

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS – UEA
CENTRO DE ESTUDOS SUPERIORES DE PARINTINS – CESP
CURSO EM LICENCIATURA EM LETRAS

**UM ESTUDO COMPARATIVO DAS ESTRATÉGIAS DISCURSIVAS ENTRE OS
NARRADORES NAS OBRAS “A SOMBRA DO VENTO” E “O CAVALEIRO
INEXISTENTE”**

IONELI BRITO PEREIRA

ORIENTADORA MESTRA DILCE PIO NASCIMENTO

Parintins-Am

2018

IONELI BRITO PEREIRA

**UM ESTUDO COMPARATIVO DAS ESTRATÉGIAS DISCURSIVAS ENTRE OS
NARRADORES NAS OBRAS “A SOMBRA DO VENTO” E “O CAVALEIRO
INEXISTENTE”**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à disciplina Pesquisa e Produção Acadêmica em Letras III, no Centro de Estudos Superiores de Parintins, da Universidade do Estado do Amazonas, para obtenção parcial de grau para aprovação do título de Licenciado em Letras.

Orientadora:

Prof^a. Ms. Dilce Pio Nascimento

Parintins-Am

2018

IONELI BRITO PEREIRA

**UM ESTUDO COMPARATIVO DAS ESTRATÉGIAS DISCURSIVAS ENTRE OS
NARRADORES NAS OBRAS “A SOMBRA DO VENTO” E “O CAVALEIRO
INEXISTENTE”**

Aprovado em: ____ / ____ / ____

BANCA EXAMINADORA

Prof^ª. Ms. Dilce Pio Nascimento (UEA)
(Orientador)

Prof^º. Ms. Maria Celeste de Souza Cardoso (UEA)
(Examinador Interno)

Prof^ª. Esp. Wesley Dias Cerdeira
(Examinador Interno)

UM ESTUDO COMPARATIVO DAS ESTRATÉGIAS DISCURSIVAS ENTRE OS NARRADORES NAS OBRAS “A SOMBRA DO VENTO” E “O CAVALEIRO INEXISTENTE”

Ioneli Brito Pereira*
Dilce Pio Nascimento*

RESUMO: : Esta pesquisa tem como objetivo realizar um estudo analítico comparativo do modo de dizer entre os narradores das obras “A sombra do vento” (2007) e “O cavaleiro inexistente” (2005). A primeira um *best seller* escrita pelo autor espanhol *Carlos Ruiz Zafón*. Um romance cercado de mistérios que giram em torno da saga de Daniel, o narrador-personagem da narrativa que sai em busca do autor do livro *A sombra do vento*, Julian Carax. A segunda obra é o clássico do escritor *Italo Calvino* respeitado na crítica vigente, principalmente, no processo de criação do que se elege como uma verdadeira obra de arte. Para alcançar tal objetivo observaram-se no narrador as estratégias narrativas que envolvem o leitor fazendo com que ele sintasse parte da obra ou como Barthes (2004) se refere ao leitor, como travessia do texto. Além dessas estratégias observaram-se certas habilidades como o emprego de ironia e metáfora. Este estudo faz ainda uma indagação de como um escritor que faz parte da paraliteratura, consegue prender o leitor com seu jogo narrativo e vender tantos exemplares? A proposta parte de uma investigação comparativa entre a literatura marcante de *Calvino* fundada na tradicional forma romanesca, especificamente, nesse romance utiliza-se da imaginação criadora, o que o próprio autor denomina esse processo criativo, em outra obra teórica de *visibilidade**, com a escritura não-clássica de *Zafón*, aquela que ganha bastante espaço e leitores dentro da arte de narrar, porém ainda vista como problemática ou sem aqueles elementos ficcionais do que seria a verdadeira obra literária. Dessa forma, apesar de conquistar tantos leitores, o referido autor encontra-se distante dos espaços acadêmicos, pois não faz parte dos estudos literários. Elegeram-se para essa análise as seguintes vertentes: os tipos de narradores, as formas de narrar e a morte do autor. Tais vertentes perpetram uma comparação entre as personalidades que narram cada obra, a fim de desvendar os pontos em comum e as incongruências entre ambas, através de uma análise crítica realizada por meio de uma pesquisa bibliográfica embasada nos estudos de *Calvino* (1990), *Eco* (1994), *Barthes* (2004), *Compagnon* (2010), *Foucault* (2009).

PALAVRAS-CHAVE: autor, narrador, estratégias discursivas, *Luiz Zafón*, *Italo Calvino*.

ABSTRACT: This research aims to perform a comparative analytical study of the way of saying among the narrators of the works “The Shadow of the Wind” (2007) and “The Nonexistent Knight” (2005). The first, a best seller written by the Spanish author *Carlos Ruiz Zafón*. A novel surrounded by mysteries that revolve around the saga of Daniel, the narrator-character of the narrative that goes in search of the author of the book “The Shadow of the Wind”, Julian Carax. The second work is the classic of the writer *Italo Calvino* respected in the current criticism, mainly in process of creation of what is elected as a true work of art. In order to reach this objective, the narrator’s narrative strategies that involve the reader have been observed, making him/her feel part of the work or as Barthes (2004) refers to the reader, as a crossing of the text. Beyond these strategies certain skills were observed such as the use of irony and metaphor. This study also makes an inquiry on how a writer, who is part of the paraliterature, can capture the reader with his narrative game and sell so many copies? The proposal starts from a comparative investigation between *Calvino* remarkable literature based on the traditional romanesque form, specifically, in this novel the creative imagination is used, how the author himself calls this creative process, in another theoretical work of *visibility*, with the non-classical writing of *Zafón*, the one that gains enough space and readers within the art of narrating, but still seen as problematic or without those fictional elements that would characterize a true literary work. Thus, despite attracting so many readers, the author is far from the academic space, because it is not part of literary studies. The following aspects were chosen for this analyses: the types of narrators, the ways of narrating and the death of the author. These strands perpetuate a comparison between the personalities who narrate each work in order to unravel the commonalities and the incongruities between them, through a critical analysis of a bibliographical research based on the studies of *Calvino* (1990), *Eco* (1932), *Barthes* (1973/2003/2004), *Compagnon* (2010), *Foucault* (2009).

-
- ☒ Acadêmica do 8º período, Letras, Centro de Estudos Superiores de Parintins, Universidade do Estado do Amazonas.
 - ☒ Mestre em Letras e Artes pela Universidade do Estado do Amazonas CESP/UEA, especialista em Literatura Brasileira Moderna e Pós-Moderna pela Universidade Federal Do Amazonas.
 - ☒ A obra do Italo Cavino que aborda a visibilidade é “As seis proposta para o próximo Milênio (1990).

