verdadeira.

¹⁹ A circulação de textos em coletâneas já existia, mas foi no século VIII que essa prática se consolidou como sendo a principal durante o medievo.

Entretanto, apesar de tal prática perdurar durante toda a Idade Média – e até subsistir por alguns séculos após a invenção da imprensa (CHARTIER, 2012, p. 60) – pode-se encontrar exemplos de alterações nesse regime de coletâneas. Embora raras, existem amostras de manuscritos do período medieval que contêm vários – ou mesmo apenas um – textos de um único autor (CHARTIER, 2012, p. 61).

Um grande emblema dessa mudança de paradigma foi o poeta italiano Francesco Petrarca que, em pleno século XIV, fez uma coletânea de poemas e os reuniu em livro próprio. Seus textos ainda continuaram a circular em coletâneas não individuais, mas a composição do poeta italiano desperta bastante atenção, pois parece ser um prenúncio da mudança de pensamento que ocorria na Idade Média e que ocasionaria o início da Idade Moderna.

Aliás, Petrarca, considerado o pai do Humanismo²⁰, e sua produção intelectual por si só já são uma antecipação de um determinado pensamento “moderno” em sua época. Ele mesmo faz uma distinção conceitual entre uma idade mais antiga (a dos gregos e latinos), o período em que ele vivia (século XIV) e o período anterior a que se referia como *tenebrae*, um precursor do termo Idade das Trevas que se difundiria a partir do século XIX²¹, como nos informa Franco Júnior (2001, p. 09).

Suas cartas podem ser consideradas outro grande exemplo do início de uma ruptura com o pensamento então vigente. Como aponta o pesquisador Luiz André Nepomuceno (2004, p. 103-114), as cartas de Petrarca mais do que oferecerem a possibilidade de se conhecer a sua autobiografia, delineiam uma configuração literária pouco usual para o período. Petrarca teria redigido alterações nas cartas posteriormente às supostas datas nelas expressas (NEPOMUCENO, 2004, p. 107), o que indica que sua preocupação não era manter os fatos e sim realizar um experimento literário. Em vista disso, Nepomuceno chama a atenção para o fato de que a obra de Petrarca tenta afastar-se de um modelo medieval, pois ela

[...] reside justamente numa oposição a determinada categoria de linguagem ainda em voga na Idade Média, em que certas ciências como o nominalismo, o aristotelismo, a Escolástica ou o averroísmo mantinham a existência do universo como verdade lógica, definida, acabada, traçada e revelada pela especulação racionalista (NEPOMUCENO, 2004, p. 110).

²⁰ Segunda Silva e Silva (2009), o Humanismo, resumidamente, colocava o homem em foco, como centro de suas investigações. Os humanistas, embora não formassem um grupo homogêneo, tinham em comum uma grande devoção à Antiguidade Greco-latina. Petrarca foi seu precursor no século XIV, mas o Humanismo só se desenvolveria no século XV.

²¹ Segundo Fábio Della Paschoa Rodrigues, o termo Idade das Trevas é originário do século XIX, criado por historiadores liberais. Franco Júnior, por sua vez, identifica a criação desse termo como uma sucessão de denominações que teria começado justamente com Petrarca.

Segundo Nepomuceno, tal Humanismo é uma nova forma de ver o mundo. Nele há “uma busca atormentada dos sentidos da existência, ela mesma relativizada pelo olhar do próprio homem” (NEPOMUCENO, 2004, p. 110). Portanto, o humanismo de Petrarca insere-se num contexto de antecipação a alguns pressupostos que somente se desenvolvem mais tarde. Sua prática de compor livros próprios é exemplificação disso. Ao realizar tal feito, Petrarca modifica o modo de se relacionarem o livro como objeto, a obra e o autor. Decerto somente com a Idade Moderna se fixaria o conceito de obra intelectual de um escritor, bem como a noção de propriedade relativa a essa obra, mas não se pode deixar de reconhecer um princípio de mudança já em Petrarca, do mesmo modo que em alguns outros escritores do período medieval como Dante e Boccaccio, na Itália, e Christine de Pizan e René d’Anjou na França (CHARTIER, 2012, p. 61). Segundo informa Chartier, esses autores foram os primeiros a ter reunidos os elementos essenciais da *função autor*²², quais sejam, um nome de autor e um texto ou uma série de textos, vinculados a um determinado objeto material – o livro.

1.1.2 Modernidade e “autor moderno”

Apesar dessa antecipação, é somente com a Idade Moderna que a relação entre a figura do autor e sua obra se consolida. Historicamente falando a Idade Moderna corresponde ao período imediatamente após o fim da Idade Média e se estende até nossos dias. Ela tem seu início tradicionalmente associado às grandes navegações, à tomada da cidade de Constantinopla pelos turcos e, em nível literário, à invenção da imprensa de tipos móveis por Gutenberg.

Contudo, o início da modernidade é marcado também por acontecimentos de outra ordem que são de suma importância para a compreensão do nascimento da autoria e o desenvolvimento do que identificamos como *autor moderno* neste trabalho. Quando falamos de modernidade, falamos de um período histórico que modificou o modo como o mundo era visto pelas pessoas. Hans Ulrich Gumbrecht argumenta que as inovações tecnológicas, como a imprensa, e as descobertas de novas terras, como o continente americano, apontam para a “emergência do tipo Ocidental de subjetividade – para uma subjetividade que está condensada no papel de um observador de primeira ordem e na função de produção de conhecimento” (GUMBRECHT, 1998, p. 12).

²² Termo criado por Michel Foucault para designar a características que certos textos têm de exigir um autor. Comentaremos mais detalhadamente sobre a *função autor* posteriormente.

Somente com a modernidade o homem passa a se ver como um sujeito produtor de saber, como inventor de algo não existente anteriormente. Isso se deve ao fato, explica Gumbrecht, de que a autoimagem do homem anteriormente estava associada a uma criação de Deus. Assim, durante a Idade Média, sempre que se descobria alguma coisa, a “originalidade” tendia a ser atribuída a Deus: “mais do que produzir conhecimento novo, a tarefa da sabedoria humana era proteger do esquecimento todo saber que tivesse sido revelado – e tornar presente esta verdade revelada pela pregação e, sobretudo, pela celebração dos sacramentos” (GUMBRECHT, 1998, p. 12).

O sujeito moderno, diz Gumbrecht, em vez de se sentir parte do mundo e como uma unidade de espírito e corpo, sente-se excêntrico a ele e prefere ser puramente espiritual e do gênero neutro. Para Gumbrecht, esse confronto entre o sujeito espiritual e o mundo dos objetos é a primeira condição estrutural do início da modernidade no campo epistemológico. Há ainda uma segunda condição do início da modernidade. Esta condição está relacionada à maneira pela qual o sujeito lê o mundo dos objetos. Se antes “a verdade” era uma verdade divina, proveniente da Igreja e, por isso mesmo, imutável, na modernidade o sujeito passa a buscar uma verdade última por trás dos objetos materiais

[...] penetrando o mundo dos objetos como uma superfície, decifrando seus elementos como significantes e dispensando-os como pura materialidade assim que lhes é atribuído um sentido, o sujeito crê atingir a profundidade espiritual do significado, i.e, a verdade última do mundo (GUMBRECHT, 1998, p. 12).

A interseção entre sujeito e objeto e entre superfície e profundidade é o nascimento do chamado “Campo Hermenêutico”, como nos fala Gumbrecht:

A intersecção dessas duas polaridades – entre sujeito e objeto, entre superfície e profundidade – constitui, séculos antes da institucionalização da Hermenêutica como subdisciplina filosófica, aquilo que podemos chamar de “Campo Hermenêutico”. O campo hermenêutico produz o pressuposto de que os significantes da superfície material do mundo nunca são suficientes para expressar toda a verdade presente na sua profundidade espiritual, e, portanto, estabelece uma constante demanda de interpretação como um ato que compensa as deficiências da expressão. (GUMBRECHT, 1998, p. 13.)

Todos esses pressupostos de Gumbrecht, nos ajudam a elaborar uma série de reflexões. Se desde o início da modernidade os sujeitos começaram a interpretar o mundo dos objetos buscando uma verdade última, podemos conjecturar que o primado do autor deve muito a essa segunda condição do início dessa modernidade. Gumbrecht dirá que a Hermenêutica ainda

baseia todas as nossas interpretações sobre literatura e artes em geral, entretanto foi no século XVIII que ela teve maior aceitação, um século depois do *nascimento do autor moderno*²³.

Além disso, a mudança no modo como o ser humano enxerga-se a si mesmo parece ser uma das causas da emergência do que Michel Foucault chamará de *função autor*, isto é, a característica que alguns textos têm – no caso, os textos literários – de exigirem um autor. Se o sujeito moderno – sujeito *nascido* com o início da modernidade – agora possui a noção de ser produtor de saber – e não mais um mero reprodutor ou descobridor dos saberes divinos –, o sujeito autor, igualmente, pouco a pouco descobrirá ser um criador de obras de arte grandiosas que podem e devem agir para e pelo mundo.

A perspectiva adotada por Gumbrecht parece corroborar o pensamento acerca da subjetividade adotada pelo Iluminismo. É notório que a concepção individualista da figura do autor é, de algum modo, derivada do modo como este movimento cultural compreendia o sujeito, isto é, um indivíduo unificado, centrado em si mesmo, “dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação, cujo ‘centro’ consistia num núcleo interior, que emergia pela primeira vez quando o sujeito nascia e com ele se desenvolvia, ainda que permanecendo essencialmente o mesmo” (HALL, 2005, p. 10). É preciso lembrar que o movimento, surgido no século XVIII, tem sua base conceitual centrada em pensadores um pouco mais antigos. Se a concepção individualista do autor é derivada do modo como esse movimento compreendia o sujeito, igualmente é verdade que a concepção de sujeito adotada por eles advém principalmente do pensamento filosófico de René Descartes²⁴, construído um século antes de o Iluminismo surgir. Como lembra Stuart Hall (2005, p. 27), a própria concepção de *sujeito racional*, situado no centro do *conhecimento moderno*, é conhecida como *sujeito cartesiano*.

Não obstante, as críticas literárias do século XIX que adotavam o autor como foco central são, em sua maioria, de raiz cartesiana. Não é de se espantar, portanto, que o advento da literatura como disciplina de saber, tenha propiciado a existência de algumas tendências que buscassem uma interpretação verdadeira e última, uma decifração do texto literário. Menos espanto causa ainda que elas tenham se concentrado em buscar as *intenções* do autor, o sentido último que ele teria querido dizer.

²³ Michel Foucault marca o nascimento do *autor moderno* para meados do século XVII, época, segundo ele, em que os autores começaram a poder ser punidos pelo que escreviam.

²⁴ René Descartes (1596-1650) – Filósofo, matemático e cientista. Criador da geometria analítica e muitas vezes considerado como o pai da “subjetividade moderna”.

Todavia, algumas modificações históricas e sociais também contribuíram para criar a figura do *autor moderno*. O surgimento da burguesia e o nascimento e posterior crescimento do capitalismo podem ser citados logo de início. A invenção da imprensa de tipos móveis, por Gutenberg, também pode ser considerada como um grande elemento desencadeador do *autor moderno*. Gumbrecht (1998, p. 104), afirma precisamente que a subjetividade moderna não fora a única desencadeadora do surgimento do papel de autor. Para ele, foi a invenção da imprensa que fez essa figura tornar-se uma necessidade concreta, opinião que corrobora o pensamento de Chartier (2012) e de Tridente (2009) que identificam uma maior circulação dos livros e uma modificação no tratamento dado aos autores após a invenção de Gutenberg.

Na época dos manuscritos, a circulação das obras ficava bastante restrita a uma determinada região, mas com a imprensa e o aumento da capacidade de criar cópias das obras, os livros ultrapassavam as barreiras das regiões autônomas. Segundo Tridente (2009. P. 3-4), o número de livros em circulação na Europa pulou de trinta mil para mais de treze milhões em menos de cinquenta anos. As consequências são conhecidas: o aumento da circulação dos livros foi desencadeadora do surgimento do *Copyright*, não em forma de direitos do autor, mas como um modo de o Estado controlar o grande número de impressões que se fazia.

Segundo Tridente, na Inglaterra inicialmente o *Copyright* beneficiava tão somente os livreiros e editores, mas não o autor que ficava sujeito à censura e não podia obter lucro por seus escritos. João Carlos de Camargo Eboli (2006, p. 21-22), complementando essa informação, afirma que somente em 1710, com o “Estatuto da Rainha Ana”, foi criada uma lei que efetivamente garantia os direitos do autor e abria caminho para eliminar totalmente o anonimato das obras literárias. Contudo, Chartier argumenta que existiram casos em que os direitos do autor foram assegurados antes de 1710. O historiador francês vale-se do contrato entre um editor e John Milton para a publicação do *Paraíso Perdido*. Embora as cifras dadas a Milton sejam mínimas, Chartier enfatiza que o contrato oferece cláusulas que só se veem em contratos posteriores a publicação do “Estatuto da Rainha Ana” (CHARTIER, 2012, p. 49).

O que fica evidente acerca da constituição jurídica da autoria é que ela é o resultado de um processo que se inicia com Gutenberg, passa pela multiplicação dos livros, pela censura do Estado, até se desenvolverem efetivamente os direitos do autor, constituindo assim outra esfera que deu visibilidade ao autor e transformou a relação do indivíduo com a obra de arte. Foi, portanto, a junção dos aspectos sociais/ históricos – invenção da imprensa, capitalismo, surgimento do *Copyright* – com os aspectos filosóficos – a nova configuração da

subjetividade – que propiciaram a percepção de uma nova configuração da autoria literária, da construção do *autor moderno*.

Ainda acerca da nova configuração da subjetividade é importante mencionar que ela não é uniforme durante a modernidade. Descartes, e sua famosa frase “Penso, logo existo”, presente em *Discurso do Método* [1637], inaugurou um novo modo de entender o mundo, centrado na razão. No referido livro, Descartes demonstra como ele direcionou seu pensamento e chegou à conclusão acerca da racionalidade humana. Como nos lembra Stuart Hall, o pensamento de Descartes é proporcionado pelo deslocamento da figura de Deus do centro do universo ocorrida no Renascimento (HALL, 2005, p. 26). Se antes a centralização de todo o conhecimento era na figura divina, Descartes centraliza no sujeito. O sujeito individual tem a capacidade de produzir conhecimento por meio do exercício do pensamento e como já mencionamos “esta concepção de sujeito racional, pensante e consciente, situado no centro do conhecimento, tem sido conhecida como ‘sujeito cartesiano’” (HALL, 2005, p. 27).

Todavia, a concepção de subjetividade é alterada no século XIX, por filósofos como Friedrich Nietzsche. Se para Descartes o sujeito moderno é fixo, autocentrado, e se utiliza do rigor do pensamento para produzir uma verdade em relação ao mundo, para Nietzsche, entretanto, o sujeito não passa de uma ficção, uma criação e, por conseguinte, não pode ser criador de uma verdade. Segundo Barbosa (2010, p. 83-84), o questionamento de Nietzsche em relação à subjetividade metafísica cartesiana reside no fato de o *eu* ser uma ilusão gramatical e os produtos extraídos dele não seriam outra coisa senão meras invenções.

Além disso, Nietzsche critica a ideia cartesiana de que o sujeito possa ser dado *a priori*. Segundo Jardim (2001, p. 05), para Nietzsche o homem está inteiramente ligado a todos os acontecimentos que o rodeiam – sendo, portanto, resultado de um momento histórico –, não tendo uma origem metafísica. Para ele, o homem não está desligado do mundo, não é a-histórico:

Nietzsche investe sua preocupação contra o cartesianismo, pois este pensamento ausenta no homem as condições de possibilidades de sua constituição enquanto ser em devir e, conseqüentemente, desconsiderando as inúmeras forças que perpassam a vida, pois no caminho da construção da subjetividade Descartes parte para um tipo de radicalização do “eu”, através de um distanciamento do mundo. Esse distanciamento é marcado principalmente pelo princípio da dúvida metódica, que propicia a Descartes a oportunidade de vivenciar uma experiência cética, apesar do ceticismo se dissolver rapidamente no decorrer de sua batalha para a instauração da verdade. (JARDIM, 2001, p. 06)

Nietzsche identifica que a filosofia esteve sempre tomada por dualismos, de origens moralizantes, e que, por isso, a subjetividade moderna – de Descartes e também de Kant – está intimamente ligada à subjetividade antiga. O “penso, logo existo” de Descartes, afirmamos Jardim não passa da filosofia clássica em outra roupagem – a da razão –, mas ainda com sua preocupação dicotômica que nos força a “interpretar a realidade seguindo um modelo operacional, um esquema matematizável, mecânico e dualista” (JARDIM, 2001, p. 09). Nietzsche em *Além do bem e do mal* (2001) chega a afirmar que a problematização cartesiana do “penso, logo existo” é inteiramente falsa, visto que o pensamento não pode ser controlado:

Um pensamento ocorre apenas quando quer e não quando "eu" quero, de modo que é falsear os fatos dizer que o sujeito "eu" é determinante na conjugação do verbo "pensar". "Algo" pensa, porém não é o mesmo que o antigo e ilustre "eu", para dizê-lo em termos suaves, não é mais que uma hipótese, porém não, com certeza, uma certeza imediata. Já é demasiado dizer que algo pensa, pois esse algo contém uma interpretação do próprio processo (NIETZSCHE, 2001, p. 26).

No cerne da luta de Nietzsche contra o racionalismo de Descartes e contra a metafísica de modo geral, está a noção de *verdade* contra a qual se posicionava o filósofo alemão (JARDIM, 2001, p. 09). A crítica ao sujeito é uma crítica às verdades absolutas. E o sujeito moderno, o sujeito cartesiano, pode se resumir em ser uma crença a uma verdade absoluta. Em Nietzsche ocorre uma *morte do sujeito*, morte essa que “significa a substituição de uma vontade de verdade gerida por um niilismo negativo, pela vontade de potência, ou um niilismo afirmativo” (JARDIM, 2001, p. 14).

Se a noção de sujeito cartesiano baseia-se na busca de verdades absolutas pelo exercício da razão, não espanta as críticas literárias do século XIX serem de raiz de cartesiana, visto que buscavam sempre uma verdade escondida na obra literária, seja esta na biografia do autor, seja no funcionamento da sociedade em que o autor viveu. E assim como a concepção cartesiana de sujeito foi contestada no século XIX, a noção de autor também o foi no início do século XX pelas novas críticas. Como já comentamos, elas foram contrárias ao foco excessivo dado pelos estudos literários ao *autor*. A noção de *intenção* foi rechaçada como elemento de análise, e somente o texto literário – por ele mesmo – poderia ser usado para a interpretação. Posteriormente, nos anos de 1960, como subsistisse ainda a prática de uma análise biografista das obras literárias, outro processo se constituiu e a *morte do autor* foi decretada.

Já tendo visto, ainda que de forma sucinta, como se constituiu esse *autor moderno*, a quem as críticas do século XIX endeusaram e a quem as novas críticas e o pós-estruturalismo tentaram eliminar, convém agora investigar mais detalhadamente o modo como a crítica tratou o *autor*

ao longo do século XX. Entretanto, antes de realizar tal tarefa é importante darmos um olhar mais atento justamente para o conceito de *autor* da qual estamos tratando. Comentamos definições genéricas sobre o que seria um autor, dissemos que ele é uma invenção da era moderna, mas que existiram autores anteriormente, e tentamos situar o nascimento desse *autor moderno*.

Todavia, o conceito de autor ainda não está claramente definido. Não temos dúvida que o autor como detentor dos direitos autorais, como uma figura digna de admiração é uma invenção conceitual da modernidade, porém quando falamos de autor falamos de que? De um indivíduo comum, cuja única particularidade é escrever e publicar textos literários? De um nome impresso na capa de um livro? De um artista digno de admiração? E quando falamos em *escritor*, estamos falando também de *autor* ou são dois termos distintos? Para esclarecer essas questões será necessário iniciar um novo tópico para discutirmos mais adequadamente.

1.2 O escritor como um autor.

Temos utilizado, até aqui, as palavras *autor* e *escritor* como sinônimas sem propor qualquer questionamento a respeito de sua utilização indiscriminada. Por mais que o uso corriqueiro de tais conceitos nos permita tomar um pelo outro, é impossível deixar de notar que eles, ainda que, de certo modo, referenciem o mesmo ser no mundo – um determinado indivíduo que escreve obras literárias –, possuem acepções diferentes e tem pesos desiguais quando analisadas com minúcia, principalmente se situamos os vocábulos dentro dos universos acadêmico e literário.

A origem histórica das palavras, no português e em outras línguas, permite-nos fazer associações, depurar o sentido e delimitar o uso de ambas. Inicialmente, poderíamos afirmar que *autor* é o indivíduo criativo responsável por determinado texto, aquele que desenvolveu as imagens, ideias e expressões, redigiu-as e posteriormente publicou o texto acabado, tendo seu nome como fiador de autenticidade. Quanto ao *escritor*, seria tão somente o indivíduo que escreve, não havendo necessariamente uma vinculação entre ele e o escrito. Tal definição reflete precisamente uma acepção histórica encontrada em algumas línguas românicas, como o francês, o português e o próprio latim. Acerca do primeiro, explica Roger Chartier, as palavras *autor* e *escritor* tiveram o seu sentido alterado durante o século XIV:

O “autor” (em francês, *auteur*, transformado mais tarde em *auteur*) dotava os *actores* (escritores da época, por muito tempo considerados simples compiladores e comentaristas, segundo a etimologia da palavra, originada de *agere*, “fazer algo”) de

uma autoridade tradicionalmente reservada aos antigos *auctores* (palavra originada de *augere*, que significa “dar existência, criar algo”) (CHARTIER, 2012, p. 58).

Uma pessoa que escreve um texto não religioso e escrito em vernáculo, a partir desse momento passou a também ser chamado de autor, designando um indivíduo que é capaz de não ser um mero reproduzidor de escritos. A *autoridade* do *autor* – que só se consolida na modernidade – começava a se delinear, como bem demonstra a seguinte citação do *Leviatã*²⁵, de Hobbes: “algumas palavras e ações das pessoas artificiais são propriedades daqueles a quem representam. Então, tal pessoa é o ator. E aquele que tem propriedade de suas palavras e ações é o ‘AUTOR’ ” (CHARTIER, 2012, p. 58).

Já em relação à palavra *escritor* (“*écrivain*”, em francês), Chartier argumenta que, no século XIV, passou a designar “a pessoa que compõe uma obra, bem como a pessoa que copia um livro” (CHARTIER, 2012, p. 58-59). Assim, um escritor é um escritor independente de criar uma obra própria. O simples fato de escrever, seja ele um autor ou um copista, já o torna um escritor, na acepção francesa da palavra.

Em texto anterior, Chartier (1998, p. 21-46) já enfatizava a mudança de significado das palavras. A escrita e a obra, durante o período medieval, não eram definidos pela originalidade e os escritores, em vista disso, eram tão somente vistos como escribas de uma palavra vinda de outro lugar, de uma inspiração divina. Ou, de outro modo, eram inscritos na tradição e seus textos não tinham valor se não fossem desenvolver ou glosar o que já existia.

Dante, Petrarca e Boccaccio tornam-se exemplos para Chartier da mudança que a palavra *escritor* teve no idioma francês. Eles, em plena Idade Média, deixaram de ser meros *escribas* e passaram a ter atribuições que até então só eram destinadas aos padres ou aos autores clássicos da tradição. Tornaram-se *escritores* no novo sentido da palavra, a de alguém que *também* compõe uma obra literária. Apesar de Chartier se referir a eles como *escritores* é nítido que, na verdade, tenham sido considerados *autores*, visto que eles detinham uma autoridade bem maior sobre seus textos. Petrarca, por exemplo, segundo nos informa Chartier, além de escrever seus textos, fazia as próprias cópias para evitar possíveis erros do trabalho de um copista.

No mesmo texto, o historiador comenta que o atual idioma inglês sinaliza a diferença entre escritor e autor: “[...] para que exista autor são necessários critérios, noções, conceitos particulares: o inglês evidencia bem esta noção e distingue o *writer*, aquele que escreveu

²⁵ O *Leviatã* é datado do século XVII, como explica Chartier, mas explicita o jogo de sentidos entre autor e ator.

alguma coisa, e o *author*, aquele cujo nome próprio dá identidade e autoridade ao texto” (CHARTIER, 1998, p. 32). No inglês, tal qual no francês, a noção de *autor* representa a *autoridade* de um ser humano sobre um determinado objeto, o objeto literário. Na mesma linha de raciocínio, mas avançando no tempo, Chartier lança mão de uma referência dicionarizada²⁶, datada de 1690, na qual os sentidos de ambas as palavras diferem, mas em outra ordem: “O escritor (*écrivain*) é aquele que escreveu um texto que permanece manuscrito, sem circulação, enquanto o autor (*auteur*) é também qualificado como aquele que publicou obras impressas” (CHARTIER, 1998, p. 32). Em outro texto, Chartier (1999), a partir de averiguação de outro dicionário²⁷, enfatizava essa mesma definição:

O termo autor não pode ser aplicado a qualquer um que escreveu uma obra: ele distingue entre todos os escritores apenas aqueles que quiseram ter publicadas as suas obras. Para ‘erigir-se como autor’, escrever não é suficiente; é preciso mais, fazer circular as suas obras entre o público, por meio da impressão (CHARTIER, 1999, p. 45).

Tal definição é referencial a um momento específico da história, quando começaram a circular, lado a lado, livros impressos e livros manuscritos, não perpetuando seu significado posteriormente. Entretanto essa distinção demonstra uma particularidade em relação à autoria que trata da valorização, ou desvalorização, que as obras – não somente as literárias, não somente na cultura escrita – sofrem de acordo com um determinado padrão vigente.

A partir do século XV, difundia-se a cultura impressa e a tendência, até certo ponto normal, era a eliminação gradual do manuscrito. Prevalendo a circulação dos livros impressos, a de manuscritos torna-se obsoleta e desvalorizada, e assim quem ainda perpetua essa prática é considerado um mero *escritor* e não um *autor*. No século XIX, o crítico literário Sainte-Beuve, um dos grandes nomes da crítica biografista, igualmente fazia uma distinção entre *escretores* e *autores*, mas o processo valorativo para diferenciá-los era outro. Como informa Lauro Junkes (1997), para Sainte-Beuve os verdadeiros *autores* são aqueles que contribuem para aumentar o conhecimento humano, os demais seriam meros *escretores*. Para Sainte-Beuve, a noção do *autor* estava, portanto, ligada a uma idealização da obra de arte, como instrumento de engrandecimento da humanidade.

É nítido que os casos da definição antiga do idioma francês e a posição de Sainte-Beuve elevavam o conceito de *autor* em detrimento do de *escritor*. Entretanto, a percepção da autoria como uma instância valorativa supera as definições gramaticais e reflete no próprio

²⁶Trata-se do *Dictionnaire Universel* de Furetière(1690).

²⁷Trata-se do *Dictionnaire Français* de Richelet (1680).

produto da escrita (ou é o produto que reflete em seu criador?). Um exemplo bastante evidente é o conhecido movimento modernista brasileiro. Em seu período inicial, os autores (literários, pintores, etc) presentes no movimento foram rechaçados por parte da sociedade e suas obras sequer foram consideradas como arte.

Contemporaneamente, um exemplo marcante é a desvalorização das obras que apresentam ideias ultraconservadoras, por parte de intelectuais de esquerda²⁸. Também se pode citar o caso das obras *best-sellers*, adoradas pelo público leitor e quase sempre rejeitadas pela academia. Sobre este último ponto, ninguém nega o forte apelo que um Dan Brown, um Markus Zusak ou um Nicholas Sparks tem para com público atual, mas eles estão longe de serem reconhecidos como *autores* pelo ambiente acadêmico, pelo menos não como Autores, com inicial maiúscula.

Para continuar a discussão tornam-se interessantes as contribuições dadas por João Adolfo Hansen (1992, p. 11-44), que dissecou as origens etimológicas da palavra *autor*, e de Lauro Junkes (1997, p. 29-35), que especifica algumas diferenças entre *autor* e *escritor* na língua portuguesa. Acerca do termo *autor*, Hansen afirma que ele é derivado, na língua portuguesa, do acusativo latino *auctore(m)* que, estando ligado a acepções mais antigas, indica o significado de “produzir a partir de si mesmo” (HANSEN, 1992, p. 16) em latim arcaico, e de “crescer” em latim clássico²⁹. Segundo ele, “a significação genérica de *auctor* é, assim, /o que faz crescer/, mas também /o que faz surgir; o que produz/” (HANSEN, 1992, p. 16), estando esta última ligada prioritariamente a uma noção religiosa, como sendo privilégio do divino: ou seja, nascida originariamente de Deus ou de deuses, dada a época em que a língua era utilizada. Disso resulta que a palavra latina *auctoritas* – relacionada à *autoridade* e à *autoria* – esteja diretamente associada à religiosidade. *Auctoritas*, entretanto, também está ligada ao Direito e, por via indireta, resulta no sentido de proprietário e na definição jurídica contemporânea de direito autoral. Hansen diz ainda mais:

Na prática retórica, *auctoritas* passou a ter o significado que apresenta, por exemplo, em Vitruvius [...], na expressão “*publicorum aedificiarum auctoritates*” (literalmente, “autoridades das edificações públicas”), definidas como “razões” (medidas) das edificações assim decorosamente ordenadas para poderem dar autoridade e servir de exemplo para outros. (HANSEN, 1992, p. 17)

²⁸ Cito o caso de Plínio Salgado, escritor de tendência extrema-direita, e do cineasta Lima Barreto. O intelectual de esquerda Glauber Rocha compara as obras dos dois e diz que Lima Barreto não deve ser incluído na evolução do cinema brasileiro e, do mesmo modo, as obras de Plínio Salgado sequer devem ser consideradas literatura. cf. ROCHA, Glauber. Lima Barreto. In: _____. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p. 85-98.

²⁹ O latim clássico seria o idioma empregado na escrita, não somente literária, e que teve seu auge entre o século I a.C e II d.C. Já o latim arcaico é anterior ao latim clássico, sendo utilizado até o século II a.C.

A acepção inicial de *auctoritas*, argumenta Hansen, fazia uma distinção entre as palavras *auctor* e *scriptor*, na distinção platônica de *mimese* e *diégese*:

O *scriptor* exerce uma *ars* mimética, pois o nome designa aquele que narra *qualquer coisa própria ou alheia*, ou o que a envia escrita; ao passo que o *auctor*, de modo diegético, é aquele que edita os *próprios* discursos, mantendo seu crédito [...] Veja-se ainda a possibilidade de associar-se *auctor* com *actor/ator* [...], na preceptiva retórica, em que *actor* é um nome descritivo do orador (poeta) que, na ação, imita um *auctor* ou modelo do gênero de seu discurso. [...] Na Roma clássica, *auctor* é o que, tendo a posse de uma técnica (*ars*), exercita sua arte como *artifex*, segundo regras precisas e específicas de articulação (*artificialis*). (HANSEN, 1992, p. 17-18, grifos originais)

O autor, então, está ligado a uma concepção particularista da expressão, criadora e não simplesmente *mimética*. O autor é autor enquanto *inventa* algo por si próprio e, por conseguinte, detém poder sobre aquele escrito. Não é à toa que a concepção de *autor criador* não se perpetua durante a Idade Média, já que o ato de escrever *diferenças* ou *inovações* era visto como origem divina. Lauro Junkes, buscando apoio em dicionário latino de Ernesto Farias, confirma o significado da palavra *autor*, como sendo “aquele que dá origem a algo, ou o amplia ou lhe dá garantia” (JUNKES, 1997, p. 29-30).

Agora acerca da palavra *escritor*, Junkes diz que ela é originada do vocábulo latino *scriptor* que, por sua vez, é derivado do verbo *scribere*, que tem como significado as acepções de “escrever, traçar caracteres”. O significado de *escritor*, portanto, é “aquele que escreve, que se utiliza de determinado código grafêmico para transmitir sinais ou mensagens” (JUNKES, 1997, p. 30). A diferença entre um termo e outro é, pois, bastante clara em suas origens etimológicas e que também pode ser verificado no francês medieval e no inglês contemporâneo.

Entretanto ao pensar nos termos contemporaneamente parece existir um problema de natureza conceitual. Historicamente, como visto, há uma diferença em torno das palavras, mas no uso comum elas funcionam como sinônimas (quase) perfeitas. Mesmo nos círculos acadêmicos, as duas palavras são usadas indistintamente, como é o caso inclusive de Michel Foucault no texto “O que é um autor?”, pelo menos na tradução em que obtivemos.

Uma observação atenta dos usos de ambas as palavras, no entanto, poderia nos ajudar a diferenciá-las com mais afinco. O *escritor* representa o profissional – de uma profissão não

regulamentada no Brasil –, que escreve textos³⁰. O *escritor* manifesta uma arte – para buscar uma exemplificação na origem etimológica da palavra –, realiza determinados procedimentos com vista a produzir uma obra, resultado da escrita. Por sua vez, o *autor* representa a relação de posse com uma determinada obra. Posse não necessariamente jurídica ou econômica, no sentido de ser detentor dos direitos autorais, mas sim de uma relação de atribuição entre ele e sua obra não se desvinculando um de outro.

Costuma-se referir a um indivíduo como escritor ao apresentá-lo como uma personalidade até certo ponto desconhecida para o ouvinte, “este é Italo Calvino, um escritor amigo meu” ou “Aplaudam o grande escritor Italo Calvino”; ao passo que se refere a um indivíduo como autor sempre em relação com sua obra literária, geralmente muito conhecida: “aplaudam o escritor, Italo Calvino, o autor de *Se um viajante numa noite de inverno*”. Ou seja, por essa linha de pensamento o escritor só se torna autor quando está em relação com sua própria obra e é identificado como sendo o criador dela³¹.

Contudo tal distinção que efetuamos coloca em jogo um problema de natureza literária e demonstra os pesos desiguais que as palavras adquiriram ao longo do tempo. As diversas discussões envolvendo o indivíduo que escreve, nos estudos literários e áreas afins, sempre buscaram dar validade ou rejeitar a figura do *autor*, e não a do *escritor*. É o autor que, a partir do início da modernidade, começa a ganhar um determinado *status*. É o autor que, reunindo sobre seu nome uma gama de textos, torna-se o responsável sobre eles, inclusive tendo a última palavra sobre o sentido *verdadeiro* ou *potente* de seus textos, segundo as perspectivas intencionalistas. Junkes confere esse maior *status* ao *autor* diretamente às origens etimológicas das palavras. *Escritor* tem o mesmo étimo de algumas profissões comumente desprestigiadas e que passaram despercebidas durante a toda a história:

Escritor, escrevedor, escrevente, escrevinhador, escriba, escrivão constituem todas palavras provenientes do mesmo étimo, referindo-se à função material e mecânica de escrever, traçar caracteres. Nesse sentido etimológico, escritor designa função menos nobre ou qualificadora do que autor. Assim, o termo autor indica, em princípio, uma categoria de certa superioridade, podendo abarcar entre suas conotações: iniciativa, inventividade, criatividade, autonomia, originalidade e, na sua raiz, autoridade. (JUNKES, 1997, p. 31)

³⁰ Sabemos que existem vários profissionais que usufruem do uso das palavras em suas profissões, como os jornalistas. Mas aqui estamos fazendo uma restrição em nossa afirmação, enfocando unicamente a profissão de escritor de obras literárias.

³¹ É preciso notar que nessa perspectiva, um *escritor* de *Best-seller* será reconhecido como um *autor* por estar sempre relacionado à sua obra. Todavia a noção valorativa da literatura permanece. Como ressaltamos anteriormente, a partir do espectro acadêmico, ainda que um Nicholas Sparks esteja relacionado à sua obra, ele não deixa de ser um mero *escritor*. *Autor*, com inicial maiúscula, é tão somente aquele que preenche os requisitos básicos do uso com a linguagem e o tratamento dos temas que farão sua obra ser considerada *literária*.

