


RESSALVA

Atendendo solicitação do(a)
autor(a), o texto completo desta Tese
será disponibilizado somente a partir
de 30/07/2022.

unesp  **UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

DEBORAH GARSON CABRAL

A FORJA NARRATIVA EM UMBERTO ECO: uma
aventura em busca da experiência da Verdade



ARARAQUARA – S.P.
2020

DEBORAH GARSON CABRAL

A FORJA NARRATIVA EM UMBERTO ECO: uma
aventura em busca da experiência da Verdade

Tese de Doutorado, apresentado ao Conselho, Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutora em Letras – Área de conhecimento: Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teoria e Crítica da Narrativa

Orientadora: Profa. Dra. Cláudia Fernanda de Campos Mauro

Bolsa: Capes e CNPq

ARARAQUARA – S.P.
2020

C117f

Cabral, Deborah Garson

A forja narrativa em Umberto Eco : uma aventura em busca da experiência da Verdade / Deborah Garson Cabral. -- Araraquara, 2020
183 p.

Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp),
Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara
Orientadora: Claudia Fernanda de Campos Mauro

1. Literatura italiana. 2. Narrativa em primeira pessoa. 3. Verdade.
4. Epifania. 5. Forja narrativa. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

DEBORAH GARSON CABRAL
A FORJA NARRATIVA EM UMBERTO ECO: uma aventura
em busca da experiência da Verdade

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutora em Letras – Área de Conhecimento: Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teoria e Crítica da Narrativa
Orientadora: Profa. Dra. Claudia Fernanda de Campos Mauro
Bolsa: Capes e CNPq

Data da defesa: 30/07/2020

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Profa. Dra. CLÁUDIA FERNANDA DE CAMPOS MAURO
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP)
Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara.
Departamento de Letras Moderna

Membro Titular: Prof. Dr. CARLOS EDUARDO MONTE
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP)
Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara

Membro Titular: Profa. Dra. GISELE DE OLIVEIRA BOSQUESI
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)
Instituto de Letras
Departamento de Línguas Modernas

Membro Titular: Profa. Dra. IONARA SATIN
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP)
Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara.
Departamento de Letras Moderna

Membro Titular: Prof. Dr. MARCIO SCHEEL
Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho” (UNESP)
Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas (IBILCE) Campus de São José do Rio Preto
Departamento de Estudos Linguísticos e Literários

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras

UNESP – Campus de Araraquara

*Àquele que, junto a mim, vivencia a mais incrível aventura de todas.
Te amo.*

AGRADECIMENTOS

Este trabalho não teria sido sequer iniciado sem a ajuda de meus pais. Sempre presentes, foram a força e a perseverança por eles doadas que fizeram com que eu jamais desistisse de chegar à conclusão desta etapa. Vocês são meu exemplo, meu incentivo e o alvo da minha mais profunda gratidão;

À Paola, que foi a mais prejudicada nesse processo, ao mesmo tempo que é e sempre será o motivo que faz com que eu deseje ser sempre melhor do que sou;

Aos meus irmãos, companheiros e incentivadores, que conseguem ver em mim aquilo que eu mesma não vejo. Amo vocês! Vocês são meu elo com meu passado e minha estrutura para construir o futuro;

Aos meus amigos, mais que queridos, que estão sempre conectados comigo em pensamento, mesmo que distantes. Obrigada por me ouvirem, por compartilharem comigo os bons momentos, por insistirem para que eu jamais desistisse;

À minha psicóloga, Renata Fiorin, que foi uma das maiores responsáveis pelo resultado deste estudo, principalmente pela sua confecção, pois me manteve sã durante todo o percurso;

À minha orientadora Claudia Fernanda de Campos Mauro, que esteve sempre ao meu lado auxiliando em tudo que fosse possível. Pela alegria e bom humor com que leva a vida;

Aos professores que cruzaram o meu caminho e foram pródigos em doar um pouco de si para que eu pudesse carregar comigo uma bagagem cada vez mais completa para poder, eu também, passar a doar;