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa tem como foco principal fazer uma análise comparativa entre os narradores das obras “A sombra do vento” (2007) do autor espanhol Carlos Ruiz Zafón e o clássico de Italo Calvino “O cavaleiro Inexistente” (2005), visando comparar as estratégias narrativas de duas obras aparentemente distintas.

A análise do elemento ficcional narrador é relevante para os estudos pertencentes ao campo da literatura, principalmente quando se trata de um estudo comparativo que busca enxergar as marcas distintas e semelhantes que compoem o clássico e não-clássico, propondo-se aprofundar sobre as questões de interpretação e recepção leitora para cada tipo de obra, a partir da observação da relação dada no texto entre narrador e leitor- modelo^A.

Partindo do pressuposto de que as entidades do texto, narrador e autor, são geralmente confundidas como uma só, jugou-se importante para este estudo abordar as teorias que dão conta do lugar do autor no texto, a fim de demonstrar que os mesmos tratam-se de elementos diferentes, tendo em vista que somente após a separação de ambos é que pode-se compreender mais claramente o objeto que o presente trabalho propôs-se a abordar.

A análise do trabalho focará nos seguintes aspectos: a comparação entre os dois narradores, observando o jogo narrativo, estratégias discursivas, habilidades, ironia metáfora e outros recursos utilizados por ambos. Observar também as semelhanças e incongruências entre as obras, como a própria estratégia narrativa, estrutura e fatos históricos.

A escolha do tema deu-se a partir do gosto literário particular da própria autora deste trabalho, que ao ser apresentada ao livro “A sombra do vento” enquanto cursava o segundo período do curso de Letras, com a proposta de elaborar um artigo sobre suas temáticas, sentiu-se entusiasmada e envolvida pela leitura instigante e sedutora. O apreço pela obra de Zafón foi tanta que além do artigo, posteriormente a acadêmica produziu um guia de leitura da obra para alunos do Ensino Médio, considerando o difícil contato dos alunos com obras não-clássicas dentro das escolas.

Por se considerar um preconceito literário a não aceitação de *best sellers* dentro das academias, buscou-se fazer uma análise da escrita clássica aceita pela academia e uma escrita não clássica de um autor rejeitado pela academia, provocando a indagação do porque de serem aceitas determinadas obras e outras não?

^A leitor-modelo é um termo criado por Umberto Eco na obra *Seis passeios pelo bosque da ficção* (1994).

Para responder esses questionamentos, será abordado inicialmente o olhar sobre as estratégias do narrador em “O cavaleiro inexistente”, que apesar de grande reconhecimento pela crítica não possui grande recepção leitora. Na sequência a análise focará no narrador de “A sombra do vento”, a fim de observar como este consegue prender os leitores, uma vez que a obra conquista um grande público leitor mesmo não sendo aceita pela academia, pois é vista como problemática ou sem aqueles elementos ficcionais do que seria a verdadeira obra literária.

Para atingir tal objetivo a análise será realizada a partir das leituras de Calvino (1990), Eco (1994), Barthes (2004), Compagnon (2010), Foucault (2009). Desta forma se almeja entender a construção dos narradores, o lugar do autor e a escolha de cada leitor em escolher ou ser escolhido por uma obra literária.

OS AUTORES: BREVE BIOGRAFIA

Carlos Ruiz Zafón é um escritor espanhol, nascido em 25 de setembro de 1964 em Barcelona. O escritor utilizou a cidade de origem como cenário de “A sombra do Vento”. Seu primeiro romance foi “O príncipe da Névoa” que vendeu mais de 150 mil exemplares na Espanha, e fez com que ganhasse o prêmio Ebedé de literatura. Desde então publicou vários romances, mas com certeza “A sombra do Vento”, finalista dos prêmios espanhóis Fernando Lara 2001 e Llibreter 2002, foi um de seus maiores sucessos na carreira com a qual se tornou uma das maiores revelações literárias dos últimos tempos e vem ganhando cada vez mais destaque com suas obras.

“A Sombra do Vento” conta a saga de Daniel Sempere que em uma madrugada de junho de 1945, acorda desesperado ao perceber que não consegue lembrar-se do rosto da mãe. É levado por seu pai a um misterioso lugar chamado *O Cemitério dos Livros Esquecidos*. Lá, o menino encontra *A sombra do Vento*, livro que mudará o rumo de sua vida e o arrastará para um labirinto de aventuras repleto de segredos e intrigas. A busca por pistas do desaparecido autor do livro que o fascina chamado Julian Carax, transformará Daniel em homem. Como por exemplo, ao iniciá-lo do mundo do amor, do sexo e da literatura, como nos ritos iniciáticos de transformação, passando da fase infantil da existência à fase adulta. O livro é uma narrativa pós-Segunda Guerra Mundial, cercada de mistérios, surpresas e tensões.

A segunda parte da análise, volta-se para a obra “O cavaleiro inexistente” que Italo Calvino, um dos mais importantes escritores do século XX que escreveu tantos romances quanto obras referentes a teoria literária. De pais italianos, nasceu em Santiago de Las Vegas, Cuba, em 15 de outubro de 1923. Sua família retornou à Itália logo após o seu nascimento.

Formado em Letras, participou na resistência ao fascismo de Mussolini durante a Segunda Guerra Mundial e foi membro do Partido Comunista Italiano até 1956, tendo se desfilado em 1957. Sua carta de renúncia ficou famosa em 1957.

No final dos anos 40 publicou suas primeiras obras calcadas no estilo neorrealista, onde procurou retratar com muito realismo uma Itália devastada do pós-guerra. Dentre as obras desse período destaca-se sua primeira obra, *Il sentiero dei nidi di ragno* (*A trilha dos ninhos de aranha* ou *O atalho dos ninhos de aranha*), publicada em 1947. Uma de suas obras mais conhecidas é *Le città invisibili* (*As cidades invisíveis*), de 1972, tendo como personagens Marco Polo e Kublai Khan. O autor abandona o estilo neorrealista a partir da publicação das obras “O Visconde Partido ao Meio” (1952) e “O Cavaleiro Inexistente” (1959), fazendo opção pelo caminho literário conhecido como realismo fantástico, uma corrente excessivamente excêntrica para seus ex-colegas de credo político. O escritor faleceu no dia 19 de setembro de 1985 aos 61 anos em Siena, Itália.