Talvez essa seja a distinção básica que coloca os dois termos com pesos tão diferenciados nos estudos literários. Com base no que vimos até aqui, *escritor* relaciona-se somente com o ato, até certo ponto vazio, de escrever. Escrever “por escrever”, pode-se escrever qualquer coisa, isso não quer dizer que a pessoa seja um *autor* – seja porque a pessoa não faz circular seus escritos, como era o caso do livro na França, seja porque a pessoa não contribuiu para o conhecimento humano, como pregava Sainte-Beuve.

Talvez seja necessário fazer a mesma pergunta que Michel Foucault fez: o que é um autor? Barthes, como veremos posteriormente, confere à figura do autor uma anacronicidade que não deveria existir na literatura. Em Foucault, o autor é descrito como uma *função* do discurso; algumas perspectivas de análise relacionam uma diferença entre o autor empírico “de carne e o osso” e o *autor implícito* que seria possível encontrar nas obras. E ainda, para outras, o autor é tão somente aquele que assina e entrega os manuscritos finais ao editor.

Em vista disso, como definir satisfatoriamente o *autor literário*? E, aliás, queremos definir? Existe alguma razão lógica para tentar realizar uma definição totalmente satisfatória? O autor é um ser – entidade? – que existe sempre em relação com sua obra. A recuperação etimológica de Hansen e Junkes, os estudos de Chartier e o posicionamento de Sainte-Beuve demonstram que essa relação tem em si a ideia de *autoridade* e *prestígio*. Historicamente, falar em *autor* é falar em *prestígio*, ao passo que falar em *escritor* é falar em desprestígio. Aqui podemos aludir a Michel Foucault e dizer que o *autor* é tão somente um modo de ser em relação a um determinado discurso, no interior de uma determinada sociedade. Autor é autor, portanto, enquanto caracterizador de um certo *corpus* textual.

Como já referido, nos estudos literários, o *autor* foi sempre o ponto central de muitas perspectivas críticas, seja afirmando sua importância, seja eliminando-a. Um dos pontos mais controversos diz respeito à *intencionalidade* da criação literária e de sua relação com a interpretação. Em vista disso, convém agora determo-nos especificamente no problema da *intenção* para, posteriormente, chegarmos à discussão conhecida como *morte do autor*, que tem influência maciça na construção ficcional de *Se um viajante numa noite de inverno*.

1.3 O problema da intenção.

Antes de adentrarmos a noção de *intenção*, e da sua relação com a querela envolvendo a figura do *autor* nos estudos literários, é preciso dar continuidade à discussão anterior e

explicitar um pouco mais o problema conceitual sobre o que a crítica literária trata quando fala de *autor*. Como é perceptível, temos definido esse termo como uma entidade, sempre em relação com sua obra, só existindo ele porque ela existe. Essa abordagem advém primordialmente do pensamento de Michel Foucault, muito embora, é importante frisar, a relação obra-autor remonte à antiguidade greco-romana.

Tal relação também foi utilizada pela crítica biografista que, como já comentamos, relacionava o texto literário à vida de seu criador. Esse tratamento leva a uma confusão entre o autor – visto como uma pessoa real, possível de ser encontrada no mundo, detentora dos direitos autorais de uma obra – e a *voz* presente no interior do texto literário. Com base nessa ideia, o *eu-lírico* do poema seria tão somente a manifestação dos sentimentos do poeta e, de modo análogo, as narrativas de ficção conteriam uma voz – não necessariamente a do narrador³² – que não fosse outra pessoa senão o próprio indivíduo que escreveu o texto. Por essa perspectiva, a linguagem conseguiria ser portadora de uma representação fiel do pensamento de uma pessoa e, sendo assim, esse pensamento, ou antes, as *intenções* poderiam ser recuperadas.

Uma análise literária que buscasse as *intenções* do autor teria como pressuposto a existência de um sentido único para a obra, visto que a concepção de *autor moderno* tem toda uma raiz cartesiana. E esse sentido só seria possível decifrando o texto até conseguir resgatar as ideias originais do autor. Barthes (1987) argumentará que dar um autor a um texto é fechar a obra e eliminar a interpretação. De fato, o uso da intenção não fazia outra coisa senão anulá-la. Se o que se quer saber é a intenção, significa que o texto não pode, ou antes não deve, oferecer as múltiplas possibilidades interpretativas que a leitura propicia. No entanto, se hoje se encontra disseminada a perspectiva de que buscar a *intenção* do autor é uma empresa fadada ao fracasso, igualmente se sabe que esse tema é demasiadamente complexo para argumentar que se encerrou.

É importante enfatizar que a recusa do autor e do uso da intenção, como nos lembra Antonio Compagnon (2010), está relacionada à constituição dos estudos literários como disciplina acadêmica. Segundo ele, a recusa do autor tinha por princípio garantir a independência dos estudos literários em relação às outras ciências humanas, com a adoção de métodos de análises objetivos, imanentes ao texto – como no caso da *literariedade* dos formalistas russos – e que, portanto, desconsiderassem tudo o que fosse exterior a ele, por serem meios

³² Quando comentarmos sobre o termo *autor implícito* deslindaremos essa diferença entre uma voz presente no texto e uma voz narrativa.

subjetivos e alheios ao texto. O pesquisador Ricardo Namora compactua com a ideia de Compagnon e afirma que

Eliminando autor e contexto, a crítica procurou exclusivamente no texto, tratado como rede intra-sistemática de significação, a ratificação de interpretações objectivas. A restrição do elenco de ferramentas hermenêuticas foi radical, e apenas a interpretação particular feita à luz de métodos “científicos”, e de um léxico renovado, passou a ser valorizada. Numa palavra, a crítica dividiu-se entre os cientistas objectivos do texto e todos os outros, parentes pobres da subjetividade, quer fossem historicistas, expressionistas, impressionistas ou de qualquer outra espécie (NAMORA, 2009, p. 13).

Compagnon e Namora evidenciam efetivamente que existe uma firme relação entre o surgimento das novas críticas, com seus métodos de análise objetivos, e a solidificação da literatura como disciplina acadêmica. É realmente nítida a irrelevância de se buscar as intenções do autor aos moldes de como era propagada pela crítica intencionalista, entretanto eliminar totalmente o recurso à intenção é pouco proveitoso e esse método também se torna alvo de contestação. É exemplar o artigo “Falácia Intencional”, de Beardsley e Wimsatt Jr. Publicado originalmente em 1946. Ele é gerador de uma discussão que opôs intencionalistas e anti-intencionalistas, mas que foi extremamente contestado mesmo por estes últimos devido à sua definição centralizadora do termo.

O *Dicionário de termos literários* (1974), de Massaud Moisés, fornece uma distinção entre uma *intenção externa* e uma *interna*. A *externa* é verificável pelas declarações do autor, entrevistas e prefácios. Por exemplo, temos muitas declarações de Calvino sobre o processo de composição de *Se um viajante numa noite de inverno*, tal como sua resposta ao crítico Angelo Guglielmi, presente em apêndice à edição brasileira. Mas pode-se também visualizar uma *intenção interna* à obra literária, a partir das estruturas e do desenvolvimento do texto, sendo tais intenções reveladas sempre de maneira indireta (MOISÉS, 1974, p. 288). E é essa intenção interna a grande querela dos estudos literários.

M.C. Beardsley e W. K. Wimsatt Jr., em “A falácia intencional” (1975, p. 282-292), definem o termo *intenção* como aquilo que o escritor pretendeu fazer: “A intenção é o desígnio ou o plano na mente do autor. A intenção tem afinidades óbvias com a atitude do autor em relação à sua obra, o modo como sentia, o que o fazia escrever” (BEARDSLEY; Wimsatt Jr., 1975, p. 282). Os pesquisadores tencionaram opor-se aos que ainda propagavam a análise intencionalista e deixaram claro que é impossível tentar encontrar as *intenções* originais do autor por meio do texto, entre outras coisas, pela falta de um método capaz de realizar tal empresa. Para eles, buscar a intenção é inútil, além de ser também prejudicial aos estudos

literários: quando se segue esse procedimento, corre-se o risco de fazer sobressair aspectos relacionados à biografia do autor e, em decorrência disso, confundir o biográfico com o literário, ou tomar um pelo outro.

Beardsley e Wimsatt Jr. não ignoram que existe uma intenção que deu origem ao texto, mas trata-se de uma intenção externa à obra e que não é possível de ser recuperada por meio da leitura. O problema para eles, e para a crítica como um todo, é utilizar a noção de *intenção* como critério de interpretação, pois se corre o risco de não se fazer crítica literária e sim psicologia do autor (BEARDSLEY; Wimsatt Jr., 1975, p. 286). Os pesquisadores até aceitam a utilização de uma prova biográfica para se entender algum detalhe espinhoso de uma obra, desde que ela não envolva o uso da intenção:

O emprego de uma prova biográfica não precisa envolver a intencionalidade, porque, enquanto pode constituir evidência daquilo que o autor pretendia, também pode ser evidência do significado de suas palavras e do caráter dramático da sua elocução. (BEARDSLEY; Wimsatt Jr., 1975, p. 286)

Pensar o termo *intenção* a partir da perspectiva de Beardsley e Wimsatt Jr. é pensar em um recurso *anticrítica*, isto é, um recurso que não poderia ser utilizada para a interpretação da obra literária. Todavia, ao dizer que a *intenção* é um “plano na mente do autor”, os pesquisadores oferecem uma definição psicologista para o termo e, segundo nos informa o pesquisador Ricardo Namora (2009, p. 33-34), têm o único fim de alicerçar seu ponto de vista desqualificando qualquer refutação; afinal, se o plano está na mente de uma pessoa e a mente não é acessível, torna-se inviável uma busca por *intenção* que logre êxito e, por conseguinte, a premissa dos pesquisadores tornar-se-ia impossível de ser rebatida.

Namora (2009, p. 44-45) argumenta que uma simples mudança no estatuto do termo ocasionaria também mudança nos resultados por eles encontrados. Aguiar e Silva (2010, p. 241-242), ao comentar o referido artigo, afirma que os estudiosos apenas enunciam uma concepção de obra literária de maneira axiomática, sem apresentação de argumentos, o que para ele significa que a fundamentação racional e científica do artigo é débil e fraca. Massaud Moisés, por seu turno, aponta para o fato de que a perspectiva de Beardsley e Wimsatt Jr. foi contestada até por anti-intencionalistas como René Wellek e Austin Warren (1959).

Entretanto, a contestação não se restringe ao artigo “Falácia intencional” e assim a praticamente todas as tendências de análise literárias agrupadas sob o nome de novas críticas. Não se pode negar que o *New Criticism* americano, o formalismo russo e as demais novas críticas tiveram um papel fundamental de fortalecimento dos estudos literários. Todavia, uma

de suas premissas incluía um redimensionamento da figura do *autor* na literatura, praticamente eliminando-o por completo, e tal fato pode ser considerado uma atitude muito radical por parte delas. É Antonio Compagnon (2010) que aponta o radicalismo anti-intencionalista e defende a pertinência do autor. O estudioso francês questiona se a nova crítica não teria ido longe demais, afastando o autor em proveito do texto. Segundo ele, o que todos nós sempre fazemos, ao interpretar uma obra literária, é justamente decifrar intenções em ato:

A teoria que denunciava o lugar excessivo conferido ao autor nos estudos literários tradicionais tinha uma ampla aprovação. Mas ao afirmar que o autor é indiferente no que se refere à significação do texto, a teoria não teria levado longe demais a lógica, e sacrificado a razão pelo prazer de uma bela antítese? E, sobretudo, não teria ela se enganado de alvo? Na realidade, interpretar um texto não é sempre fazer conjecturas sobre uma intenção humana em ato? (COMPAGNON, 2010, p. 49)

Compagnon não explicita qual deveria ter sido o verdadeiro alvo das novas críticas, mas tal falta, a nosso ver, não implica nenhum problema com seu raciocínio. O estudioso defende³³ o uso do termo *intenção* valendo-se do conceito de “atos de fala”, conforme desenvolvido pelo filósofo da linguagem John Austin. Para Compagnon, a interpretação de um texto passa necessariamente pela identificação de um “ato ilocutório”³⁴ principal, isto é, um ato realizado pelo locutor com certas *intenções* que podem não estar inteiramente associadas aos signos aparentes:

Interpretar um texto literário é, acima de tudo, identificar um ato ilocutório principal, realizado pelo autor quando escreveu tal texto (por exemplo, seu enquadramento genérico: é uma súplica? Uma elegia?). Ora, os atos ilocutórios são intencionais. Interpretar um texto é, pois, encontrar as intenções do autor. (COMPAGNON, 2010, p. 89)

Ao contrário de Beardsley e Wimsatt Jr., Compagnon não entende o termo *intenção* como uma premeditação advinda da mente do autor e executada sem percalços. A produção de significados feita pelo leitor é advinda da intenção do autor ao produzir o texto mesmo que o autor não tenha pensado em uma determinada interpretação. O pesquisador francês exemplifica comparando a literatura com uma partida de tênis. Nesse esporte, quando um

³³ É importante esclarecer que a defesa que Compagnon faz não é uma defesa do modo “romântico” de análise literária baseada em buscar a explicação pela *intenção* do autor. Sua defesa consiste em atestar tão somente que retirar o autor dos estudos literários foi um excesso e que na verdade, ao analisar um texto literário, o que realmente fazemos é procurar intenções.

³⁴ Pela teoria de Austin um texto literário, assim como várias outras espécies de texto, é constituído por atos ilocutórios. O ato ilocutório é um ato de fala revestido de uma determinada força. Quando alguém diz “Amanhã voltarei”, a força de tais palavras não deduzem o seu real significado. “Amanhã voltarei” pode ser uma ameaça, mas também pode ser uma promessa, necessitando, portanto, verificar a *intenção* do locutor para se saber o seu real significado.

jogador acerta uma bola com uma raquete ele não pode prever como a bola será devolvida, mas seu ato de jogar a bola tem uma intenção, fazer com que o adversário tenha dificuldade em devolver ou não consiga. O mesmo acontece com um escritor. Ao escrever, visa-se atingir um determinado efeito, portanto o escritor tem uma intenção, mas não há como prever o que seus escritos conseguirão despertar no leitor, quais interpretações ele irá gerar:

[...] a intenção do autor não implica uma consciência de todos os detalhes que a escritura realiza, nem constitui um acontecimento separado que precederia ou acompanharia a performance, conforme a dualidade falaciosa do pensamento e da linguagem. (COMPAGNON, 2010, p. 89-90)

Ainda em sua defesa da intenção, Compagnon argumenta que se um macaco fosse colocado à frente de uma máquina de escrever ou computador muito dificilmente conseguiria pôr seqüências de letras que formassem um poema e somente se o animal conseguisse tal proeza poderíamos ter uma obra literária não-intencional³⁵.

Por esse prisma o estudioso argumenta que a crítica, por mais que queira fugir da figura do autor, sempre a encontrará de uma maneira ou de outra. Ele cita, à guisa de exemplo, o método de interpretação conhecido como “método das passagens paralelas”, que consiste em utilizar um trecho de um romance ou poema de um autor, quando outro trecho desse mesmo autor apresenta uma dificuldade de compreensão. Mesmo que se queira argumentar que o objeto de análise continua sendo exclusivamente o texto, não se pode deixar de perceber que o que importa na questão são as *intenções*, os usos das palavras que um indivíduo deu e o sentido que ele quis empregar em determinado contexto.

Costuma-se objetivar tal resposta dizendo que o que se quer é averiguar o uso de uma mesma palavra ou estrutura linguística em certa época, mas tal objeção, diz-nos Compagnon, também carece de fundamento, pois quem utiliza o método das passagens paralelas costuma usar textos mais antigos do autor, mesmo havendo textos de outros autores da mesma época cujas estruturas e sentidos das palavras seriam mais precisos do que utilizar um texto antigo do mesmo autor.

Embora as palavras pareçam estáveis, os estudos linguísticos provam que, em alguns casos, bastam poucos anos para que o uso de uma palavra possa modificar o seu sentido. Em seu

³⁵ A utilização de um macaco como exemplo não é casual e relembra um conceito denominado “Teorema do macaco infinito”. Segundo tal teorema, se um macaco ou um conjunto *infinito* de macacos fosse(m) colocado(s) à frente de uma máquina de escrever por uma quantidade de tempo igualmente *infinita*, quase certamente conseguiria criar um texto previamente estipulado. Evidentemente, a possibilidade de isso acontecer é mínima e Compagnon, ao usar um macaco como exemplo, quis enfatizar isso.

argumento de defesa à intenção, Compagnon prova que até mesmo Roland Barthes, em *S/Z*, utiliza-se do método das passagens paralelas para analisar um trecho da novela *Sarrasine*³⁶.

Apesar de tudo, há pesquisadores, como Eric Donald Hirsch, que consideravam a prática excessiva da imanência textual como uma fixação, através de outras vias – a da negação, por exemplo –, da figura do autor. Ele, em plena década de 1960, defendia a posição do autor e o critério da intenção como um argumento válido para resolver todos os problemas de interpretação literária, segundo nos informa Namora (2009, p.12-13). Intencionalista, Hirsch acreditava que existia um sentido único para cada texto e, para chegar a esse sentido correto, a essa verdade, o único caminho possível seria recorrer à *intenção* do autor.

Todavia, sua perspectiva acaba contendo alguns equívocos (NAMORA, 2009, p. 21). Ao tentar postar-se contra as perspectivas imanentistas ao texto, como a de Beardsley e Wimsatt Jr., e em favor da intenção do autor, ele não logra êxito, e acaba fazendo justamente o inverso. Inconscientemente o pesquisador ratifica os preconceitos e os problemas habituais de se recorrer à *intenção* do autor. Por exemplo, um dos pontos mais nevrálgicos de sua argumentação é que ele deixa transparecer a possibilidade de haver sentido sem intenção, ideia esta que reside e dá alicerce para as críticas anti-intencionalistas. Em vista disso, o argumento de Hirsch em favor da *intenção* torna-se frágil e ele acaba criticado inclusive por pesquisadores adeptos da *intenção* do autor.

Como bem comentou Compagnon (2010, p. 47), toda a discussão sobre a crítica literária passa inevitavelmente pela questão do autor e por essa querela da intenção. Não obstante, alguns pesquisadores tentaram fugir da dualidade “intenção do autor x anti-intenção” utilizando a premissa da *intenção do texto* ou, no caso de Umberto Eco, em *A obra aberta* [1962], *intenção da obra* (GAGLIARDI, 2010, p. 292). Mas é sempre bom lembrar que quando se fala em intenção tem-se a premissa de que, de algum modo, o autor possa ser visível em seu texto. E é necessário falar um pouco desse ponto.

A argumentação de Compagnon acerca do radicalismo da crítica literária parece-nos bem convincente. Afinal para ter múltiplas formas de interpretação não basta simplesmente o leitor, é preciso ter o texto e para que se tenha este é necessário que o autor o escreva com determinadas *intenções*. Ainda que, segundo algumas tendências, seja o leitor que ativamente produza sentidos, o autor tem parte essencial por ser o propiciador do texto que posteriormente será lido. Talvez, como Compagnon fala, a crítica literária do início do século

³⁶ Segundo Compagnon, Barthes compara *Sarrasine* com *A obra-prima desconhecida*, numa tentativa de identificar paralelos entre dois personagens, um de cada obra.

XX tenha errado de alvo, mas é fato que a problematização do autor foi e é ainda um dos grandes alvos da crítica na atualidade.

A premissa da presença-ausência do autor no texto é uma das mais fundamentais para se compreender nossa discussão. A crítica intencionalista, como já comentamos, estava alicerçada na suposta capacidade do texto referenciar ao seu criador e, portanto, determinar as *intenções* dele. De modo análogo, o texto estaria sempre em relação com seu criador por ser dotado de uma série de características que o identificariam unicamente com seu autor, o *estilo*. Por seu turno, a crítica anti-intencional e, na sequência, o pós-estruturalismo tentam desfazer esses mitos e afirmam a linguagem em detrimento do indivíduo. Barthes, em “A morte do autor”, comenta brevemente que Mallarmé foi o primeiro a requisitar para a linguagem a *autoria*, tornando o autor uma peça nula para a literatura. Fala confirmada posteriormente por Vitor Manuel de Aguiar e Silva:

[...] Mallarmé é o primeiro grande responsável pela entrada em crise e pela conseqüente desvalorização – ou mesmo aniquilamento, pelo menos em sede teórica – da função do emissor/autor. Segundo Mallarmé, o texto literário – o “livro” –, uma vez desligado do autor, volve-se em puro ser, em entidade autônoma e transcendente que nem de leitor necessita [...]. (AGUIAR E SILVA, 2010, p. 235)

Na perspectiva de Mallarmé, então, o texto fala por si próprio, sem a voz de um autor por trás. Outro poeta, citado por Barthes e por Aguiar e Silva, que conferiu mais importância ao texto foi Paul Valéry. Antes mesmo da publicação de “A falácia intencional”, de Beardsley e Wimsatt Jr., Valéry já se mostrava contrário ao uso da intenção do autor, e segundo Aguiar e Silva:

O autor é uma máscara e uma ficção criadas na obra e, em grande parte, pela própria obra, pois que, se o autor produz a obra, a obra, reversivelmente, cria o seu autor, em virtude da lógica e da dinâmica intrínsecas que a obra, uma vez concluída, detém de modo autônomo. (AGUIAR E SILVA, 2010, p. 236-237)

O pensamento de Valéry tem influências da proposta formalista. E não somente o Formalismo, mas as tendências estruturalistas e os estudos sobre a narrativa diminuíram a percepção da suposta presença autoral. Segundo nos informa Lauro Junkes (1997), em meio à discussão sobre a presença ou a ausência do autor no texto, um meio termo surgiu com alguns pesquisadores como Wayne Booth (1961). Booth sinaliza a possibilidade de o leitor visualizar elementos no texto literário que referenciarão ao autor, a uma voz diferente da voz narrativa. Mas esse autor visível no texto, não seria o indivíduo responsável por escrever a obra, e sim a voz de um *autor implícito* que serviria para

[...] caracterizar a imagem do escritor que o leitor forma no seu encontro com o texto e à luz da qual o leitor avalia a obra literária e recupera as suas normas. O autor implícito conserva a ilusão de parecer uma entidade puramente textual – embora constituída e resgatada pelo leitor – e pode ser distinguido do criador real do texto. Como elemento do texto, mas representando o autor extra-textual, satisfaz o intrínseco e o extrínseco (JUNKES, 1997, p. 188).

O autor nunca se retira de sua obra, ele deixa um substituto para ocupar o seu lugar, o *autor implícito*. Junkes afirma: “Na narrativa ficcional, desde o momento que o livro está terminado, editado e colocado a público, o autor real se retira, desaparece. Entretanto, dentro do texto persistem os princípios da invenção e da intenção” (JUNKES, 1997, p. 190). Tais elementos, segundo a antiga crítica intencionalista remeteria ao autor real, ao passo que na perspectiva de Booth remeteria ao *autor implícito*. Para Caio Gagliardi (2010, p. 292), a proposição de Booth era uma contestação à Beardsley e Wimsatt Jr., contudo serviria também para refutar, nas palavras do pesquisador, o futuro clichê da *morte do autor*. Segundo Junkes (1997, p. 263-270), no livro *A retórica da ficção* (1961), no qual é cunhado o termo *autor implícito*, Wayne Booth afirma que o autor seria visível no texto literário como índice de interferências presente, por exemplo, nos discursos dos personagens ou quando um narrador não-onisciente entrasse na mente de um personagem. Para Booth, em qualquer texto literário o autor pode escolher os seus disfarces, mas nunca optar pelo desaparecimento. Em uma tentativa de definir melhor o termo e diferenciá-lo da figura do narrador, Junkes afirma:

Numa certa escala, dir-se-ia que o autor real cria uma imagem sua, imanente na totalidade da obra, e que poderá ser reconstituída pelo leitor – é o autor implícito, e este, encarregado de toda a organização da narrativa, cria, entre todos os outros elementos, também o doador da narrativa que é o narrador (JUNKES, 1997, p. 192).

Segundo Junkes, a discussão sobre *autor implícito* é bastante extensa e não se restringe ao pensamento de Booth. Estudiosos de narratologia como Chatman (1990) e Susan Lanser (1981) desenvolveram um pensamento próprio a respeito da questão. Em comum, o que se pode afirmar é que o *autor implícito* não deve nunca ser confundido com o narrador, pois são duas instâncias diferentes. O narrador existe na obra para transmitir o texto, para apresentar os personagens, desenvolver a história, ao passo que o *autor implícito* serve para iluminar “a espinhosa relação entre o autor histórico e o narrador do texto” (JUNKES, 1997, p. 205). Esse jogo de máscaras que o autor criaria assemelha-se em muito ao posicionamento de Italo Calvino que veremos no capítulo dois desta dissertação. Para Calvino, o autor “de carne e osso” no momento de escrever cria um “personagem autor” para a obra.

Falar em *autor implícito* ou em *autor textual* (termo usado por Aguiar e Silva) é apenas mais um indicativo de que os estudos literários necessitam fazer referência ao *autor* ou à sua *intenção*, ou melhor, quando se quer falar de interpretação e produção de sentidos é inevitável considerar a condição originária da obra.

Em nossa posterior análise, desconsiderar que Italo Calvino buscava a essência do romanesco com *Se um viajante numa noite de inverno* é deixar de atentar para um importante aspecto da obra. Em vista disso, a posição de Caio Gagliardi (2010, p. 290) ao afirmar que as teses anti-intencionalistas, ao invés de desestabilizarem a noção de autor e de autoria, abalaram tão somente os métodos explicativos do texto literário, começa a fazer sentido.

O *autor implícito* não diminuiu, na crítica literária, a tese da ausência do autor. Como dito, a proposta de Booth era uma reação ao anti-intencionalismo de Beardsley e Wimsatt Jr., numa discussão entre críticos americanos. À época, na França, ainda começava a se desenvolver um pensamento crítico mais apurado. Segundo Compagnon (2010, p. 11-15), o país não havia desenvolvido um círculo teórico como a nova crítica ou o formalismo russo antes dos anos 1960 e 1970. E é nesse período que Roland Barthes publica o artigo “A morte do autor” e Michel Foucault profere sua conferência “O que é um autor?”, intensificando ainda mais o debate acerca dessa figura, por eles considerada anacrônica. Em vista da intensa relação de suas propostas com o romance de Italo Calvino, convém determo-nos um pouco mais nesses dois textos, realizando uma leitura de ambos e apresentando algumas críticas a eles.

1.4 A morte do autor

O desejo das novas críticas de eliminar o autor e tudo o que fosse externo à obra no processo de interpretação representou um grande passo na constituição da literatura como disciplina de saber independente no quadro das ciências humanas. Segundo Antoine Compagnon, o uso da intenção como forma de explicar o texto literário tornaria a crítica literária inútil, o que deixaria aberto o campo para a história literária (COMPAGNON, 2010, p. 49). Assim, diminuir a importância do autor era um processo natural de afirmação da crítica. Entretanto, a ideia geral de eliminação do autor do ambiente acadêmico não foi absorvida por inteiro e a crítica, especialmente a francesa, ainda continuou adepta de procedimentos cartesianos, como as análises biografistas.

Já referimos tudo isso anteriormente, e também já enfatizamos que houve uma nova tentativa teórica de eliminar o autor dos estudos literários, ocorrida nos anos 1960, com o artigo de Barthes e a conferência de Michel Foucault, emblemas da crítica pós-estruturalista, muito embora, por razões distintas, ambos não sejam enquadrados propriamente no pós-estruturalismo. Consideramos fundamental determo-nos mais especificamente no artigo de Barthes para compreendermos melhor o que é essa *morte do autor* por ele propagada.

O texto “A morte do autor” foi publicado em meio à efervescente onda revolucionária de 1968 e pode ser considerado como fruto desse ambiente de luta contra a autoridade e o autoritarismo político. Em literatura, talvez nada simbolize mais a autoridade e o autoritarismo do que a figura do *autor*. Segundo Compagnon (2010, p. 51), a eliminação dessa figura passa precisamente por sua identificação com o indivíduo burguês e à pessoa psicológica, para só então ser reduzida às explicações do texto pela vida do autor³⁷.

Barthes julga a maneira como a crítica literária francesa agia, ainda apegada ao biografismo e ao psicologismo. O pesquisador Maurice Couturier considera que o “assassinato” barthesiano só existiu como forma de reação à crítica literária francesa (COUTURIER *apud* FARIA, 2005, p. 11). Como informa Compagnon (2010, p. 11), antes dos anos 1960, não se havia desenvolvido na França nenhuma corrente de teoria literária como o formalismo russo ou o *New Criticism* americano, estando a academia francesa ainda ligada às perspectivas do século XIX.

A luta de Barthes contra a crítica predominante na França havia começado alguns anos antes de seu artigo de 1968 e pode ser verificada pelo exame da polêmica em torno da publicação do livro *Sobre Racine* (1963). Barthes arriscou realizar uma análise pouco convencional acerca da obra do teatrólogo francês e, como esclarece Leyla Perrone-Moisés (1983), foi duramente criticado por sua ousadia, em especial por Raymond Picard. A visão de Picard é interessante porque demonstra, de modo categórico, como parte da crítica literária francesa ainda entendia que a produção da literatura era advinda do momento, pessoal ou histórico, que o indivíduo vivenciava ao escrever. Ao tentar rebater algumas teses barthesianas acerca da obra de Racine, Picard afirmava que se este “escrevia personagens apaixonados, é simplesmente porque Racine estava apaixonado quando escreveu as tragédias; se ele trata da luta pelo poder, é porque ele tinha problemas desse tipo na corte de Luis XIV” (PERRONE-

³⁷ Isto é, pode-se dizer que havia um embate ideológico por trás da *morte do autor*: do mesmo modo que em 1968 a França passava por um momento de luta, a morte do autor significava essa mesma luta, contra a autoridade burguesa; o autor estava então relacionado tanto à autoridade, quanto à burguesia, segundo a perspectiva de Compagnon.

MOISÉS, 1983, p. 33). Perrone-Moisés explana o fato de que Barthes, durante toda sua vida, almejava lutar contra o enrijecimento acadêmico e às fórmulas prontas, como eram as críticas literárias.

Na época de publicação de “A morte do autor”, Barthes desejava que a literatura fosse estudada *na e pela* linguagem. Pressupondo a linguagem literária como intransitiva e, portanto, sem poder agir diretamente sobre o mundo, o estudioso francês identificava essa linguagem como anulação de toda voz e, por conseguinte, não poderia fazer qualquer alusão ao que o autor pensara ou sentira no momento de escrever. Todo e qualquer significado que viesse a se extrair do texto só poderia ser dado pelo leitor e não pelo autor.

Enfatizando que a noção de autor é uma criação de nossa sociedade, moderna, Roland Barthes enaltece as comunidades etnográficas onde não existia o *gênio* do autor, apenas uma figura encarregada de contar as histórias, que se poderia até admirar, mas não lhe conceder a criação de uma obra, nem a superestimação que tradicionalmente é dada ao escritor. Ao lembrar as origens da era moderna, citando o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da Reforma, o pesquisador aponta que o prestígio da “pessoa humana” foi descoberto, de modo que hoje a literatura é, usando as palavras do próprio Barthes, tiranicamente centrada no autor (BARTHES, 1987, p. 50).

Ao visar a dessacralização do autor, Barthes esclarece e enfatiza que sua figura não é essencial para a interpretação e muito menos para a leitura, pois é o texto escrito que comunica, é a linguagem quem fala, e não o autor. Para validar seu pensamento, o estudioso utiliza-se do exemplo de escritores – Mallarmé, Valéry, Proust – que teriam subvertido o padrão poético e literário centrado no autor e colocado a linguagem como a verdadeira proprietária dos textos (BARTHES, 1987, p. 50). Além dos escritores, algumas tendências estéticas como o surrealismo – e sua prática de criar obras através da escrita automática ou a várias mãos – e outras áreas do conhecimento, como a Linguística, também serviram, segundo ele, para dessacralizar o autor. A crer em Compagnon (2010, p. 50), essa concepção de autor advinda da Linguística, é específica dos estudos de atos de fala, de Benveniste³⁸. E para esta ciência, o autor é tão somente aquele que escreve:

O autor nunca é nada mais para além daquele que escreve, tal como ‘eu’ não é senão aquele que diz ‘eu’: a linguagem conhece um ‘sujeito’, não uma ‘pessoa’, e esse

³⁸ A proposta de Benveniste é contrária à de Austin no que se refere à intencionalidade dos atos de fala. Benveniste busca dar relevo aos critérios formais e, assim, eliminar certos problemas de conteúdo que a teoria de Austin propiciaria.

sujeito, vazio fora da própria enunciação que o define, basta para fazer ‘suportar’ a linguagem, quer dizer, para a esgotar. (BARTHES, 1987, p. 51)

O texto literário não passa de escrita e a escrita, nas palavras de Barthes, é a “destruição de toda a voz, de toda a origem. A escrita é esse neutro, esse compósito, esse oblíquo para onde foge o nosso sujeito, o preto-e-branco aonde vem perder-se toda a identidade, a começar precisamente pela do corpo que escreve” (BARTHES, 1987, p. 49). A linguagem empregada no texto, em rigor, não tem o efeito de referenciar a pessoa no mundo que escreveu um texto, pois é estritamente impessoal. O argumento inicial de Barthes, a pergunta sobre quem teria proferido uma frase³⁹ acerca de um castrado vestido de mulher, da novela *Sarrasine*, de Honoré de Balzac, é a demonstração dessa impessoalidade da linguagem:

Será o herói da novela, interessado em ignorar o castrado que se esconde sob a mulher? Será o indivíduo Balzac, provido pela sua experiência pessoal de uma filosofia da mulher? Será o autor Balzac, professando ideias ‘literárias’ sobre a feminilidade? Será a sabedoria universal? A psicologia romântica? (BARTHES, 1987, p. 49).

Segundo Barthes, nunca se poderá descobrir, porque se trata de um texto escrito para fins intransitivos, não passível de agir diretamente sobre o mundo. Se lembrarmos o texto “Escritores e escreventes” [1960], Barthes já alertava para esse fato acerca da linguagem literária e que o escritor deveria abster-se de se engajar. Perrone-Moisés comenta que Barthes desloca com isso o posicionamento da crítica progressista, enfatizando que o verdadeiro engajamento do escritor era tão somente com a linguagem e não com o mundo ou com as ideias: “no trabalho de linguagem do escritor, o mundo e as ideias são indiretamente questionados, deslocados, e finalmente transformados” (PERRONE-MOISÉS, 1983, p. 38).

O problema da autoria literária em Roland Barthes parece então evidente. O autor/escritor deve desaparecer não porque a linguagem seja impessoal – a linguagem apenas demonstra que não se pode referenciar a biografia ou os psicologismos de um indivíduo no mundo – mas sim porque o próprio fenômeno da autoria, nos moldes que ela adquiriu durante a Era Moderna, é indutor de um modo de pensar agora anacrônico, no qual o texto literário só pode ser explicado em relação a figura do autor.

Parece-nos que Barthes critica não o indivíduo autor, afinal em “Escritores e escreventes” o semiólogo elogia o trabalho desenvolvido pelo escritor, e sim o prestígio dado a ele pelas

³⁹ “Era a mulher, com os seus medos súbitos, os seus caprichos sem razão, as suas perturbações instintivas, as suas audácias sem causas, as suas bravatas e a sua deliciosa delicadeza de sofrimentos”. (BARTHES, 1987, p. 49).

peças e também pela crítica, como criador das obras literárias, mesmo após as tentativas de diminuir a sua importância:

O autor ainda reina nos manuais de história literária, nas biografias de escritores, nas entrevistas das revistas, e na própria consciência dos literatos, preocupados em juntar, graças ao seu diário íntimo, a sua pessoa e a sua obra; a imagem da literatura que podemos encontrar na cultura corrente é tiranicamente centrada no autor, na sua pessoa, na sua história, nos seus gostos, nas suas paixões; a crítica consiste ainda, a maior parte das vezes, em dizer que a obra de Baudelaire é o falhanço do homem Baudelaire, que a de Van Gogh é a sua loucura, a de Tchaikowski o seu vício: a explicação da obra é sempre procurada ao lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o autor, que nos entregasse a sua “confidência” (BARTHES, 1987, p. 49-50).