Ao Prof. Dr. Claudio Paolucci, professor da UniBo responsável pela minha pesquisa em Bolonha, na Itália, através do Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior (PDSE), que me fez enxergar um Umberto Eco mais vivo e humano do que jamais imaginaria. Pela sua paixão pela linguagem e pela admiração por seu mestre, que puderam ser, em alguma medida, transferidas a mim;

Aos componentes da banca de qualificação e defesa, Prof. Dr. Carlos Eduardo Monte, Profa. Dra. Gisele de Oliveira Bosquesi, Profa. Dra. Ionara Satin, Prof. Dr. Marcio Scheel, Prof. Dr. Paulo César Andrade da Silva, minha mais profunda gratidão, pois vocês me direcionaram e incentivaram para que este trabalho fosse concluído.

O presente trabalho foi realizado com apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) - Código de Financiamento 142160/2018-0

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

1.

*Um galo sozinho não tece uma manhã:
ele precisará sempre de outros galos.
De um que apanhe esse grito que ele
e o lance a outro; de um outro galo
que apanhe o grito que um galo antes
e o lance a outro; e de outros galos
que com muitos outros galos se cruzem
os fios de sol de seus gritos de galo,
para que a manhã, desde uma teia tênue,
se vá tecendo, entre todos os galos.*

2.

*E se encorpando em tela, entre todos,
se erguendo tenda, onde entrem todos,
se entretendendo para todos, no toldo
(a manhã) que plana livre de armação.
A manhã, toldo de um tecido tão aéreo
que, tecido, se eleva por si: luz balão.*

João Cabral de Melo Neto, 1994, p. 345.

RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo analisar os três últimos romances de Umberto Eco, A misteriosa chama da rainha Loana, de 2004, O cemitério de Praga, de 2011 e Número zero, de 2015. Busca, a partir da observação do comportamento do narrador dentro de cada texto, demonstrar uma estratégia narrativa que aqui será chamada de forja narrativa, que promove, através da subversão da linguagem, utilizando da ironia equiana e revelando uma dinâmica entre a verdade e a *menzogna* contidas nos signos, propor ao leitor a participação na construção de sentidos da narrativa. Procura também discutir a ideia de Verdade na concepção de Umberto Eco, que revela que só é possível conhecer a verdade vivendo-a, e por isso considera a narração a única maneira possível para acessá-la. Através de um passeio atento dentro dos bosques textuais de Eco, o que se procura é demonstrar de que maneira o narrador é o responsável pela revelação da verdade epifânica de Eco, que faz uso da linguagem – que por ser simbólica, pode conter a semente da *menzogna* – para, mentindo, mostrar a Verdade.

Palavras – chave: Literatura italiana. Narrativa em primeira pessoa. Verdade. Epifania. Forja narrativa.

RIASSUNTO

Questo lavoro mira ad analizzare le ultime tre romanzi di Umberto Eco, *La misteriosa fiamma della regina Loana*, di 2004, *Il cimitero di Praga*, di 2011, e *Numero zero*, di 2015. Cerca, dall'osservazione del comportamento del narratore dentro ogni testo, dimostrare una strategia narrativa che qui sarà chiamata *forja* narrativa, che promuove, attraverso la sovversione del linguaggio, utilizzando l'ironia echiana, e rivelando una dinamica tra la verità e la menzogna contenute nel signo, proporre al lettore la partecipazione alla costruzione di sensi della narrativa. Inoltre, cerca di discutere l'idea di Verità nella concezione di Umberto Eco, che rivela che solo è possibile conoscere la verità vivendola e quindi considera la narrazione l'único modo possibile per accederla. Attraverso una passeggiata nei boschi testuali di Eco, che usa il linguaggio – che, essendo simbólica, può contenere il seme della menzogna – per, mentendo, dire la verità.

Parole-chiavi: Letteratura italiana. Narrativa in prima persona. Verità. Epifania. *Forja narrativa*.