OS TIPOS DE NARRADORES E AS ESTRATÉGIAS NARRATIVAS

Para compreender o objeto desta pesquisa, observando as estratégias discursivas do narrador, é necessário antes compreender e/ou construir e desconstruir conceitos sobre o que é autor. Estes dois elementos, o narrador e o autor, são muito confundidos como uma mesma entidade, principalmente se a narrativa é contada na terceira pessoa do singular. A confusão é compreensível, pois, trata-se de definir quem conta determinada história. Conforme a assertiva de Barthes:

Quem fala assim? [...] Jamais será possível saber, pela simples razão que a escritura é a destruição de toda voz, de toda origem. A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito, o branco-e-preto em que vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve.

Sem dúvida sempre foi assim: desde que um fato é *contado*, para fins intransitivos, e não para agir diretamente sobre o real, isto é, finalmente, fora de qualquer função que não seja o exercício do símbolo, produz-se esse desligamento, a voz perde sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escritura inicia (BARTHES, 2004, p. 57-58).

Essa fala compara-se com o pensamento de outros autores igualmente importantes como Foucault (2009) e Compagnon (2010), que dão conta da morte do autor por não se considerar mais a intenção peremptória dele no texto. A morte do autor caracteriza-se pelo fim da intencionalidade de quem escreve para ceder lugar a alguém que narre determinada história expressando-se com opiniões e intenções próprias que podem ser iguais ou diferentes da do autor, a pessoa física que

escreveu. Esse narrador também não limitará a sua intenção do texto e sim oferecer pistas ao leitor para que o mesmo faça a interpretação do que as linhas e entrelinhas possam vir significar. Com relação a este diálogo do texto com o leitor, Barthes afirma que:

Sabemos agora que um texto não é feito de uma linha de palavras a produzir um sentido único, de certa maneira teológico (que seria a mensagem do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, oriundas dos mil focos da cultura (BARTHES, 2004, p. 62).

Barthes então compreende que nenhum texto é original o suficiente para ter sua significação limitada sob a imposição da intencionalidade de quem o escreveu. Ao contrário, é a reunião de opiniões contestáveis por outras opiniões que surgem no ato da leitura, conseqüentes de cada contexto em que o leitor se encontra, uma vez que há uma pluralidade de culturas que provocam muitas outras possibilidades de compreensão e identificação com os textos. Eco (1994) comenta esse compartilhar de experiências dentro do texto:

Ao caminhar pelo bosque, posso muito bem utilizar cada experiência e cada descoberta para aprender mais sobre a vida, sobre o passado e o futuro. Sem embargo, considerando que um bosque é criado pra todos, não posso procurar nele fatos e sentimentos que só a mim dizem respeito (ECO, 1994, p. 16).

Para Eco, da mesma maneira que não se pode limitar a significação de um texto sob a intencionalidade do autor, o leitor também não pode definir a significação do texto mediante a sua compreensão pessoal. Ou seja, ao escrever um texto, um autor não deve escrever somente coisas que lhe interessam, até porque mesmo que exponha suas próprias experiências elas não irão ser recebidas da mesma maneira. Igualmente, o leitor não pode procurar no texto apenas coisas que lhe interessem, pois, como dito, o bosque é criado para todos, e para aproveitá-lo é necessário considerar tanto as próprias experiências como as experiências de outrem, e conseqüentemente ampliar seu conhecimento sobre qualquer coisa.

Compagnon (2010) comenta a antiga e a moderna ideia corrente sobre o autor. Segundo ele, na antiga corrente se identificava o sentido da obra à intenção do autor, de modo que se buscava a *explicação* literária isto é, se deve procurar no texto o que o autor quis dizer, uma ideia precisa e conclusiva, enquanto que a moderna denuncia a pertinência da intenção do autor para determinar ou descrever o sentido da obra, e prevalece à *interpretação* literária para descrever significações da obra e buscar nela o que o texto diz independente das intenções do seu autor.

Evidentemente a segunda ideia, a *interpretação*, é a que menos limita o senso crítico do leitor, e permite que um mesmo texto possua várias possibilidades de interpretações, não se prendendo a um único ponto estático para definir o significado de uma obra, pois a significação é dada de maneira particular a partir do conhecimento prévio do leitor. De acordo com Umberto Eco o texto é:

um bosque é um jardim de caminhos que se bifurcam. Mesmo quando não existem num bosque trilhas bem definidas, todos podem traçar sua própria trilha, decidindo ir para a esquerda ou para a direita de determinada árvore e, a cada árvore que encontrar, optando por esta ou aquela direção (ECO, 1994, p.12).

Eco constrói uma metáfora para uma recepção leitora adequada. Ou seja, o leitor é responsável pela leitura. Ele deve possuir os instrumentos prévios de possibilidades de interpretação em escolher uma ou outra teoria para delinear o seu caminho. Do contrário, pode se “perder” nesse bosque da ficção e não conseguir mais sair dele. Portanto, quem faz as pontes e a travessia é o próprio leitor.

Na nova crítica, segundo Compagnon (2010) o autor é um “sujeito” no sentido gramatical ou linguístico, um ser de papel, não uma “pessoa” no sentido psicológico, mas o sujeito da enunciação que não preexiste à sua enunciação, mas que se produz com ela, aqui e agora. Afirma ainda que a escritura não pode representar absolutamente nada anterior à sua enunciação, e que ela tanto quanto à linguagem, não tem origem, isto é, o autor faz parte da construção ideológica do texto integrando a sua fala dentro do texto através de outro “ser”, o narrador, a fim de tornar a linguagem uma característica funcional. Esse narrador nem sempre se manifesta de maneira igual. De acordo com Gancho:

as variantes de narrador em primeira pessoa ou em terceira podem ser inúmeras, uma vez que cada autor cria um narrador diferente para cada obra. Por isso é bom que se esclareça que narrador não é autor, mas uma entidade de ficção, isto é, uma criação linguística do autor e, portanto, só existe no texto (GANCHO, 2002, p.29).

Gancho afirma que a escolha do foco narrativo por si só não esclarece o comportamento do narrador, nem o modo como este direcionará o leitor no texto, pois cada narrador é diferente independentemente do tipo de pessoa que fala. Isto quer dizer que o que o diferencia de outrem, são as estratégias e habilidades adotadas para narrar determinada história, integrando o leitor no texto através da linguagem.

Em consequência disso, segundo Compagnon (2010), surge uma terceira via, a ideia corrente contemporânea que aponta o leitor como critério da *significação* literária. Nessa perspectiva, ele afirma que o leitor é o:

[...] último elo do novo sistema que se deduz inteiramente da morte do autor: o leitor, e não o autor, é o lugar onde a unidade do texto se produz, no seu destino, não na sua origem; mas o leitor não é mais pessoal que o autor recentemente demolido, e ele se identifica também a uma função: ele é “esse *alguém* que mantém reunidos, num único campo, todos os traços de que é constituída a escrita [...]” (COMPAGNON, 2010, p.51).