O pesquisador Caio Gagliardi, ao fazer uma revisão crítica do artigo de Barthes, corrobora a hipótese de que a sua insatisfação fosse tão somente com a crítica literária e não especificamente relativa ao autor:

Essa figura de carne e osso deve representar algo de revoltante para o crítico, mas talvez não seja odiosa em si mesma, porque com a expressão “a morte do autor” Barthes certamente não sugeriria o extermínio do escritor criativo. Sua insatisfação com os procedimentos críticos de seu tempo, responsáveis por desviar a atenção destinada ao texto literário para aquele que o produziu. A crítica de Barthes se dirige, portanto, a uma prática: interpretar segundo as declarações, a biografia e a psicologia do escritor (GAGLIARDI, 2012, p. 38).

Nesse ínterim da eliminação do autor dos estudos literários, com a afirmação da linguagem e da escritura, Roland Barthes esclarece que a partir do momento em que se tem a percepção de que os aspectos linguísticos são preponderantes, o texto literário é totalmente modificado, tanto em sua produção, quanto em sua leitura, pois tanto a escritura de um texto, quanto a sua leitura, agora trazem a ideia de ausência do autor. Para Barthes a linguagem literária não comporta a percepção de um indivíduo no interior do texto, ela apenas tem um *scriptor* constituído sempre no momento da enunciação, no momento da leitura, pois

[...] um texto é feito de escritas múltiplas, saídas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar em que essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se tem dito até aqui, é o leitor: o leitor é o espaço exato em que se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que uma escrita é feita; a unidade de um texto não está na sua origem, mas no seu destino, mas este destino já não pode ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; é apenas esse alguém que tem reunidos num mesmo campo todos os traços que constituem o escrito (BARTHES, 1987, p. 53).

O leitor é engrandecido e superestimado pelo estudioso, pois, a rigor, ele seria o único que tenderia a conseguir reunir todas, ou pelo menos a maioria, as “escritas múltiplas” de um

texto. Este, como já dissemos, na concepção barthesiana não comporta a ideia de que ele faria alguma espécie de referência a um indivíduo exterior a ele. *Scriptor* não seria outra coisa senão uma identificação gramatical que só faria sentido no momento da leitura e que seria construído tão somente no próprio ato enunciativo.

Apesar da notoriedade desse artigo, o posicionamento de Barthes não deixa de ter pontos falhos e passíveis de serem contestados. Gagliardi (2012, p. 33) afirma que Barthes foi o mais conhecido entre os pesquisadores que desejaram diminuir a importância do autor nos estudos literários, entretanto seu texto, ao contrário da proposta que o próprio pregava, nem por isso deixou de ter uma autoria. Quando se fala o termo *morte do autor*, a referência a Roland Barthes é impossível de não ser feita⁴⁰.

Caio Gagliardi também diz ser bastante natural que se pergunte o que o autor quis dizer com este ou aquele texto. Ele realça o fato de que o sentido de uma dada frase necessita de um autor, isto é, necessita saber quem a proferiu, pois a depender de quem tenha dito a frase, o sentido dado a ela torna-se totalmente diferente.

A premissa inicial de “A morte do autor” é a exemplificação do pensamento de Gagliardi. A frase de *Sarrasine* acerca do castrado não é a mesma dependendo de quem a tenha dito. Se a frase tivesse sido dita pelo próprio autor, ou por um ou outro personagem, poderia soar machista ou irônica ou qualquer outra coisa. Ela precisa, portanto, de uma autoria para determinar um sentido (ou horizonte de sentidos). Mesmo que uma dada frase represente o pensamento do indivíduo que a escreveu, ainda assim mostra-se uma hipótese plausível e não remete a nada que não esteja no próprio texto (GAGLIARDI, 2012, p. 33-35).

Ao ler um texto, ao interpretá-lo, o que fazemos então é tecer considerações sobre a autoria, quando não entendemos uma dada passagem. Ao lermos o texto do próprio Barthes estamos nos perguntando o que ele quis dizer com aquelas palavras, do mesmo modo que faríamos com Balzac ou com qualquer outro autor de literatura ou não:

[...] para compreender o artigo de Barthes, nós não deveríamos nos perguntar “o que Barthes quis dizer com isso?” É inconcebível que alguém que lance hipóteses, ofereça argumentos, elabore o raciocínio dedutivo e se valha de exemplos, tal como acontece em “A morte do autor”, não espere que nos façamos essa pergunta. Por que, então, para Balzac ela não deveria ser feita? (GAGLIARDI, 2012, p. 35)

⁴⁰ Deixamos expresso que nosso objetivo é tratar tão somente de autoria literária e Barthes não se enquadra propriamente nessa categoria. Entretanto, a proposição de Gagliardi faz muito sentido. Por que devemos esquecer um autor literário, mas não um autor de teoria? O que eles têm de tão diferente para que sejam tratados de maneira tão diferente?

A discussão sobre a possibilidade de o autor ser visível no texto, ou de que este faria alguma espécie de referência àquele, volta à tona. Ao perguntar o que o autor quis dizer não estaríamos evocando uma anterioridade fora do texto como pregava Barthes, estaríamos, na verdade, procurando uma interpretação baseada no próprio texto. Este foi pensado, escrito e reescrito com um determinado propósito e, segundo Gagliardi, não se pode desconsiderar esse aspecto, pois seria o mesmo que retirar a literatura do ambiente em que foi produzida, do mundo e também da própria linguagem:

Recusar que a escrita seja uma prática guiada por um propósito, e que esse propósito tenha um peso na sua recepção, é isolar o texto do mundo, negar a literatura como fonte de conhecimento de si e do outro, de troca de experiências e de aproximação das diferenças. Sem intencionalidade, escritor e leitor são seres isolados de tudo aquilo que não diz respeito a si mesmos. Isolados, inclusive, da linguagem. O texto, à luz dessas considerações, é convertido em fetiche: objetual, vazio e distante (GAGLIARDI, 2012, p. 36).

Nesse sentido, podemos considerar a própria noção de *Scriptor*, cunhada por Barthes, como um índice da visibilidade do autor no texto literário, como uma forma de enxergarmos certas intencionalidades que teriam um peso em nossa recepção. Evidentemente, o estudioso francês não almejava isso, o que ele queria era enfatizar o aspecto gramatical do texto e que a linguagem não conseguiria guardar traços de uma individualidade exterior ao próprio texto. Entretanto, a nosso ver, tanto a referida noção cunhada por Barthes, quanto a de *autor implícito* ou de *autor textual*, objetivam tão somente afastar o pensamento biografista, tendo em vista que ambas as noções desconsideram a pessoa real e enfocam uma entidade construída tão somente na obra, por meio da linguagem.

Segundo Gagliardi, o contexto de surgimento do *Autor moderno* é quase contemporâneo ao da quebra dos gêneros fixos que se perpetuavam durante a Idade Média. Conforme ele ganha notoriedade, os gêneros vão se mesclando, libertando-se e, portanto, ele torna-se representativo de uma autonomia do ato de escrever. Em vista disso, Gagliardi argumenta que o alvo de Barthes poderia não ser especificamente o autor, mas sim a imagem romântica de literatura, como confissão, como expressão do *eu*, imagem esta que foi amplamente seguida pelas críticas literárias. Todavia, apesar de tentar amenizar o radicalismo de Barthes, Gagliardi expõe outra deficiência do texto dele, a tentativa de substituir um império pelo outro, do autor, pelo leitor. Barthes praticamente coloca o leitor num pedestal, ao querer deixar a interpretação, sempre múltipla, a cargo do leitor.

Para Gagliardi o *império do leitor* não é outra coisa senão uma tentativa de dissolução do sentido e, por conseguinte, da dissolução do texto. Para ele a substituição do autor pelo leitor

é só uma troca de termos, pois o leitor re-estabelece uma “verdade lúdica” da literatura, enquanto a crítica, através do autor, encontrava a verdade objetiva/subjectiva da literatura. Ou seja, Barthes simplesmente faz uma escolha, retira um personagem da cena literária e coloca outro em seu lugar. Um texto realmente é feito de escritas múltiplas, mas seria um tanto surreal supor que o próprio autor não teria consciência de pelo menos uma parte dessas escritas múltiplas e que as coloria propositalmente na obra.

No entanto, é preciso encarar o texto “A morte do autor” com mais positividade do que negatividade, pois ele foi instaurador de uma mudança significativa na crítica literária, tendo influenciado todo um modo de encarar a figura do autor a partir de então, seja por pesquisadores partidários da tese, seja por pesquisadores que a repudiam. Talvez dizer que somente esse texto tenha propiciado uma mudança seja radicalismo de nossa parte, pois deixa de considerar todo o aspecto do pensamento de Barthes desenvolvido em seus demais textos; e também deixa de considerar todo um movimento de mudança desenvolvido por outros pesquisadores na França durante a época. Junkes (1997, p. 263) afirma que além de Barthes e de Foucault, outros estudiosos como Sollers e Derrida, ambos também franceses, contribuíram para a diminuição de importância do autor e consequente mudança nos estudos literários. Por meio do estudo de Perrone-Moisés (1983) podemos perceber que no início da década de 1980 a crítica francesa já não trabalhava com os mesmos métodos da década de 1960 e se tinha consolidado no cenário das ciências humanas.

Ademais, o que conseguimos notar é que falar em *morte do autor* é um emblema e, como nos diz Compagnon (2010, p. 49-50), a *morte* tornou-se o maior *slogan* anti-humanista da ciência do texto tanto pelos adeptos do posicionamento de Barthes quanto de seus críticos. Entre os adeptos, podemos citar Michel Foucault como um dos mais referenciados. Visto o pensamento de Barthes, agora é necessário dar uma atenção maior ao texto da conferência de seu compatriota.

1.5 A autoria segundo Michel Foucault

Ainda no clima da publicação do artigo de seu conterrâneo, Michel Foucault profere em 1969 uma conferência na Sociedade Francesa de Filosofia, intitulada “O que é um autor?”, na qual parte da premissa de Barthes, mas focalizando a noção de autor em outra ordem, propondo a questão da autoria literária como uma junção de questões culturais e jurídicas. Se o artigo de

Barthes ambicionava tão somente acabar com o reinado do autor na crítica, a conferência de Michel Foucault apresenta um teor mais denso, em que o estudioso explana toda uma discussão envolvendo o modo como se caracterizou – e ainda se caracteriza – essa figura que denominamos *autor*.

O autor, na perspectiva foucaultiana, é tratado como uma função do discurso – daí surgir o termo *função autor* – que é exigida por determinados textos. A *função autor* é um modo de ser de certo discurso em uma certa sociedade, daí existirem épocas em que textos literários não precisavam de identificação autoral, enquanto outros textos, como os científicos, necessitassem dele como índice de autenticidade.

No texto da conferência, são colocadas em foco algumas questões centrais em relação à autoria, como o problema do nome de autor, as relações de apropriação e de atribuição do texto, e as noções de obra e escrita. Embora à primeira vista tais questões pareçam simples, Michel Foucault demonstra que elas apresentam uma complexidade que deve ser explorada. Retomando novamente a velha questão da presença/ausência do autor no texto literário, Michel Foucault afirma que um de seus objetivos é averiguar a relação do texto com o autor, ou mais especificamente: “a maneira com que o texto aponta para essa figura que lhe é exterior e anterior, pelo menos aparentemente” (FOUCAULT, 2001, p. 267). O estudioso francês ressalta que a exterioridade do autor em relação ao texto não é efetiva, visto que ainda há certo número de noções que enfatizam a presença do autor e questionam o seu desaparecimento, como as noções de obra e de escrita.

Apesar do objetivo de Michel Foucault não ser o de simplesmente reproduzir o já propagado desaparecimento do autor, conforme ele mesmo explica em sua conferência, toda a sua argumentação gira em torno dessa ideia. Segundo ele, existe um princípio ético na escrita contemporânea que é a indiferença por quem profere uma frase, sintetizado na proposição de Beckett: “Que importa quem fala, alguém disse que importa quem fala” (FOUCAULT, 2001, p. 267-268). Tal princípio é “uma espécie de regra imanente, retomada incessantemente, jamais efetivamente aplicada, um princípio que não marca a escrita como resultado, mas a domina como prática” (FOUCAULT, 2001, p. 268).

O motivo que não deixaria a indiferença pelo ser que escreve se manifestar assiduamente seria a perpetuação de que a escrita literária reproduz a fala do indivíduo que a criou, ou, mais explicitamente, de que o autor seria visível no texto de alguma forma. Anteriormente comentamos justamente a proposta de Wayne Booth que, em 1961, desenvolvia a ideia do

autor implícito. Para Booth, o autor seria visível no texto literário em alguns casos, presente, por exemplo, em certos discursos dos personagens. Somente esse posicionamento de Booth que, como comentamos antes, fornecia uma conciliação entre uma análise imanente ao texto e uma exterior a ele, demonstra que Foucault estava certo ao dizer que existiam certas noções que ainda guardavam mostras da permanência do autor, como a noção de escrita. Segundo Foucault, a noção de escrita guarda duas características básicas: a ideia do desaparecimento do sujeito da escrita e o parentesco dela com a morte. Em relação à primeira, Foucault reconhece que em sua atualidade a escrita basta-se a si mesma, sendo ela

[...] um jogo de signos comandado menos por seu conteúdo significativo do que pela própria natureza do significante: [...] a escrita se desenrola como um jogo que vai infalivelmente além de suas regras, e passa assim para fora. Na escrita, não se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever; não se trata da amarração do sujeito em uma linguagem: trata-se da abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não pára de desaparecer (FOUCAULT, 2001, p. 268).

Já a segunda característica, cujo tema ele havia desenvolvido anteriormente em “A linguagem ao infinito” (FOUCAULT, 2001, p. 47-59), está relacionada a uma modificação registrada na modernidade, no caso uma transgressão da associação milenar da narrativa com a imortalidade dos heróis, com a luta pela sobrevivência. Se no passado a escrita estava relacionada com a vida, contemporaneamente

A escrita está [...] ligada ao sacrifício, ao próprio sacrifício da vida: apagamento voluntário que não é para ser representado nos livros, pois ele é consumado na própria existência do escritor. A obra que tinha o dever de trazer a imortalidade recebeu agora o direito de matar, de ser assassina de seu autor (FOUCAULT, 2001, p. 268-269).

A ideia do sacrifício obviamente não está ligada à ideia romântica, já cristalizada, de um autor que se dedica à sua obra – no romantismo há o desejo de afirmação do autor, que aqui tem o sentido de apagamento –, mas sim ao fato de que o ato de escrever, na atualidade, tem o poder de fazer desaparecer justamente o sujeito que escreve, pois através da própria linguagem o escritor conseguiria anular os traços de sua individualidade, e, por isso, Foucault afirma que “a marca do escritor não é mais do que a singularidade da sua ausência” (FOUCAULT, 2001, p. 269).

Todavia, por mais que a escrita passe a ter o poder de “matar” seu autor, a própria noção de escrita – ao lado do conceito de obra – é uma das desencadeadoras da não absorção de seu desaparecimento. Apesar dessa noção não se relacionar com as perspectivas românticas, ela passa uma ideia de transcendência devido ao caráter anônimo da linguagem. Foucault argumenta que a tentativa de libertação da escrita dá-lhe ares teológicos e liga-o à tradição

religiosa de considerar um texto como sagrado e, por conseguinte, como algo advindo de um criador:

[...] pensar a escrita como ausência não seria muito simplesmente repetir em termos transcendentais o princípio religioso da tradição simultaneamente inalterável e jamais realizada, e o princípio estético da sobrevivência da obra, de sua manutenção além da morte, e do seu excesso enigmático em relação ao autor? (FOUCAULT, 2001, p. 271).

Merece uma observação o fato de o texto sagrado ser a tentativa de imposição de uma verdade, em contraposição com textos literários convencionais. Erich Auerbach (2001), em texto clássico, põe lado a lado o Velho Testamento e a Odisseia, afirmando que o livro judaico-cristão carrega consigo uma imagem do criador, ao passo que na Odisseia, não. Explicamos: embora Auerbach considere ambas as narrativas ficcionais, provenientes de mitos, ele explicita que o texto cristão, devido a uma imposição tirânica da realidade, carrega consigo a presença da figura de Deus, ainda que essa presença não se deixe ver claramente. Do mesmo modo que o filólogo alemão concede essa presença de Deus em sua ausência, Foucault assevera que a noção da escrita mantém os privilégios do autor, mesmo a desaparecimento do autor sendo um fato.

A noção de obra é mais emblemática ainda. O simples gesto de se falar em obra basta para se perceber que o autor continua “vivo” e seus privilégios intactos. Ao falarmos de obra no contexto de desenvolvimento da modernidade, falamos inevitavelmente de um indivíduo, de um ser humano real ou simulado ao qual se atribui um conjunto de textos. Todos nós tendemos a achar essa noção autoevidente, mas Foucault alerta que o conceito é bem mais obscuro do que aparenta:

Se um indivíduo não fosse um autor, será que se poderia dizer que o que ele escreveu, ou disse, o que ele deixou em seus papéis, o que se pode relatar de suas exposições, poderia ser chamado “obra”? Enquanto Sade não era um autor, o que eram então esses papéis? Esses rolos de papel sobre os quais, sem parar, durante seus dias de prisão, ele desencadeava seus fantasmas (FOUCAULT, 2001, p. 269).

Escrever não é suficiente para que um indivíduo seja considerado um autor e, portanto, igualmente não basta escrever para se existir uma obra. A grande questão levantada por Foucault é que mesmo se o indivíduo for reconhecido como um autor, a complexidade do termo obra é tamanha que não existe uma teoria para se defini-la. Para exemplificar seu pensamento, Foucault cita o caso de uma possível publicação das obras de Nietzsche:

É preciso publicar tudo, certamente, mas o que quer dizer esse “tudo”? Tudo o que o próprio Nietzsche publicou, certamente. Os rascunhos de suas obras?

Evidentemente. Os projetos de aforismos? Sim. Da mesma maneira as rasuras, as notas de cadernetas? Sim. Mas quando, no interior de uma caderneta repleta de aforismos, encontra-se uma referência, a indicação de um encontro ou de um endereço, uma nota de lavanderia: obra ou não? Mas por que não? E isso infinitamente (FOUCAULT, 2001, p. 270).

De fato, na nossa atualidade é muito comum a publicação do maior número possível de escritos, ou até mesmo de registros em sentido mais amplo, de um autor, após sua morte. Isso ocorre com cartas pessoais, cartões postais de natureza íntima, entre outros objetos que definitivamente não considerariamos como parte de uma obra, mas que o mercado editorial propaga para dar continuidade a um determinado autor. Mas notoriamente, e isso o estudioso francês não comenta, somente escritores dotados de algum prestígio têm esses minúsculos pedaços de escrita publicados como se fossem pertencentes à sua obra. Se um indivíduo publicou um ou dois textos literários e não ganhou notoriedade entre o público consumidor ou entre os estudiosos de literatura, não há dificuldade em delimitar qual é a sua obra: apenas aqueles um ou dois textos. Ser um autor de obras literárias é muito mais do que apenas publicar livros, é necessário ter reconhecimento do público ou da crítica. Somente com esse reconhecimento é que se fixa publicamente uma relação entre obra e autor, isto é, o autor define sua obra e a obra define seu autor. Para Foucault, realmente obra e autor são indissociáveis e só existe uma porque existe o outro, numa complexa rede de relações e interdependências. Portanto, falar em obra é tão complicado quanto falar em autor:

Percebe-se que abundância de questões se coloca a propósito dessa noção de obra. De tal maneira que é insuficiente afirmar: deixemos o escritor, deixemos o autor e vamos estudar, em si mesma, a obra. A palavra “obra” e a unidade que ela designa são provavelmente tão problemáticas quanto a individualidade do autor (FOUCAULT, 2001, p. 270).

1.5.1 O problema do nome de autor

O problema da autoria literária apontado por Michel Foucault não se reduz à discussão dos conceitos de obra e escrita. Há outras questões que tornam a noção de autor e a de autoria muito labirínticas, como o nome. Um nome de autor, pela perspectiva foucaultiana, é um elemento que funciona no interior de um determinado discurso como um nome próprio, embora não possa ser considerado totalmente igual a ele. Em sua conferência, o pesquisador alude às pesquisas de Searle a respeito dos questionamentos em torno do nome próprio, e avalia que um nome de autor possui quase as mesmas dificuldades elencadas por Searle.

Essencialmente, um nome busca fazer referência a um indivíduo no mundo, todavia ele não consegue realizar essa empresa de modo puro e simples. O fato de uma pessoa chamar-se João da Silva não indica que todas as pessoas conheçam aquele indivíduo como João da Silva. Embora um nome não seja autoevidente em sua capacidade de referenciar uma pessoa, quando identifica esse indivíduo ele é bem mais forte do que simplesmente um indicativo:

O nome próprio (e da mesma forma, o nome de autor) tem outras funções além das indicativas. Ele é mais do que uma indicação, um gesto, um dedo apontado para alguém; em certa medida, é o equivalente a uma descrição. Quando se diz “Aristóteles”, emprega-se uma palavra que é equivalente a uma descrição ou a uma série de descrições definidas, do gênero de: “O autor das *Analíticas*” ou: “O fundador da ontologia”. (FOUCAULT, 2001, p. 272).

Indispensável citar o fato de que a corrente filosófica conhecida como Nominalismo já apontava disparidades entre um conceito e sua nomeação. Os nominalistas “Consideravam que a função referencial pura e simples não era suficiente para determinar a significação de um termo ou proposição” (SOARES, 2013, p. 78). Para eles, a função referencial seria advinda de estímulos externos à pessoa, assim as qualidades que atribuímos a um determinado objeto ou nome seriam reações de nossa consciência.

O pensamento de Foucault encontra-se exatamente na mesma linha de raciocínio dos nominalistas, pois tanto o nome de autor, quanto o nome próprio funcionam mais como uma descrição do ser nomeado, descrição que não existe por si mesma, mas é construída. Esse aspecto da construção fica bem visível na especificidade do nome de autor em relação ao nome próprio comum.

Pierre Dupont é um nome que se refere a uma pessoa, possivelmente francesa, que viveu em alguma época anterior à conferência de Michel Foucault. Qualquer coisa que, com o tempo, viesse a se descobrir a respeito de Pierre Dupont, não faria com que esse nome deixasse de se referir à mesma pessoa e não alteraria de maneira substancial a visão que as pessoas teriam acerca dele.

O mesmo não se pode dizer acerca de um nome de autor. Tendo em vista que um nome de autor costumeiramente está relacionado a suas obras, a descoberta de qualquer coisa relacionada à autoria delas pode modificar potencialmente o jeito como o público encara esse nome. O caso de Shakespeare é paradigmático. Se for descoberto que os *Sonetos*, tradicionalmente atribuídos a Shakespeare, não foram produzidos por ele e sim por outro indivíduo, ocorrerá uma mudança no estatuto desse nome, diminuindo um pouco sua força. De modo análogo, se fosse descoberto que obras menores, antes atribuídas a outros autores,

tivessem sido escritas por ele, uma mudança de outra ordem ocorreria. Segundo Foucault, tais modificações ocorrem porque um nome de autor não é simplesmente um elemento em um discurso, pois ele

[...] exerce um certo papel em relação ao discurso: assegura uma função classificatória; tal nome permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, deles excluir alguns, opô-los a outros. [...] o fato de que vários textos tenham sido colocados sob um mesmo nome indica que se estabelecia entre eles uma relação de homogeneidade, ou de filiação, ou de autenticação de uns pelos outros, ou de explicação recíproca, ou de utilização concomitante (FOUCAULT, 2001, p. 273).

Por conseguinte, um nome de autor é uma construção envolvendo um determinado nome com uma gama de textos, apesar de que nem sempre essa relação mostre-se efetivamente clara. Difícil não pensar em várias obras que foram atribuídas a autores, em determinadas épocas, somente pela sua unidade estilística sem que hoje se tenha certeza dessas autorias. No Brasil, o caso Tomás Antônio Gonzaga é o mais exemplar. Outro grande exemplo é o já citado⁴¹ fato envolvendo a tragédia *Octávia*. Tradicionalmente atribuída a Sêneca, descobriu-se que a tragédia não havia sido escrita por ele, e mesmo assim ela ainda integra suas obras completas.

O caso de Sêneca nos leva a colocar uma hipótese acerca da conferência de Foucault. De fato, o peso dado ao nome Shakespeare seria muito alterado se fosse provado que várias obras atribuídas a ele na verdade tivessem sido escritas por outra pessoa, mas até que ponto essa construção da autoria literária é efetivamente verdade? Sêneca, muito embora pertença ao cânone ocidental, não tem todo o prestígio que Shakespeare tem. Sêneca não é tão popular entre a massa como o dramaturgo inglês e, por conseguinte, a descoberta de que uma de suas tragédias fora escrita por outra pessoa não alteraria de modo impactante a relação que as pessoas têm com esse nome.

Essas afirmações são complicadas de serem feitas, principalmente por envolverem nomes tão distantes no tempo e envolvidos em tantas polêmicas, principalmente no caso de Shakespeare em que já se duvida de sua existência. Evidentemente, não pomos em dúvida a afirmação de Foucault, o que consideramos é que a relação existente entre obra e nome de autor só seria realmente alterada, quando tanto autor, quanto obra estiverem estabelecidos num patamar canônico e o superarem, isto é, serem reconhecidos não somente pela academia, mas pelo público em geral.

⁴¹ Citamos o caso em nota de rodapé.

1.5.2 A função autor

A problemática do nome de autor aponta para o termo *função autor*, uma “característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade” (FOUCAULT, 2001, p. 274). O texto literário, na sociedade moderna, necessita de que se coloque um nome do indivíduo que o criou para dar autenticidade a ele, enquanto outros textos, não. Podemos entender a *função autor* como uma característica mutável de texto para texto e de sociedade para sociedade, e essa mudança está relacionada não somente a fatores literários, mas também a uma perspectiva social e jurídica:

A função autor está ligada ao sistema jurídico e institucional que contém, determina, articula o universo dos discursos; ela não se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas, e em todas as formas de civilização: ela não é definida pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas por uma série de definições específicas e complexas; ela não remete pura e simplesmente a um indivíduo real, ela pode dar lugar simultaneamente a vários egos, a várias posições-sujeitos que classes diferentes de indivíduos podem vir a ocupar (FOUCAULT, 2001, p. 279-280).

Foucault exemplifica a modificação da *função autor* com um quiasmo que teria ocorrido entre os séculos XVII e XVIII quando os textos científicos, que até então necessitavam de uma identificação de autoria para serem aceitos, passaram a circular sob o regime do anonimato, enquanto os textos literários, aceitos anonimamente, passaram a exigir um nome de autor para lhes dar autenticidade:

A função autor se apaga, o nome do inventor servindo no máximo para batizar um teorema, uma proposição, um efeito notável, uma propriedade, um corpo, um conjunto de elementos, uma síndrome patológica. Mas os discursos “literários” não podem mais ser aceitos senão quando providos da função autor: a qualquer texto de poesia ou de ficção se perguntará de onde ele vem, quem o escreveu, em que data, em que circunstâncias ou a partir de que projeto. [...] E se em consequência de um acidente ou de uma vontade explícita do autor, ele chega a nós no anonimato, a operação é imediatamente buscar o autor (FOUCAULT, 2001, p. 276).

Os textos providos de *função autor*, além de não funcionarem da mesma maneira em todas as épocas, são também objetos de *apropriação* e de *atribuição*. Esta, a atribuição, relaciona-se com as flutuações dos sistemas autorais em cada época, pois não são todos os textos que necessitam de uma identificação de autoria. Já acerca da *apropriação*, Foucault diz que o *direito do autor* só começou a existir posteriormente à chamada *apropriação penal*. Segundo ele, os textos só começaram a ter autores explicitados a partir do momento em que neles havia a ideia de transgressão e, portanto, passaram a ser passíveis de punição.

Outro aspecto da *função autor* é o modo como se caracterizam certos índices gramaticais que se imaginam, de algum modo, remeter ao autor do texto. O estudioso argumenta que os pronomes, advérbios de tempo e de lugar e a conjugação dos verbos somente podem referir imediatamente à pessoa que escreveu o texto, se esse texto não for provido de *função autor*.

Em uma carta, se alguém diz *eu*, notadamente este pronome se refere à pessoa que em algum momento anterior a escreveu. O mesmo não se pode dizer de textos que são providos de *função autor*. Neles há uma distância muito grande entre dizer *eu* e a pessoa que efetivamente o disse. Em um romance narrado em primeira pessoa todos os signos linguísticos utilizados pela voz do narrador para se autorreferir não remetem imediatamente à pessoa do escritor, nem ao momento de sua escrita. Quando esse pronome aparece, ele remete a um *alter ego* do escritor, *alter ego* cuja distância em relação a ele pode variar para mais ou para menos ao longo da mesma obra, não existindo qualquer razão para se ver nos textos uma confissão do autor *a priori*.

Foucault relembra que o *autor* posto em questão é uma construção de natureza moderna e a quem se tenta dar um *status* realista. É a tradição romântica a grande responsável por se designar um indivíduo como portador de uma instância profunda, de um poder criador singular, de ser o lugar originário da escrita; todavia,

[...] na verdade, o que no indivíduo é designado como autor (ou o que faz de um indivíduo um autor) é apenas a projeção, em termos sempre mais ou menos psicologizantes, do tratamento que se dá aos textos, das aproximações que se operam, dos traços que se estabelecem como pertinentes, das continuidades que se admitem e ou das exclusões que se praticam (FOUCAULT, 2001, p. 276-277).

O que Foucault comenta é que quando se fala em *autor*, estamos nos referindo a uma construção social como qualquer outra, construção esta que projetaríamos por meio dos textos. Segundo ele, é diferente a maneira como se constrói um “autor filosófico” e um “poeta”, mas existem certos índices que se mantêm estáveis. Nesse ínterim, o estudioso francês traça um paralelo muito interessante entre o modo como a crítica literária tradicionalmente desenvolveu a noção de “autor” e a maneira como o cristianismo selecionou seus textos exemplares excluindo os que fossem apócrifos.

A caracterização do *autor* a partir dos textos e dos discursos existentes era uma prática comum da crítica literária na modernidade e, como dissemos, derivou-se do modo como o Cristianismo selecionou seus próprios textos: “em outros termos, para ‘encontrar’ o autor na obra, a crítica moderna utiliza esquemas bastante próximos da exegese cristã, quando ela queria provar o valor de um texto pela santidade do autor” (FOUCAULT, 2001, p. 277).

Segundo o estudioso francês, São Jerônimo afirma ser a homonímia insuficiente para conferir a autoria de um texto a uma mesma pessoa. Tradicionalmente era comum que várias pessoas usassem o mesmo nome, ou tomassem emprestado o patronímico do outro (FOUCAULT, 2001, p. 277). E se a homonímia não era suficiente para determinar a autoria, seriam necessárias outras formas de se descobrir se um texto foi ou não escrito por determinado indivíduo. São Jerônimo elenca quatro maneiras de se tentar descobrir se um texto ou outro realmente pertencem à mesma pessoa, as quais Foucault comenta.

A primeira dessas características é a qualidade das obras. Se uma delas for inferior às demais deve ser retirada e passar a fazer parte dos textos apócrifos: o autor é definido como tendo um nível constante de valor. Devem ser excluídos também os textos que se encontram em contradição com outras obras: o autor é uma unidade conceitual ou teórica. De igual modo, devem ser retiradas as obras que destoem em estilo, cujas formas e palavras estão escritas de maneira diferente da qual usualmente o autor utilizava: o autor definido como unidade estilística. O autor também é definido por São Jerônimo como pertencente a um momento histórico estabelecido, devendo, portanto, serem eliminados os textos que citam acontecimentos ou personagens posteriores à sua morte (FOUCAULT, 2001, p. 277).

Elencadas essas características, o estudioso francês afirma que a crítica literária moderna não faz outra coisa senão repetir os quatro parâmetros adotados por São Jerônimo para identificação de autoria, excetuando-se a autenticidade, nunca colocada em dúvida por ela.

O autor, enfim, é um certo foco de expressão que, sob formas mais ou menos acabadas, manifesta-se da mesma maneira, e com o mesmo valor, em obras, rascunhos, cartas, fragmentos, etc.[...] os quatro critérios de autenticidade segundo São Jerônimo [...] definem as quatro modalidades segundo as quais a crítica moderna faz atuar a função autor (FOUCAULT, 2001, p. 278).

Foucault relembra que a crítica utiliza-se da figura do autor para tradicionalmente explicar os acontecimentos em uma obra, para superar as contradições que podem acontecer em um texto, sendo ele, portanto, o princípio de uma unidade de escrita. Reconhece-se um autor pelo seu estilo literário, pela sua maneira de escrever. Muito coloquialmente poderíamos dizer: as poesias do poeta “x” são assim, a ficção de “y” é assado. E as mudanças que ocorreriam nesse estilo ao longo do tempo seriam explicadas por uma maturação estilística que o autor teve.

Falar em estilo é evocar uma concepção tradicional e antiga, geralmente de difícil definição e que sofreu variações ao longo da história (MOISÉS, 1974, p. 202-204). Resumidamente, poderíamos conceituar estilo como a maneira específica de um autor se expressar. Desse modo, podemos, sim, verificar certa maneira de escrever, um determinado uso de palavras e

vinculá-lo a um autor, conforme fez São Jerônimo e conforme a crítica literária age, visto que a obra literária é o resultado de um exercício feito por um indivíduo. Através das escolhas pessoais deste, torna-se possível escrever de uma forma e não de outra, usando certas palavras e não outras, falando de um tema e não de outro. No entanto, conferir um estilo a um autor não é suficiente, como demonstram os estudos de Foucault. Há autores, como Italo Calvino, que mudam muito de um livro para o outro, quase ao ponto de não ser reconhecido. Há também casos de escritores que publicaram obras com pseudônimos utilizando estilos completamente diferentes⁴². Com exemplos como esse, mostra-se que identificar autor com um determinado estilo é extremamente redutor. Não se pode deixar de notar que existe sim uma unidade entre os textos reunidos sob um nome de autor, e essa unidade pode ser detectada, porém ela é imprecisa.

A conferência de Foucault possui outros pontos a serem comentados, mas em vista do teor desta dissertação cremos não ser conveniente tocar em determinados temas, como a questão dos fundadores de discursividade elencados pelo pesquisador francês. É preciso dizer, no entanto, antes de terminar esta parte de nosso texto, que Foucault tão somente é contrário à premissa de que o autor seja identificável no texto, assim como quase todas as demais propostas que buscaram diminuir a importância do autor. O autor continua a existir enquanto função jurídica, que detém a propriedade de sua obra e reúne em torno de seu nome uma gama de textos e referências.

1.6 Após Foucault e Barthes?

Comentamos exaustivamente que quando os estudos literários tematizaram a noção de autor e o lugar que a ele cabe nessa disciplina de saber, as abordagens de Roland Barthes e Michel Foucault foram as mais utilizadas. Ainda hoje seus textos são lembrados como ícones de um pensamento, seja para o bem, seja para o mal. A ideia teórica do apagamento do autor no texto literário nunca foi um ponto pacífico, como pudemos notar, e, por conseguinte, ela foi amplamente rebatida por diversos pesquisadores ao longo do tempo, mesmo por alguns que não se detinham propriamente na questão do autor e da autoria. Harold Bloom (1995) é um bom exemplo: ao falar sobre o cânone literário, o crítico norte-americano condena a ideia

⁴² Um conhecido caso é o da escritora de livros de mistério Agatha Christie que publicou romances diversos sob o pseudônimo de Mary Westmacott. Evidentemente o mais famoso caso é o de Fernando Pessoa, mas seu jogo de heterônimos leva ao paroxismo a ideia de diversificação estilística.

corrente de *morte do autor*, pois ela seria apenas um mito anticanônico que tenderia a querer eliminar de nossas vistas as imagens dos autores clássicos.