SUMÁRIO

UMA BREVE INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO 1 – A FORJA NARRATIVA	14
1.1 A menzogna	15
1.2 A importância do leitor na construção de sentidos	20
1.3 O narrador: o agente da forja	26
CAPÍTULO 2. A MISTERIOSA CHAMA DA RAINHA LOANA: A FORJA DE SI.....	36
2.1 De te fabula narratur – a narração fala sobre ti.....	36
2.2 Primeiras pistas	41
2.3 Recolhendo vestígios.....	48
CAPÍTULO 3. O CEMITÉRIO DE PRAGA: A FORJA DA HISTÓRIA.	91
3.1 A História subvertida ou Plot twist.....	94
3.2 Narração e História	98
CAPÍTULO 4. NÚMERO ZERO: A FORJA DA REALIDADE	145
CONCLUSÃO.....	172
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	180
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	181

Uma breve introdução

O primeiro intento deste trabalho foi, a princípio, criar um conceito de narrador que abarcasse as inovações – no início percebidas – fornecidas pelo narrador dos romances de Umberto Eco. Entretanto, com o andar da pesquisa, o que se verificou foi que esses narradores compõem uma estratégia narrativa da qual, através das propostas oferecidas por eles, participa também o leitor, construindo, em um trabalho cooperativo, a *forja narrativa*. Assim, após muitas novas leituras e outras releituras, esse é o mote desta tese.

No capítulo introdutório, faremos uma breve discussão sobre o motivo desta tese, discorrendo sobre alguns conceitos-chaves que direcionaram nossa pesquisa, todos relacionados à estrutura do pensamento equiano. Veremos a ideia de Verdade para Eco, bem como sua relação com a *menzogna*, ideias desenvolvidas por Claudio Paolucci nos seus estudos sobre a filosofia de Eco. Também procuraremos explicar o que é a forja narrativa, eixo central desta tese, bem como a relação entre narrador e leitor para a produção de sentidos do texto.

Nos três capítulos seguintes, faremos as análises dos três últimos romances de Umberto Eco, verificando de que maneira se dá a forja narrativa em cada um deles, trazendo exemplos nos quais seja possível observar como ela ocorre.

No capítulo conclusivo, faremos uma explanação para arrematar as ideias desenvolvidas nas análises, de forma a indicar como a autora chegou a tais conclusões, refletindo sobre o papel dos romances pesquisados e de que maneira a ideia de Verdade pode ser pensada dentro da teoria do romance equiano, bem como as relações entre narrador e leitor dentro dos textos analisados.

A tarefa de falar sobre um autor sem invadir seu espaço particular é difícil empreitada. Soa quase impossível não pensar em seu contexto, sua vida, para analisar sua obra. Apesar dos conselhos da teoria e crítica da narrativa, quando penetramos o mundo das palavras, analisando poemas e romances, imediatamente pensamos sobre *o que* o autor gostaria de dizer reunindo exatamente *aquelas* palavras *daquela* forma *naquele* contexto, criando *aquela* mundo específico e sugerindo que o adentremos para vivenciar *aquela* aventura literária. Exemplos como Manuel Bandeira e Marcel Proust estão aí para reforçar a – em algumas vezes – necessidade de interpretar um texto à luz do próprio autor. Algumas chaves da

literatura podem ser encontradas dessa maneira. Entretanto, a obra de arte existe, persiste e insiste ainda após e apesar disso.

Com Umberto Eco não seria diferente. Ainda há o agravante de que, antes mesmo de ficcionista, foi um profícuo teórico dos mais diversos temas, entre eles, também, a literatura. Assim, sua teoria torna-se imprescindível para compreender sua gênese literária.

Umberto Eco é considerado um dos maiores pensadores italianos do século XX e XXI, possivelmente um dos maiores em escala mundial (por que não?). Entretanto, apesar de seus sucessos ficcionais publicados, não há grande estudo sobre sua produção romanesca. Ao menos não suficiente.