A ideia apresentada sugere que dentro da perspectiva do novo sistema, uma obra literária é constituída por partes. A primeira origina-se no autor, o ser físico, aquele que escreve, em seguida este “morre” para dar voz a outro ser, o narrador, responsável por reproduzir e narrar a história. Por fim, o elo unificador, o leitor, responsável por reunir todas as partes do texto provocando sua unidade, efetivando-o verdadeiramente e construindo sua significação particular.

Tal ideia vem de encontro à teoria de Umberto Eco (1994), que afirma que “numa história sempre há um leitor, e esse leitor é o ingrediente fundamental não só do processo de contar uma história, como também da própria história” (ECO, 1994, p.7). Isto é, um texto sempre tem como destinatário um leitor, ou mais claramente, cada texto é construído para um tipo de leitor chamado de leitor-modelo, e este não está externo, mas integrado a ele, pois como dito anteriormente, trata-se do elo unificador do texto.

Para Eco (1994), vale ainda um alerta sobre a qualidade de tal leitor, este precisa ser curioso e disposto a adentrar o “bosque” e desvendá-lo de modo a ajudar o narrador a construir e contar uma história de maneira particular, pois, “todo texto é uma máquina preguiçosa pedindo ao leitor que faça uma parte de seu trabalho [...] às vezes o narrador quer nos deixar livres para imaginarmos a continuação da história” (ECO, 1994, p. 9-12).

O autor é bastante enfático ao utilizar o termo “todo texto” para demonstrar que por mais detalhista que seja um texto, sempre deixará partes subentendidas nas entrelinhas que proporcionarão muitas lacunas a serem preenchidas pelo leitor. Com efeito, a junção desses dois elementos, narrador e leitor, durante o processo de criação da narrativa pode ser a receita de uma boa produção e conseqüentemente de uma boa recepção leitora. No trecho seguinte, observa-se um claro exemplo do convite dado ao leitor-modelo para dividir o trabalho com essa máquina preguiçosa:

Agora devo representar as terras atravessadas por Agilulfo e por seu escudeiro durante a viagem: aqui nesta página é preciso encontrar espaço para tudo, a estrada principal cheia de poeira, o rio, a ponte, lá está Agilulfo [...] Traço no papel uma linha reta, às vezes interrompidas por ângulos, e é o percurso de Agilulfo[...] (CALVINO, 2005, p.73).

Ou seja, a narradora em outras palavras pede ao leitor que não a deixe criar a história sozinha, do contrário somente lhe contaria o resultado final de sua imaginação, mas, em vez disso enquanto narra sua própria criação, segue dando pistas para que o leitor imagine o resto. Seria impossível que o leitor não imaginasse nada mediante as imagens sugeridas para a produção da cena. Na verdade, o que a narradora faz é sugerir um caminho narrativo a fim de provocar a criatividade e colaboração do leitor.

Deste modo, fica claro que o narrador define-se como uma escolha estratégica do autor, uma personalidade responsável por narrar os acontecimentos e descrever os ambientes que transpõe a narrativa. Tal entidade, segundo Eco (1994), é quem encaminha o leitor em direção ao “bosque”, metáfora utilizada para definir todos os textos narrativos. Esse elemento ficcional implica ainda no tipo de discurso adotado, que pode ser direto ou indireto, ou seja, ele é “a transmissão ou referência que o narrador faz da fala ou do pensamento das personagens” (D’ONOFRIO, 1999, p. 539).

Logo, o narrador constitui-se como elemento principal para a análise e compreensão de uma narrativa, considerando que a narrativa é a arte de contar e narrar algo e que, portanto, conforme assegura Gancho (2002), é impossível existir narrativa sem narrador, pois ele é o elemento estruturador da história e encarregado de duas funções: o *foco narrativo* e *ponto de vista* do narrador ou da narração. Ambos os termos referem-se à posição ou perspectiva do narrador frente aos fatos narrados, pois o ato de narrar se concretiza a partir do olhar do contador, como um depoimento de alguém que relata o que viu ou ouviu, isto é, o autor expõe o seu discurso ideológico.

Diante disso, compreende-se que para analisar as duas obras, deve-se partir da investigação de seus narradores. Sendo assim, a primeira característica observada no texto com relação a este elemento refere-se ao emprego do foco narrativo que pode ser em primeira, segunda ou terceira pessoa. Trata-se, portanto, de uma característica que mais justifica o comportamento do narrador.

Em razão do caráter diferenciado entre as pessoas dos narradores, como por exemplo, as obras analisadas, “A sombra do Vento” narrado em primeira pessoa e “O cavaleiro inexistente” narrado em primeira e terceira pessoa apresentou-se para a constatação do comportamento desses narradores, os pontos de vistas colocados pelo guia do leitor-modelo dentro da narrativa,

explorando o modo de contar/narrar a história com o intuito de convencer o leitor, atraindo-o para uma leitura prazerosa.

Para Benveniste (*apud* Fiorin, 2011), os traços que diferenciam 1ª e 2ª pessoa a 3ª são em primeiro lugar, o *eu* e o *tu* que sempre participam da comunicação, isto é, praticam ou participam dos acontecimentos diretamente, enquanto que o *ele* é impessoal e sua produção não está ligada a qualquer agente ou causa, podendo representar qualquer ou nenhum sujeito, nas duas situações nunca é participante da enunciação. E é por esta razão que Benveniste apresenta duas correlações para a categoria de pessoa:

- 1) a da *personalidade*, em que se opõe *pessoa (eu/tu)* e *não pessoa (ele)*, ou seja, participantes da enunciação e elementos do enunciado; 2) a da *subjetividade*, em que se contrapõe *eu vs tu*; a primeira pessoa é *subjetiva* e a segunda é *pessoa não subjetiva* (1966, 230-232).

As duas correlações, tanto a pessoal quanto a subjetiva, demandam o apreço do leitor. Trata-se de uma questão de escolha do autor optar por uma personalidade que utilize o poder de persuasão da onisciência, permitindo a proeza de narrar os fatos com a visão do antes, durante e depois de ocorrerem. Isto, por obter conhecimento geral da história, incluindo sentimentos, emoções e pensamentos de cada personagem, além de conhecer cada caminho pelo qual cada leitor pretende escolher. Ou em vez disso, optar pela capacidade do foco narrativo em primeira pessoa, como por exemplo, de um narrador-personagem convidando o leitor a juntos descobrirem o que acontecerá na história narrada, através de mistérios, surpresas e revelações. Este narrador também conhece as pretensões de seu leitor, por isso sempre encontra uma maneira de surpreendê-lo. De toda forma o narrador buscar cooperação do leitor.