O filósofo Italiano Giorgio Agamben (2007) também aponta alguns problemas na teoria que pregava a *morte do autor*. Ao visitar a conferência de Michel Foucault, Agamben flagra no próprio texto do pensador francês a presença de uma autoria que existiria ali, mesmo que anônima. A frase de Beckett (“Que importa quem fala, alguém disse que importa quem fala”) deixa evidente que existe alguém que disse a frase e esse alguém não pode ser desconsiderado:

Há, por conseguinte, alguém que, mesmo continuando anônimo e sem rosto, proferiu o enunciado, alguém sem o qual a tese, que nega a importância de quem fala, não teria podido ser formulada. O mesmo gesto que nega qualquer relevância à identidade do autor afirma, no entanto, sua irredutível necessidade (AGAMBEN, 2007, p. 55).

Contemporaneamente julga-se que Barthes, Foucault e outros estudiosos realmente tiveram um papel importante na crítica literária (especialmente a francesa) por tentarem delimitar a esfera de atuação do *personagem autor*. Embora talvez pareça uma afirmação generalista demais, pode-se dizer que fora do âmbito acadêmico não há e nunca houve uma *morte do autor*, nem sequer em nível teórico, em sentido estrito.

O mercado editorial trabalha em torno da imagem do autor, de sua constante divulgação, para atrair o maior número possível de público consumidor. Nas aulas de interpretação de texto, os professores sempre perguntam aos seus alunos o que o “autor quis dizer”. E os próprios leitores definem o que vão ler, muitas vezes, pelo nome do autor. Veremos em nossa análise o exemplo dos protagonistas Leitor e Leitora que foram à livraria adquirir um exemplar do novo livro de um escritor famoso.

Mesmo no ambiente acadêmico, como demonstramos, a ideia de *morte do autor* parece estar sendo diminuída. Obviamente que essa diminuição não significa uma volta ao passado, aos postulados de Sainte-Beuve, a uma crítica baseada na intenção e na biografia. Trata-se de um outro modo de ver o autor e a autoria. A crítica genética, por exemplo, confere a visibilidade do autor por meio das tomadas de decisão que ele faz a cada nova releitura do texto, como nos diz o geneticista Philippe Willemart:

O autor não é mais o escrevente que transcreve um texto inspirado, nem o que se entrega à escritura esquecendo do que é constituído, nem simplesmente o sujeito da enunciação ou o sujeito do enunciado, mas, a cada leitura, retoma-se inteiramente, desdobra-se e enxerga o texto como um objeto, visto de fora, ao qual aplica um olhar crítico.[...] A cada releitura, rasura ou acréscimo, o escritor, com todos seus componentes, põe-se como ator no texto e descansa nele de novo. [...] Voltaríamos por isso a uma crítica à Lanson ou à Mauron? Não evidentemente, já que não se trata

de explicar a obra pela “psicologia conformista do homem herdada de Ribot”, nem por um segredo de infância ou um recalque, mas pelas relações do escritor com seu texto no aqui e agora da escritura, isto é, do escritor oscilando entre o olhar que relê e a mão que escreve (WILLEMART, 1993, p. 67-69).

O que poderíamos chamar de outra tendência é o *retorno do autor* como foi convencionalmente nomeada a “ressurreição” do autor na crítica literária. Tal tendência passa diretamente pelo retorno à problemática do sujeito, como nos informa Diana Klinger (2007). Segundo ela, na teoria literária, e em outras áreas do conhecimento, “há um movimento de retorno à problemática do sujeito, uma busca de um meio-termo entre desconstrução e hipóstase do sujeito” (KLINGER, 2007, p. 36). Mas tal retorno, como dissemos, não é um retorno da “figura sacrossanta do autor, tal como ela é sustentada pelo projeto autobiográfico tradicional” (KLINGER, 2007, p. 38), o retorno dá “continuidade à crítica do sujeito, mostrando sua inacessibilidade” (KLINGER, 2007, p. 38), ou seja, “não seria um retorno de um sujeito pleno no sentido moderno, cartesiano” (KLINGER, 2007, p. 38). O *retorno do autor* na literatura, portanto, é apenas a diminuição dos extremismos da crítica do sujeito, iniciada por Nietzsche, que desencadearam as propostas teóricas de anulação do autor.

Não são raras as obras na atualidade que dispõem a particularidade de o personagem principal, ou outro personagem qualquer, ter o mesmo nome da pessoa que assina o livro, além de muitas vezes ser também o narrador. Ademais, vários fatos apresentados no romance – sejam nomes de personagens que coincidem com familiares ou amigos do autor, sejam dados profissionais – são pertencentes à vida real do escritor e facilmente verificáveis pelo leitor que já o conhece, oferecendo um jogo entre o elemento ficcional e o elemento real ou referencial.

Tais obras enquadram-se no *corpus* de análise da chamada *autoficção*, tendência contemporânea que “problematiza a relação entre as noções de real (ou referencial) e de ficcional” (KLINGER, 2007, p. 38). As obras e a crítica demonstram claramente outra configuração contemporânea da figura do autor nos estudos literários, sendo ele, como nos informa Ana Cláudia Viegas (2007, p. 15), um personagem do espaço público midiático. Outras tendências críticas, como a chamada literatura-testemunho, de certa forma também serviram para aumentar ainda mais o foco em torno da figura do autor, haja vista o fato de a literatura de testemunho ter como princípio ético que os fatos narrados tenham sido vividos por seu autor. A crítica genética, a autoficção e a literatura de testemunho, ainda que de maneiras diversas, indicam uma presença do autor e demonstram que sua figura não

“morreu”. A lembrar a proposição de Giorgio Agamben acerca da conferência de Michel Foucault, os traços do indivíduo permanecem na obra, ainda que seja apenas como um gesto.

Autor e autoria são questões muito debatidas e uma dissertação não daria conta de ver todos os problemas suscitados por elas. A ideia de uma literatura sem autor é por demais utópica e, portanto, só poderia existir mesmo como uma teoria. É com pensamento semelhante que Italo Calvino concebe a questão do autor e da autoria nos estudos literários. Sustentamos que *Se um viajante numa noite de inverno*, por mais que apresente argumentações que enfatizam a noção de apagamento autoral, em alguma medida contesta essa utopia de uma literatura sem autor.

Em ensaios anteriores ao romance, Calvino posicionou-se algumas vezes sobre a discutida questão do autor. Seu modo de pensar em muito se assemelha ao pensamento de Barthes – há críticos que veem uma forte influência barthesiana em Calvino – mas não se limita a ele. Seus textos não-ficcionais deixam bastante claro que o autor é sim um personagem anacrônico nos estudos literários, mas sua desapareição é pode ser considerada apenas uma hipótese. Para podermos analisar o romance mais detidamente, convém agora averiguarmos com mais afinco alguns desses ensaios. A análise desses ensaios é importante, pois demonstra uma visão mais contemporânea ao livro e, portanto, apresenta bases a mais para se poder compreender melhor *Se um viajante numa noite de inverno*.

2. ITALO CALVINO, CRÍTICO E TEÓRICO

Além de romancista, Italo Calvino foi um grande pensador italiano e esteve sempre atento às novidades filosóficas e literárias que nasciam e se multiplicavam em sua época. Refletindo ativamente sobre o que é a literatura e o que significava produzi-la, Calvino cultivava a ideia de que ela fosse uma arte não-totalizante, a esbarrar nas fronteiras de seus próprios limites. Por mais autônoma que a literatura fosse, o escritor italiano acreditava que ela não era autossuficiente e só obteria sentido quando se tivesse consciência de sua própria parcialidade (BARENGHI, 2005b, p. 41).

Calvino viveu na França entre 1967 e 1980 e teve contato com vários intelectuais que, de certa forma, moldaram seu pensamento. Participou de seminários ministrados por Roland Barthes, conheceu Greimas, Raymond Queneau e, por meio deste, vários integrantes do OULIPO (*Ouvroir de Littérature Potentielle*⁴³), grupo ao qual Calvino iria se juntar oficialmente em 1973. Segundo Jacques Fux (2010, p. 288), antes mesmo de sua entrada nesse grupo, Calvino já se interessava pela proposta, tendo escrito *As cidades invisíveis* e *Castelo dos destinos cruzados* utilizando-se de *constraints*, isto é, procedimentos restritivos, previamente impostos que deveriam nortear a produção literária. Os oulipianos acreditavam que só se poderia atingir a totalidade da literatura por meio da atribuição dessas restrições.

Claramente, em *Se um viajante numa noite de inverno* nota-se o grande conhecimento crítico e teórico de Calvino. Seus questionamentos e suas tomadas de posição, veiculados pelos personagens, são sinais inequívocos de que o escritor italiano relacionava-se, de algum modo, com a produção teórica de seu tempo, com uma percepção muito própria a respeito delas. A sua preocupação com o fenômeno literário é realmente intensa, visto o quão profícua é a produção não-ficcional de Calvino. Em meio a tantos escritos, seria improvável que ele não se tivesse detido acerca do lugar que cabe ao autor na literatura. Embora não seja um tema central em seus textos, Calvino apresenta a questão a seu modo e se posiciona diante dela.

Em vida, Italo Calvino publicou duas obras ensaísticas, pouco conhecidos do público brasileiro, contendo parte de sua produção, intitulados *Assunto encerrado* ([1980] 2009) e *Coleção de areia* ([1984] 2010). Postumamente foram publicados outros livros reunindo a obra não-ficcional do escritor, como *Seis propostas para o próximo milênio* ([1988] 1990), *Por que ler os clássicos* (1991), e os *Saggi* (1995), publicação ainda inédita no Brasil

⁴³ Oficina de literatura potencial.

organizada por Mario Barenghi e que reunia todos os ensaios do autor. Além desses livros podemos entender um pouco do pensamento de Calvino por meio de outras obras póstumas, de caráter autobiográfico, como o *Eremita em Paris* (1994), *O caminho de São Giovanni* (1990), além de suas cartas de temática literária publicadas em dois livros que ainda não ganharam tradução no Brasil.

Suas teorizações são demais importantes para compreender as questões envolvendo o autor e a autoria literária em *Se um viajante numa noite de inverno*. Em vista disso, o presente capítulo será dedicado a uma descrição e análise de alguns textos de Italo Calvino nos quais a questão do autor é mais amplamente debatida.

2.1 Assunto encerrado

Assunto Encerrado é uma coletânea de quarenta e dois textos sobre os mais variados temas em que podemos notar toda a verve crítica de Italo Calvino. Desses ensaios, alguns se mostram bem úteis à nossa discussão, pois antecipam algumas discussões que são desenvolvidas em *Se um viajante numa noite de inverno*.

O primeiro desses textos, datado de 1967, é o ensaio “Cibernética e fantasmas” (CALVINO, 2009, p. 196-215) no qual Italo Calvino argumenta que a ficção literária é resultado de procedimentos combinatórios. Ele explica que as narrativas orais primitivas, e também as fábulas populares, são emolduradas em estruturas fixas, em elementos pré-fabricados, usadas para formar um número finito de combinações. No entanto, apesar de serem finitas “[...] o que se constrói com bases nesses procedimentos elementares pode apresentar combinações, permutações e transformações ilimitadas” (CALVINO, 2009, p. 198).

Calvino pergunta-se se essa afirmação acerca das narrativas orais é válida também para os textos literários. Em sua argumentação, ele relembra a proposta dos formalistas russos e a semiologia de Roland Barthes com seus procedimentos de análise estruturais da narrativa, que buscavam demonstrar a “estrutura profunda” comum às histórias. Todavia, para ele essas propostas encontram-se num nível inicial, e o verdadeiro “jogo combinatório das possibilidades narrativas logo ultrapassa o plano dos conteúdos para propor como objeto de discussão a relação de quem narra com a matéria narrada e com o leitor” (CALVINO, 2009, p. 199). Calvino também cita a proposta do *Tel quel* que elimina a ideia de pessoa psicológica colocando em seu lugar uma pessoa linguística ou gramatical. Segundo o escritor, mesmo essa proposta – ou antes seus resultados – servem apenas para demonstrar que a literatura é feita de

formulações combinatórias. Calvino enfatiza que a ciência vem demonstrando ao homem uma série de modelos combinatórios, como a junção da literatura com a matemática do OULIPO, ou da matemática com a linguística de Chomsky. A partir da premissa de que a literatura é uma arte combinatória, o texto desenvolve uma ideia bastante interessante sobre a possibilidade de um dia vir a existir uma *máquina combinatória* (CALVINO, 2009, p.203).

Calvino supõe a possibilidade de que, após a descoberta de todos os jogos e procedimentos que dão vida a uma obra literária, seja possível a existência de uma máquina capaz de substituir a mão humana na criação de poemas e de narrativas de ficção. A criação de tal máquina é nitidamente inviável, mas o escritor italiano sugere que se deva pensar nela como hipótese, pois a simples ideia da criação de uma máquina dessas abre espaço para muitas conjecturas, a maior parte delas visando questionar o papel do autor na literatura, além da questão de sua visibilidade dentro de um texto literário:

Estou pensando numa máquina que ponha em jogo, na página, todos aqueles elementos que costumamos considerar como os mais ciosos atributos da intimidade psicológica, da experiência, da imprevisibilidade das mudanças de humor, os sobressaltos, as aflições, e as iluminações interiores. *E o que seriam eles, senão um número correspondentes de campos linguísticos, dos quais podemos tranquilamente chegar a estabelecer léxico, gramática, sintaxe e propriedades permutativas?* (CALVINO, 2009, p. 203, grifos nossos)

A escrita literária não é *expressão* de um sujeito, de um ser psicológico, como queriam as críticas tradicionais do século XIX. Para Calvino, a literatura envolve todo um trabalho com a linguagem, com os aspectos gramaticais, semânticos e lógico-formais. Desse modo, o autor não pode nunca “pôr-se na obra”, ao menos não na forma de um *eu* individual de matriz romântica. Ou seja, o escritor italiano postava-se contra a superestimação que a figura do autor adquiriu com o advento da modernidade.

Não sendo um humano e sim uma máquina, conseguiríamos visualizar um estilo em um texto produzido por tal aparelho? Calvino certifica que a máquina combinatória adotaria inicialmente o classicismo, conseguindo criar poemas com formas fixas, como os sonetos, e romances tradicionais que obedecessem a estruturas emolduradas. Contudo, a tecnologia faria a máquina aprender por si própria o incomodo dessa fixidez e produziria obras fora dessa ordem pré-estabelecida. Calvino vai mais além em suas suposições e diz que

Para contentar os críticos que buscam as homologias entre fatos literários e fatos históricos, sociológicos e econômicos, a máquina poderia vincular as próprias mudanças de estilo às variações de determinados índices estatísticos da produção, da renda, das despesas militares, da distribuição dos poderes decisórios (CALVINO, 2009, p. 204).

A teorização acerca da máquina combinatória não se reduz, pois, à querela envolvendo a figura do autor. Essa noção só é enfatizada justamente por sua relação com o maior incômodo de Calvino: as críticas literárias. A problematização da possibilidade de existir uma máquina dessas é o reflexo do posicionamento do escritor italiano em relação às várias teorias estéticas existente. Ele não concebia a poesia como inspiração, tampouco acreditava que a literatura era um espelhamento das estruturas sociais e menos ainda que a escrita era o resultado do inconsciente. Segundo ele, a todas as tendências faltava alguma coisa que verdadeiramente explicasse o fenômeno literário, pois nelas

Sempre permanecia um vazio que não sabíamos como completar, uma zona obscura entre a causa e o efeito: como se chega à página escrita? Por que caminhos a alma e a história ou a sociedade ou o inconsciente se transformam numa sequência de linhas pretas numa página branca? A respeito desse ponto, as mais importantes teorias estéticas se calavam (CALVINO, 2009, p. 205).

O modo como Calvino, neste texto, via a literatura era esse: uma arte que se faz com palavras, por meio de signos linguísticos, seguindo determinados procedimentos lógicos que, mesmo seguindo regras fixas, poderiam ser extrapoladas por meio da derivação de técnicas narrativas convencionais. Embora sejam impossíveis de serem mapeadas, são essas técnicas, essas combinações lógicas e linguísticas, que constroem aquelas características que costumamos identificar como inerentes a um determinado autor: o uso de certas imagens, de poucos adjetivos, de parágrafos sem pontuação, enfim, características visíveis apenas no texto literário.

Nessas operações [nas combinações lógicas], a pessoa eu, explícita ou implícita, fragmenta-se em diferentes figuras, num eu que está escrevendo e em outro eu que é escrito, num eu empírico que está atrás do eu que escreve e num eu mítico que serve de modelo ao eu que é escrito. O eu do autor que escreve se dissolve: a chamada “personalidade” do escritor é interna ao ato de escrever, é um produto e um modo da escritura (CALVINO, 2009, p. 205).

A exposição de que a personalidade do escritor é uma criação interna ao ato da própria escrita, como se verá no próximo capítulo desta dissertação, reflete no pensamento de um dos personagens de *Se um viajante numa noite de inverno*, a co-protagonista Ludmila que dividia a sua admiração pelo escritor de “carne e osso” e o escritor “de papel”, visível no texto. É nítido que essas divisões do *eu* promovidas por Calvino no ensaio e no romance são críticas do escritor às tendências estéticas do século XIX, todas elas associadas ao pensamento de Descartes e à pretensa unicidade do sujeito.

A linguagem literária não evidencia um sujeito criador, pois tudo o que configura a voz do autor ou os demais traços que compõem seu *estilo* não passam de elementos linguísticos ou são derivações de um *eu* autoral⁴⁴. Uma máquina programada de modo correto também teria um estilo e uma personalidade inconfundíveis, e, assim como os autores, igualmente poderia variar seu modo de escrever com o passar do tempo. Calvino é bastante enfático ao dizer que nos moldes atuais, o escritor já é essa máquina e para ele: “o que a terminologia romântica chamava de gênio ou talento ou inspiração ou intuição nada mais é que encontrar o caminho empiricamente, pelo faro, pegando atalhos lá onde a máquina seguiria um caminho sistemático e escrupuloso” (CALVINO, 2012, p. 206)

O fato de muitos pesquisadores terem apontado Calvino como barthesiano é natural, tendo em vista que seu modo de ver a escrita literária em muito se aproxima do pensamento de Roland Barthes e do pensamento pós-estruturalista. Como explicitamos no capítulo anterior, para Barthes importa basicamente o momento da enunciação. Fora dela não existe nenhuma voz, não existe nenhum índice que identifique aquele texto com seu criador. No entanto, o pensamento de Italo Calvino também se assemelha ao de Barthes no que se refere ao destaque dado ao leitor e do momento da leitura. Calvino evidencia que só depende do leitor levar a literatura à sua força crítica independentemente das intenções do autor. Se a máquina combinatória vier a ser inventada, ainda assim haverá leitura, leitor e crítica literária:

A obra continuará a nascer, a ser julgada, a ser destruída ou continuamente renovada pelo contato com o olho que lê; o que desaparecerá será a figura do autor, esse personagem a quem continuamos a atribuir funções que não lhe competem, o autor como expositor da própria alma na mostra permanente das almas, o autor como usuário de órgãos sensoriais e interpretativos mais receptivos que a média; o autor, esse personagem anacrônico, portador de mensagens, diretor de consciências, declamador de conferências nos círculos culturais. [...] Desapareça, então, o autor [...] para deixar seu lugar a um homem mais consciente, que saberia que o autor é uma máquina e saberá como essa máquina funciona (CALVINO, 2009, p. 206).

É nítido que a ideia de *morte do autor*, que só seria desenvolvida por Barthes dois anos depois, já se fazia presente no texto de Calvino, o que é natural visto que as ideias que tencionavam diminuir a importância dessa figura nos estudos literários já circulavam desde as novas críticas. Todavia é bem interessante o modo como o escritor italiano trata a questão, quase a dialogar com o posterior texto barthesiano: “o rito que estamos celebrando neste momento seria absurdo se não lhe pudéssemos dar o sentido de *uma cerimônia fúnebre* para

⁴⁴ Em texto posterior (“Os níveis de realidade em literatura”), Calvino destrincha essas derivações do *eu* do autor e explicita que ao escrever, um autor coloca parte de si mesmo na obra. Ainda neste capítulo comentaremos mais detalhadamente o texto.

acompanhar ao além-túmulo a figura do autor e celebrar a perene ressurreição da obra literária” (CALVINO, 2009, p. 206, grifos nossos).

É importante lembrar que o ensaio “Cibernética e fantasmas” não é dedicado a um redimensionamento da figura do autor. Trata-se apenas de uma discussão acessória para falar da literatura como resultado de procedimento combinatório, visão a qual Calvino era partidário. Em sua argumentação, o escritor afirma que o jogo combinatório tem afinidades com o inconsciente na atividade artística, uma tendência na crítica de seu tempo. Combinar palavras em um texto poético é uma atitude consciente, de experimentação, visando atingir determinados objetivos. Contudo, por mais consciente que seja essa experimentação, podem emergir significados inesperados que podem refletir algum aspecto próprio ou da sociedade em que o autor está inserido.

A literatura é, sim, jogo combinatório, que segue as possibilidades implícitas em seu próprio material, independentemente da personalidade do poeta, mas é um jogo que, a certa altura, vê-se investido de um significado inesperado, não objetivo, parte daquele mesmo nível lingüístico pelo qual nos movíamos mas que deslizou de outro plano, o bastante para pôr em jogo alguma coisa que, em outro plano, importa muito ao autor ou à sociedade a que ele pertence (CALVINO, 2009, p. 211).

Italo Calvino enfatiza que a literatura é uma forma de trabalhar a linguagem, não importando o autor ou suas intenções. Contudo, e nisto reside o traço característico do pensamento do escritor italiano, ainda assim o texto literário é capaz de identificar o indivíduo criador e sua sociedade. Pode-se vincular Calvino com Antoine Compagnon, no sentido de que ambos não se mostram a favor da tese intencionalista⁴⁵, mas também não se sentem confortáveis com o radicalismo da nova crítica. Devemos lembrar, como informa Alfonso Berardinelli (1999, p. 98), que Italo Calvino sempre esteve ciente das discussões acerca da linguagem literária que se realizavam em várias partes do mundo e, segundo o pesquisador, ele recebeu com cautela as propostas da nova crítica, desconfiando de seus métodos de compreensão do fenômeno literário. Em suma, quando Calvino desconfiava das tendências estéticas, elas não se resumiam às perspectivas românticas de se encarar o texto literário.

Decerto, Calvino é radical ao querer o desaparecimento do autor, mas esse radicalismo deve ser entendido tão somente como uma forma de postar-se contra a uma maneira superestimada e romântica de se encarar essa figura. A literatura influencia diretamente o homem histórico e,

⁴⁵ Antoine Compagnon é a favor da intenção no sentido de que todo o ato de linguagem é um ato intencional. Mas ele é contra a proposta de análise literária intencionalista, conforme desenvolvida até as primeiras décadas do século XX.

afirma o escritor italiano, ao redor de uma máquina de escrita não se pode deixar de perceber os fantasmas do indivíduo e da sociedade.

Em um texto complementar, “A máquina espasmódica” (CALVINO, 2009, p. 242-245), datado de 1970, Calvino responde a algumas discussões propiciadas pelo ensaio “Cibernética e fantasmas”. Em sua resposta aos questionamentos de Cesare Milanese⁴⁶, Calvino afirma que através da figura do autor age uma máquina espástica, que seria a verdadeira responsável pela obra. Todavia, como todo movimento espástico, isto é, como todo movimento involuntário, uma máquina espástica só pode funcionar através da existência de uma pessoa física, num dado tempo histórico, que enseja o movimento. A literatura é uma máquina movida a espasmos de seu autor.

Desse modo, a existência de uma máquina literária é rechaçada de vez, pois mesmo sendo criada, ainda assim seria necessário um homem histórico para manejá-la: “mas ela [a máquina] não funcionaria sem os espasmos de um eu mergulhado num tempo histórico, sem uma reatividade própria, uma convulsa hilaridade própria, uma raiva própria de bater a cabeça na parede” (CALVINO, 2009, p. 245).

Nitidamente o texto apresenta um desenvolvimento do pensamento de Italo Calvino. Em “Cibernética e fantasmas”, apesar de muito negar a figura do autor ele já demonstra que, de algum modo, a literatura necessita do indivíduo, e isso é enfatizado em “A máquina espasmódica”. Evidentemente o escritor italiano não estava se retratando em relação às teorias estéticas do século XIX, ele estava apenas ampliando o próprio horizonte teórico: “A máquina espasmódica” é um texto desenvolvido após Barthes publicar seu artigo e depois que Foucault pronunciar sua conferência.

A ampliação do horizonte teórico de Calvino pode ser observada também em um texto de 1977, chamado “A pena em primeira pessoa” (CALVINO, 2009, p. 348-355). Nesse artigo, é discutido o ambiente literário contemporâneo, especialmente a superação da literatura como *representação* fiel da realidade, isto é, o fato de contemporaneamente a escrita falar de si mesma, não fingindo estar imitando outra coisa. A poesia moderna, sustenta Calvino, nasceu e findou-se com Guido Cavalcanti, um poeta do século XIII.

Cavalcanti foi o primeiro poeta a ter colocado os instrumentos e os gestos da atividade de escrever como sujeito da obra literária. Quem narra em primeira pessoa são as penas e os

⁴⁶ Cesare Milanese (1930-): escritor e crítico literário italiano, além de jornalista. Foi amigo de Calvino com quem chegou a trocar cartas, publicadas postumamente à morte dele.

instrumentos que servem para cortar e apontá-las. Cavalcanti diferencia-se sobremaneira da prática dos poetas de fingir estar fazendo qualquer outra coisa além de escrever. Calvino censura Petrarca justamente por tal motivo:

Petrarca, ao longo dos mais de trezentos sonetos, finge acreditar que está caminhando pelo campo aberto tomado por sofrimentos e angústias, enquanto, ao contrário, está sossegadamente sentado em seu escritório, com sua gata nos joelhos, cinzelando seus versos em plena satisfação (CALVINO, 2009, p. 349).

O autor italiano, a relembrar parte do texto “A morte do autor”, de Barthes, afirma que somente com Mallarmé, muitos séculos depois, é que os poetas começarão a perceber que sua poesia só existe quando está situada no papel. É inequívoco que o conceito de literatura de Calvino continua a perpassar a ideia de que ela é o resultado da escrita, de que a arte não é simplesmente mimética e que deve superá-la.

Em 1978, Calvino participa de um congresso sobre níveis de realidade em várias áreas do conhecimento e apresenta um importante texto em que demonstra mais adequadamente o seu modo de ver a literatura. O ensaio “Os níveis de realidade em literatura” (CALVINO, 2009, p. 368-384) antecipa algumas temáticas desenvolvidas em *Se um viajante numa noite de inverno*, além de apresentar retomadas do pensamento do escritor. Suas percepções continuam na mesma linha de “Cibernética e fantasma”, mas voltadas especificamente para o interior das obras e da relação delas com o exterior.

Calvino declara que em uma obra literária “vários níveis de realidade podem apresentar-se, ainda que permaneçam distintos e separados, ou podem fundir-se, soldar-se, misturar-se, encontrando uma harmonia entre suas contradições ou formando uma mistura explosiva” (CALVINO, 2009, p. 368-369). Exemplificam o pensamento do escritor italiano, as peças *Sonho de uma noite de verão* e *Hamlet*, ambas de Shakespeare, que apresentam em sua estruturação ficcional diversos níveis, como peças de teatro dentro da própria peça, encenações, entre outros, ou seja, realidades paralelas que ocorrem dentro de uma narrativa de ficção.

Pensar em níveis de realidade em literatura, alerta-nos Calvino, não induz a restringir somente ao universo de determinada obra literária. Os níveis podem se relacionar com a nossa realidade, o que significa pensar no momento da escrita – o que remete ao escritor/autor – e no momento da leitura. Calvino julga ser um erro considerar a obra sem concebê-la como inserida em uma determinada sociedade: “[...] é preciso considerar a obra de arte na sua

natureza de produto, na sua relação com o que está do lado de fora, com o momento de sua elaboração e com o momento em que chega até nós” (CALVINO, 2009, p. 370). O exemplo calviniano vem novamente de Shakespeare, com *Antônio e Cleópatra*, peça na qual a personagem Cleópatra imagina-se sendo representada por uma atriz que finge ser Cleópatra imaginando estar sendo representada.

Deve-se ter em mente, contudo, que os níveis de realidade, ainda que referenciem uma exterioridade ao texto, pertencem ao âmbito da escrita. Autores e leitores não devem ter a ilusão de que a escrita represente fielmente a realidade. Existem níveis de realidade e não níveis de verdade. Calvino adverte que uma afirmação como “eu escrevo” é o único dado de realidade com o qual o escritor deve partir. Entretanto, um leitor ao deparar-se com uma frase do tipo “neste momento estou escrevendo”, não deve interpretar como sendo o exato momento da leitura e sim que alguém, em algum momento do passado, realmente estava escrevendo.

A partir disso, Calvino apresenta uma série de enunciados e seus efeitos para com o leitor. Uma fala como “eu escrevo que Ulisses escuta o canto das sereias” possibilita duas interpretações diferentes: em um primeiro cenário, o leitor poderia considerar que a passagem “eu escrevo” (que remete a uma existência real, ao ato de escrever) e a passagem “Ulisses escuta o canto das sereias” pertençam ao mesmo nível de realidade, o nível da factualidade. Assim a história de Ulisses, para esse leitor, não seria uma história mítica e sim uma história passível de ter acontecido. Para isso, seria necessário que o leitor não conhecesse a epopeia de Homero e pudesse acreditar que Ulisses é um personagem histórico, como Cristóvão Colombo ou outra figura qualquer. Em outra possibilidade, o leitor interpretaria o “eu escrevo” como também pertencente ao mesmo nível de realidade de “Ulisses escuta o canto das sereias”, porém ambos os enunciados pertenceriam a uma realidade mítica.

Outro enunciado no qual Calvino reflete é o seguinte: “Eu escrevo que Homero narra que Ulisses escuta as sereias”. Uma leitura da frase em questão induz o pensamento de que quem profere *eu* é diferente de *Homero*. Contudo, Calvino enuncia que essa pode ser uma visão equivocada, pois segundo ele

A frase permaneceria idêntica se tivesse sido escrita por Homero em pessoa, ou o verdadeiro autor da Odisseia, que no momento de escrever se cinde em dois sujeitos escreventes: o seu eu empírico que materialmente manuscree caracteres sobre a folha (ou os dita a quem os escreve), e o personagem mítico do rapsodo cego com a assistência da inspiração divina com que ele se identifica. Assim como nada mudaria se “eu” fosse eu que lhes falo e também o Homero de quem escrevo fosse sempre eu, isto é, se aquilo que atribuo a Homero fosse uma invenção minha (CALVINO, 2009, p 373).

O pensamento de Calvino acerca da autoria é o mesmo desde “Cibernética e fantasma” (1967). Por um lado, ele considera a superestimação do autor algo superficial, mas também não acredita na eficiência das propostas da nova crítica de analisar o texto “por ele mesmo”; Por outro lado, ele concebe a figura do autor como que situado no campo dos desdobramentos ou da multiplicação do sujeito que escreve, um campo que, para ele, em 1978 era muito vasto e pouco explorado.

Em “Os níveis de realidade em literatura” (1978), Calvino demonstra a fragmentação do sujeito que escreve, mas essa fragmentação não é propriamente uma divisão e sim um desdobramento. O autor desdobra-se em vários e esse desdobrar-se pode ser percebido pela linguagem, pelos signos linguísticos e também pelo modo como se apresenta uma dada narrativa. Calvino remete às histórias de cavalaria nas quais era muito comum os autores referirem suas narrativas como advindas de um manuscrito hipotético, dobrando assim os possíveis *eus* do autor: um nome presente na capa do livro e um nome presente em um manuscrito hipotético.

Italo Calvino, no entanto, alega que a possibilidade de multiplicação desses *eus* do escritor pode ser bem mais simples. Por exemplo, um livro ser escrito pelo protagonista em primeira pessoa: em sua primeira edição, o *Robson Crusoe* não saiu com o nome de Daniel Defoe, mas sim como as memórias do marinheiro Crusoe. Essas ficcionalizações da autoria enfocam a questão essencial para Calvino acerca do autor. Para ele, sobre um nome de autor encontram-se vários graus de subjetividade e de ficção facilmente identificáveis no texto literário. O autor para Calvino nada mais é do que um personagem, uma figura como outra qualquer do processo de composição literária:

A condição preliminar de qualquer obra literária é esta: a pessoa que escreve deve inventar aquele primeiro personagem que é o autor da obra. Que uma pessoa coloque a si mesma por inteiro numa obra que escreve é uma frase que se diz freqüentemente, mas que nunca corresponde à verdade. É sempre apenas uma projeção de si mesmo que o autor põe em jogo na escritura, e pode ser tanto a projeção de uma parte verdadeira de si mesmo, como a projeção de um eu fictício, de uma máscara. *Escrever pressupõe, toda vez, a escolha de uma postura psicológico, de uma relação com o mundo, de uma colocação de voz, de um conjunto homogêneo de meios linguísticos e de dados da experiência e de fantasmas da imaginação, em suma, de um estilo.* O autor é autor na medida em que entra num papel, como um ator, e se identifica com aquela projeção de si mesmo no momento em que escreve (CALVINO, 2009, p. 376, grifos nossos).

Calvino não se estende em um debate sobre como a crítica compreende a figura do autor. Ao contrário, ele usa os conhecimentos dessas críticas para nortear suas concepções sobre o ato

de criação literária. Neste – no ato – o indivíduo que escreve desenvolve um personagem que pode ou não conter algum traço de sua personalidade. E esse *personagem* dista muito do autor empírico, cada um tendo vantagens e desvantagens.

Comparado com o eu do indivíduo como sujeito empírico, esse personagem-autor é algo a menos e algo a mais. Algo a menos porque, por exemplo, o Gustave Flaubert autor de *Madame Bovary* exclui a linguagem e as visões do Gustave Flaubert autor da *Tentation* ou de *Salambô*, e faz uma redução rigorosa de seu mundo interior àquele conjunto de dados que constitui o mundo de Madame Bovary. E é também algo a mais, porque o Gustave Flaubert que existe somente em relação ao manuscrito de *Madame Bovary* participa de uma existência muito mais compacta e definida que a do Gustave Flaubert que, no momento em que escreve *Madame Bovary* sabe ter sido o autor da *Tentation* e de estar para ser o autor de *Salambô*, e sabe que oscila o tempo todo entre um universo e outro, e sabe que em última instância todos esses universos unificam-se e se dissolvem em sua mente (CALVINO, 2009, p. 376-377).

Calvino constata a capacidade e a consciência que os autores têm em dividir-se em vários, a cada nova obra. Para realçar seu pensamento, o escritor monta um esquema de projeções em que começa com o *autor real*, emaranha-se em meio à obra literária e circularmente chega novamente ao *autor*. O exemplo dado ainda é Flaubert. Segundo o escritor italiano, Gustavo Flaubert (pessoa) projeta uma parte de si em Gustavo Flaubert, *autor de Madame Bovary*, que por sua vez projeta uma parte de si na personagem principal do romance, Emma, e esta projeta uma parte de si em uma Emma Bovary que ela gostaria de ser. Quando, após a polêmica da publicação do romance, Flaubert é chamado a depor e profere a famosa frase “Madame Bovary sou eu”, a circularidade das projeções é formada. Todo esse jogo elencado por Calvino serve para que ele conclua que a cada degrau de projeções mais e mais a figura autoral torna-se imperceptível:

Quanto mais caminhamos adiante distinguindo as diversas camadas que formam o eu do autor, mais nos damos conta de que muitas dessas camadas não pertencem ao indivíduo autor, mas à cultura coletiva, à época histórica ou às sedimentações profundas da espécie. O ponto de partida da cadeia, o verdadeiro e primeiro sujeito da escrita, parece-nos cada vez mais distante, mais rarefeito, mais indistinto: talvez seja um eu-fantasma, um lugar vazio, uma ausência (CALVINO, 2009, p. 378).