Pensar na literatura de Eco é pensar na sua teoria explorada nas mais diversas e extenuantes possibilidades. É evidente que, para um homem pensante, como de fato era, torna-se impossível não espelhar todo o conhecimento, de que tomou propriedade, em sua produção ficcional. Sua teoria é enciclopédica, propositalmente, evidenciando que a literatura, em todas as medidas, fala sobre a literatura, sempre.

Enquanto as vanguardas do século XX repensavam a estrutura do romance, buscavam experimentalismos que levavam a compreensão à exaustão e ao nível do impossível, matando, por assim dizer, o romance, outros pensavam não no significante, mas no significado. Mais do que isso, no sentido. Foi esse o caso de Jorge Luis Borges, também é o de Eco.

Na introdução de *Lector in fabula* (2008), Umberto Eco insere a função do leitor na unidade gerativa do texto, atentando para a produção do texto literário, apesar de afirmar que essa função se expande para todo o texto produzido. A pragmática do texto, que implica suas interrelações, intertextualidades e possíveis interpretações, é então evidenciada. Eco defende a abertura do texto, não para fatores extratextuais, nem para a infinita enumeração de interpretações, mas para caminhos possíveis, “[...] opções interpretativas que, se não infinitas, são ao menos indefinidas; e, em todo caso, são mais que uma.” (ECO, 2008, p. XI). Não se trata de sermos irresponsáveis com a produção literária, mas sim de refletirmos sobre a previsão do leitor enquanto receptor do texto produzido, sendo este pressuposto pelo autor no momento de confecção da obra literária, abrindo espaço para que esse leitor escolha, dentre as opções, o caminho que irá percorrer dentro da floresta textual (ECO, 1994). Trata-se de compreender que, para além da estrutura hermética, fechada e aparente do texto, existe um subtexto, cuja compreensão será proposta ao leitor atento que captar suas intenções.

Dentro da nossa literatura podemos encontrar um exemplo claro desta possibilidade implicada pela escolha do autor, como é o caso de *Dom Casmurro*, de Machado de Assis (1997). A qualquer leitor que se pergunte, sempre há, ao menos, duas interpretações possíveis

sobre o comportamento de Capitu e, não à toa, a pergunta permanece: houve ou não traição? Isso nada mais é do que o reflexo da ambiguidade proposta pelo intertexto da obra, gerada intencionalmente para provocar no leitor essa indecisão, ou essa tomada de posição, ao se colocar contra ou a favor da personagem. É claro que a obra abrange muito mais do que apenas esta postura do leitor, mas não deixa de clarificar a posição deste em relação às possibilidades de interpretação do texto, indo além dele. Capitu, enquanto metáfora da obra literária, é a incógnita que sugere sem imposição, que propõe ao leitor que este adote uma postura dentro da narrativa, que leia seus sutis gestos, seus olhares, e compreenda, para além da palavra, as entrelinhas.

A este processo Eco dá o nome de processo de cooperação interpretativa (p. XII), o qual defende e desenvolve tanto no livro citado como em outras obras de sua composição. Trata-se do processo no qual a mensagem vai além das competências lexicais do texto. É preciso levar em conta o fator pragmático, que envolve a expressão em si e a recepção, visto que é preciso que o falante (ou, no caso, o leitor) tenha a habilidade de infundir sentido à expressão com a qual toma contato, ou, nas palavras de Eco,

[...] um falante normal tem a capacidade de inferir, da expressão isolada, o seu possível contexto linguístico e suas possíveis circunstâncias de enunciação. Contexto e circunstância são indispensáveis para poder conferir à expressão o seu significado pleno e completo, mas a expressão possui um significado próprio virtual que permite que o falante adivinhe o seu contexto. (ECO, 2008, p.3)