O JOGO NARRATIVO DE “CAVALEIRO INEXISTENTE” E “A SOMBRA DO VENTO”

Os romances analisados apresentam tanto diferenças como semelhanças entre si. O narrador, por exemplo, é quem dita as regras do jogo em ambas as obras, provocando o leitor a participar da construção do texto. Apesar de o leitor ser o outro jogador, sem o qual não se poderia jogar, quem comanda verdadeiramente o jogo, no sentido de movimentar as peças no tabuleiro é o narrador. Ele vai jogando aos poucos suas cartas, revelando um segredo aqui, iniciando outro mistério acolá etc.

Observa-se esse jogo em “O cavaleiro inexistente” a partir da sequência em que a narradora coloca os fatos: Irmã Teodora revela que é uma freira que imagina a história de cavalaria medieval. Depois conta como utiliza os sons produzidos naquele ambiente para reproduzir outros sons, como por exemplo, de uma batalha de espadas ou os passos de cavalos. Mais adiante insere na cena uma amazona chamada Bradamante, que mais tarde revela ser ela própria novamente. E assim, segue revelando aos poucos os segredos que segura enquanto convida o leitor a construir a narrativa com ela.

Já em “A sombra do vento” o “baralho” trata-se da investigação do paradeiro de Julian Carax. As cartas do narrador são jogadas conforme a aparição de cada personagem. As histórias de tais personagens é que tecem a trama. Durante a leitura, o narrador e o leitor partem para a desarticulação deste tecido através do conhecimento de uma multiplicidade de fatos que as personagens fizeram parte, fatos estes que com o avançar das investigações acabam interligando-se. A trama começa quando Daniel escolhe o livro maldito: [...] “numa capa cor e vinho e sussurrando seu título em letras douradas [...] acariciei as palavras com a ponta dos dedos, lendo em silêncio: *A sombra do Vento* – JULIÁN CARAX” (ZAFON, 2007, p.10). Por conta do livro, Daniel conhece Clara Barceló que sabe mais algumas informações sobre o homem que procura: “[...] a sobrinha do livreiro me explicou a sua história e como tropeçara, também por acaso, nas páginas de Julián Carax” (ZAFÓN. 2007, p. 21).

Logo depois, surge na história um mendigo chamado Fermín Romero de Torres que o ajuda nas investigações. Durante este processo, coisas estranhas passam a acontecer, como a aparição de um estranho que escondia seu rosto na escuridão, e que adiante descobre-se que se trata de Julián Carax. No trecho seguinte, o protagonista descreve a criatura misteriosa: “Seu rosto era apenas uma máscara de pele negra e cicatrizada, devorada pelo fogo” (ZAFÓN, 2007, p.48). Como estas, muitas outras personagens são inseridas a cada momento dentro da história. O narrador aos poucos acrescenta uma nova peça no jogo, que se encaixa e retorna com o leitor ao ponto inicial, preenchendo lacunas importantes, que começam a suscitar no leitor a capacidade de ligação entre elas, de modo que aos poucos a história vai ganhando sentido.

A estratégia de usar o suspense, mistério e as revelações a conta-gotas, procura cativar o leitor e aguçar sua habilidade e criatividade, fazendo com que ambos consigam manter um diálogo que os permita trilhar juntos os caminhos do bosque de maneira instigante e prazerosa.

Pode-se, ainda, observar que os enredos contam histórias permeadas de aventuras, paixões, desejos, ideais, emoções, suspense e mistério que se relacionam mais ainda por se tratarem de uma história dentro de outra história. O romance de Zafón, o mistério gira em torno de um livro maldito,

cujo nome é o mesmo título da obra, que conta a história semelhante a história do próprio personagem central. Ou, seja, um livro dentro de outro livro.

Por sua vez, o livro de Calvino narra a história de um cavaleiro de armadura branca chamado Agilulfo Emo Bertrando dos Guildiverni e dos Altride Corbentraz e Sura, um cavaleiro perfeito que na verdade não existe. A principal surpresa é quando posteriormente descobre-se que na verdade a história trata-se da imaginação de uma freira, que produz tal história como penitência que lhe fora imposta, isto é, uma história dentro de outra história.

No entanto, os narradores de “O cavaleiro inexistente” e “A sombra do Vento” apresentam-se em pessoas e discursos diferentes. No romance de Calvino, a entidade se manifesta primeiramente em terceira pessoa, conduzindo desta forma o leitor durante os três capítulos iniciais. No decorrer deste período, o leitor não sabe quem está lhe contando a história, nem mesmo se é de uma personagem masculina ou feminina, conforme mostra o fragmento seguinte: “Sob as muralhas vermelhas de Paris perfilava-se o exército da França. Carlos Magno ia passar em revista os paladinos. Encontravam-se ali havia mais de três horas; fazia calor, era uma tarde de começo de verão” (CALVINO, 2005, p. 7).

Trata-se, portanto, de uma entidade onisciente e abstrata criada apenas para narrar a história de um bravo soldado. Até, então, não é possível perceber que voz é essa que narra em completude os acontecimentos de toda a trajetória heroica do misterioso Agilulfo. Logo, o leitor não tem como saber se a voz é feminina ou masculina. Porém, no quarto capítulo é revelada ao leitor a identidade da narradora-personagem, uma mulher, freira confinada em um convento. Dessa forma, o foco narrativo sofre uma metamorfose e passa a partir daí a narrar o romance em primeira pessoa conforme este trecho abaixo:

Eu, que estou contando esta história, sou irmã Teodora, religiosa da ordem de São Columbano. Escrevo no convento, deduzindo coisas de velhos documentos, de conversas ouvidas no parlatório e de alguns raros testemunhos de gente que por lá andou. Nós, freiras, temos poucas ocasiões de conversar com soldados: e, assim, o que não sei, trato de imaginar; caso contrário, como faria? E nem tudo na história está claro pra mim (CALVINO, 2005, p.31).

A revelação surpreende o leitor, pois é o momento em que certamente já escolheu dentro do bosque um caminho a seguir, uma vez que o leitor escolhe seguir aquilo em que acredita. Decerto, a narradora confunde o leitor ao desarticular seu entrosamento com o texto, pois além de revelar que é na verdade uma freira e não um soldado destemido, revela também que a narrativa não se trata de uma história de guerra, ou a bravura de um cavaleiro que não existe, mas sim um produto de sua imaginação. No entanto, apesar de afirmar que a história de Agilulfo é apenas invenção de sua

mente, Irmã Teodora também assegura que baseou-se em velhos documentos e testemunhos, afim de promover mais veracidade para sua história, ou seja, está dizendo ao leitor que inventou, mas que poderia ter acontecido realmente daquela maneira, uma vez que se baseava em fatos reais.