As palavras de Calvino são bastante claras e suas argumentações lembram, em muito, frases de Foucault ou Derrida acerca da subjetividade (HABERMAS, 1990). De fato, embora fale do ponto de vista da criação literária, Calvino conclui com ideias semelhantes aos dos estudiosos que consideraram o autor como uma ausência. Ainda em sua linha argumentativa, Italo Calvino relembra que existe uma tentativa de se fazer o *eu* do autor ganhar mais concretude, colocando-se como personagem e protagonista da história. Todavia, segundo ele, essa tentativa é novamente mais uma ilusão para disfarçar os diversos *eus* que compõem o *autor*.

Calvino, assim como Barthes e Foucault, pensa a figura do autor como uma ausência, demonstrada pelas subdivisões do eu do autor, o que não quer dizer que o escritor italiano fosse adepto das propostas teóricas dos espectadores. Efetivamente, dizer que o autor real cria um personagem quando se põe a escrever, pode aproximar Calvino da concepção barthesiana de *scriptor*, e as subdivisões do eu escrevente podem associar-se à concepção de Foucault. No entanto, o posicionamento intelectual de Calvino desmente, em parte, essa premissa. A ideia de que a figura do autor é um personagem constituído por um indivíduo, por meio da escrita, instaura uma visibilidade em torno dessa figura que pode ser detectada pelo leitor. Ainda que haja subdivisões o *eu autoral* pode ser visível. Logo na introdução do livro *Assunto encerrado* (2009), Calvino esclarece justamente isso:

O personagem que toma a palavra neste livro (e que, em parte, se identifica com aquele eu próprio representado em outras séries de escritos e de atos, em parte dele se desloca) entra em cena nos anos 50, procurando apossar-se de uma caracterização pessoal no papel que naquela época dominava o cenário: “intelectual engajado”. Acompanhando seus movimentos no palco, observaremos, como nele, visivelmente, embora sem viradas bruscas, a identificação com o papel começa a falhar aos poucos, com a dissolução da pretensão de interpretar e guiar o processo histórico (CALVINO, 2009, p. 08).

Os textos da obra, portanto, possuem uma coerência intelectual, isto é, detêm marcas que podem ser identificadas por qualquer leitor e que remeteriam ao *autor*, não ao autor empírico, mas a um personagem criado por ele e que perpassa todos os ensaios do livro. Seja um texto ficcional, seja um não-ficcional, o que os leitores veem é um personagem que está a atuar e que se desdobra em vários outros. Em *Se um viajante numa noite de inverno* esse desdobramento é levado ao paroxismo, com a inscrição de vários autores fictícios, de várias obras diferentes, com estilos diferentes.

Em torno dos ensaios apresentados, nota-se que existe uma preocupação da parte de Calvino em destituir o pensamento de origem romântica acerca do ato de escrever. A literatura é feita com linguagem e segue determinados procedimentos lógicos. A entrada de Calvino no OULIPO não causa qualquer estranheza, visto que seu modo de ver os fenômenos literários se assemelha aos do grupo. Contudo, como visto, apesar de ele se mostrar partidário da tese da morte do autor, ele demonstra que, ainda que de maneira diminuta, a figura do autor pode ser reconhecida por meio do texto, por meio de um personagem que inevitavelmente aludirá ao autor real.

2.2 Seis propostas para uma nova literatura

Até o momento comentamos unicamente alguns dos ensaios presentes no livro *Assunto encerrado*, mas como mencionamos antes há outras publicações não-ficcionais de Italo Calvino que também devem ser observadas, ainda que seja apenas com um comentário geral. O conhecido *Seis propostas para o próximo milênio*, livro que reúne cinco das seis conferências que o escritor italiano proferiria nos Estados Unidos em 1985, merece um justo destaque.

Na obra, Calvino expõe algumas características que seriam essenciais para a literatura do terceiro milênio – a *leveza*, a *rapidez*, a *exatidão*, a *visibilidade*, *multiplicidade* e a *consistência*, sendo que esta última ele não conseguiu escrever. Tais características ultrapassavam, em certo sentido, a crítica literária vigente, inclusive a técnica oulipiana. Embora não seja totalmente consenso, *Seis propostas para o próximo milênio* representa a evolução final do pensamento de Calvino sobre a literatura e o fazer literário, um livro onde ele se desprende mais dos postulados do grupo OULIPO e das tendências críticas que enfatizam uma relação fria com o texto.

Acerca desse ponto, é interessante o recente estudo de Fabia Scali-Warner⁴⁷ (2012) na qual ela faz uma analogia de *Seis propostas para o próximo milênio* com *Se um viajante numa noite de inverno*. Segundo ela, “em todos os incipits [de *Se um viajante numa noite de inverno*] é possível reconhecer uma [...] das qualidades descritas nas *Seis propostas para o próximo milênio*”⁴⁸ (SCALI-WARNER, 2012). A referida pesquisadora é defensora do crescimento intelectual de Italo Calvino e da mudança de visão do escritor italiano sobre certas tendências da teoria e da crítica literária. Para Scali-Warner, as conferências que Calvino proferiria nos Estados Unidos são o resultado de uma evolução que elimina o tecnicismo oulipiano e supera o pensamento de Roland Barthes em relação à linguagem:

[...] Superando os tecnicismos da teoria combinatória, a qual, todavia, dedicou intensamente anos de estudo e experimentação, Calvino declara finalmente a sua confiança na literatura, confiança que se configura essencialmente na possibilidade de atribuir à expressão artística, que se serve da linguagem como instrumento, não apenas um sentido, na acepção barthesiana lógico-formal, mas também um

⁴⁷ O livro de Scali-Warner, *Il contenuto della valigia*, foi consultado em formato de ebook. O formato do arquivo não guarda o número de páginas e nem há uma forma de identificá-las. As normas da ABNT são omissas em relação a esses casos. Em vista disso, não utilizamos qualquer numeração para a obra da autora, referindo ao seu livro apenas pelo ano de publicação.

⁴⁸ “In ognuno degli incipit è possibile riconoscere una [...] delle qualità descritte nelle Lezioni Americane”.

significado, mais amplo e não meramente autorreferencial (SCALI-WARNER, 2012, tradução nossa)⁴⁹.

Esse significado mais amplo da literatura, diz Scali-Warner, é encontrado em *Se um viajante numa noite de inverno*, mas é somente em *Seis propostas para o próximo milênio* que se tem uma explicação mais detalhada. Barengi (2005a) apresenta ideias semelhantes e diz que a gênese das *Norton Lectures* (as conferências), pode ser encontrada no romance, especialmente no capítulo oito, por ocasião do diário de Silas Flannery, personagem escritor e *alter ego* de Calvino na obra.

É unânime o pensamento de que o romance de 1979 é uma experimentação calviniana do modelo combinatório do grupo OULIPO. Contudo, Scali-Warner afirma que ele é também um modo de “expressão [...] de um não claramente definido, mas definível ‘prazer de escrever romances’ do autor”⁵⁰ (SCALI-WARNER, 2012). Prazer este que se reproduz nas conferências. A nosso ver, baseado na exposição de Scali-Warner e de Barengi, tendemos a notar um ponto de encontro entre o pensamento de ambos e o que estamos desenvolvendo aqui. Os dois pesquisadores atentam para o fato de que a ideia de *morte do autor* está presente em *Se um viajante numa noite de inverno*. Entretanto, as conferências de Calvino que teriam a sua gênese no romance demonstram uma mudança no posicionamento do escritor, mudança essa que evidencia o fato de que o romance não seria totalmente partidário das proposições barthesianas.

2.3 Epistolário Calviniano

Nesta dissertação não trataremos das cartas de Italo Calvino. Contudo, é importante citar o estudo de Tânia Mara Moysés (2010) acerca do epistolário calviniano. Sua pesquisa enfocou as cartas de temática literária publicadas na Itália em duas edições distintas⁵¹ que oferecem um amplo documento de conhecimento sobre o pensamento teórico e crítico do escritor italiano. Entre os diversos temas desenvolvidos, a discussão sobre a questão do *autor* também está presente em algumas cartas trocadas entre Calvino e o crítico Giovanni Falaschi⁵². Ao

⁴⁹ “[...] superando i tecnicismi della teoria combinatoria, cui pure aveva dedicato intensi anni di studio e sperimentazione, Calvino dichiara infine la sua fiducia nella letteratura, fiducia che si configura essenzialmente nella possibilità de attribuire all’espressione artistica Che si serve Del linguaggio come strumento non solo un senso, nell’accezione barthesiana di trama lógico-formale, ma anche un significato, più ampio e non meramente autoreferenziale”.

⁵⁰ “Espressione [...] di un non chiaramente definito, mas definibile ‘piacere di scrivere romanzi’ dell’autore”.

⁵¹ Os referidos livros se chamam “Lettere” e “I libri degli altri”, não traduzidos no Brasil.

⁵² Giovanni Falaschi (1940-). Crítico literário e professor universitário.

comentar sobre os procedimentos de análise literária, Calvino propõe que é mais seguro recorrer aos textos críticos da própria época do autor, em detrimento dos mais atuais:

Os estudos particularizados de um determinado período valem mais que os “retratos críticos integrais”, isto é, o crítico não deveria entender a “figura do autor” como uma continuidade no tempo. Os textos pertencem ao autor que os denomina, mas, acima de tudo, ao mundo em que ambos se movem. Desse modo, as citações no texto crítico devem corresponder aos escritos da época estudada, cabendo remissão dos posteriores em notas, para evitar sobreposições no tempo (MOYSÉS, 2010, p. 232).

Não se deve, contudo, fazer um pré-julgamento dessa declaração. Calvino, como bem demonstram os ensaios vistos até aqui, não era adepto da tese intencionalista e nem de qualquer tendência biografista. O que nos parece é que ele desejava uma fidelidade com a época de nascimento de uma obra, afinal um texto, ao ser escrito, visa a um diálogo com os leitores contemporâneos a ele. Segundo Moysés esse pensamento de Calvino é resultado de sua própria atividade como ficcionista: “mesmo não crendo no jogo das ‘intenções autorais’, Calvino vê-se quase sempre capitulado diante de visões insuspeitadas de seus próprios escritos, que as leituras-críticas *dos outros* lhe proporcionam” (MOYSÉS, 2010, p. 232, grifos originais). Podemos vislumbrar o pensamento de Calvino sobre o *autor* e tirar qualquer dúvida em outra carta, datada de 1964:

Eu sou daqueles que creem, com Croce, que, de um autor, só as obras contam (quando contam, naturalmente). Por isso, dados biográficos não os dou – ou dou-os falsos – pelo menos, procuro sempre alterá-los de umas vezes para outras. Pergunte-me, porém, o que quer saber e dir-lho-ei. Mas nunca direi a verdade, disso pode estar segura (EDITORIAL TEOREMA, 1996, p. 11).

Fica nítido que Italo Calvino de modo algum é adepto de qualquer biografismo que se faça acerca do autor. O autor é autor enquanto tem obras – e essas obras contam – e sua vida – a vida de qualquer autor – não deve ser investigada para se entender uma determinada obra. Pelas cartas, assim como pelos ensaios, o pensamento de Italo Calvino, ainda que varie de época para época, mantém-se estável. Calvino, de fato, acha que a figura do autor é anacrônica, mas nem por isso deixa de admitir a importância que essa figura tem em nossa sociedade. Poderíamos estender este capítulo um pouco mais, mas cremos que o que foi apresentado até aqui é suficiente para se ter uma noção, se não exata, ao menos ampla do modo como Calvino enxergava as discussões sobre autoria. Feita a discussão que empreendemos acerca do autor e da autoria, e visto o posicionamento de Italo Calvino acerca dessa questão, acreditamos ser o momento ideal para adentrarmos mais especificamente em *Se um viajante numa noite de inverno* e fazer nossa análise e leitura do romance.

3. ENTRE A VISIBILIDADE E O SUMIÇO

A inscrição “Capítulo um” indica que o romance começou. Todas as frases, letras, palavras e sinais de pontuação que se encontram após a referida inscrição já fazem parte do texto literário. Desse lugar até o final da narrativa a ficção reina e todos nós, leitores, somos conquistados pelas aventuras ali narradas. A leitura de uma obra literária é uma escolha. Lemos um livro e não outro, este e não aquele, tão somente por escolhas e gostos pessoais. Algumas vezes, decerto, selecionamos um livro por obrigação – para uma aula de literatura, por exemplo – mas para a maioria dos leitores, assíduos ou não, a escolha é própria, mesmo que seja indicação de algum amigo ou da seção de cultura de algum veículo de comunicação. Entretanto, não se pode deixar de notar que não raras vezes a escolha de um livro, mesmo de um não-literário, passa inevitavelmente pelo nome de autor estampado em sua capa. Na atualidade, a quantidade de textos em circulação é tamanha que um nome de autor torna-se imprescindível para delimitar quais livros nós “devemos” ler e quais não devemos.

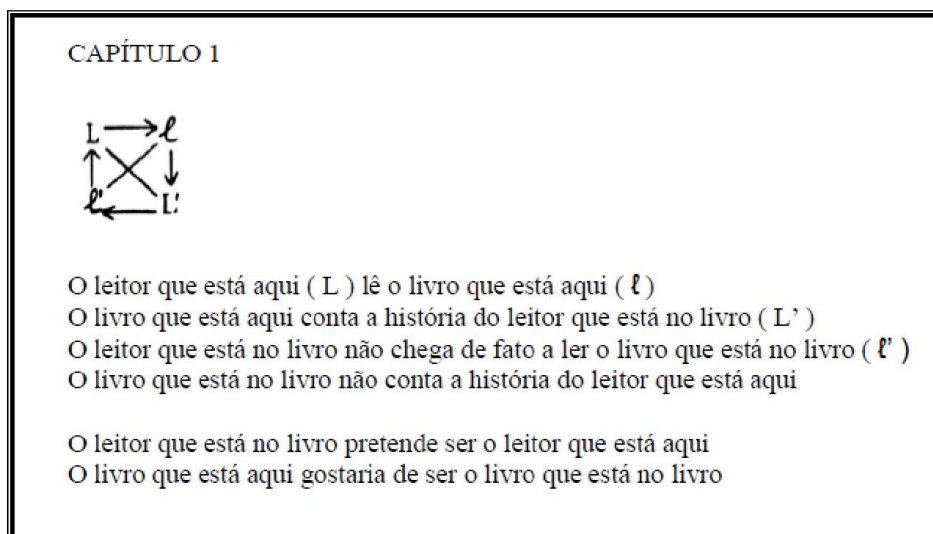
Com efeito, outros fatores externos à obra literária⁵³, como o *design* da capa ou a diagramação do texto, podem despertar mais o interesse de algumas pessoas. Mesmo assim é significativa a força de um nome de autor que nos faz pegar um título estranho e transformá-lo em familiar ou nos faz rejeitar um texto e ele continuar sendo desconhecido. Michel Foucault demonstrou que um nome de autor é muito diferente de um nome próprio comum; ele é um caracterizador de todo um modo de ser de um discurso, o literário, no caso. Assim, dependendo do prestígio, ou desprestígio, que esse nome tenha, nossa relação com o texto literário pode modificar-se totalmente, não faltando exemplos na literatura mundial desse poder transformador⁵⁴.

A ficção de *Se um viajante numa noite de inverno* começa no “Capítulo um”, mas ela é geradora de mais dúvidas do que certezas. O romance começa com o leitor que se vê lendo, que se vê entrando no ambiente ficcional como se fosse um personagem, como se toda a história estivesse direcionada a ele. A narração em segunda pessoa almeja forçar uma identificação entre o protagonista, o Leitor, e qualquer pessoa que leia a obra.

⁵³ Estamos tratando aqui a obra literária unicamente como o texto em si e não a materialidade em que ele está inserido (rolo, codex, *e-reader*).

⁵⁴ Um caso recente, e interessante, é o da escritora J.K. Rowling. Tendo feito sucesso com a saga *Harry Potter*, voltada mais para o público adolescente, ela publicou um livro de suspense sob o pseudônimo de Robert Galbraith. As vendas de *O chamado do cuco*, título brasileiro do livro, já eram boas, mas após a descoberta da real autoria elas multiplicaram-se quase instantaneamente e a obra ficou em primeiro lugar nas listas dos mais vendidos.

Em “Como escrevi um de meus livros”⁵⁵ (2011), Calvino deixa evidente esse jogo ficcional de identificação. O texto apresenta uma série de esquemas – as *constraints* oulipianas – que teriam dado origem a cada um dos capítulos de *Se um viajante numa noite de inverno*⁵⁶. Segundo informam Moreira e Ferraz (2011), Calvino também utilizou o quadrado semiótico de Greimas para descrever esses procedimentos. Por meio deles podemos entrever a ligação que existe no primeiro capítulo do romance entre o público leitor e o personagem principal da obra, como é visível no esquema a seguir:



(CALVINO, 2011, p.229)

Moreira e Ferraz explicam que uma das características do quadrado semiótico de Greimas é relacionar cada um dos pontos com os demais, em todos os sentidos e direções. Pelo esquema apresentado, Calvino tinha por objetivo demonstrar a separação entre o público (o leitor que está aqui) e o Leitor protagonista (o leitor que está no livro), porém na perspectiva do quadrado, ligando-se todos os pontos, percebe-se que há uma união forte entre leitor real, livro real, personagem Leitor e livro fictício, enfatizando o processo de identificação entre nós e o protagonista.

Em *Se um viajante numa noite de inverno* constata-se este jogo de relações desde as primeiras palavras e linhas do romance, quando se mesclam o real e o ficcional por meio da citação ao título da obra e ao nome de seu autor, Italo Calvino, informações que remetem de maneira inequívoca a um dado fora da ficção, mas que aos olhos do leitor também está dentro do

⁵⁵ Originalmente publicado no ano de 1983 na revista *Bibliothèque Oulipienne* n. 20.

⁵⁶ O artigo somente expõe os procedimentos utilizados na narrativa principal, não se estendendo aos *incipits*.

ambiente ficcional. O início da obra é praticamente uma verdade não passível de ser contestada ou, nas palavras de Scali-Warner (2012), uma observação tautológica, uma obviedade verificada por todo e qualquer leitor: “Você vai começar a ler o novo romance de Italo Calvino, *Se um viajante numa noite de inverno*” (CALVINO, 2012, p. 11). Ficção que não ilude ser realidade, ficção que é realidade, pelo menos em suas frases inicial e final: “Estou quase acabando *Se um viajante numa noite de inverno*, de Italo Calvino” (CALVINO, 2012, p. 263).

No primeiro capítulo, o leitor que está aqui é também o leitor que está no livro, haja vista a narração em segunda pessoa conferir essa possibilidade de autoidentificação. Além disso, toda a gama de comentários sobre o momento anterior à leitura poderia identificá-la com a de qualquer pessoa que estivesse prestes a começar a obra. Não obstante, no sétimo capítulo, há uma explicitação do próprio narrador sobre a possibilidade de identificação entre nós e o protagonista:

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; por isso, não se deu a este último um nome que automaticamente o teria equiparado a uma Terceira Pessoa, a uma personagem [...], e ele foi mantido na abstrata condição de pronomes, disponível para todo atributo e toda ação (CALVINO, 2012, p. 146).

Tudo isso corrobora para o que vários pesquisadores já apontaram, a diminuição das fronteiras entre o real e o ficcional. Como muitos pesquisadores já apontaram, não fosse a indicação de “Capítulo um” no topo da página, poderíamos imaginar, ainda que por um breve espaço de tempo, que o texto fosse um prefácio ou algum comentário crítico acerca da obra. Logo descobriríamos, entretanto, que é ali mesmo que começa a aventura da leitura, a saga da leitura do livro que fala sobre leitura, sobre os leitores, sobre o processo de escrita, sobre a autoria literária e sobre a teoria. Em suma: a aventura do livro que fala da própria literatura, que a desafia em seus limites, que a supera.

Mas tão logo a leitura do romance inicia, a narrativa cessa. E, ao cessar, joga-nos em outras histórias que, uma a uma, vão sendo interrompidas em seu clímax, gerando – em nós, mas possivelmente em boa parte dos leitores⁵⁷ – um desejo infrutífero pelas continuações que não

⁵⁷ Calvino, ao responder as críticas feitas por Angelo Guglielmi ao romance, fala da incompletude dos *incipits* e afirma que essa incompletude não é totalmente verdade, visto que há leitores que disseram que as histórias estão completas tendo dito tudo o que tinham a dizer.

existem. A história principal, também chamada de narrativa moldura⁵⁸, é a única que parece ter um fim propriamente dito. Embora também contenha a sua incompletude – não há um desfecho para a máfia dos livros apócrifos – ela possui um fechamento digno, convencional como o próprio romance sugere, e que encerra a história da busca incessante do protagonista pela leitura completa de um texto.

Com o personagem Leitor acompanhamos a leitura de dez *incipits*⁵⁹, os inícios de romances interrompidos, intercalados à narrativa moldura, todos eles atribuídos a falsos autores. E na leitura deles conferimos uma história diferente da outra, sempre carregadas de reflexões acerca da escrita literária e da leitura. Obviamente tais reflexões não se mostram apenas nos inícios de romance, mas sim em toda a narrativa. Vieira (2010), citando Cesare Segre, comenta que os *incipits* seriam *romances glosa* e que os temas desenvolvidos neles aparecem em menor ou maior grau na narrativa moldura.

O início de *Se um viajante numa noite de inverno* configura-se como prenúncio de todas as alusões, referências e discussões literárias que se desenvolvem ao longo da obra, mostrando a engenhosidade de Italo Calvino desde as primeiras linhas. Ao jogar com a recepção, Calvino faz emergir já na primeira frase a discussão literária e filosófica acerca do *autor* e da *autoria literária*: sua *presença* no texto, sua suposta ausência e sua pertinência no âmbito da literatura. Trata-se de questões que se desenvolvem paulatinamente ao longo do texto tanto na história moldura, quanto nos *incipits*.

A ficção expõe a problemática, questiona, apresenta as visões tradicionais e impõe um próprio modo de ver, ora se aproximando das tendências pós-estruturalistas, ora questionando-as. Moreira e Ferraz (2011, p. 225) explicitam, por exemplo, que apesar de Calvino ter se utilizado do quadrado semiótico de Greimas como procedimento restritivo de composição do romance, ele não se prende a essa perspectiva teórica. As pesquisadoras validam sua fala citando uma carta de Calvino a Maria Corti⁶⁰ na qual ele diz que o texto “Como escrevi um de meus livros” é apenas um divertimento e ele nada tem a ver com semiótica. Tal

⁵⁸ Chamamos de “narrativa moldura” a história principal do romance, contada ao longo de doze capítulos. Tal denominação é a mesma utilizada por Italo Calvino (*Cornice*, no original italiano) em alguns textos em que o autor comenta sobre o livro. Decidimos utilizar o termo para não destoar de Calvino e nem de seus comentadores que também o utilizam. Entretanto em algumas ocasiões, apenas por questão de estilo, utilizaremos as expressões “narrativa principal” ou “história principal” para nos referir a ela.

⁵⁹ O termo mais corriqueiro usado para se referir aos inícios de romance é *incipit*, também usado por Calvino em suas entrevistas. Todavia alguns pesquisadores chamam de micro-romances, tendo em vista que as histórias só aparentam estar incompletas, mas na verdade possuem uma unidade com começo, meio e fim. Há também o termo sub-romance, já que são romances “inseridos” em um romance maior.

⁶⁰ Maria Corti (1915-2002). Escritora, crítica literária, filóloga e semióloga italiana.

esclarecimento corrobora o pensamento de Fábila Scali-Warner (2012) que afirma que no romance em questão, Calvino não se prende aos ideais estruturalistas, e os supera: "[...] supera até mesmo o tecnicismo do estruturalismo mais intransigente exaltando o conceito de 'morte do autor' de Barthes"⁶¹ (SCALI-WARNER, 2012, tradução nossa).

Concordamos que há uma exaltação do conceito de *morte do autor* no romance, contudo acreditamos, baseado no que diz Mário Barenghi (2005a), que há uma superação inclusive desse conceito. Segundo ele, uma das preocupações de Calvino, em seus últimos anos, era justamente a exaustão da figura do *autor*, enfatizado, na obra, pelo desejo de eliminar a própria subjetividade, por meio da aspiração de desaparecimento de Silas Flannery, considerado o *alter ego* do autor no romance.

Segundo Barenghi, no entanto, a ideia de anulação do autor em Calvino é diferente das propostas teóricas de Roland Barthes e Michel Foucault. Para o estudioso, as propostas destes levariam a uma "[...] cooperação interpretativa de um leitor fortemente idealizado. Uma espécie de gêmeo irresponsável do autor, teoricamente produtor de um sentido, embora abstrato de comunicação, e posteriormente desvinculado da obrigação de submeter-se a qualquer julgamento ou verificação"⁶² (BARENGHI, 2005a, p. 29, tradução nossa). Calvino que, nas palavras de Barenghi, era avesso às ideias irracionais e místicas, delimitava a própria exaustão do autor em dois pontos bem firmes: o primeiro seria que a anulação da personalidade do autor deveria servir para abrir caminho a certos aspectos da realidade que a literatura ainda não tinha sido capaz de compreender; e o segundo seria uma concretude referencial ao leitor, sem a hipóstase que o pensamento barthesiano almejava.

Quanto ao primeiro ponto, Barenghi alude ao tema do "mundo não-escrito" rapidamente citado no oitavo capítulo do romance, mas efetivamente desenvolvido por Calvino em uma conferência em 1983 (BARENGHI, 2005a, p.29). Ainda segundo o pesquisador a poética calviniana estaria centrada sobre uma noção de obra como mapa do mundo e do conhecimento que o escritor evocara em dois ensaios, "Duas entrevistas sobre ciência e literatura" [1968] e "A pena em primeira pessoa" [1977]. Barenghi não se estende em sua argumentação, mas o que podemos concluir é que a ideia de anulação da personalidade do escritor, em Calvino, passa por uma visão da literatura em que o não-escrito se sobrepõe ao

⁶¹ "[...] ma supera anche i tecnicismi dello strutturalismo piú intransigente dimostrando de sublimare il concetto di "morte do autor" di Barthes".

⁶² "[...]cooperação interpretativa di un lettore fortemente idealizzato. Una sorta di gemello irresponsabile dell'autore, teoricamente produttore di senso ma astratto dalla comunicazione, e quindi svincolato dall'obbligo di sottoporsi a qual si voglia giudizio o verifica."

escrito, isto é, só existiria tal anulação porque o texto é apenas uma parte, muito pequena, da literatura.

Quanto ao segundo ponto, o jogo de *Se um viajante numa noite de inverno* com o leitor seria a própria manifestação desse segundo ponto. Barengi afirma que, nesse sentido, uma frase proferida por Silas Flannery representaria a síntese da ambição de Calvino: “Espero que os leitores leiam em meus livros algo que eu não saiba, mas só posso esperar isso daqueles que esperam ler algo que não sabiam” (CALVINO, 2012, p. 189). Assim, falar em anulação de autor não seria falar em uma *morte* no sentido barthesiano, mas sim em uma mudança calcada na superação dos limites da própria literatura.

Com base nisso, poderíamos afirmar que *Se um viajante numa noite de inverno* é partidário da tese da *morte do autor*? Segundo Luzi (2011, p. 04), a concepção de literatura de Calvino tem influências de Barthes e outros estudiosos que colocaram em primeiro plano o tema da escritura como signo. Em Calvino haveria uma centralidade da linguagem em substituição à centralidade do sujeito. A ideia corrente mais aceita acerca do romance é precisamente esta, porém tal premissa é um pouco questionável como veremos a seguir. Há índices suficientes em toda a obra que reafirmam a ausência autoral, mas há também outros visando a demonstrar o oposto. Em suma, a figura do autor, neste livro do escritor italiano, é dúbia e encontra-se entre a visibilidade e o sumiço.

3.1 A visibilidade do autor

A proposta de Barthes e Foucault de que a escrita se bastaria como prática cultural carrega consigo a ideia de que a própria literatura voltaria para dentro dela mesma. O fato de *Se um viajante numa noite de inverno* ser um livro que, em rigor, fala sobre si próprio seria um índice bastante evidente de que essas ideias acerca da escrita e da literatura são compactuadas por Calvino. Mas não é assim que nos parece.

Não há escrita neutra ou ingênua. A ação comunicativa tem objetivos bem específicos e a obra de Italo Calvino não é diferente. Neste romance em particular, o escritor italiano coloca um significado mais amplo acerca da literatura que não é a de ser meramente autorreferencial (SCALI-WARNER, 2012). De fato, em *Se um viajante numa noite de inverno*, o romance e seu autor são autorreferenciados logo nas primeiras linhas, mas isso serve para colocá-los em

evidência e, imediatamente, romper a barreira do ficcional e mesclar-se com o real, ainda que por breves instantes:

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; do outro lado há sempre um televisor ligado. Diga logo aos outros; “Não, não quero ver televisão”. Se não ouvirem, levante a voz; “Estou lendo, não quero ser perturbado”. Com todo aquele barulho talvez ainda não o tenham ouvido; fale mais alto, grite: “Estou começando a ler o novo romance de Italo Calvino!”. Se preferir não diga nada; tomara que o deixem em paz (CALVINO, 2012, p. 11).

Trata-se, obviamente, de um real regulado pela linguagem, porém de uma linguagem que nos diz que existe um autor para a obra literária e que ele explicitamente está visível no texto. Se a obra na contemporaneidade de Foucault e Barthes tinha o poder de *matar* o seu autor, *Se um viajante numa noite de inverno* tem de realçá-lo, como se avisasse a todos os leitores que em suas mãos está um livro de um autor famoso.

Todavia, argumentar que o indivíduo criador estaria de alguma forma presente na obra literária simplesmente pela autorreferência de Calvino a si mesmo é, até certo ponto, ir contra a corrente de pensamento mais aceita que vê nesse nome apenas um elemento discursivo e, portanto, não conteria qualquer contestação ao *apagamento autoral*. Na verdade, o nome na obra seria um catalisador dessa *morte* do sujeito que escreve.

A estudiosa Rita de Cássia Maia e Silva Costa (2003) possui uma visão interessante acerca do assunto. Para a pesquisadora, as autorreferências onomásticas do título e do nome do autor servem tão somente para informar ao leitor que *Se um viajante numa noite de inverno* é uma obra que fala sobre si mesma, refletindo a tendência contemporânea da metaliteratura:

Auto-referindo-se como autor do romance que ora inicia, ao mesmo tempo que dele já participa, Calvino surpreende o leitor ao representar-se com esse duplo papel, e anuncia como a literatura, desde sempre e cada vez mais contemporaneamente, se designa a si mesma. Ao auto-referir-se como autor do romance, gênero ficcional da criação estética, Calvino – “escritor-crítico” – rompe a fronteira que separa a realidade da ficção e faz elidir tanto a noção de sujeito-autor da forma romanesca quanto os limites tênues que tradicionalmente caracterizam a crítica e a criação (COSTA, 2003, p. 114).

Opinião semelhante tem Marisa Martins Gama-Khalil (2001), em sua tese de doutorado, ao defender o início do romance como sendo um portador de indícios de que a narrativa será desenvolvida em torno de si mesma. Embasada no pensamento de Linda Hutcheon sobre a metaficção historiográfica, Gama-Khalil argumenta que há uma problematização de toda a atividade de referência e que “o papel da imagem de Calvino [...] no enredo não é o de produzir um efeito de veracidade, mas sim romper o espaço da obra, denunciar que, se

aparece na obra, é para lhe dar uma ‘dimensão sagital’ [...], para evidenciar que não pertence a ela naturalmente” (GAMA-KHALIL, 2001, p. 193).

Segundo a autora, não há uma referenciação objetiva entre o nome citado e a realidade exterior ao texto, confluindo com o argumento de Costa que também vê o nome “Italo Calvino” como um mero elemento do discurso servindo, na esteira do pensamento de Michel Foucault, para potencializar a ideia de dissolução do sujeito.

Há, como já foi dito, um narrador que nomeia Italo Calvino o autor do romance. O que se vê, então, nesse nome – autor – é um elemento do discurso, uma figura que funciona no discurso e que, definitivamente, potencializa a ideia de dissolução do sujeito. De acordo com essa perspectiva teórica, segundo a qual o sujeito autor desaparece como indivíduo em favor da função que ele exerce nos discursos, escondem-se sob esse nome os vários *eus* que constituem isso a que se chama *autor* (COSTA, 2003, p. 116).

Para Costa, não existe “o” autor Italo Calvino, o que existe são várias faces de um sujeito que se escondem sob um mesmo nome de autor. Por tal perspectiva, notadamente advinda da crítica ao sujeito cartesiano iniciada por Nietzsche, é que o nome citado seria um mero elemento discursivo que marca essa descentralização do sujeito da escrita. Costa evoca, para embasar seu ponto de vista, um pequeno trecho da conferência “I libro, i libri” (CALVINO, 1995, p. 1846-1859) proferida pelo escritor italiano na Universidade de Buenos Aires em 1983, na qual ele comenta o processo de criação dos *incipits* e dos autores imaginários de *Se um viajante numa noite de inverno*. Na conferência, Italo Calvino profere uma célebre frase na qual ele diz que ao escrever buscou identificar-se com os diversos tipos de leitores e não com os autores.

Para as referidas pesquisadoras não há mais lugar na literatura para a noção de um sujeito-autor demiurgo, para a figura do *gênio*, bem como para as diversas noções que tradicionalmente são atreladas a ele, como a de estilo literário e a de intenção. Todavia, torna-se necessário realizar algumas considerações acerca dos posicionamentos de Costa e de Gama-Khalil. Apesar de a opinião delas ser bastante compreensível, tendo em vista o espectro teórico que as pesquisadoras se encontram, discordamos de alguns de seus posicionamentos.

Divergimos de Gama-Khalil quando ela comenta que o aparecimento do nome Italo Calvino na obra é para apontar que ele não pertence a ela naturalmente. A afirmação da pesquisadora parece-nos um tanto radical por esquecer a associação do romance com a literatura romanesca e com o jogo envolvendo as teorias literárias. De modo geral, as obras de Italo Calvino têm uma intensa relação com a tradição, mas no caso de *Se um viajante numa noite de inverno*

essa relação torna-se bem mais enfática, tendo em vista o fato de a narrativa tentar se enquadrar no gênero romanesco tradicional⁶³.

Além disso, várias citações na obra remontam a resquícios da literatura romanesca. Por exemplo, no capítulo oito do romance temos a citação de uma famosa frase⁶⁴ de Snoopy, personagem de Charles M. Schultz, que remonta aos inícios de romances muito convencionais. Ademais, há reviravoltas no enredo, como o suposto fato de Lotaria pertencer à máfia de ser uma revolucionária, que igualmente são vistas como características de obras romanescas. Há ainda, no romance, nomes que referiam deuses ou locais da tradição, como Ermes, Ciméria, Ataguitânia ou Ircânia. Todos esses índices da tradição em um romance que brinca com a teoria literária deixam em suspenso a certeza de que o nome de autor citado na própria obra não pertence a ela naturalmente.

De fato, a junção da tradição com a contemporaneidade, entendida aqui como época da escrita do romance, poderia oferecer uma visão mais “nova” e dizer que o texto literário não é o lugar em que o nome de autor deveria estar. Contudo, a própria visão de Calvino acerca da literatura, isto é, sempre vislumbrando seus limites, mostra-nos que o nome está ali para realizar um determinado efeito com o leitor, também demonstrado no pequeno artigo “Como escrevi um de meus textos” [1983], já comentado brevemente neste trabalho.