Ainda sobre a relação leitor – obra – autor, vale ressaltar que Eco explora a ideia de leitor Modelo a partir de duas ideias principais: primeiro, o leitor de primeiro nível que, segundo o autor, “é a vítima designada pelas próprias estratégias enunciativas” (ECO, 1989, p. 101); em seguida, o segundo, que “é o leitor crítico que ri do modo pelo qual foi levado a ser vítima designada.” (ECO, 1989, p. 101). É importante conceber esses dois níveis de leitores a partir do ponto de vista de Eco, e entender que ambos se tratam de leitores modelos, dentro de sua poética, para compreender em que medida a obra ficcional equiana se faz valer desses pressupostos para produzir seus efeitos. Além disso, esses conceitos são fundamentais para compreender o processo da *forja narrativa* discutido neste trabalho. Importante ainda ressaltar que, para Eco, a ideia de *menzogna* é iniciada para desenvolver seu tratado de semiótica, no qual revela ser esta uma teoria da “mentira¹”. Ao sistematizar a teoria semiótica em seu livro, Eco propõe que esta, partindo do fenômeno da linguagem e sua manifestação sígnica, seja uma teoria que estude “o que quer que possa ser ASSUMIDO como signo” (ECO, 2014, p. 4). E continua:

¹ Tradução escolhida para a obra em português da palavra *menzogna*. No original, o subitem do capítulo introdutório é *Una teoria della menzogna*.

É signo tudo quanto possa ser assumido como um subtítulo significante de outra coisa qualquer. Essa outra coisa qualquer não precisa necessariamente existir, nem subsistir de fato no momento em que o signo ocupa seu lugar. Nesse sentido, a semiótica é, em princípio, *a disciplina que estuda tudo quanto possa ser usado para mentir.* (ECO, 2014, p. 4)

Obviamente, não se trata, aqui, de discutir sobre o que se considera a semiótica ou de que maneira Eco busca sistematizá-la. O excerto cabe para que seja possível entender de onde parte a discussão de Eco acerca da relação entre verdade e mentira, ou *menzogna*, e sua relação com a linguagem, que posteriormente desenvolve através de sua composição ficcional. Ele também concorda com as ideias nietzschianas sobre a verdade e sua relação com a linguagem, pois, em seu texto *Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral* (2007), reflete sobre o caráter falso da linguagem, explicando que através dela o homem passou a interpretar de maneira simplificada tudo o que existe, e se pauta pela linguagem e seus atributos, e não pelo que a antecede, sua essência, para conhecer o mundo. Toda a linguagem, para Nietzsche, é metáfora, entretanto o homem a tomou pelas coisas mesmas, e isso anulou a metáfora original.

Desde tempos remotos, a arte exprime a atmosfera em que é produzida, expondo à sociedade aquilo que se evidencia dela mesma, de forma a exaltar ou depreciar sua conjuntura. Em se tratando da Antiguidade, por exemplo, nos épicos, exaltava-se a história de um herói, seus feitos e bravuras, em nome da construção identitária daquele povo, do qual se tornava símbolo. Com a transformação da sociedade, as formas de narrar também se alteram, modificam-se, e então se renovam. Eco, já no século XXI, renova a forma de narrar, ampliando a relação autor-modelo, narrador e leitor-modelo, mostrando que a narrativa sempre possibilita uma nova interpretação, a abertura do texto de maneira que o leitor possa encontrar seu final por si só, de forma livre, pois, como diz Eco, “às vezes o narrador quer nos deixar livres para imaginarmos a continuação da história.” (ECO, 1994, p.12), para que, assim, entremos no jogo proposto pela obra literária. É evidente que este leitor se encontra dentro da obra literária, representando-se como um *conjunto de instruções textuais*, que tem uma função concedida pelo texto e dentro dele. (ECO, 1994, p.22)

Vale ressaltar que, em diversos momentos de sua produção teórica, Eco se refere ao autor não como o detentor da verdade do texto. Em seu livro *Interpretação e superinterpretação* (2018), refere-se a ele, dizendo que “[...] o/a autor/a sabe que será interpretado/a não segundo suas intenções, mas de acordo com uma complexa estratégias de interações que também envolve os leitores, ao lado de sua competência na linguagem enquanto tesouro social.” (ECO, 2018, p. 79-80). Por tesouro social compreende todas as

convenções culturais e históricas que se relacionam a determinada língua, o que antecede o texto.