Para o leitor que por ventura sentiu-se provocado por certo preconceito, em virtude de se tratar de uma freira confinada, a narradora prossegue seu jogo utilizando-se de uma linguagem bastante irônica e sarcástica:

Vocês vão me desculpar: somos moças do interior, ainda que nobres, tendo vivido sempre em retiro, em castelos perdidos e depois em conventos; excetuando-se funções religiosas, tríduos, novenas, trabalhos de lavoura, debulha de cereais, vindimas, açoitamento de servos, incestos, incêndios, enforcamentos, invasões e exércitos, saques, estupros, pestilências, não vimos nada. O que pode saber do mundo uma pobre freira? Portanto, prossigo penosamente esta história que comecei como penitência. Agora Deus sabe como farei para contar-lhes a batalha, eu que das guerras, Deus me livre, sempre fiquei afastada e, exceto aqueles quatro ou cinco embates em campo aberto em que tiveram lugar na planície embaixo de nosso castelo e que, meninas, acompanhávamos das ameias, entre caldeirões de piche fervente (quantos mortos ficavam apodrecendo depois pelos prados e os encontrávamos ao brincar, no verão seguinte, sob uma nuvem de zangãos!), sobre batalhas, dizia, não sei nada (CALVINO, 2005, p. 32).

Certamente a revelação suscitará um efeito diferente em cada leitor. Alguns poderão sentir-se decepcionados. Um leitor do sexo masculino, por exemplo, que tivesse empolgado com as histórias de guerra e descobre que na verdade a história em questão trata-se de invenções da mente criativa de uma freira confinada, que encontrou como passatempo a ideia de escrever uma aventura, a qual nunca vivenciara efetivamente, pode pensar em parar visto que não condiz com seu gosto preferido de leituras, ou contrariamente prosseguir considerando que a freira embasou-se em fatos verídicos, e que aparece ali apenas para narrar tais aventuras, e não sugeriria nenhuma mudança na sua preferência de texto.

Posteriormente, pode-se imaginar uma leitora que esteja achando tediosa justamente por abordar aventuras de uma guerra, talvez seja para ela muito mais interessante descobrir que se trata da criatividade de uma freira em produzir uma história fantasiosa. Além de muitos outros efeitos causados em leitores-modelos diferentes que se deparam com esta leitura.

Outro ponto que pode ser observado ao final da citação acima é a oscilação do foco narrativo. No trecho acima a narradora acaba de se apresentar e dialogar com o leitor em primeira pessoa, mas em seguida encerra o trecho com os dizeres: “sobre batalhas, **dizia**, não sei nada”. O verbo “dizer” destacado, aparece novamente em terceira pessoa, causando confusão no leitor, uma vez que inexplicavelmente a narradora refere-se a si mesmo em terceira pessoa. Seria o surgimento de outro narrador? Esta é uma dúvida lançada ao leitor.

Com efeito, o encerramento feito em terceira pessoa foi proposital, um indicativo da narradora para demonstrar que não permaneceria narrando somente em primeira pessoa, mas prosseguiria intercalando seu ponto de vista, de modo como se observa a seguir na retomada de sua narração: “Tampouco Rambaldo sabia alguma coisa do assunto: embora nunca tivesse pensado em outra coisa na sua curta vida, aquele era o batismo de fogo. Aguardava o sinal de ataque, em fila, a cavalo, mas não gostava daquilo” (CALVINO, 2005, p. 32).

Nesta situação, a narradora igualmente sem dar explicações ou “aviso prévio”, volta a narrar em terceira pessoa e o leitor pouco atento, sem perceber se vê novamente no cenário anterior apreciando a saga do cavaleiro inexistente de armadura branca em vez da história e uma freira criativa.

Outra questão relevante na observação do comportamento da narradora de “O cavaleiro inexistente” que com certeza chama a atenção do leitor é a criatividade de irmã Teodora durante a produção da história. Cada ruído produzido pelas ações de quem circulava pelas dependências do ambiente de seu enclaustro, que era nada além do que barulhos ocasionados pela corriqueira rotina de rezas e afazeres domésticos do convento, atravessavam as paredes e transmitiam aos seus ouvidos sons que se transformavam, passando a representar outros novos sons, a revelação é feita no quinto capítulo, conforme demonstrado abaixo:

Enquanto escrevo ouço o barulho dos pratos de cobre estanho: as freiras ajudantes de cozinha estão enxaguando as louças de nosso magro refeitório [...] Ontem escrevia sobre a batalha e no ruído de louça na pia acreditava estar ouvindo o bater e lanças contra escudos e couraças, o ressoar de elmos atingidos por grandes espadas; do pátio chegavam até mim os golpes do tear das irmãs tecedoras e me parecia uma batida de cascos de cavalos a galope: e, assim aquilo que minhas orelhas ouviam meus olhos entreabertos transformavam em visões e meus lábios silenciosos em palavras e palavras e a pena se lançava pela folha branca, correndo atrás delas [...] Portanto, só me resta imaginar os heróis de minha história ao redor das cozinhas [...] (CALVINO, 2005, p. 44-45).

Logo a seguir, a narradora faz um novo pulo à terceira pessoa e continua nessa oscilação ao longo de toda a obra, uma forma de manter o diálogo e não deixar o leitor esquecer que é uma história que está sendo construída naquele momento em que o leitor faz a leitura e pedir que este o ajude a criá-la.

A partir de agora volta-se a análise para o jogo narrativo do narrador de “A sombra do vento” que diferentemente de “O cavaleiro inexistente” possui foco narrativo em primeira pessoa desde o primeiro capítulo. Trata-se de um narrador-personagem, o protagonista Daniel. O mesmo narra e participa da história, compartilhando as lembranças de quando iniciou a saga que rodeava o

misterioso livro “A sombra do vento” de Julian Carax e que vivencia ainda no presente, como mostrado abaixo:

Ainda me lembro daquele amanhecer em que meu pai me levou pela primeira vez para visitar o Cemitério dos Livros Esquecidos. Despontavam os primeiros dias de verão de 1995 e andávamos nas ruas de uma Barcelona aprisionada sob um céu cinzento, com um sol de vapor que derramava na Rambla de Santa Mônica como uma grinalda de cobre líquido (ZAFÓN, 2007, p.7).

O romance de Zafón apresenta um contexto histórico de pós-guerra para corroborar com a veracidade e convencimento de sua história, uma vez que ocorre na primeira metade do século XX quando Barcelona vivia os anos mais difíceis de opressão e repressão por consequência do pós-guerra e do regime totalitário conhecido como franquismo, isto é, a ditadura fascista do generalíssimo Franco*. Conforme observa-se na explanação acima e no trecho seguinte:

Não tenho dúvidas de que o atual regime tem seus dias contados. Segundo todos os indícios, os americanos vão nos invadir quando menos se espera, e vão colocar Franco vendendo refrigerantes em uma barraquinha em Melilla. E vou recuperar meu emprego, a minha reputação e minha honra perdida (ZAFÓN, 2007, p. 53).