Nossa contestação a Costa segue a mesma linha. Não visualizamos o nome “Italo Calvino” como um elemento discursivo puro e simples. Discordamos do fato de Costa considerar tal elemento como um potencializador da ideia de dissolução do sujeito, pois a nosso ver, ele não deixa de apontar efetivamente para o indivíduo, exterior ao texto, que escreveu ou a quem é atribuído a obra literária.

Decerto esse nome não reflete diretamente o Italo Calvino como “indivíduo privado”, com emprego, com família, com gostos particulares, com possíveis manias nunca reveladas ao público. Ele referencia uma instância da cultura, um escritor famoso, um profissional que ganha a vida a escrever, traduzir e até editar livros, estando o seu nome inteiramente associado à sua obra, o que faz todo e qualquer leitor relacionar a citação nas primeiras páginas do romance à sua figura pública como escritor/autor.

⁶³ Importante frisar o comentário de Calvino em resposta a Angelo Guglielmi: “O objeto da leitura que se encontra no centro do meu livro não é tanto o ‘literário’, mas sim o ‘romanesco’, isto é, um procedimento literário determinado [...] que em primeiro lugar se baseia na capacidade de concentrar a atenção de um enredo na espera permanente do que está por vir” (CALVINO, 2012, p. 268).

⁶⁴ “Era uma noite escura e tempestuosa...”

Italo Calvino é Italo Calvino, o autor de *As trilhas dos ninhos da aranha*, *O castelo dos destinos cruzados* ou de *As cidades invisíveis* e, portanto, é um nome ao qual são atribuídos textos que foram publicados por cerca de quatro décadas. Inscrever seu nome dentro da própria obra de ficção produz uma significação bastante forte, haja vista um nome em um texto literário nunca poder ser desprezado.

Se um personagem possui determinado nome, ou se ele não é nomeado, isso implica toda uma gama de possibilidades interpretativas, como nos informam os estudiosos que se dedicam ao estudo da Onomástica. Um nome de autor, no interior de uma obra literária própria, tem um significado muito mais impositivo. Ao autorreferir-se, Italo Calvino coloca o foco dos leitores em torno da figura de um indivíduo, ele reforça a existência de uma mão por trás da escrita. Não uma mão “impessoal” ou “anônima”, e sim a mão de um ser humano, de um profissional da escrita reconhecido.

É preciso lembrar que tal estratégia não é única, nem de Calvino, e tampouco nova. Os gregos e latinos já a utilizavam, e se quisermos pensar em um caso um pouco mais recente, podemos citar Miguel de Cervantes, em seu *Dom Quixote*, que já se referia a si mesmo como autor de uma obra literária, não o próprio *Quixote*, mas a *Galateia*, obra também escrita por ele. Além dele, como nos informa Curtius (1979), ao longo do século XII vários escritores alemães se referenciavam em suas próprias obras literárias.

Entretanto, o caso de *Se um viajante numa noite de inverno* é significativamente diferente. Seu contexto de produção – inserido nas décadas em que estava no auge a discussão acerca da pertinência da figura do autor para a literatura – e sua temática narrativa – a questão da metaliteratura, da recepção literária, da autoria e de outras correntes de teoria literária – indicam que a citação autorreferencial possui objetivos muito mais específicos: apresentar e questionar a noção de apagamento autoral, para tentar romper os limites da ficção colocando um dado da realidade, como já comentamos.

Em certo sentido, concordamos com a visão de Costa quando ela diz que Calvino faz desaparecer a noção de sujeito-autor da forma romanesca, bem como os limites da crítica e da criação literária. Entretanto, vemos a questão de forma diferente. Em diálogo com “Os níveis de realidade em literatura”, notamos uma modificação no modo como é tratada a figura do autor. Para Calvino, as perspectivas tradicionais acerca do autor não tem vez, modificam-se, transformam-se em uma ausência, mas em uma ausência que ainda assim informa uma

presença: cada *personagem autor*, criado pelo autor de carne-osso, guarda um pouco desse próprio sujeito.

Em suma, seja na forma de um personagem, seja na forma de um *autor implícito*, ainda há a percepção de uma presença autoral no texto. O sujeito autor da forma romanesca realmente desaparece, mas a concepção de autor como uma presença no texto continua. Gustavo de Castro (2007, p. 99), enfatiza que enquanto nos livros de ensaios Italo Calvino flerta com a ficção, na ficção do romance ele flerta com a reflexão. Assim, a elisão dos limites entre crítica e criação tendem a enfatizar justamente sua própria figura como escritor-crítico.

Necessário acrescentar aqui a opinião de Luiz Ernani Fritoli que vê *Se um viajante numa noite de inverno* como um dos livros mais autobiográficos de Italo Calvino como profissional de literatura. Embora ele não se estenda no debate, sua opinião é bastante pertinente, pois nos permite ter a percepção de que há na obra uma visibilidade em torno da figura do próprio Calvino, por meio da presença de seus dados bi(bli)ográficos no enunciado do romance.

Um exemplo bastante interessante mostra-se quando o narrador nos informa que o protagonista, ainda não nomeado até então, ficou sabendo através dos jornais da publicação de um novo livro por Italo Calvino e resolveu ir à livraria comprá-lo. A publicação desse livro era uma novidade, visto que o autor já não publicava nada havia muitos anos. Uma pesquisa bibliográfica não muito extensa revela que esse dado mencionado no romance coincide com um dado real da bibliografia calviniana. *Se um viajante numa noite de inverno* foi publicado em 1979, exatamente seis anos após a publicação de *O castelo dos destinos cruzados*, seu último romance até então, representando o período mais longo em que Italo Calvino ficou sem publicar romances.

Esse não é o único dado presente na obra. Quando o Leitor está prestes a iniciar a leitura do primeiro *incipit*, o narrador, dirigindo-se ao personagem, afirma que ele está pronto para “reconhecer o inconfundível estilo do autor” (CALVINO, 2012, p. 17). Todavia, com o início da leitura, o narrador nos informa que o protagonista acaba por não reconhecer o estilo. Porém, o não reconhecimento é explicável: “mas pensando bem, quem afirmou que este autor tem estilo inconfundível? Pelo contrário: sabe-se que é um autor que muda muito de um livro para o outro. E é justamente nessas mudanças que se pode reconhecê-lo” (CALVINO, 2012, p. 17). Essa fala do narrador da história moldura reflete também um fato sobre a produção literária de Italo Calvino. Se pegarmos *As trilhas do ninho da aranha*, seu primeiro romance,

e compararmos com *As cidades invisíveis*, com *Se um viajante numa noite de inverno* ou com qualquer outro livro conseguiremos notar uma mudança considerável em seu estilo de escrita.

Embora tal mudança possa ser associada a um amadurecimento estilístico⁶⁵ – *As trilhas do ninho da aranha* foi composto no auge do neorealismo italiano – ainda assim a afirmação contida na obra não deixa de remeter a um dado real da biografia literária calviniana, visto que há realmente uma mudança de estilo de um livro para outro. É certo que alguns elementos próprios de Calvino são mantidos na maioria de suas obras, como o toque de humor, mas a diferença entre um livro e outro é bastante acentuada para não ser percebida. Acerca desse ponto, é preciso sublinhar que comumente são atribuídos a Calvino diversos estilos, no sentido de tentar enquadrá-lo em uma “escola” literária, abordagens que se demonstram em estudos como os de Anselmo Pessoa Neto (1997) e Gustavo de Castro (2007).

Pessoa Neto afirma que Calvino já foi “classificado, acusado ou elogiado, a depender do ponto de vista” (PESSOA NETO, 1997, p. 29) como escritor *neorrealista* (sendo que Calvino admitiu tal classificação), *fabulista*, *alegórico*, *fantástico*, *labiríntico*, *combinatório*, *ecológico* e *barthesiano*, além de ser reclamado pelo pós-modernismo. Posicionando-se em relação à questão, Pessoa Neto, até certo ponto, fica “em cima do muro”, ao dizer que a característica mais geral de Italo Calvino é sua inteligência fora do comum: “A leitura de uma narrativa, ensaio ou entrevista de Calvino, impressiona pela racionalidade de sua investigação. Em toda a obra do autor, é explícita a manifestação de uma extraordinária capacidade de observação, que perscruta a vida, natural e biológica” (PESSOA NETO, 1997, p. 30).

Gustavo de Castro, por sua vez, complementa a lista elaborada por Pessoa Neto, afirmando que a crítica italiana também taxa Calvino de neobarroco, existencialista, virtual, simultaneamente moderno e pós-moderno, poetológico e erótico. Castro diz ainda que “congressos e seminários internacionais tratam do cômico, do borgiano, do mito, do invisível e da literatura de cognição em sua obra” (CASTRO, 2007, p. 98-99). O que também deve ser dito é que a crítica, segundo nos informam os pesquisadores, divide-se entre apontar ou apenas uma maturação do estilo ao longo dos anos, ou em afirmar que tais modificações estilísticas são totalmente conscientes, no sentido de serem experimentais.

Considerando a intensa reflexão que Calvino faz acerca da literatura, posicionamo-nos a favor da segunda hipótese, e vemos as modificações como conscientes e experimentais. Mas seja uma maturação, seja um experimento, importa é que há, conforme dito, uma mudança

⁶⁵ Em sua conferência, Foucault lembra que a crítica literária confere a mudança do *estilo* de um autor a um amadurecimento estilístico.

estilística de um livro para o outro. Ou seja, ambos os fatos – a publicação do novo romance após um longo período em hiato e a mudança de estilo que ocorre de um livro para outro – são dados reais pertencentes à biografia literária de Italo Calvino.

Tais dados oferecem uma visibilidade maior em torno da figura do autor Calvino, mas dada a temática do romance não poderíamos afirmar que a obra é autobiográfica por si só ou mesmo autoficcional, como se poderia esperar da proximidade com essa tendência literária contemporânea⁶⁶. O que afirmamos é que de forma metonímica, ao colocar uma visibilidade sobre si próprio, Calvino enfatiza um redimensionamento da noção de autor, não mais romântico, mas também não desaparecido, um redimensionamento que se estenderia para todas as obras literárias.

Necessário dizer que para alguns pesquisadores, como Gama-Khalil (2001), o não reconhecimento do estilo serve para enfatizar que o autor não passa de uma função classificativa de textos (a *função autor*, de Michel Foucault). Portanto, a inexistência de um estilo estaria mais relacionada ao fato de que as definições tradicionais da crítica seriam imprecisas, conforme Foucault desenvolvera em sua conferência de 1969.

De fato, a proposta de se atribuir um texto a um autor por meio de um estilo não é exata. Durante o romance, em várias ocasiões há a problematização dessa questão, por exemplo, com a possível existência de uma máquina que copiaria o jeito de escrever de um autor, com a uma equipe de *ghost-writers* que teria ajudado um escritor a terminar uma obra, além das falsas atribuições de uma narrativa a um autor. Contudo, no caso específico do primeiro capítulo, a relação referencial à biografia calviniana é mais enfática, demonstrando a já mencionada visibilidade da figura do autor.

Importante lembrar que ao falar de visibilidade não estamos conferindo um estatuto biografista, um retorno às tendências analíticas do século XIX. Conforme vimos, o pensamento de Italo Calvino era avesso a elas, posicionando-se mais próximo do pensamento barthesiano, embora não totalmente filiado a este. Nesse sentido, cabe uma pergunta: o que *Se um viajante numa noite de inverno* mais destaca? A autoria literária ou a supremacia da leitura?

⁶⁶ Uma obra autoficcional não se resume à presença, em maior ou menor grau, de dados biográficos do autor no texto. Como referido, a autoficção problematiza as noções de real (ou referencial) e de ficcional.

3.2 *A leitura se sobrepõe à autoria?*

Os críticos italianos Fabia Scali-Warner (2012) e Mário Barenghi (2005a) verificam que uma parte da gênese das *Seis propostas para o próximo milênio* encontra-se em *Se um viajante numa noite de inverno*. Embora tais pesquisadores não tenham atentado especificamente para a questão, essa gênese é afirmativa de uma presença autoral forte no romance, segundo indica a pesquisadora Priscila Malfatti Vieira (2010). Para ela, a proposta do *apagamento autoral* só se manifesta nos caracteres em que esta tese é enunciada. Em sua visão, a recorrência de temas da poética de Calvino, e a marca ensaística determinante na obra, atestam que a presença do escritor multiplica-se, ao invés de desaparecer.

Mas essa visibilidade não esconde que Calvino aciona o pensamento pós-estruturalista. O romance, em determinados momentos, parece sugerir que o autor é importante como tal apenas no momento anterior à leitura, somente até abrir a primeira página. Já informamos que o protagonista vai à livraria para comprar o novo livro de Italo Calvino, que já não publicava nada havia muitos anos, asseverando a força do nome de um autor para o mercado e para o leitor, muito embora, em relação a este último, tal importância possa terminar aí.

No segundo capítulo do romance, após ler umas trinta páginas, o protagonista descobre que algumas delas se repetem continuamente. O que para ele seria um recurso estilístico do autor, e ele era um leitor preparado a captar essas *intenções*, mostrava-se na verdade um problema na encadernação do exemplar. Ao ir trocá-lo por um volume em perfeito estado, o personagem descobre que não estava lendo “Se um viajante numa noite de inverno”, de Italo Calvino, mas sim a tradução do romance polonês “Fora do povoado de Malbork”, de Bazakbal. Sem pensar muito, ele desiste de Calvino e opta pelo romance polonês. A leitura impõe-se sobre a autoria. Seu desejo de ler é mais forte do que um nome em uma capa. O que lhe prendeu foi uma narrativa e não um autor, como Gama-Khalil argumenta:

Percebe-se nessa passagem que o que move a leitura do leitor não é a vontade de ler Calvino, ou seja, a vontade de ler um autor específico [...] mas a própria história – o leitor foi capturado pelo fio da trama. Ler, simplesmente para desvendar o que vem depois, deixar-se tragar pelo labirinto diegético, é o desejo do leitor-personagem deste capítulo em diante (GAMA-KHALIL, 2001, p. 198).

A partir do segundo capítulo, pouco importa quem é o autor do texto que será lido. Leitor e Leitora – a quem o primeiro conhece quando vai à livraria para trocar o tomo defeituoso – já não se importam com quem tenha escrito a obra, o importante é que eles consigam terminar a

leitura de um romance por inteiro, objetivo que eles não conseguem alcançar, ao menos até o final da narrativa.

Calvino sai de sua visibilidade inicial e desaparece em meio à leitura, praticamente não sendo mais citado antes do capítulo derradeiro. Ele se torna apenas mais um na diversa gama de possíveis autores de possíveis romances. No entanto, os personagens principais, bem como os coadjuvantes que aparecem pelo caminho, guiam-se pelos nomes de autores, pois é a única forma que existe para se qualificar um texto. Se não é Calvino é Bazakbal, se não é Bazakbal é qualquer outro autor, qualquer outro nome, não podendo se desvincular este de sua criação sob pena de não haver a leitura. A trama de *Se um viajante numa noite de inverno* exemplifica isso. Com cada enxerto de discurso atribuído a um nome que usualmente pode ser falso, a transmissão do texto literário é comprometida e, por isso, os protagonistas vão de livro em livro em busca de um final. O desfecho do romance é significativo: o único livro que foi possível terminar é justamente o de Calvino, aquele que todos nós sabemos que existe e que podemos encontrar em uma biblioteca.

Nesse ínterim, a narrativa parece constatar que o autor só importa na exterioridade, no nome em um objetivo físico, o livro, ou em sua fama propagada pelo mercado editorial ou pelo sistema de ensino: escolas e universidades. O lugar do autor na literatura seria, então, tão somente o “lado de fora”, nos paratextos. O poder da leitura tende realmente a se sobrepor sobre a autoria.

No entanto, mesmo com a sugestão de que o autor só importa como tal fora do ambiente da leitura, todo o tratamento dado a ele na obra continua como se fosse algo interno aos discursos e possível de ser identificado pelo modo de construir as frases, por sua entonação, em suma, por seu *estilo*. A primeira conversa entre Leitor e Leitora é bem sintomática a esse respeito: “Enfim não era aquele autor. Já estava achando diferente de seus outros livros. *Com efeito era Bazakbal*” (CALVINO, 2012, p. 36, grifos nossos). Os personagens consideram a figura do autor como uma unidade possível de ser percebida nos textos.

O Leitor não ter identificado o estilo de Italo Calvino então é explicado, pois ele não estava lendo Calvino. Entrementes, ele havia se convencido de que estava, porque esse autor não tinha um estilo inconfundível. Se um autor pode variar muito o estilo, a ponto de não se reconhecê-lo, logo sua caracterização por meio desse viés é imprecisa, quiçá nula. Por conseguinte, o protagonista pode ser entendido como um leitor “comum” ou, nas palavras de

Calvino, um leitor médio que identifica a autoria com um modo de escrever e que também deseja captar as suas *intenções* na obra.

A personagem Leitora, nomeada como Ludmila, apesar de pertencer à mesma categoria de “leitor médio”, possui um desenvolvimento mais profundo e essencial no romance. Seus desejos de leitura são mutáveis, além de serem bem específicos, demonstrando que ela conhece bem o tipo de livro que gostaria de ler. A partir do momento em que aparece, praticamente todos os *incipits* tornam-se provenientes de seu desejo. Ainda na livraria ela diz ao Leitor que lhe agradam romances “que logo me fazem entrar num mundo onde tudo é exato, concreto, bem especificado” (CALVINO, 2012, p. 36). E é assim que se configura “Fora do povoado de Malbork”, o seguinte *incipit*.

Em torno de Ludmila gira todo o romance e toda a trama de falsificações de livros. Ex-namorada de Ermes Marana, tradutor e falsificador de livros, pode-se dizer que ela é a vítima de todo o esquema elaborado por ele. Se o autor se anulava, Marana queria fazer o caminho inverso e mostrar-se presente por meio dos textos que Ludmila lê. Como tradutor, seu nome costumeiramente passa sem ser percebido pelo grande público, que identifica um livro tão somente com seu autor. Ao notar a imersão da Leitora nos livros suas contrafações tornam-se necessárias para que ela o perceba em cada texto que vier a ler.

Ludmila é fascinada pelos romances de Silas Flannery e, não sem motivo, seus livros são o principal alvo das falsificações do tradutor. A fascinação da Leitora por Flannery é bem característica. Ela ama as histórias criadas por ele e o seu jeito de escrever. Sua fixação não é propriamente em torno do indivíduo que escreve as histórias. Ela nutre desejo pelo próprio texto, ou melhor, pelo autor que se deixa ver por meio da linguagem. Como veremos com mais detalhes quando realizarmos a leitura do capítulo oito de *Se um viajante numa noite de inverno*, Ludmila considera o indivíduo Silas Flannery apenas um invólucro que serve para escrever as narrativas, como se elas já existissem e só necessitassem de alguém para redigi-las.

Contudo, não poderíamos dizer que a ideia de *morte do autor* se expressa. De fato, não importa o indivíduo e o seu prestígio, importa tão somente o texto e o momento de sua enunciação. Porém, não se trata de uma anulação e sim de outro modo de encarar a figura do autor. Ludmila visualiza um Flannery nos textos em que lê, mas esse Flannery não se identifica com o de carne-osso. São duas instâncias diferentes que se podem chamar de autor, novamente a relembrar o ensaio “Os níveis de realidade em literatura” [1978].

Por conseguinte, a leitura supera sim a autoria, mas a autoria não deixa de fazer parte da leitura. Se não visualizamos o indivíduo autor no texto, visualizamos um personagem-autor, sempre presente e a se repetir a cada novo livro, pelo menos aos olhos da personagem Leitora. Necessário lembrar que Silas Flannery é um autor de *best-sellers* e que o preconceito corrente identifica como portador de uma fórmula fixa passível de ser facilmente imitada, tema que o romance também faz menção.

Não é somente a personagem Leitora que é emblemática. A questão da visibilidade do autor é enfocada por outra perspectiva nos dois primeiros *incipits*, “Se um viajante numa noite de inverno” e “Fora do povoado de Malbork”. Neles o próprio discurso literário é feito para desmascarar a si próprio e apontar que a produção de sentidos não depende unicamente do leitor e sim também do modo como o autor trabalhou o texto, ou das escolhas feitas pelo tradutor, no caso de um romance traduzido.

Em contraposição, nos capítulos da moldura observa-se uma discussão sobre o caráter da literatura e sua relação com a figura do autor. Com Ermes Marana observamos que a atribuição de um título a um indivíduo é muito superficial e pode desaparecer com o passar dos anos; Com Silas Flannery descobrimos que a identificação de um autor a um determinado jeito de escrever é problemático, tanto para o autor, quanto para seus fãs.

Tais discussões não são simples e merecem um desenvolvimento maior e mais concentrado a fim de podermos as compreender de modo satisfatório. Para tanto, convém determo-nos primeiramente na leitura de todos os *incipits*, averiguando suas peculiaridades e só posteriormente voltarmos a dar a devida atenção à narrativa moldura.

3.3 Os incipits

O romance começa numa estação ferroviária, informa-nos o narrador do primeiro *incipit*. Intitulado “Se um viajante numa noite de inverno”⁶⁷ e atribuído a Italo Calvino, apresenta uma realidade impalpável e uma estrutura nebulosa, conforme a descrição do primeiro

⁶⁷ Usaremos aspas quando nos referirmos aos *incipits* para podermos diferenciá-los de títulos de livros reais. Alguns estudos não marcam a diferença, outros marcam. Consideramos necessária a diferenciação para não confundir, por exemplo, quando estaríamos no referindo ao romance *Se um viajante numa noite de inverno* e quando estaríamos no referindo ao *incipit* “Se um viajante numa noite de inverno”.

capítulo da moldura e o realce feito pelo crítico Angelo Guglielmi⁶⁸. Trata-se da história de um viajante que, em uma noite qualquer, chega à estação ferroviária de um povoado distante para trocar de mala com um comparsa de sua organização. Entretanto, seu trem atrasa e os dois se desencontram. A narrativa se desenvolve com o narrador-protagonista pouco a pouco se aclimatando àquela estrutura, conhecendo aquele ambiente e tendo contato com as pessoas da cidade.

A narração é singular: não raras vezes, ela interpela o leitor como se estivesse a dialogar com ele, de modo até certo ponto semelhante ao colóquio entre o narrador e o protagonista da história moldura. As interpelações geram um clima estranho e incerto, quase a dizer que a história não deve ser lida de modo usual. A ficção desmascara-se aos olhos do leitor e mostra que sua construção não é outra coisa senão uma arte feita com palavras. Os primeiros parágrafos denunciam que todo o enredo está impregnado de elaborações com a linguagem:

O romance começa numa estação ferroviária; uma locomotiva apita, *um silvo de pistão envolve a abertura do capítulo*, uma nuvem de fumaça esconde parte do *primeiro parágrafo*. Ao cheiro da estação se mistura uma brisa que recende a comida. Alguém olha pelas janelas toldadas do bar, abre a porta de vidro, e no interior o ar é nevoento, como se visto por olhos míopes ou irritados por algum cisco. São as páginas do livro que estão embaçadas como os vidros das janelas de um velho trem; *sobre as frases paira uma nuvem de fumaça*. A noite é chuvosa. O homem entra no bar, desabotoa o capote úmido, uma nuvem de vapor o envolve (CALVINO, 2012, p. 18, grifos nossos).

Nas primeiras linhas, não se consegue distinguir se a narração é feita em primeira, terceira ou mesmo segunda pessoa, técnica amplamente utilizada em narrativas, mas aqui empregada de modo a fornecer uma ambiguidade singular: o início do *incipit*, ao invés de ser percebido apenas como uma história independente, pode ser interpretado também como uma continuação da narrativa moldura, cujo narrador comunica ao protagonista o que ele – o próprio protagonista – sente a cada palavra ou frase lida.

Os *níveis de realidade* mesclam-se e a leitura do primeiro *incipit* não é apenas uma leitura feita por nós, leitores reais, exteriores ao texto, mas também é uma leitura feita pelo personagem Leitor. Todos os inícios de romance pertencem a dois *níveis*, sempre coincidindo a nossa leitura com a do protagonista da moldura, mas em “Se um viajante numa noite de inverno” e no posterior “Fora do povoado de Malbork” há uma impressão de que, em alguns

⁶⁸ Já aludimos anteriormente a ele. Em apêndice à edição brasileira do romance há uma resposta de Italo Calvino às críticas feitas por Angelo Guglielmi. Na referida crítica, aludida por Calvino, ele cita as características de nove dos dez *incipits*.

momentos, a narração é dirigida tão somente ao protagonista da moldura, revelando-lhe suas próprias sensações.

Um indício bastante forte acontece no segundo *incipit*. O personagem Leitor só é “nomeado” com inicial maiúscula a partir do capítulo dois e, não por coincidência, quando se alude ao leitor em “Fora do povoado de Malbork”, também ele é escrito com maiúscula. Já em “Se um viajante numa noite de inverno” grafa-se com minúscula, o que demonstra de forma inequívoca o imbricamento entre a realidade da moldura e a realidade dos *incipits*. Apesar disso, o narrador em primeira pessoa pronuncia-se no primeiro início de romance, mas assim como tudo no texto, ele não é um narrador usual:

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, assim como esta estação se chama apenas “estação” e fora dela não existe nada além do sinal sem resposta do telefone que toca num quarto escuro de uma cidade distante” (CALVINO, 2012, p. 19).

Mais do que contar sua própria história, ele encarrega-se de nos revelar os aspectos linguísticos que compõem o próprio texto, destacando a escrita e a fragilidade da representação das palavras. A estação só é reconhecida por nós dessa maneira porque assim foi nomeada pelo autor e transmitida pelo narrador. Do mesmo modo, a palavra *eu* visa tão somente a apontar quem a tenha proferido, não havendo uma identificação específica entre ela e um indivíduo. Não somente as palavras utilizadas, mas toda a construção do *incipit* é feita de modo a dizer ao leitor que ali está sendo feita uma obra de ficção e que tudo o que ele está lendo é um mecanismo para seduzi-lo:

Você já avançou várias páginas em sua leitura, seria 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, sem que você perceba (CALVINO, 2012, p. 20).

Torna-se bastante emblemático o fato de que o protagonista tenha conhecimento de que ele não passa de um *personagem* criado pelo *autor*. Não é o protagonista que escreve a história, ele apenas a conta, as estratégias são todas elaboradas pelo autor:

Ou talvez o autor ainda esteja indeciso, como de resto você, leitor, ainda não está seguro do que lhe daria mais prazer na leitura: se a chegada a uma velha estação, que lhe sugere um retorno, uma recuperação do tempo e dos lugares perdidos, ou se um relampejar de luzes e sons, que lhe dá a sensação de estar vivo hoje, à maneira que hoje se acredita ser um prazer estar vivo (CALVINO, 2012, p. 20).

A explicitação de que a criação da obra é o resultado dos desejos de um *autor* reforça a ideia de que existiria uma presença no texto literário que poderia ser visualizada por nós. Ainda que sob uma forma de *autor implícito*, sua figura livra-se da ideia do desaparecimento e, por meio do narrador, diz ao leitor que ele não está morto e que dita as regras da construção narrativa. A criação de uma obra arte é *intencional* e a sua leitura perpassa essa *intenção* original, criadora. Se no texto de Calvino não vemos as *intenções* extratextuais, vemos, por outro lado, as composições literárias que ele fez com vistas a provocar determinadas sensações em seu leitor.

Desse modo, podemos interpretar a sobreposição de *níveis de realidade* que ocorre no *incipit* como uma demonstração de uma intervenção do autor na obra, colocando o seu próprio discurso no meio da fala do narrador. Habermas (1990) enfatiza justamente que o leitor versado e real, neste *incipit*, conserva no ouvido a voz do autor. Por sua vez, Alfredo Luzi (2011), identifica a voz narrativa da moldura como uma voz autoral, chamando-lhe ora de autor, ora de autor-narrador.

No *incipit*, porém, não há uma supervalorização da figura do autor. Ele e o leitor são postos lado a lado, cada um com seus meios próprios de dar sentido ao texto. O narrador equipara o momento inicial da criação literária com o momento inicial da leitura onde a insegurança prevalece, e tanto o autor, quanto o leitor desconhecem o que está por vir. Tampouco o protagonista sabe o desenrolar da história. Ele não tem certeza sobre os desígnios do autor, apenas infere que todos os seus passos são controlados por ele. Por exemplo, o fato de ele conseguir passar pela cidade estranha despercebidamente e sem que fosse incomodado pelas pessoas do local é atribuído a uma atitude do autor, que teria decidido colocar um grande número de parágrafos sem diálogos: “Talvez por isso o autor acumule suposições sobre mais suposições, em longos parágrafos sem diálogo, para que eu possa passar despercebido numa imensidão densa e opaca” (CALVINO, 2012, p. 22).

O narrador focaliza também o fato de que tanto o autor quanto o leitor transferem impressões pessoais para o texto literário, como se ambos buscassem identificar-se com um determinado papel, o de protagonista, no caso, marcado pela predominância do pronome *eu*:

Isso é tudo o que você sabe sobre mim, mas é suficiente para que possa se sentir levado a investir parte de si próprio neste eu desconhecido, *assim como fez o autor*, que, sem ter tido a intenção de falar de si próprio, *decidiu denominar “eu” sua personagem* quase para subtraí-la aos olhares, para não precisar nomeá-la nem descrevê-la [...]; *até mesmo pelo simples fato de escrever a palavra “eu”, o autor se vê tentado a pôr neste “eu” um pouco de si próprio, um pouco daquilo que sente ou imagina sentir* (CALVINO, 2012, p. 22, grifos nossos).

O final do primeiro *incipit* constata o que já era visível. Apesar de o protagonista revelar as *intenções* do autor, ele nada podia fazer em relação à sua *autoridade*. O aparecimento do delegado Gorin é indicativo da onipotência da figura autoral. Somente uma poderosa organização, assim como somente o autor em uma narrativa, seria capaz de subverter a lógica dos acontecimentos e fazer um trem parar numa estação em que normalmente não pararia. O narrador-protagonista nada pode fazer senão obedecer às ordens de partir da cidade, afinal ele é só um membro da organização, é apenas um personagem de um romance.

“Fora do povoado de Malbork”, o segundo *incipit*, é supostamente uma tradução de um romance polonês, atribuído a Tatus Bazakbal. O enredo centra-se no protagonista vivenciando seus últimos momentos em sua casa, antes de trocar de família com outro jovem. Assim como no primeiro início de romance, prevalecem as descrições do lugar e as interpelações ao leitor:

Aqui tudo é muito concreto, denso, definido com competência garantida, ou pelo menos a impressão que você tem, Leitor, é de competência, embora não conheça certos pratos, cujos nomes o tradutor achou melhor deixar no original (CALVINO, 2012, p. 41).

O personagem principal também sabe que está nas mãos de um autor e que está sendo lido por alguém. Aqui a mescla de *níveis de realidade* torna-se mais densa e o modo de dialogar com o leitor converte-se no mesmo utilizado na moldura, como pode ser visto nas seguintes passagens: “A cada momento você descobre uma personagem nova, não se sabe quantos somos nessa imensa cozinha, é inútil contar” (CALVINO, 2012, p. 42); “toda frase pretende transmitir-lhe ao mesmo tempo a solidez de minha relação com a casa de Kudgiwa e a tristeza de perdê-la” (CALVINO, 2012, p. 43).

O objetivo parece ser desvendar os mecanismos de construção do próprio enredo e, metonimicamente, de várias narrativas romanescas. Por exemplo, o protagonista argumenta que ao citar uma espátula no início de um romance, cada vez que essa mesma espátula aparecesse, o leitor deveria lembrar-se de seu primeiro surgimento e, por consequência, o autor seria obrigado a desenvolver um fio narrativo a partir dela.

Como dissemos antes, em algumas ocasiões o narrador da história moldura parece adentrar os *incipits*, deixando marcas de sua presença. Essa ideia é reforçada pelo fato de o narrador informar ao leitor a existência de um tradutor que poderia estar afetando a sua interpretação:

[...] e você, Leitor atento que é, sabe que experimentou isso desde a primeira página, quando, mesmo satisfeito com a precisão da escrita, percebia que na verdade tudo

lhe escapava pelos dedos, talvez até, pensou você, por culpa da tradução, que, por mais fiel que seja, certamente não consegue transmitir a mesma densidade que as palavras têm na língua original, qualquer que ela seja (CALVINO, 2012, p. 43).

Não seria natural que um narrador em primeira pessoa comentasse sobre a existência de um possível tradutor. Vieira (2010), ao discutir o referido *incipit*, pontua exatamente que é muito improvável que o protagonista – um jovem de uns dezesseis anos – tecesse considerações a respeito do tradutor. Para ela haveria uma intromissão do narrador da moldura, o que colocaria o *incipit* no “terreno da sabotagem dos mecanismos habituais na recepção de um texto” (VIEIRA, 2010, p. 69).

De fato a menção à existência de um tradutor conduz a um nível de discussão superior. No primeiro *incipit* somos informados da existência de um autor e de que é ele quem, em parte, governa a produção de sentidos. Já aqui descobrimos: a mão do autor não é a única a definir as possíveis interpretações de um texto, ao menos nas obras traduzidas. O tradutor pode ser considerado um autor, na medida em que suas escolhas são capazes alterar a concepção original de uma obra e, por conseguinte, também modificar as percepções do leitor. Em uma obra traduzida o leitor não estaria interpretando o texto de um autor, e sim uma obra transformada por outro indivíduo. É preciso lembrar que o próprio Italo Calvino atuou como tradutor e como editor e, portanto, tinha conhecimento de que o texto, para chegar ao leitor, passa por diversas mãos.

Em outras palavras, o *incipit* enfatiza que autor e leitor podem ser considerados refêns do sistema editorial e que nenhum deles tem total controle sobre um texto literário. Assim, não é apenas o leitor que subverte as *intenções* originais do autor, como a proposta de Barthes pregava, mas também o tradutor, o editor e os demais componentes do sistema editorial. A questão da tradução é colocada novamente quando a política do personagem Ermes Marana é enfocada. Ao invés de traduzir simplesmente, Marana se empenha em criar livros apócrifos e demarcar sua presença, para que ao menos uma leitora possa visualizá-lo nos textos.

Uma pergunta é necessária: será que não leríamos o segundo *incipit* de maneira diferente se ele não estivesse inserido no romance? Indagamos se não seria interessante considerar a menção a um tradutor uma técnica narrativa dentro da própria obra. Entretanto, fazer tal indagação seria apenas uma suposição sem qualquer embasamento analítico. É notório que a pertença de um enunciado a um romance o torna parte fundamental da obra. Ainda que leitores tenham dito a Calvino que os *incipits* poderiam ser lidos separadamente, o fato de eles estarem dentro de *Se um viajante numa noite de inverno* é afirmativo de uma unidade.

O terceiro *incipit*, “Debruçando-se na borda da costa escarpada”, atribuído ao autor cimério Ukko Ahti, é um diário do protagonista que se encontra em uma cidade por recomendação médica para recuperar sua saúde. Não temos informações sobre sua doença e nem quanto tempo teria que permanecer distante de casa. Diferentemente dos dois primeiros inícios de romance, este não faz interpelações ao leitor e tampouco observações sobre a própria construção ficcional. Nem por isso ele deixa de realizar considerações sobre a escrita, a linguagem e a interpretação. O protagonista faz conjecturas sobre a mutação linguística ao longo do tempo:

Toda noite, passo as primeiras horas da escuridão escrevendo essas páginas, que nem ao menos sei se alguém as lerá algum dia. [...] Talvez este diário venha à luz anos e anos depois de minha morte, quando nossa língua terá sofrido quem sabe quais transformações e alguns vocábulos e expressões usados por mim correntemente parecerão arcaicos e dúbios no significado (CALVINO, 2012, p. 67).