A partir da forma como o narrador constrói o texto e como ele propõe ao leitor que o acompanhe na narrativa, o que se verifica, nos três romances, é a construção de um narrador que, para além da suspeita natural que o narrador em primeira pessoa transmite ao leitor, se posiciona explicitamente como suspeito e afirma suas dúvidas, fazendo com que o leitor o interprete não como um narrador infiel (Booth, 1980), mas um narrador honesto, componente da *forja narrativa*², pois sabe que o que diz pode não ser verdade e assume sua responsabilidade em relação a isso. Ainda assim, convida o leitor a firmar um pacto de crença em suas palavras, mesmo que se saiba que elas não sejam verdadeiras. Daí a ideia de forja, de construção da narrativa ficcional pelo narrador que conta suas memórias, suas experiências, sua história.

A repetição do comportamento dos narradores-personagens dos três últimos romances de Eco estimula-nos a pensar sobre o intuito do autor – pensando no conceito de autor modelo – ao incutir essas características em cada um de seus heróis. Também o papel do leitor se faz matéria imprescindível de aprofundamento dentro desta pesquisa.

Para compreendermos como surge a ideia da forja narrativa, será feita uma descrição da ideia através dela desenvolvida, bem como a origem de sua formação, o que será discutido no próximo capítulo.

² O termo forja narrativa foi escolhido pela autora deste trabalho no intuito de explicar uma estratégia de narração.

Conclusão

O romance era considerado uma narração mentirosa. Toda história contada que fazia uso da verossimilhança possuía o estatuto de fraude, uma narrativa que mentia, posto que, no início do século XVII e antes, os textos literários possuíam caráter fantasioso e, com a inserção do verossímil, passou a representar uma alegoria da realidade de sua época (GALLAGHER, 2009). Mesmo retratando a sociedade da época – algumas vezes de maneira difamatória – o romance possibilitou, assim, a ascensão do caráter ficcional do texto narrativo, o que trouxe a visibilidade do romance (*novel*) enquanto gênero literário, a partir da generalização dos conteúdos abordados, representando, agora, espécies e costumes (GALLAGHER, 2009, p. 637). Pensando dessa maneira, é possível acompanhar o desenvolvimento da narrativa romanesca como uma verdade generalizada, que fala de todos sem falar sobre ninguém, causando a identificação do indivíduo leitor com a história lida, pois trata de elementos pertencentes a qualquer um. Assim, a narrativa é a única capaz de evidenciar a verdade universal, retomando o conceito aristotélico de verossimilhança, o caráter da possibilidade, do crível através do possível.

É evidente que este debate não termina nessa constatação, visto que, em Gallagher, o assunto se alonga. Mas, para esta análise, o que cabe considerar é o caráter de verdade associado ao romance, à narrativa romanesca, mais precisamente. Essa característica, apesar de, na contemporaneidade, ser colocada novamente em suspensão, é aquilo que resguarda o romance e seu caráter ficcional, ainda que aborde elementos do real. Assim, com a análise dos romances de Eco, verifica-se esse mecanismo, a partir da mescla de elementos reais e ficcionais, que levam o leitor à consideração da verdade de que Eco fala, o dito por detrás do escrito, a experiência literária que expõe a(s) verdade(s). O romance, então, tem o poder de, mentindo, dizer a verdade.

É esse o movimento feito pelo narrador em Eco. Evidente que, dentro de todos os romances, os narradores, de certa forma, mentem. Claro é, também, que, em sua maioria, o mecanismo utilizado pelo narrador é o do convencimento. O que difere o narrador de Eco dos demais narradores não é, então, nada mais do que seu objetivo ao narrar suas histórias. Enquanto o narrador convencional tem a função de convencer seu leitor, se utilizando de elementos que deem crédito àquilo que narra, o narrador em Eco deflagra as possibilidades acerca daquilo que narra. O mecanismo de que faz uso não é o do convencimento da verdade, mas justamente o da incerteza.