O enunciado traz em seu corpus toda a revolta de uma sociedade cansada de viver mediante um regime autoritário e opressor. A crítica através da literatura busca dar voz aos que tiveram suas vidas destruídas, mas que mantinham a esperança de reconstruí-las mesmo que precisasse de mais guerras para efetivá-la. Para Abdala Junior, por exemplo: “O mundo imaginário oferece espaço para repousar das agressões cotidianas. O enredo apresenta coerências que os fatos recusam [...] Neutralizada a aspereza da vida no tempo a leitura, o leitor se reaparela para enfrentá-la com renovado vigor” (ABDALA JUNIOR, 1995, p. 15). Isto é, a literatura não somente é o instrumento de crítica, mas é também um lugar de refúgio e revigoramento para encarar o mundo real. Nesse contexto, Eco (1994), argumenta sobre a junção de ficção e realidade:

Na ficção, as referências precisas ao mundo real são tão intimamente ligadas que, depois de passar algum tempo no mundo do romance e de misturar elementos ficcionais com referências à realidade, como se deve, o leitor já não sabe muito bem onde está. Tal situação dá origem a alguns fenômenos bastante conhecidos. O mais comum é o leitor projetar o modelo ficcional na realidade – em outras palavras, o leitor passa a acreditar na existência real de personagens e acontecimentos ficcionais (ECO, 1994).

✉* As informações estão disponíveis em: www.todamatéria.com.br/regimestotalitários-na-europa. Acesso em 13 de novembro às 22:35.

O autor ressalta que é importante para um texto misturar elementos de ficção e realidade, com o intuito de alcançar o grande objetivo do texto ficcional que é convencer o leitor, pois quanto mais convencido pela história, mais envolvido estará com a leitura e o desvendar de um mundo projetado pelo próprio leitor. Em “A Sombra do Vento”, Zafón utiliza dessa estratégia narrativa para provocar no leitor a imaginação sobre o que está sendo narrado:

Naquele domingo, as nuvens fugiram do céu e as ruas descansavam imersas numa lagoa de neblina ardente que fazia suar os termômetros das paredes. No meio da tarde, chegando já aos 30 graus, parti rumo à rua Canuda para o encontro com Barceló no Ateneo, com meu livro debaixo do braço e uma faixa de suor na testa. O Ateneo era – e continua sendo – um dos diversos locais em Barcelona onde o século XIX ainda não recebeu a notícia de sua aposentadoria. A escadaria de pedra se erguia desde um pátio palaciano até uma rede fantasmagórica de galerias e salões de leitura onde invenções como o telefone, a prensa ou o relógio de pulso pareciam anacronismos futuristas (ZAFÓN, 2007, p. 18).

Esse capítulo, intitulado “Dias de Cinza – 1945-1949”, já apresenta um discurso permeado de imagens de um dado momento da história mundial que foi o pós-guerra ou o término da Segunda Guerra Mundial em 1945. O leitor ao fazer a abordagem desse capítulo, de imediato faz a associação da referente data com o título “Dias de Cinza” às consequências da guerra no mundo, mais precisamente em Barcelona onde é ambientada a história de ficção. O autor descreve, como noutros trechos da obra, uma Barcelona atormentada e tomada pelo ardor do clima. Sobre as projeções da história no discurso narrativo, Abdalla Junior diz o seguinte:

A ação (nível da história) aparece no discurso narrativo conforme as estratégias discursivas do narrador, que destaca certos fatos para detrimento de outros. Uma estratégia discursiva nas narrativas de suspense é escamotear certos fatos para revelá-los no momento mais importante da narrativa: o clímax (ABDALA JUNIOR, 1995, p. 35).

O narrador pode inserir fatos históricos em seu discurso não somente para criticar ou denunciar, mas principalmente para manter o suspense da história ficcional. Afinal, o surgimento de um novo fato impede que o narrador dê continuidade a outro. Com a pausa entre cada fragmento de história ou qualquer outra nova informação inserida na narrativa, o jogador ganha mais tempo antes de revelar um novo segredo.

Dentro do jogo literário, umas das artimanhas do narrador é a utilização de recursos linguísticos. A ocorrência desses recursos na produção da narrativa são estratégias adotadas por cada narrador. para conduzir o leitor dentro do texto de modo que este fique atento durante o desenrolar da trama. Tais recursos tratam-se de ferramentas do narrador para realizar com êxito o ato de narrar uma história, e alcançar grande número de leitores e críticos. Em “O cavaleiro

inexistente”, notou-se que o discurso da narradora é bastante irônico. Diferentemente em “A sombra do vento” o recurso é linguístico.

Para tratar do recurso linguístico-discursivo, metáfora, que é o recurso de linguagem mais evidente em “A sombra do vento”, utilizou-se a abordagem de Calvino (1990), sobre a proposta que ele denomina de visibilidade. Esta é exatamente a descrição de determinada cena ou objeto através de comparações com algo que busque representar de forma precisa os sentimentos e sensações que o sujeito que narra tenta repassar. Ou seja, trata-se de um método para processar visualmente para o leitor a concretização da expressão verbal. Dessa maneira, a colocação comparativa entre objetos, projeta imagens na mente de quem leu ou ouviu. Isto é chamado de processo imaginativo que o autor divide em dois. São eles: o que parte da palavra para chegar à imagem visiva e o que parte da imagem visiva para chegar à expressão verbal. O primeiro processo é o que ocorre quando lemos um romance, e a partir da descrição passamos a imaginar a cena ou partes dela.