Indiretamente há um reforço na ideia de que a leitura de um texto não coincide com os propósitos originais do autor. Todavia, o personagem tem esperança de que um leitor do futuro consiga compreender suas intenções: “Gostaria que essa aura de pressentimentos e dúvidas significasse para o leitor destes escritos não um obstáculo acidental para a compreensão do que escrevo, mas sim a própria substância do que escrevo” (CALVINO, 2012, p. 67).

Na trama do livro de Calvino, “Debruçando-se na borda da costa escarpada”, na verdade se chamaria “Sem temer o vento e a vertigem” e seu verdadeiro autor seria Vorts Viljandi, escritor cimbriaco e não cimério. O quarto *incipit*, suposta obra de Viljandi, narra a história de três militares numa cidade em guerra e entre as descrições de suas aventuras expõem-se alguns parágrafos de digressão acerca da construção textual:

Nessa altura o diálogo – que concentrou sobre si toda a atenção, quase fazendo esquecer o aspecto agitado da cidade – poderia interromper-se [...]. Seguem-se alguns parágrafos repletos de nomes de generais e deputados, a propósito de canhoneios, de retiradas do front, de cisões e unificações nos partidos representados no Conselho, intercalado com anotações climáticas [...]. De qualquer modo, tudo isso serve de moldura aos meus estados de ânimo: ora um abandono festivo à onda dos acontecimentos, ora um fechamento em mim mesmo, como se me concentrasse num desenho obsessivo, como se tudo o que acontece ao redor só servisse para mascarar-me, esconder-me, qual as barricadas de sacos de areia que vão se levantando aqui e acolá [...] (CALVINO, 2012, p. 87-88).

A elaboração da história, com todas as suas digressões, é feita de modo a conferir uma similaridade entre a situação atual da cidade – e também a situação do próprio militar e narrador – e a maneira como o relato está sendo desenvolvido. Há a tentativa de se fazer uma

representação da realidade, empresa impossível como se vê neste e em outros *incipits*. Uma característica em comum da maioria dos inícios de romance é precisamente a incapacidade da linguagem em transpor todas as ideias e emoções para o papel.

O sexto *incipit*, “Numa rede de linhas que se entrelaçam”, que narra a história de um professor universitário incomodado com o barulho feito pelos telefones, também questiona a confiabilidade da escrita em representar fielmente as emoções:

A primeira sensação que este livro deveria transmitir é aquela que experimento quando ouço a campainha do telefone, digo “deveria” porque duvido que as palavras possam dar uma ideia disso [...]. Ademais, não acredito que uma tentativa de descrever meu estado de ânimo caberia numa metáfora [...] (CALVINO, 2012, p. 136).

Claramente o narrador fala de suas próprias limitações conjuntamente com a limitação que a linguagem lhe impõe. Para ele seria ideal que a história transmitisse a sua total presença e sua relação com o telefone: “[...] o que eu deveria transmitir é minha situação diante de diversas campainhas de telefone [...]” (CALVINO, 2012, p. 137). A história se desenvolve com o narrador contando a sua relação com os telefones, mas não temos no texto nenhuma outra reflexão acerca da escrita.

Outro exemplo é o nono *incipit*, que tem por título “Ao redor de uma cova vazia”. Ele narra a aventura de Nacho Zamora, sua chegada ao povoado de Oquedal (logo após o encontro com um possível espírito de um índio) e a tentativa de conhecer a própria mãe, de quem nada sabe. Novamente o narrador protagonista faz digressões sobre a construção da narração, sobre o que ele gostaria que seu relato estivesse informando, como podemos ver em: “A narrativa deveria dar a sensação de que se passa em lugares estranhos que vejo pela primeira vez, e que, no entanto, deixaram na memória não uma lembrança, mas um vazio” (CALVINO, 2012, p. 228); e em: “Aqui o relato deveria representar meu espírito sacudido como se por um ciclone diante da revelação de que a metade de meu nome que me fora escondida era dos senhores de Oquedal [...]” (CALVINO, 2012, p. 232).

Nesses três casos de *incipits* citados, é perceptível a tentativa frustrada dos protagonistas em transmitir determinadas sensações por meio da linguagem. Não sendo possível realizar uma representação fiel por meio da escrita, restou a eles utilizar a própria escrita para enfatizar a real percepção que o texto deveria provocar. Aludindo a uma frase dita por Calvino (2009), parafraseada de um integrante do grupo *Tel Quel*, nesses *incipits* o processo de escrever já não basta, é preciso dizer que se está escrevendo.

O quinto *incipit*, “Olha para baixo onde a sombra se adensa”, conta a história de um homem tentando livrar-se do corpo de um sujeito que acabara de assassinar com a ajuda de uma mulher. O protagonista mais uma vez expressa seu conhecimento sobre a arte de narrar e das maquinações que existem por trás de todas as obras. Por exemplo, ele afirma que menciona muitas histórias simultaneamente para que, em meio à sua história principal, se sinta a presença de várias outras narrativas.

Aqui a alusão é dupla. Primeiramente é uma lembrança de que, em menor ou maior grau, as histórias são reorganizações da tradição literária. Barthes enfatizava precisamente que a escrita é um compósito de citações, vinda de diversos pontos da cultura. A segunda alusão refere-se à própria construção de *Se um viajante numa noite de inverno*. A narrativa é composta por várias histórias – os *incipits* – que se intercalam a uma narrativa principal. Isso se torna mais explícito quando o narrador afirma o seguinte:

De fato, pondo em perspectiva tudo o que deixo de fora da narrativa principal, vejo uma espécie de floresta que se estende por todos os lados e que, de tão densa, não deixa a luz atravessá-la, uma matéria, em suma, muito mais rica que aquela que decidi pôr em primeiro plano (CALVINO, 2012, p. 113)

Em certo sentido, é efetivamente o que ocorre no romance, se considerarmos os *incipits* como projetos de histórias que poderiam se desenvolver. Algumas das narrativas, ao cessarem no ápice do desenvolvimento, tornam-se bem mais impactantes do que a história principal, figurando precisamente a ideia calviniana do romanesco, de se apegar ao que está por vir, às continuações que não existem.

O sétimo *incipit* é um dos mais curiosos. “Numa rede de linhas que se entrecruzam” narra a história de um empresário e de sua relação com os espelhos. Sua obsessão por esses objetos, naturalmente capazes de multiplicar a imagem de uma pessoa, tinha como finalidade justamente o oposto, esconder o seu verdadeiro *eu* que movimentava todas as suas outras faces: “As páginas que estou escrevendo deveriam também elas evocar a fria luminosidade de uma galeria de espelhos onde um número ilimitado de figuras se refrata, reverte-se, multiplica-se” (CALVINO, 2012, p. 167).

No enredo, o empresário buscava esconder-se dos seus inimigos por meio da metáfora de várias imagens refletidas em espelhos, isto é, criando um jogo de falsificações para enganar inimigos e proteger a si mesmo e sua amante. A tentativa do personagem em esconder-se por meio da multiplicidade de sua figura mostra-se falha e ele acaba percebido e capturado ao fim. Impossível não realizar uma analogia com o ato da escrita. A captura do protagonista

liga-se ao fato de que um autor não pode prever a recepção dos leitores. Querendo preservar-se, o protagonista faz um jogo de emboscadas em que seu contragolpe para evitar ser sequestrado é interceptado por um “contracontragolpe”, nas palavras do próprio romance. Analogamente, um autor pode tentar cercar seu texto o máximo possível para condicionar a interpretação do leitor que, mesmo assim, ele poderá subverter as intenções do escritor. Importante mencionar que assim como em outros *incipits*, o protagonista e narrador deste faz várias reflexões sobre a constituição da narrativa, sobre as intenções que desejaria passar:

Gostaria que todos os detalhes que escrevo concorressem para evocar não só um mecanismo muitíssimo preciso, mas também, e ao mesmo tempo, uma sequência de deslumbramentos que remetam a algo que permanece fora do alcance da vista. Por isso, não posso esquecer de inserir de vez em quando, nos pontos onde a história se torna mais densa, algumas citações de textos antigos, por exemplo uma passagem do *De magia naturale*, de Giovanni Battista della Porta [...] (CALVINO, 2012, p. 168-169).

O protagonista também sabe das limitações do ato de narrar, mas ele é um pouco mais persistente e tenta romper os limites da linguagem literária, como se evidencia com a fala do narrador sobre as citações. Ao ver “Numa rede de linhas que se entrecruzam” conjuntamente com os demais *incipits* fica nítida a grande quantidade de referências ao ato da escrita e da exposição que os narradores fazem dessa questão. Poderíamos afirmar que Calvino tenta desvendar para o leitor os segredos da ficção e, por isso, coloca essas citações na maioria dos inícios de romance.

Mas “No tapete de folhas iluminadas pela lua”, o oitavo *incipit*, foge à regra. A história se passa no oriente e tem um ritmo narrativo mais lento, para usar as palavras da própria história. Ao contrário dos demais, aqui não se enfoca a escrita e constituição da própria obra, e sim a leitura que, sob o ponto de vista do narrador, é sempre frágil:

A receptividade do leitor com relação ao conjunto de sensações que o romance pretende direcionar-lhe acaba sendo muito reduzida, em primeiro lugar porque sua leitura muitas vezes apressada e desatenta não capta ou negligencia certo número de sinais e intenções efetivamente contidos no texto, em segundo lugar porque sempre há alguma coisa essencial que permanece fora da frase escrita: aliás, as coisas que o romance não diz são necessariamente mais numerosas que as que ele diz, e só um reverberos específico daquilo que está escrito pode dar a ilusão de que se lê também o que não está escrito (CALVINO, 2012, p. 207).

Realmente não há menção alguma ao processo de criação. Tudo se concentra na crítica a uma recepção mais desatenta. Porém seus comentários servem como um aviso a qualquer leitura. Calvino, por intermédio do narrador, assevera que há uma *intenção* previamente visível no texto e que bastaria uma leitura mais atenta para encontrá-la.

A interpretação, contudo, prescinde do autor. Há uma testificação de que interpretar passa principalmente pelo que não está escrito, pois o não-escrito apresenta uma densidade maior do que as palavras visíveis. Um simples trecho (um reverbero), no entanto, pode dar a impressão de que se está lendo também o que não está escrito, o que aparenta ser um erro segundo a concepção da história. É preciso ter uma conexão entre todo o texto para visualizar o não-escrito.

O que mais chama a atenção no *incipit* é, no entanto, a explicitação de que a narrativa é uma tradução, mas de modo diferente do que ocorre no segundo início de romance. Aqui temos um trecho em que o tradutor teria deixado no original, colocando uma explicação do termo por meio de uma nota do tradutor:

[...] e aconteceu de no mesmo instante uma de minhas mãos confusamente deslizar entre o quimono e a pele nua da senhora Miyagi e acabar apertando um seio macio e tépido de forma alongada, ao passo que dentre os ramos de *keiaki* [na Europa, diz-se *olmo-do-cáucaso*; N.T.] uma das mãos da senhora alcançara meu membro e agora o segurava com vontade, extraindo de minha roupa como se procedesse a um desfolhamento (CALVINO, 2012, p. 210, grifos nossos).

Trata-se de mais um artifício calviniano para lembrar ao leitor, a todos nós leitores, que o que estamos lendo possui mais de um *nível* de realidade. Lemos uma história ficcional deslocada dentro de outra história ficcional. Ou seja, lemos o que também o protagonista da moldura está a ler, como já comentamos anteriormente.

O décimo e último *incipit* chama-se “Que história espera seu fim lá embaixo?”, a narrativa apocalíptica. Cansado de todas as hierarquias, de todo o sistema e de todas as pessoas, o protagonista e narrador decide apagar tudo o que está a sua volta, quase que com o único fim de conseguir se encontrar mais facilmente com sua amiga Franziska. Todavia, ele descobre que seu método de apagamento não era uma particularidade sua e fazia parte de um plano maior para o renascimento do mundo. Este é o único *incipit* que não possui menção nem à recepção de um texto nem à sua confecção, mesmo sendo narrado em primeira pessoa como os demais.

O que se observa da leitura desses dez *incipits* é a característica em comum de uma reflexão em torno de sua própria história, seja em sua produção, seja em sua recepção. Evidencia-se o mesmo jogo envolvendo de um lado a importância da figura que escreve e, do outro, a sua contestação, com a afirmação da leitura. O último *incipit* torna-se emblemático por não possuir qualquer traço que envolva nem a leitura e nem a autoria. “Que história espera seu fim lá embaixo?” parece ser a narrativa desestabilizadora de todas as certezas. A eliminação do

governo, da universidade e tudo o mais pode ser encarado como um modo de criticar todas as figuras que representam autoridade. O protagonista tenta eliminar todos os objetos para poder encontrar mais facilmente sua amiga. Sua tentativa, entretanto, quase se torna um fracasso, mas seu fracasso o leva a perceber que não importam suas reais intenções, há sempre alguém por trás, ou mais além, para modificar o seu intento. Mas a luta contra a autoridade não é uma luta vã, ele se esforça e consegue encontrar a sua amiga e o texto, assim como os demais *incipits*, termina sem uma conclusão efetiva.

3.4 Universidade, sistema editorial, e os livros apócrifos

Se no primeiro capítulo da história principal conhecemos o protagonista Leitor e no segundo a co-protagonista, Ludmila, do terceiro capítulo em diante conhecemos algumas figuras que podem ser consideradas, até certo ponto, antagônicas, participando da trama de falsificações de livros que se desenvolve ao longo da obra, como Lotaria, Irnério, o Sr. Cavedagna e o não menos importante Ermes Marana.

Lotaria, irmã de Ludmila, é uma leitora universitária e tem uma relação muito diferente com o texto literário, uma relação que soa demais estranho para quem lê por simples diversão. Quando conhece o personagem Leitor e este lhe diz o problema com o segundo livro defeituoso, o que ela mais quer saber é “a posição do autor quanto às Tendências do Pensamento Contemporâneo e aos Problemas que Exigem Solução” (CALVINO, 2012, p. 50). E logo ela convida o Leitor para assistir a um seminário em que “os livros são analisados segundo todos os Códigos Conscientes e Inconscientes e no qual são rejeitados todos os Tabus, impostos pelo Sexo, pela Classe Social, pela Cultura Dominante” (CALVINO, 2012, p. 51).

Sua leitura é uma leitura acadêmica, que parece prescindir do objeto literário como fator estético, apenas um fim para se discutirem os problemas sociais do mundo. Para Lotaria, não se deve ler sem questionar o texto, sem percebê-lo como uma forma de tomar consciência dos paradoxos e pontos falhos da realidade para, assim, agir e modificar o mundo. As faces da personagem são múltiplas. Enquanto do terceiro ao oitavo capítulo ela é uma simples estudante universitária, nos capítulos finais ela é uma revolucionária disfarçada que trabalha ao mesmo tempo para governos totalitários e para os revoltosos.

Na narrativa, contudo, a leitura acadêmica é considerada prejudicial, no sentido de que ela poderia ser considerada uma não-leitura. A fruição de um texto literário é realçada na obra como importante. Ler por obrigação, para interpretar os problemas sociais do mundo, não é considerado como leitura.

Os capítulos três e quatro são emblemáticos quanto a isso. Leitor e Leitora estão na Universidade procurando pela continuação de um dos romances inacabados. Em meio a litígios de alguns departamentos sobre a autoria de uma obra, o verdadeiro título de um livro e até a nacionalidade do escritor, os protagonistas terminam por assistir a uma aula com Lotaria na qual seria lido um dos romances que eles procuravam. Contudo, o método parece-lhes pouco usual:

Você e Ludmila estão impacientes para ver ressurgir das cinzas esse livro perdido, mas devem esperar que as moças e os rapazes do grupo distribuam as tarefas entre si: durante a leitura, um deverá sublinhar os reflexos do modo de produção; outro, os processos de reificação; outro, a sublimação do recalque; outro, os códigos semânticos do sexo; outro, as metalinguagens do corpo; outro ainda, a transgressão dos papéis no âmbito público e privado (CALVINO, 2012, p. 81).

Enquanto os protagonistas desejam tão somente uma leitura por fruição, para conhecer a história e se emocionar com ela, os estudantes universitários necessitam seguir um guia para analisar o romance. A diferença torna-se marcante quando eles começam a ler e os protagonistas, mesmo percebendo que não era nenhum dos livros que procuravam, permitem-se apreciar a história, pelo simples prazer de ler, ou ouvir alguém lendo. Assim como nas demais oportunidades, a narrativa finda abruptamente e Leitor e Leitora não conseguem terminar outra leitura: “[...] Ah, mas aqui já existe o suficiente para um mês de discussão, não acha?” (CALVINO, 2012, p. 95). A frase é dita por Lotaria e como se percebe ela reflete a disparidade entre a vontade dos leitores “comuns” e a dos leitores universitários. Calvino questiona qual o sentido da interpretação de um texto incompleto; afinal, uma obra deveria ser vista por inteira e não em partes destacadas. Como vimos, essa reflexão é levantada no oitavo *incipit*, quando o protagonista deste fala sobre os aspectos recepcionais de um texto.

Outro personagem da trama que merece uma breve menção é Irnério, o Não-Leitor. Por vontade própria decidiu não ler nada à sua volta, quase como uma forma de protesto à cultura escrita. Todavia, paradoxalmente, frequenta a Universidade de modo constante, e vive de fazer obras de arte utilizando justamente livros. Por meio de Irnério, nós e o personagem Leitor somos informados de que os romances incompletos e as falsificações de obras giram

em torno de Ludmila: ela e Marana já moraram juntos, além de ter conhecido Silas Flannery, escritor de sua predileção.

A participação de Irnério é fundamental, ainda, porque ele torna-se um dos responsáveis por fazer desaparecer mais um dos dez romances incompletos, transformando-o em uma de suas esculturas. O Não-Leitor no enredo é um contraste interessante aos protagonistas e, embora não seja propriamente um antagonista, ele age em favor deste.

Por sua vez, o senhor Cavedagna trabalha em uma editora e é o responsável por introduzir na história a figura do tradutor falsário Ermes Marana. Cavedagna explica ao Leitor a confusão que ocorreu na empresa a partir da chegada do tradutor. Marana apresentou o romance de um escritor atribuindo a autoria a outro, mantendo, em sua tradução, apenas os nomes próprios utilizados pelo último, de modo que se estabelecesse a desordem.

Descoberto, Marana confessa o seu erro, mas ao invés de revelar o título original, dá outro nome falso e que é novamente descoberto: “[...] tampouco se tratava de Bazakbal, era um romance traduzido do francês, de um autor belga pouco conhecido, Bertrand Vanderveld [...]. Ermes Marana traduziu esse romancinho ordinário e o fez passar por cimério, por cimbriço, por polonês...” (CALVINO, 2012, p. 104). Evidentemente esse original belga é, também, mais uma falsificação do tradutor.

A problematização da autoria literária desenvolvida por Foucault encaixa-se perfeitamente aqui: a simples presença de um nome de autor na capa de um livro não é o melhor dos fiadores de autenticidade. Muito embora o romance leve essa premissa ao paroxismo – afinal é difícil imaginar a existência de uma máfia que esteja a disseminar livros apócrifos –, ele enfoca precisamente a cega confiança que depositamos no sistema editorial e nos autores, sem qualquer hesitação de nossa parte. Ao ler um livro, acreditamos que aquela obra fora escrita pela mesma pessoa que a assina; é uma crença natural com a qual, como lembra Foucault, os estudos literários nem sequer se preocupam⁶⁹.

Cavedagna entrega ao Leitor uma série de cartas que Marana escrevera para a editora, contendo uma trama mirabolante em que se delineia a máfia de produção e disseminação de livros apócrifos da qual o tradutor fora líder. Na narrativa, o tradutor é a personificação do ideal da *morte do autor*, numa tentativa de expandir para fora do nível teórico, para além dos

⁶⁹ Existe uma preocupação com obras da antiguidade, devido à escassez de dados que possam comprovar a autoria de um texto a um determinado indivíduo.

muros das universidades a ideia de que a figura do autor não é importante. Acerca desse ponto, Almeida nos diz que

Derrotar a função autor, fazer cair a aura da autoridade e domínio sobre o texto no decorrer do tempo, é o desejo de Ermes Marana. Por seus atos de multiplicar e falsear autores, o personagem apresenta-se como um seguidor das teorias estruturalistas da morte do autor e da abertura ao nascimento do leitor por meio do conceito de escritura. Seu discurso assemelha-se ao do Barthes inicial, disseminador das idéias da impessoalidade da escrita [...] (ALMEIDA, 2003, p. 59).

Relacionar Marana a Barthes é inevitável, visto o extremismo do projeto de ambos. Porém, assim como a proposta de Barthes, que almeja realçar o leitor, as elucubrações do tradutor falsário são interessantes e bastante pertinentes: ele questiona qual importância efetivamente tem um nome de autor estampado na capa do livro. Em sua argumentação, Marana apresenta a hipótese de que passados muitos séculos poderiam não se conhecer os nomes dos autores da presente época, ou todos os livros poderiam ser atribuídos a um único autor, como afirmam algumas das hipóteses a respeito de Shakespeare e Homero.

Cavedagna admite que Marana possa estar certo. De fato, *Se um viajante numa noite de inverno* ganha uma significação forte por estar inserido em uma cultura que problematiza a teoria literária, a leitura e a autoria. Mas quais transformações a leitura desse texto sofrerá se o nome do autor desaparecer e se toda a discussão teórica deixar de fazer sentido para os habitantes do futuro? Não há dúvida de que a leitura da obra será transformada, afinal a leitura que se faz de uma obra literária é sempre datada, de acordo com o momento histórico e com a força com que tal texto chega a determinada época. Obviamente a perda do nome do autor ocasionaria uma transformação radical, pelo menos no início e no fim da obra, quando se enfatiza a referenciação onomástica dentro de seu próprio texto.

A discussão acerca da importância do autor não se restringe ao pensamento de Marana. Este queria somente destituir todo o sistema editorial, por meio da eliminação do autor. Por outro lado, o Sr. Cavedagna possuía uma maneira própria de conceber a autoria. Para ele, autores eram apenas os nomes impressos nos livros que lera quando criança, autores que “partilhavam da mesma realidade dos personagens e dos lugares mencionados nos livros, que existiam e, ao mesmo tempo, não existiam” (CALVINO, 2012, p. 105).

Como indivíduos, os escritores não deveriam ser dignos de admiração. Cavedagna tratava diretamente com eles, todos os dias, na editora, mas não os considerava autores; autores são apenas aqueles cujas imagens estão associadas a determinados livros e de quem não quereríamos e nem precisaríamos saber de sua vida particular. A autoria, então, ganha outros

contornos, mas ainda buscando relativizar o papel do indivíduo “de carne e osso” para a literatura.

No capítulo seis, praticamente dedicado apenas às cartas de Marana e à trama de falsificações dos livros, a questão da autoria das obras literárias é focalizada com mais insistência. Todas as obras literárias são contestadas, todas as narrativas teriam um autor falso: há a menção a um velho índio conhecido como pai das histórias que seria o verdadeiro responsável por criar todos os enredos mais conhecidos. Desse modo, os autores não teriam desenvolvido suas próprias obras e sim teriam anotado as histórias e posteriormente as publicado como se fossem suas.

Quando as cartas começam a mencionar o escritor Silas Flannery, duas outras formas de contestação da autoria são postas por Marana. Segundo ele, teria sido inventada uma máquina capaz de imitar o estilo de um escritor em crise de criatividade. A máfia dos livros apócrifos vê nessa máquina a tentativa de dar prosseguimento a um manuscrito inacabado do autor Silas Flannery. Tal máquina é uma retomada do pensamento de Calvino desenvolvido em “Cibernética e fantasmas” (1967). Novamente é salientada a fragilidade de se atribuir uma obra a um escritor por seu estilo; afinal, se um computador pode reproduzir um determinado jeito de escrever, significa que ele não é uma característica especial de um indivíduo. O autor domina tão somente técnicas de composição, segundo a visão calviniana. Tal questão é mais nítida ainda quando se menciona que Flannery tem uma equipe de *ghost-writers* pronta para substituí-lo no momento em que desejar e que essa mesma equipe o ajudara a terminar sua obra anterior.

Apesar de todas essas possibilidades reais, o romance nos leva a questionar se as falas de Marana devem ser consideradas sérias. Afinal, tudo o que ele toca torna-se automaticamente falso, segundo Ludmila e Irnério. O próprio tradutor admite que não existe uma máquina que consiga imitar o estilo de um autor. Ou será que isso é que era uma mentira? Marana ficcionaliza suas cartas de modo a não se ter certeza de que suas falas são verdadeiras ou não. Essa característica remete às origens de seu nome: assim como o deus Hermes da antiguidade ele se torna uma figura ardilosa em que não se pode confiar plenamente. Como nos informam estudiosos como André Brink (1998) e Cristina Lúcia Almeida (2003), Ermes é realmente uma alusão ao deus da antiguidade, um mestre das mistificações, uma figura dúbia que tem relação com o comércio, com a escrita e com a interpretação (ALMEIDA, 2003, p. 59). Hermes é o deus trapaceiro do Olimpo, que teria conseguido enganar até Apolo. Na forma de Hermes Trimegisto, ele é também o deus do conhecimento (BRINK, 1998, p. 31). Marana não

é outra coisa senão um mestre das mistificações e detentor de um grande conhecimento, que usa em benefício próprio.

Anteriormente, fizemos breve menção das motivações de Marana em querer eliminar o autor em favor de uma literatura feita somente de livros apócrifos. No sétimo capítulo do romance, descobrimos o que Ludmila considera como *autor*: sua concepção assemelha-se à do Sr. Cavedagna e, de igual modo, remete à tese calviniana do autor como um personagem. Para a Leitora, o autor só pode ser observado no texto. As histórias criadas, o jeito de narrar, o estilo, tudo isso forma a personalidade do autor, personalidade para ela visível no conjunto de textos atribuídos a um mesmo indivíduo. Para ela, existe um indivíduo que escreve as histórias, mas esse não é o autor, o autor seria tão somente as características que visualizamos por intermédio da leitura. Flannery era seu autor favorito, e a cada leitura de uma nova obra dele, mais ela gostava de seu estilo.

Para Ermes Marana, eliminar o autor por meio das falsificações e falsas atribuições era uma maneira de tornar-se visível no texto, para que Ludmila, ao ler qualquer uma de suas falsificações, pudesse visualizá-lo e não a um autor. Por tal razão, Flannery é o grande alvo da máfia de apócrifos:

Pouco a pouco você acabará por entender melhor as origens das maquinações do tradutor: a mola secreta que as desencadeou foi o ciúme despertado pelo rival invisível que se interpunha continuamente entre ele e Ludmila, a voz misteriosa que lhe fala através dos livros, esse fantasma sem rosto que tem mil faces [...], pois para Ludmila os autores não se materializam nunca em indivíduos de carne e osso, para ela só existem nas páginas publicadas, vivos ou mortos (CALVINO, 2012, p. 163).

A ideia de uma literatura feita de livros apócrifos reside não na possibilidade de eliminar o autor e sim na eliminação da função exercida por ele, função esta que classifica um texto, que coloca uma espécie de etiqueta dizendo o modo como tal obra deve ser recebida e lida:

Como fazer para derrotar não os autores, mas a função do autor, a idéia de que há alguém que garante a verdade daquele mundo de fantasmas e ficções pelo fato de nele ter investido sua própria verdade, de ter se identificado com essa construção de palavras? (CALVINO, 2012, p. 163).

Pela concepção de Ludmila e pelo desejo de Marana, percebe-se que a noção de autor por eles admitida supera a crítica barthesiana e concentra-se mais nas definições de Michel Foucault sobre algumas características que manteriam o autor “vivo”. Mesmo difundida a ideia de anulação do autor, a visibilidade dessa figura permanece no texto. Assim, seria necessária toda uma mistificação da literatura para modificar a relação do leitor com o texto, para que ao nos propormos a ler uma obra não tenhamos a imagem de um Italo Calvino ou mesmo de um

Silas Flannery. Em torno da leitura de Ludmila só haveria a sombra da mistificação, nas palavras do próprio romance, e Marana teria confirmado a sua presença.

Mas, se Ermes Marana deseja uma literatura feita de mistificações para poder ter a sua presença confirmada, Silas Flannery almeja o oposto. Em crise, o escritor não consegue mais realizar a sua função e reflete que o melhor seria se ele não existisse, isto é, que ele se tornasse uma mão anônima. O diário de Flannery merece uma atenção especial, pois ele pode ser considerado o cerne de todo o romance, onde a voz de um escritor fala e desenvolve alguns temas bastante pertinentes à teoria literária e à discussão acerca da figura do autor.

3.5 O diário de Silas Flannery: a consolidação da morte do autor?

O oitavo capítulo de *Se um viajante numa noite de inverno* quebra a sequência narrativa da história moldura, até então focada nas aventuras do personagem Leitor, e passa a ser uma narrativa em primeira pessoa, reproduzindo o diário do escritor Silas Flannery. Leitor e Leitora aparecem no capítulo, mas nele não são os interlocutores do narrador, e sim meros personagens que aparecem em determinados momentos para dialogarem com o escritor.

Discute-se a posição que um autor ocupa na literatura, bem como a influência que a crítica tem para a criação literária. Flannery, *alter ego* de Calvino e escritor em crise, teoriza e discute as possibilidades da escrita, questionando a sua função como autor. Não obstante, o personagem busca subterfúgios para justificar a sua crise, e em suas tentativas de justificação coloca em primeiro plano todo um inventário de ideias teóricas que reproduzem não somente as teorias críticas dominantes até então, evocando essencialmente a *morte do autor* barthesiana, mas também algumas das posições adotadas por Italo Calvino em seus ensaios.

No capítulo há também a síntese de um dos argumentos centrais do romance: a sobreposição da leitura como forma de prazer, em relação a outras formas, como a leitura acadêmica de Lotaria ou a leitura por obrigação de Flannery. Sempre a observar uma mulher que, deitada em uma espreguiçadeira, lê sofregamente, o personagem escritor a inveja, mas uma inveja sadia que o move a escrever.

Flannery só realiza leituras relacionadas ao seu trabalho. A escrita é enfocada no capítulo como um sacrifício que elimina a leitura descompromissada. O fato de ele estar em crise, não conseguindo mais escrever, em parte pode ser associado a essa falta de leituras e isso lhe

restringe a criatividade. A outra parte liga-se ao próprio ato de escrita que ele considera artificioso, e sua crise aumenta a cada novo pensamento ou ideia que lhe surge.

A trajetória de Flannery é quase como uma descrição diacrônica da evolução da crítica literária em relação ao autor. Inicialmente o personagem, um escritor de *best-sellers*, pode ser aproximado a um “autor romântico”, no sentido de que cultivaria a ilusão de haver uma relação exata entre o sentido dado pela escrita e o da leitura. O personagem chega a desejar que a frase lida pela mulher na espreguiçadeira seja a mesma que ele acabou de escrever, o que o leva a até se levantar de sua cadeira para visualizar a reação da leitora.

Porém, Flannery não é um “autor romântico”, ele adquire a consciência de que entre a escrita e a leitura há um desnível, e sentidos se perdem entre a *intenção* inicial do escritor e o momento da leitura:

Às vezes me parece que a distância entre minha escrita e a leitura da jovem é intransponível, que qualquer coisa que eu escreva carrega a marca do artifício e da incongruência; se o que eu estou escrevendo surgisse sobre a superfície lisa da página que ela está lendo, pareceria o ruído de uma unha a raspar o vidro, e ela jogaria o livro longe, com um calafrio (CALVINO, 2012, p. 174).

Se o autor fosse capaz de, com a sua escrita, refletir plenamente a realidade e passá-la para o leitor, paradoxalmente a leitura não seria possível, pois a escrita não é transparente, é enganosa, é artifício. A escrita é fonte de sentidos que somente o ato de leitura consegue acionar. Flannery comparará seus leitores a vampiros por sugarem suas palavras e subverterem o sentido que ele quis dar.

Entretanto isso não quer dizer que Flannery tenha a ilusão de ser o detentor do sentido único de um texto. Ele sabe que não tem o domínio universal sobre as leituras e, igualmente, que a escrita não lhe pertence mais a partir do momento em que ela transforma-se em leitura: “não sou capaz de escrever quando alguém me observa; sinto que aquilo que escrevo não me pertence mais” (CALVINO, 2012, p. 175). A escrita é frágil e quanto mais Flannery percebe a fragilidade de seu ato, mais ele se entrega ao desejo de desaparecimento, de tornar-se apenas uma mão totalmente anônima. Tal desejo torna-se tão intenso que o personagem afirma que escreveria melhor se não existisse:

Como eu escreveria bem se não existisse! Se entre a folha branca e a efervescência das palavras e das histórias que tomam forma e se desvanecem sem que ninguém as escreva não se interpusse o incômodo tabique que é a minha pessoa! O estilo, o gosto, a filosofia, a subjetividade, a formação cultural, a experiência de vida, a psicologia, o talento, os truques do ofício: todos os elementos que tornam reconhecível como meu aquilo que escrevo me parecem uma jaula que limita minhas possibilidades (CALVINO, 2012, p. 175).

Como os demais textos literários, os de Flannery são providos da *função autor* e o identificam com uma série de características que ligariam os textos à sua pessoa. A prática, não somente da crítica, de identificar textos a autores seguindo certos procedimentos, como a questão do *estilo*, mostra-se prejudicial ao próprio artista. Flannery é identificado como portador de um estilo, de usar sempre determinadas temáticas, de colocar certos pontos de vista. E são justamente essas atribuições que delimitam a sua escrita, visto que ele não pode se desvencilhar dessas particularidades que compõem o Silas Flannery *de papel*.

Calvino enfatiza que a própria noção de *autor* é limitadora da individualidade criativa do artista. A literatura torna-se menos enigmática, torna-se previsível, e a individualidade do escritor escraviza-o. Habermas tece ideias semelhantes. Para ele o conceito de autor torna-se um empecilho para se chegar à *verdade da literatura*:

[...] a pessoa identificável do autor, a unidade de uma obra localizável no espaço e no tempo, dotada de um começo e de um fim, o enraizamento da palavra escrita no contexto de seu surgimento – essa ficcionalização da individualização coloca-se no caminho da verdade da literatura, da verdade de um livro que pretende ser “o equivalente escrito do mundo não escrito” (HABERMAS, 1990, p. 245).

Comentando o romance, Habermas afasta da literatura a individualidade do escritor/autor. A literatura só poderá existir se ou quando Flannery deixar de ser um autor. Somente assim haverá uma libertação e os livros se escreverão sozinhos. Todavia, apesar de querer eliminar de si o próprio gesto subjetivo, Flannery não consegue se desfazer de sua própria imagem, pois receia o que sucederá a sua não-existência.

Seu questionamento é bastante pertinente: não existindo ele – não existindo um autor – quem é que escreverá as histórias? Qual projeto literário se verá nas páginas? Flannery fala que só deixaria de existir em favor de uma mão anônima, para “transmitir o escrevível que espera para ser escrito, o narrável que ninguém narra” (CALVINO, 2012, p. 175). Em todos esses pontos nota-se um toque da teoria calviniana acerca da figura do autor e acerca da literatura desenvolvida em seus ensaios. O projeto de uma máquina que substituiria o ser humano, a ideia de que o não-escrito se sobrepõe ao escrito, a exposição das deficiências de um autor em relação aos seus personagens, são todas ideias calvinianas que claramente são reproduzidas no capítulo.

Apesar do desejo de anular a subjetividade, o que Flannery faz é deixá-la mais latente. Afinal, o único escrito que ele consegue manter é justamente o seu diário, gênero no qual se centraliza em torno da individualidade, de um *eu* que procura passar para o escrito

características próprias. Essa subjetividade evidencia mais claramente quando ele cria um projeto de história em que dois escritores observam-se mutuamente no momento de escrever: um deles é um escritor produtivo e o outro é um escritor atormentado que não consegue escrever, tal qual o próprio Flannery.