Em “A sombra do vento”, a metáfora se manifesta principalmente nas falas do personagem Firmím Romero de Torres, um mendigo que ao ser acolhido generosamente por Daniel e seu pai, passa a se tornar o principal companheiro do garoto durante a investigação sobre o autor misterioso. Abaixo expôs-se algumas fala do referido personagem:

Não sabemos o que é vida até tirarmos a roupa de uma mulher pela primeira vez. Botão a botão, como se estivéssemos descascando uma batata bem quentinha, numa noite de inverno. Ahhh...” (p. 76). “Cuidado, que isso que o senhor está me oferecendo não é uma mão, é uma prensa hidráulica, e eu preciso conservar os meus dedos de violinista para os trabalhos da loja” (p. 80)

A visibilidade de tipo metafórico observada nas falas de Fermín, manifesta-se na tentativa de repassar suas sensações e pensamentos com a mesma intensidade para seu receptor, comparando-os com algo semelhante. Como vê-se em seu comentário acima sobre o primeiro contato íntimo de um homem com uma mulher, comparando o corpo desta com uma batata quente, ou seja, diz em outras palavras que ela deve ser tocada cuidadosamente até mesmo por conta do receio consequentes da inexperiência. Em relação a comparação que fez sobre um forte aperto de mão, entende-se que nem só expressa intensidade do que sentiu como abreviou bastante sua fala. Se lançasse mão de usar este recurso teria que discursar da seguinte maneira: Cuidado, pois o senhor tem mãos bastante fortes que estão apertando e machucando as minhas, e preciso que meus dedos estejam bem conservados para os trabalhos da loja. Em vez disso apenas comparou a mão que apertava a sua, com uma prensa hidráulica.

Calvino dá um exemplo de como a visibilidade pode ajudar o leitor a construir os significados e apreciação durante a leitura de um texto: “A fantasia é uma espécie de máquina eletrônica que leva em conta todas as combinações possíveis e escolhe as que obedecem a um fim, ou que simplesmente são as mais interessantes, agradáveis ou divertidas” (CALVINO, 1990, p. 1007).

Neste trecho, o autor fala da fantasia gerada durante o processo imaginativo e usa na própria explicação uma comparação metafórica da fantasia com uma máquina eletrônica, ou seja, a mente obedece aos comandos de um ser, o leitor, que reproduz em sua imaginação apenas as imagens mais interessantes ao leitor que evidentemente partem do seu apreço particular.

Portanto, a estratégia de utilizar uma linguagem metafórica como ferramenta a favor de seu modo de enfeitiçar o leitor, prendendo-o dentro do mundo ficcional criado por ele, o narrador consegue demonstrar mais uma vez que é ele quem comanda o jogo narrativo, uma vez que o leitor se sente envolvido ao perguntar-se, o que isso quer dizer? E ali permanece segurado pelas imagens que surgem em sua imaginação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nenhum texto é capaz de produzir sentido sozinho. A significação de cada obra produz-se na relação entre as partes que a constituem: o autor, o narrador e o leitor. A partir da identificação da função que cada elemento é responsável, torna-se possível observar e descobrir as possibilidades de significação de um texto, que se dá sempre de maneira particular a cada leitor, considerando a carga prévia cultural e teórica de cada leitor.

Acreditamos que na construção do texto acontece a demolição do autor para se dar voz ao narrador, porém, este pode emprestar para a nova entidade elementos de sua própria realidade como fatos históricos, que tomados pelo narrador, promovem um caráter mais realista e verossímil a sua história, conseqüentemente, alcançando o objetivo da literatura, o convencimento do leitor.

Além da mistura de ficção e realidade outras estratégias narrativas são adotadas pelos narradores para prender o leitor no texto, envolvendo-o em um verdadeiro jogo literário, jogando com imagens que fazem com que o mesmo imagine a história ou pelo menos partes dela, mistérios e recursos linguísticos como a metáfora. Logo, tais estratégias resultam na cativação do leitor que se sente atraído por esta ou aquela leitura. Conseqüentemente, o leitor sente-se mais envolvido pela leitura.

A obra de Calvino faz o seu jogo narrativo através do suspense. As regras do jogo são limitar as informações do leitor para que quando lhe revelado determinada dúvida, cause-lhe espanto, porém mais envolvido na história devido a curiosidade causada.

Diante do que foi discutido, percebe-se a contribuição da análise comparativa das estratégias discursivas entre os narradores de duas obras literárias, que apesar de apresentarem semelhança em alguns aspectos, principalmente no que diz respeito ao jogo narrativo comandado pelo elemento ficcional narrador, são obras que jamais seriam colocadas pelo cânone literário lado a lado. Uma vez que um clássico não deve ser comparado a uma obra defeituosa como os *best sellers*, pois é uma espécie de “crime” levar para os ambientes acadêmicos obras que não estejam enquadradas no jugo de uma organização da qual não se sabe onde é sediada, mas que define o que é um livro bom e um livro ruim, baseados em qualquer justificativa que não seja a grande recepção leitora.

É o caso da coleção de “Harry Potter”, “A cabana” entre tantas outras obras de escritores como Paulo Coelho e E. L. James que são lidos e apreciados por milhares de leitores de todas as faixas etárias, mas que não conseguem alcançar um reconhecimento dos que fragmentam a literatura.

Desse modo, a presente pesquisa deixa uma reflexão sobre o preconceito literário, do porque de obras tão apreciadas não são trabalhadas nas escolas ou centros acadêmicos? Não como forma de abandonar os clássicos, pois como aqui foi apresentado, tratam-se de obras importantíssimas, mas como complemento para outras leituras previamente estabelecidas pelos sistemas e que são necessárias para o ampliar do conhecimento de cada leitor.

Mediante esta ressalva, deixa-se uma questão, que se encontra subentendida dentro da escolha em delimitar para esta análise a comparação de uma obra clássica de Calvino com uma do *best seller* de Carlos Ruiz Zafón, autores de posições classificatórias tão distantes. Porém, segundo Orlandi (2013), “há sempre no dizer um não-dizer necessário” (ORLANDI, 2013, p. 82). Neste momento achou-se necessário que este não-dizer se pronunciasse. É evidente que as questões suscitada neste artigo não se esgotam nesse trabalho, mas acredita-se que ele possa trazer inquietações para o campo acadêmico obras que estão distante do cânone, porém muito presente na vida cotidiana.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABDALA JUNIOR, Benjamin. Introdução à análise da narrativa. São Paulo: Scipione. 1995.

- BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Tradução Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- CALVINO, Italo. **O cavaleiro inexistente**. Tradução Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras. 2005.
- CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**. Tradução Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras. 1990.
- COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Belo Horizonte: UFMG. 2010.
- D'ONOFRIO, Salvatore. **Teoria do texto**. São Paulo: Ática. 1999.
- ECO, Umberto. **Seis passeios pelo bosque da ficção**. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras. 1994.
- FOUCAULT, Michel. **O que é o autor?**. Tradução António Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. Lisboa: Nova Vega. 2009.
- FIORIN, José Luiz. **Introdução à linguística II: princípios de análise**. São Paulo: Contexto. 2011.
- GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**. São Paulo: Ática. 2002.
- ORLANDI, Eni P. **Análise do discurso: princípios e procedimentos**. Campinas: Pontes Editores. 2013.
- ZAFÓN, Carlos Ruiz. **A sombra do vento**. Tradução Marcia Ribas. Rio de Janeiro: Objetiva. 2007.