A projeção de uma característica de Flannery feita em seu próprio texto é também uma referência à teoria calviniana sobre a projeção que um autor faz de suas características próprias. Entretanto, mais do que isso, a ideia de Calvino aqui é situar a discussão entre dois pólos contraditórios, da crítica tradicional (século XIX e início do século XX) que via o texto como expressão do momento da vida do autor, e da crítica barthesiana (que eliminava toda subjetividade e enfatizava que na escrita não seria possível ter a percepção de dados factuais do autor).

O projeto de história de Flannery reflete, paroxisticamente, que a autoria pode ser considerada um fenômeno inventado e que não necessariamente ela tenha uma validade externa ao âmbito do texto. O escritor atormentado inveja o produtivo, e o produtivo inveja o atormentado e no meio deles há uma leitora que ambos observam, e um imagina que ela lê o romance do outro e vice-versa. Enciumados, resolvem um imitar o estilo do outro, entregam os manuscritos à leitora e disso se seguem várias possibilidades de prosseguimento. Em uma das possibilidades de final, a moça leitora afirma que os dois manuscritos são iguais; em outra possibilidade ocorreria um erro: as páginas de um manuscrito teriam se misturado com o outro e formado um único romance. Em mais uma possibilidade, a leitora teria confundido o manuscrito de um escritor com o do outro sem ter percebido.

Nessas e em outras possibilidades de final a ideia de que o *estilo* não é apreensível torna-se enfática. O autor – relembrando a problemática que Michel Foucault elencou – pode ser definido como uma unidade estilística e o teor do projeto de história de Flannery questiona justamente a existência de um *estilo* que identificaria um autor. Todavia, é preciso lembrar que tanto a questão do *estilo*, quanto o fato de um dos personagens ser um escritor atormentado, são dados “biográficos” de Flannery, o que situa toda a discussão apresentada no meio-termo entre a crítica biografista e a crítica barthesiana. Autor e autoria podem realmente ser invenções criadas pela sociedade, mas nada impede que realmente haja um dado biográfico na obra e ele seja reconhecível pelos leitores. Como informado anteriormente, o próprio Calvino coloca alguns dados bi(bli)ográficos seus em *Se um viajante numa noite de inverno*.

É evidente no romance que Flannery busca o seu próprio desaparecimento como forma de poder escrever melhor, mas o personagem considera isso apenas uma possibilidade, de modo análogo ao que Calvino descrevera em “Cibernética e fantasmas” (1967). Como visto antes, Calvino, no referido ensaio, parece afirmar que só existiria de fato uma literatura sem autor quando uma máquina que fosse capaz de substituir o homem no ato da escrita fosse inventada. No diário, Flannery não fala de uma máquina, mas diz que só poderia deixar de existir quando ele pudesse escrever o verbo “escrever” no impessoal:

Poderei algum dia dizer ‘hoje escreve’, assim como se diz “hoje chove”, “hoje venta”? Apenas quando me for natural usar o verbo ‘escrever’ no impessoal poderei esperar que através de mim se exprima algo menos limitado que a individualidade de uma única pessoa (CALVINO, 2012, p. 180).

A tentativa de utilizar a linguagem dessa forma é tão fracassada quanto a criação de uma máquina que substitua o autor. Todavia a individualidade do escritor não é onipotente quando se trata de expressão: segundo Flannery sua individualidade é superada pelo poder da escrita, poder capaz de continuar a existir mesmo se o autor um dia desaparecer:

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, 2012, p. 185).

O personagem-escritor questiona-se sobre o que ele quereria com esse desejo de desaparecimento. Ele argumenta que possui uma aspiração insana de anular-se em favor da palavra para poder ou escrever todos os livros possíveis, ou escrever o único livro que conteria em si toda a verdade da literatura. Tal reflexão é novamente a retomada de uma das proposições teóricas de Italo Calvino. No ensaio “Para quem se escreve” (1967), Calvino aplicava a ideia de uma prateleira flutuante, de um livro que se encaixaria em outro e excluiria os demais em busca da verdade da literatura. Segundo Luzi (2011, p. 09), tal temática também é uma alusão à proposta de Borges e de Mallarmè que intentaram uma reflexão acerca da totalidade do livro único.

A ideia de um livro que contenha em si todos os demais livros, argumenta Flannery, só poderia ser um livro sagrado, mas que não resolveria o problema com o não-escrito, com o não-escrevível. Não podendo escrever um livro só, pois a ideia de ter que escrever um livro por inteiro o bloqueia, resta a Flannery escrever todos os livros possíveis, de todos os autores possíveis:

Se [...] penso que estou escrevendo uma biblioteca inteira, sinto-me imediatamente aliviado: sei que qualquer coisa que eu escreva será integrada, contradita, equilibrada, amplificada, sepultada nas centenas de volumes que me resta escrever (CALVINO, 2012, p. 186).

Escrever todos os livros possíveis de todos os autores é praticamente a proposta de *Se um viajante numa noite de inverno*. Apesar de reduzido a dez romances e dez autores diferentes, o texto poderia prosseguir ininterruptamente apresentando mais e mais autores, como revela Calvino em sua resposta a Angelo Guglielmi, sendo que dez é apenas um número convencional.

O tormento de Flannery por não conseguir escrever o faz querer copiar o início de um romance famoso para que, a partir disso, ele pudesse escrever livremente. No entanto, sua tentativa não tem êxito e ele quase o copia por inteiro, o que faz o personagem refletir sobre a possibilidade de ele ser um copista. O copista é um meio-termo entre o autor e o leitor, visto que lê e escreve, mas não passa de uma figura anônima que, durante boa parte da história humana ocidental, perpetuou os livros praticamente sem deixar rastros de sua existência. Notadamente, o copista é uma ausência, tornando-se mais um índice do desejo de Flannery de desaparecimento.

Em vários momentos do capítulo, essa necessidade de Flannery é aguçada pela presença de algumas figuras importantes, como o tradutor e falsário Ermes Marana e a leitora universitária Lotaria. É digno de nota a reação que Flannery tem ao saber que seus livros estão sendo falsificados no Japão – melhor dizendo, estão colocando o seu nome em romances que ele nunca escreveu. Ao invés de ficar indignado, ele fica curioso, desejoso de conhecer mais sobre esses livros apócrifos: “fui tomado também de uma atração inquieta por essas contrafações, por esses enxertos de mim mesmo que brotam nos solos férteis de outra civilização” (CALVINO, 2012, p. 183). Para Flannery, essas contrafações poderiam conter uma verdade que nem seus livros verdadeiros teriam.

Marana argumenta que a grande verdade da literatura está justamente no seu aspecto místico, no apócrifo, na autoria suposta. Um produto falso, afirma Marana, é o sublime da literatura, pois é uma mistificação da mistificação. Ele ainda diz que “o autor de cada livro não é mais que uma personagem fictícia que o autor real inventa transformar em autor de suas ficções” (CALVINO, 2012, p. 184). Se em outros momentos Marana aproxima-se em demasia do pensamento barthesiano, aqui se torna nítido que seu pensamento é uma reprodução do pensamento de Italo Calvino. A conversa com Marana desperta em Flannery um desejo maior

de desaparecimento, de tornar-se um *ghost-writer*, de dividir-se em vários *eus* diferentes e não ficar preso a uma só forma, limitadora, que é o *estilo*.

O zelo pela cultura e a necessidade de ampliação do conhecimento prestado pelos meios universitários torna-se outro empecilho para Flannery escrever. O pensamento acadêmico cerceia a escrita, restringe-a e, por conseguinte, restringe também o escritor. O encontro entre Flannery e Lotaria é bastante emblemático disso. Se, anteriormente, a leitura universitária fora criticada como sendo uma não-leitura, no diário de Flannery a não-leitura é mais enfática. A conversa entre escritor e estudante é interessante, mostrando-se uma crítica à pertinência da teoria literária na leitura acadêmica:

Vejo que minha obra lhe serve perfeitamente para demonstrar suas teorias, o que decerto é um fato positivo, para meus romances ou para as teorias, não sei. [...] mas meus romances, quando vistos pelos olhos dessa moça, são para mim irreconhecíveis. Não ponho em dúvida que essa Lotaria (assim se chama) os tenha lido conscienciosamente, mas creio que os leu apenas para encontrar neles o que já estava convencida de achar ali antes de tê-los lido (CALVINO, 2012, p. 189).

O escritor enfatiza que gostaria que seus leitores encontrassem em seus textos algo que ele não saiba, porém isso só pode ocorrer se alguém ler com a expectativa de encontrar algo que não saiba. Seu modo de ver a questão é nitidamente uma crítica à prática muito usual e errônea de tentar aplicar uma teoria a qualquer obra literária, como se estivesse tentando provar a teoria ao invés de interpretar o texto. Contudo, Lotaria questiona o argumento de Flannery:

-O que o senhor deseja é uma forma de ler passiva, evasiva e regressiva – disse-me Lotaria. – Minha irmã lê assim. E foi vendo-a devorar os romances de Silas Flannery, um após o outro, sem propor nenhum questionamento, que me veio a ideia de tomá-los como tema de minha tese. Se lhe interessa saber, senhor Flannery, foi por isto que li suas obras: para demonstrar à minha irmã Ludmila como é que se lê um autor. Mesmo quando se trata de Silas Flannery (CALVINO, 2012, p. 190).

Lotaria é a antítese da leitura por prazer. Em *Se um viajante numa noite de inverno*, a leitura acadêmica não é bem vista e Lotaria simboliza isso. Seu método de análise literária sequer pode ser considerado uma leitura: se com Marana tivemos uma máquina que poderia substituir o homem na escrita, imitando todas as características do escritor, com Lotaria temos uma máquina que substituiria o leitor. Ela põe os livros em um computador e este separa todos os vocábulos contidos no texto para que se possa interpretar o romance. Se determinadas palavras predominam, pode significar um romance, se são outras, outro tipo de romance.

A literatura deve ser lida como literatura, sempre a escavar mais e mais significações, porém não de uma maneira burocrática como a de Lotaria. Sua prática, além de ser uma contestável forma de leitura, é também prejudicial à criação literária:

A idéia de que Lotaria leia meus livros desse modo me cria problemas. Agora, toda vez que escrevo uma palavra, já a vejo submetida à centrifuga do cérebro eletrônico, classificada por frequência ao lado de outras palavras que não sei quais possam ser, e pergunto a mim mesmo quantas vezes a utilizei, sinto a responsabilidade da escrita pesar toda sobre essas sílabas isoladas, tento imaginar as conclusões que se podem extrair do fato de que utilizei essa palavra uma ou cinquenta vezes... talvez seja melhor apagá-la... mas não me parece que qualquer outra palavra que eu use para substituí-la consiga resistir à prova... (CALVINO, 2012, p. 193).

Destaca-se, em oposição à Lotaria, a leitura descompromissada de Ludmila. No oitavo capítulo, a personagem tem a função de questionar as certezas de Silas Flannery. Como comentamos antes, para Ludmila existe o *autor real*, uma pessoa identificável no mundo, e existe um *autor de papel* que se mostraria tão somente nas palavras dos romances. Seu modo de enxergar a autoria se coaduna com a ambição de desaparecimento de Flannery. Ludmila enxerga o escritor como uma pessoa absolutamente comum, sem qualquer traço distintivo que o engrandeceria de alguma forma. Ela abala as certezas de Flannery e afirma que ele seria apenas uma espécie de suporte para que as histórias sejam escritas:

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 (CALVINO, 2012, p. 194).

Flannery, que outrora desejava ser uma mão impessoal para poder melhor escrever, vê-se desmascarado pela Leitora-Ludmila: ele já é um invólucro que só serve para escrever as histórias, ele já é uma energia impessoal. Ele, como autor, de um modo diferente do que pensava, já não existe. Flannery sente ciúmes de si próprio, de seu outro *eu*, o Silas Flannery de papel que se encontrava nos romances que Ludmila lia:

Um ciúme pungente me invade, não um 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 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 (CALVINO, 2012, p. 195).

O personagem escritor não aceita que ela o despreze e que prefira o seu “outro eu”, tentando até agarrá-la, mas Ludmila explica o seu ponto de vista: “conforme eu estava explicando, o senhor são duas personalidades diferentes, que não interferem uma na outra [...]; quem me

interessa é o outro, o Silas Flannery que existe nas obras de Silas Flannery, independentemente do senhor que está diante de mim” (CALVINO, 2012, p. 196). O escritor compreende que ele é menor que o seu “personagem” inventado nos romances: “há alguma coisa de menos em mim: talvez seja o eu; talvez o conteúdo do eu. Entretanto, não era isso o que eu queria? Não é a despersonalização que eu buscava alcançar? (CALVINO, 2012, p. 196)”. Embora desejasse anular-se, a presença de Ludmila coloca Flannery em um impasse mostrando que sua aspiração não era real. Ele é um autor e gostaria de ser admirado pelo que escreve. Receber financeiramente não é o bastante.

Entretanto, o personagem considera que Ludmila e Marana seriam mensageiros de sua verdadeira vocação, de falsificador. Gostaria de juntar-se a Marana e tornar-se um autor de livros apócrifos e espalhá-los pelo mundo. Mais do que uma personificação da morte do autor, Flannery é uma personificação da ideia calviniana de multiplicidade do sujeito que escreve. O capítulo é recheado de ideias que demonstrariam o seu desejo de desaparecer, mas ser desmascarado por Ludmila coloca outro ponto de vista mais em foco: ele precisa multiplicar-se na realização dos apócrifos. E assim como Marana desejaria ser visível, igualmente Flannery tornar-se-ia ainda mais visível se assim fizesse⁷⁰. A *morte do autor*, portanto, é enfatizada, mas não propriamente consolidada.

3.6 O fim da leitura

Ainda no oitavo capítulo, Flannery conhece o personagem Leitor. Desse encontro, a imaginação do escritor o leva a criar uma história em que um leitor iniciaria a leitura de um livro e que por um erro de encadernação o livro estaria incompleto. A cada vez, mais e mais livros incompletos surgiriam e uma grande trama se formaria. Além do Leitor haveria uma Leitora, um tradutor, um escritor em crise. Em suma, toda a narrativa de *Se um viajante numa noite de inverno* seria tão somente uma narrativa criada por Flannery.

A estratégia de se colocar um personagem como possível autor de toda a obra é tradicional na literatura romanesca e várias obras como *O tempo e o vento* (1949 – 1962), de Erico Verissimo, ou *Esau e Jacó* (1904), de Machado de Assis, utilizam-se desse expediente como

⁷⁰ Importante lembrar que, segundo as propostas pós-estruturalistas, a multiplicação do sujeito tenderia primordialmente a enfatizar a sua anulação. Afinal, se o sujeito não é mais unificado perde-se a ilusão de que exista uma pessoa que seria a detentora de uma verdade. Contudo, no romance, a multiplicação dos sujeitos tende a multiplicar a visibilidade do autor Silas Flannery. Note-se que se ele unir-se-ia a Marana e este, por meio das falsificações, tornar-se-ia visível, Flannery igualmente se tornaria.

forma de dar um toque mais realista à obra e, de certo modo, oferecer uma duplicidade da autoria do texto. Esse caráter de duplicação é mais enfático no livro de Calvino. Afinal, estamos lendo um livro de Silas Flannery ou de Italo Calvino? Por que de um e não de outro? Naturalmente, a resposta seria Calvino, pois seu nome está estampado na capa; mas o próprio romance não sugere que o nome de autor não é índice suficiente de autenticidade? Esses questionamentos poderiam estender-se indefinidamente se não estivéssemos entre dois pólos distintos, o da ficção e o da realidade. Os *níveis de realidade* do romance entrelaçam-se de tal forma que o nível “de fora” mistura-se com o “de dentro”, oferecendo uma visão perturbadora sobre a ficção. Isto é, ela apresenta-se quase como um dado concreto a questionar o próprio estatuto da realidade. Mas a realidade “de fora” se impõe e a autoria da obra é afirmada a Calvino, no último capítulo do romance.

Esse jogo entre ficção e realidade, entre falso e verdadeiro estabelece-se de modo mais enfático nos capítulos nove e dez de *Se um viajante numa noite de inverno*. Após o encontro com Flannery, o Leitor decide ir atrás de Marana, mas um novo imprevisto acontece e ele é preso por um governo totalitário. Nada é o que parece ser. Tudo que é verdadeiro é falso e tudo o que é falso é verdadeiro, ou o contrário: há o governo e há golpistas, todos infiltrados um no outro, tornando-se impossível distinguir quem pertence a um grupo e quem pertence a outro. Preso tão somente por portar um livro proibido, o Leitor obtém ajuda de Lotaria – ou de uma falsa Lotaria – para tentar escapar, sem sucesso. Mais uma vez, uma máquina é colocada no caminho do protagonista, uma máquina de leitura que seria capaz de verificar o conteúdo de um livro e saber se ele deve ou não ser censurado.

No capítulo 10, enviado a outro país igualmente governado por uma ditadura, o Leitor conversa com um dos diretores da censura do país que lhe revela que em seu poder encontram-se os livros mais raros e os manuscritos de várias obras antes de passarem pelo crivo da censura. É importante mencionar que Ataguitânia e Ircânia, os dois países autoritários em que o protagonista fica detido, possivelmente são sutis referências às ditaduras latino-americanas e à censura por elas praticada. Anatoly Anatolin, possível autor do décimo *incipit*, é cercado e capturado pela polícia quando tentava entregar o exemplar de seu último livro ao Leitor. Os romances, quando chegam ao público, não são aqueles originariamente escritos por seus autores e sim uma versão modificada pelo governo. Calvino arditamente coloca um exemplo de sociedade, em que os livros, e conseqüentemente a autoria, passariam por outro estágio antes de chegar às mãos dos leitores: a eliminação de conteúdo considerado impróprio.

Por fim, o Leitor consegue voltar à sua cidade no capítulo onze. Ainda interessado em adquirir as possíveis continuações dos dez *incipits*, ele resolve ir à biblioteca, mas novamente não consegue encontrar nenhum dos exemplares. Enquanto espera em uma das mesas, o protagonista tem contato com vários outros leitores, cada com uma maneira particular e peculiar de ler. Um deles afirma ao personagem que uma história não precisa ter um fim propriamente, pois nas narrativas antigas ou o herói morria ou ele se casava com a princesa, não existindo muita variação.

No capítulo doze, o Leitor está casado com Ludmila e o final feliz do romance se faz. Todavia, em *Se um viajante numa noite de inverno* a felicidade não se trata do casamento em si, e sim do fim da leitura, do fim da busca pela continuação dos romances inacabados. Leitor e Leitora finalmente conseguem terminar a leitura que tanto desejavam, a leitura completa do novo livro de Italo Calvino.

CONCLUSÃO

Habermas (1990) enfatiza o fato de em *Se um viajante numa noite de inverno* ser possível localizar várias ideias associadas à fragmentação do sujeito que escreve e às demais hipóteses questionadoras o lugar que cabe ao autor na literatura. Segundo ele, muitas das frases utilizadas por Calvino no romance poderiam ser associadas facilmente a Derrida ou a Foucault. Contudo, linhas depois, ele mesmo enfatiza que no final “o autor continua sendo o único regente desse mundo” (HABERMAS, 1990, p. 252). A ficção não prescinde do autor. Ele é necessário para governá-la, para guiá-la e delimitá-la o ambiente de atuação. A ficção tem leis próprias e o romance de Calvino não consegue fugir delas. O leitor ganha uma grande autonomia de leitura, porém essa autonomia não se concretiza integralmente, pois ela é guiada pela mão do autor.

Relembrando uma afirmação de Barenghi (2005a), Calvino era avesso às ideias irracionais e místicas, e a *morte do autor* era uma dessas ideias; não por postar-se contra a crítica francesa, mas sim por superestimar a figura do leitor. O romance é bem claro ao enfatizar o desejo pela leitura e demonstrar que o autor só é importante como tal no momento anterior ao seu início; os livros se deixam ler independente do nome estampado na capa. Contudo, o romance também mostra o contrário, afirmando que sem um autor, a leitura e a interpretação de um texto seriam transformadas totalmente. Mesmo não sendo possível visualizar traços da vida particular do indivíduo no texto literário, uma imagem dele ainda permanece e se imiscui no pensamento do leitor e do intérprete da literatura.

A grande síntese do romance, nesse sentido, encontrar-se-ia no final do sétimo capítulo, quando o narrador tece comentários sobre o desejo de Ermes Marana de constituir uma literatura feita somente de livros apócrifos. Segundo ele, se a ideia do tradutor fosse implantada a literatura não sofreria uma mudança radical em sua superfície, mas, “por baixo, lá nos alicerces, lá onde se estabelece a relação entre leitor e texto, algo mudaria para sempre” (CALVINO, 2012, p. 163).

O que demonstramos nesta dissertação que agora se encerra foi precisamente este caráter dúbio do romance de Italo Calvino. A ficcionalização da teoria literária, mais do que apontar a *morte* do autor, coloca-a em suspenso, questiona-a, mas sem oferecer um retorno às concepções hipostáticas acerca do sujeito que escreve, também contestadas pelo escritor italiano. Ao longo deste texto, procuramos revelar como a obra de Calvino dialoga com as teorias literárias e com o pensamento crítico do próprio autor.

Nosso trabalho termina aqui, mas a problemática envolvendo a questão do autor no romance *Se um viajante numa noite de inverno* não se encerra. Assim como todos os trabalhos das ciências humanas, não poderíamos jamais esgotar uma agenda de discussões como a que se desenhou aqui. Embora seja um lugar comum, é importante dizer que identificamos mais perguntas do que respostas. Escolhemos uma temática muito explorada e a discutimos ampliadamente, o que ao invés de fechar todos os pontos soltos, expandiu o horizonte para mais e mais indagações.

Além disso, como a própria discussão sobre a autoria literária ainda persiste, mais trabalhos enfocando essa questão poderiam ampliar a visão acerca do romance. Não seria interessante um trabalho de crítica genética? Não seria importante uma pesquisa que relacionasse a obra com a autoficção, visto que existem elementos no livro de Calvino que poderiam encaixá-lo como objeto de estudo em tal perspectiva teórica? Uma comparação do romance com as cartas de Calvino também seria bastante oportuna e despertaria uma compreensão bem mais abrangente da obra do escritor italiano. Conforme íamos pesquisando e escrevendo este texto, questões dessa ordem faziam-se presentes, mas sua exploração s desviaria o nosso foco de análise e tornaria o trabalho menos conciso.

Esta conclusão, pois, é apenas o fim de um percurso que se interliga ao início de várias outras possibilidades de caminhos a seguir, de pesquisas a se iniciar. O fim é uma convenção e assim como as narrativas tradicionais precisam de um, este trabalho também. Se as narrativas tradicionais só tinham duas maneiras de terminar, representando a “continuidade da vida ou inevitabilidade da morte” (CALVINO, 2012, p. 262), esta dissertação só pode situar-se num meio-termo, onde vida e morte se unem: na linguagem literária. Portanto, parodiando o final do romance de Italo Calvino, pedimos só mais um instante: você já está terminando de ler esta dissertação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Márcia. A moralidade em literatura. In: ALENCAR, José de. *Lucíola*. São Paulo: FTD, 2011, p. 05-08.

AGAMBEN, Giorgio. O autor como gesto. In: _____. *Profanações*. Trad. Silvino J. Assman. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 55-64.

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. Os conceitos de literatura e literariedade. In: _____. *Teoria da literatura*. v. 1. 8. ed. Coimbra: Almedina, 2010, p. 01-42.

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. A comunicação literária. In: _____. *Teoria da literatura*. v. 1. 8. ed. Coimbra: Almedina, 2010, p. 181-317.

ALMEIDA, Cristina Lúcia. *Paginário: a imaginação crítica em Osman Lins e Italo Calvino*. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Teoria da Literatura). Universidade Federal de Pernambuco, 2003.

AUERBACH, Erich. A cicatriz de Ulisses. In: _____. *Mimesis: representação da realidade na literatura ocidental*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 01-20.

BARBOSA, Ildenilson Meireles. Nihilismo e subjetividade: Nietzsche crítico das metafísicas de Descartes e Kant, *Controvérsia*, São Leopoldo, v. 6, n. 3, p. 77-91, setembro/dezembro de 2010. Disponível em <<http://revistas.unisinos.br/index.php/controversia/article/view/5214>>. Acesso em: 15 de outubro de 2013.

BARENGHI, Mário. Preliminari sull'Identità di un Norton Lecture. *Chroniques italiennes*, Paris, n. 75/76, p. 27-44, 2005a.

BARENGHI, Mário. A forma dos desejos: a ideia de Literatura de Calvino. Trad. Priscila Malfatti Vieira. *Remate de Males*, Campinas, v. 25, n. 01, p. 41-49, jan/jun. 2005b.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: _____. *O rumor da língua*. Trad. António Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1987, p.49-53.

BARTHES, Roland. Escritores e escrevente. In: _____. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 31-40.

BEARDSLEY, M.C; WIMSATT JR., W.K. A falácia intencional. Trad. Luiza Lobo. In: Lima, Luiz Costa (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1975, p. 282-292.

BERARDINELLI, Alfonso. Calvino moralista ou como permanecer são depois do fim do mundo. Trad. Maria Betânia Amoroso. *Revista Novos Estudos Cebrap*, n. 54, p. 97-113, julho de 1999.

BLOOM, Harold. Uma elegia para o Cânone. In: _____. *O Cânone Ocidental*. 2. ed. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995, p. 23-47.

BRINK, André. The Prankes of Hermes. Italo Calvino: *If on a Winter's Night a Traveller*. In: _____. *Novel: Language and Narrative Form Cervantes to Calvino*. Macmillan Press: Basingstore, 1998, p. 309-329.

CALVINO, Italo. *Se um viajante numa noite de inverno*. 2. ed. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

CALVINO, Italo. *Assunto encerrado: Discursos sobre literatura e sociedade*. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CALVINO, Italo. *Coleção de Areia*. Trad. Maurício Santana dias. São Paulo: Companhia das letras, 2010.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Trad. Ivo Cardoso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CALVINO, Italo. Como escrevi um dos meus livros. Trad. Eclair Antonio Almeida Filho. Apresentação de Maria Elisa Rodrigues Moreira e Bruna Fontes Ferraz. *Outra Travessia*, Florianópolis, n. 12, p. 221-247, outubro de 2011. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra>>. Acesso em: 11 de dezembro de 2012.

CALVINO, Italo. Il libro, i libri. In: _____. *Saggi 1945-1985*, a cura di Mário Barenghi. Milano: Mondadori, 1995, p. 1846-1859.

CASTRO, Gustavo de. O leitor viajante. In: _____. *Italo Calvino: pequena cosmovisão do homem*. Brasília: Editora UnB, 2007, p. 83-128.

CAVALLO, Guglielmi; CHARTIER, Roger. (Org.). *História da leitura no mundo ocidental*. Trad. Fulvia Moretto Guacira Machado e José Antônio Soares. v. 1. São Paulo: Ática, 1998.

CHARTIER, Roger. História Intelectual do autor e da autoria. In: CHARTIER, Roger; FAULHABER, Priscila; LOPES, José Sérgio Leite. *Autoria e história cultural da ciência*. Rio de Janeiro: Azougue, 2012.

CHARTIER, Roger. O autor: entre punição e proteção. In: _____. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. Trad. Reginaldo Carmello Corrêa de Moraes. São Paulo: Editora Unesp; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 1998, p. 21-46.

CHARTIER, Roger. *A ordem dos livros*. 2. ed. Trad. Mary Del Priori. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1999.

CHAVES, Maria Lúcia de Rezende. *Que história aguarda, lá embaixo, seu fim?* Belo Horizonte: Editoria UFMG, 2001.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*. 2. ed. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão; Consuelo Fontes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

COSTA, Rita de Cássia Maia e Silva. *O desejo da escrita em Italo Calvino: para uma teoria da leitura*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2003.

COUTINHO, Afrânio. Prefácio da segunda edição. In: _____. (Dir.). *A literatura no Brasil*. 3. ed. Niterói: Eduff; Rio de Janeiro: José Olympio, 1980, p. 60-115.

CURTIUS, Ernest Robert. Indicação do nome do autor na Idade Média. In: _____. *Literatura européia e Idade Média Latina*. 2. ed. Trad. Teodoro Cabral; Paulo Rónai. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1979, p. 556-560.

DESCARTES, René. *O discurso do método*. 2. ed. Trad. Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

D'ONOFRIO, Salvatore. *Teoria do texto*. v. 1. São Paulo: Ática, 1995, p. 119.

EAGLETON, Terry. Introdução: O que é literatura?. In: _____. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, p. 01-22.

EAGLETON, Terry. O pós-estruturalismo. In: _____. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, p. 175- 207.

EBOLI, João Carlos de Camargo. *Pequeno mosaico do direito autoral*. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 2006.

EDITORIAL TEOREMA. *Italo Calvino: um roteiro*. Lisboa: Teorema, 1996.

FARIA, Alexandre. Fronteiras da autoria na narrativa contemporânea. Disponível em: <<http://www.textoterritorio.pro.br/alexandrefaria/pesquisa/arquivos/fronteirasdaautoria.pdf>>.

Acesso em: 08 de março de 2013.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In:_____. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, p. 264-298. (Col. Ditos e Escritos).

FOUCAULT, Michel. Linguagem ao infinito. In:_____. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, p. 47-59. (Col. Ditos e Escritos).

FRANCO JUNIOR, Hilário. *A Idade Média: o nascimento do ocidente*. 2. ed. São Paulo: Brasilienses, 2001.

FRITOLI, Luis Ernani. *Italo Calvino e Osman Lins: da literatura combinatória ao hiperromance*. Tese de Doutorado (Doutorado em Letras). Universidade de São Paulo: 2012.

GAGLIARDI, Caio. O problema da autoria na teoria literária: apagamentos, retomadas e revisões, *Estudos Avançados*. São Paulo, v. 24, n. 69, p. 285-299, 2010. Disponível em: <<http://www.scielo.com.br>>. Acesso em: 10 de julho de 2013.

GAGLIARDI, Caio. Autor, autoria, autoridade: argumentação e ideologia em Roland Barthes, *Magma*, São Paulo, n. 10, p. 32-49, 2012. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/magma>>. Acesso em: 29 de julho de 2013.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. *Por uma arqueologia do leitor: perspectiva de estudo da constituição do leitor na narrativa literária*. Tese de doutorado (Doutorado em Letras). Unesp, 2001.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. Cascatas da modernidade. In:_____. *A modernização dos sentidos*. Trad. Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Editora 34. 1998, p. 9-34.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. O autor como máscara. Contribuição à arqueologia do impresso. In:_____. *A modernização dos sentidos*. Trad. Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Editora 34. 1998, p. 97-108.

HABERMAS, Jürgen. Filosofia e ciência como literatura? In:_____. *Pensamento pós-metafísico*. Trad. Flávio Beno Siebeneichler. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1990, p. 235-258.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HANSEN, João Adolfo. Autor. In: JOBIM, José Luis (Org.). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992, p. 11-44.

JARDIM, Alex Fabiano C. Morte do homem, morte do sujeito: Nietzsche e a crítica à metafísica da subjetividade em Descartes, *Unimontes científica*, Montes Claros, v. 2, n. 2, p. 11-22. Setembro de 2001. Disponível em: <<http://www.ruc.unimontes.br/index.php>>. Acesso em: 15 de outubro de 2013.

JUNKES, Lauro. *AUTORidade E ESCRITURA*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1997.

KLINGER, Diana. O retorno do autor ou *the personal is theoretical*. In: _____. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007, p. 36-57.

LUZI, Alfredo. “*Come scriverei bene se non ci fosse...*”: Il rapporto autore-lettore in *Se una notte d’inverno um viaggiatore. Relit*, Florianópolis, n. 03, v.1, p. 3-11, 2011. Disponível em: <<http://www.neiita.cce.ufsc.br/>>. Acesso em: 12 de dezembro de 2012.

LYON, Henry R (Org.). *Dicionário da Idade Média*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

MACHADO, Roberto. O ocaso da literatura. In: _____. *Foucault, a filosofia e a literatura*. 3 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005, p. 117-136.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1974.

MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. 34 ed. São Paulo: Cultrix, 2006, p. 26-28.

MOYSÉS, Tânia Mara. *Lettere e Libri degli altri: lições de literatura na biografia intelectual de Calvino*. Tese de doutorado (Doutorado em teoria literária). UFSC, 2010.

NAMORA, Ricardo. *Juízos literários: Argumentos, interpretação e teoria da literatura*. Tese de doutorado (Doutorado em teoria literária). Universidade de Lisboa, 2009.

NEPOMUCENO, Luiz André. Princípios da contemporaneidade: Análise da carta *Fam. IV 1*, de Petrarca, *Letras & Letras*, Uberlândia, v. 20. N. 01, p. 103-114, 2004. Disponível em: <<http://www.letraseletras.ileel.ufu.br/>>. Acesso em: 07/12/2013.

NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal ou prelúdio de uma filosofia do futuro*. Trad. Márcio Pugliesi. Curitiba: Hemus, 2001.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Roland Barthes*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1993.

PESSOA NETO, Anselmo. *Italo Calvino: As passagens obrigatórias*. Goiânia: Editora UFG, 1997.

ROCHA, Glauber. Lima Barreto. In: _____. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p. 85-98.

RODRIGUES, Fábio Dalla Paschoa. *Idade Média: filha dos antigos, berço da Modernidade*. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/iel/site/alunos/publicacoes/textos/i00001.htm>>. Acesso em 12 de setembro de 2013.

SARAMAGO, José. O autor como narrador. *Cult: revista brasileira de literatura*, São Paulo, n. 17, p. 24-27, 1998.

SCALI-WARNER, Fabia. *Il contenuto della valigia: Se una notte d'inverno un viaggiatore di Italo Calvino*. Torino: Delirium Editions, 2012.

SILVA, Kalina Vanderley; SILVA, Maciel Henrique. *Dicionário de conceitos históricos*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2009, p. 193-197

SOARES, Edvaldo. Realismo, nominalismo e cartesianismo: sentido e natureza das ideias como representação do mundo. *Prometeus Filosofia em revista*, Aracaju, v. 06, n. 11, p. 75-91, jan/jun de 2013. Disponível em: <<http://seer.ufs.br/index.php/prometeus/index>>. Acesso em: 12 de outubro de 2013.

SOUSA, Daniel Marcolino Claudino de. A literatura e a diluição do autor. *Revista Espaço Acadêmico*, Maringá, v. 09, n. 107, p. 113-126, Abril de 2010. Disponível em: <<http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/view/8705/0>>. Acesso em: 03 de março de 2012.

STARR, Raymond. Reading aloud: lectores and Roman reading. *The Classical Journal*. Ashland (VA): Classical Association of Mid-West and South. v. 86, 4, 337-343, April-May 1991.

TRIDENTE, Alessandra. História do direito autoral. In: _____. *Direito autoral: Paradoxos e contribuições para a revisão da tecnologia jurídica no século XXI*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2009, p. 3-12.

VERMEERSCH, Paula. *Calvino, Leitor de Dante*. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/iel/site/alunos/publicacoes/textos/c00018.html>>. Acesso em: 30 de Janeiro de 2014.

VIEGAS, Ana Cláudia. O “retorno do autor” – relatos de e sobre escritores contemporâneos. In: VALLADARES, Henriqueta do Coutto Prado (Org.). *Paisagens ficcionais: perspectivas entre o eu e o outro*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007, p. 13-26.

VIEIRA, Priscila Malfatti. *Se um viajante numa noite de inverno: o romanesco e o ensaísmo em Italo Calvino*. Dissertação de mestrado (Mestrado em Letras). Universidade Estadual de Campinas. 2010.

WILLEMART, Philippe. A noção de autor. In: _____. *Universo da criação literária*. São Paulo: EdUsp, 1993, p. 67-69.

ZILBERMAN, Regina. Institucionalização da autoria e reificação do escritor. *Lumina*. Juiz de Fora, v. 04, n. 01, p. 1-10, jan/jun de 2001.