É claro que o estatuto de verdade é algo um tanto difícil de ser alcançado. O que significa a verdade? O que é, propriamente, a verdade? Apesar de diversas áreas do saber procurarem as respostas para essas perguntas, não se chega a um consenso sobre isso. Mesmo porque elas não existem. O conceito de verdade é relativizado; subjetivo; pertencente a determinado grupo; está relacionado ao crer. Mas, antes do crer, existe o viver. O viver é a verdade, dentro do contexto individual da experiência.

Gallagher fala sobre a suspensão da incredulidade que, de forma paradoxal, introduz o leitor no texto livre de desconfianças, dada a prerrogativa da ficção. Essa entrega, então, confere ao leitor uma experiência mais intensa e entregue, o que o conecta com a história e o faz se identificar, em certa medida, com os personagens ali retratados, fato que liberta o leitor de sua desconfiança e, assim, o leva ao não-questionamento da verdade. Esse mecanismo produz a experiência de leitura.

Eco, então, faz uso dessa prerrogativa para construir seus romances. A partir do desenvolvimento de seus narradores, projeta a verdade que se narra e a verdade que se deseja ser alcançada, também, inserindo o leitor modelo em seu texto. Assim, os conceitos de narrador e leitor possuem grande importância para a compreensão do estilo equiano, o que revela a necessidade de nos atermos com mais profundidade a seus significados.

Em primeiro lugar, o narrador. Sabe-se que Eco possui uma linha semiótica de estudo e formação, e parte do pós-estruturalismo para construir sua teoria e suas obras ficcionais. Não se trata apenas do uso da verossimilhança na composição narrativa, com o objetivo de construir a verdade enquanto simulação mimética. O que Eco promove, com seu texto, é a construção da verdade da narrativa enquanto experiência de leitura, experiência vivida pelo leitor. O narrador, portanto, é o portador do mecanismo de construção da verdade experienciada pelo leitor, posto que ele construirá a narrativa, ao contá-la.

O hábito secular da leitura internalizou no indivíduo leitor, paulatinamente, um comportamento padrão: o da suspeita, da incredulidade, do ceticismo. Isso causa um comprometimento com a narrativa, de forma a aceitar seu desencadeamento e apurar sua capacidade interpretativa. Esse processo que se desenvolveu com o passar do tempo produziu um leitor hipotético, capaz de compreender a narrativa de forma ampla e completa, idealizado pelo autor na composição de sua obra. Assim, o leitor, como assume Gallagher, “reflete sobre a ação, passando em revista diferentes hipóteses”. (GALLAGHER, 2009, p. 640) Eco, na composição de seus romances, reforça essa ideia, pensando agora sobre o leitor modelo. Como visto, Paolucci (2016, 2017) explana sobre as teorias de Eco que se desenvolveram a partir e dentro de seus romances. Uma delas diz respeito à narração enquanto contentora da

verdade. A verdade de que trata Paolucci, ao falar de Eco, não é a verdade absoluta, posto que não se crê na existência de tal, mas sim na essência do que pode ser tomado como verdade, pois, se todo texto – pensando no signo como a primeira expressão de uma ideia – é já uma primeira interpretação de uma ideia inata, aquele é passível de mentir. A narração, em seu caráter de experiência pura, que se encontra no primeiro contato com a leitura, antes da formação de juízo, devido à suspensão da vontade (GALLAGHER, 2009), seria, portanto, o contato com a verdade, que, ao ser analisada e interpretada, pode se tornar uma mentira. A verdade, então, está naquilo que não é dito, ou seja, na experiência que antecede imediatamente a interpretação, porque simplesmente ela é.

Eco pressupõe, em suas composições literárias, a ideia de que o leitor fará o movimento de seleção previsto na fala de Marx, que diz que o fato ao qual se toma contato só será valorado a partir da significação que será produzida através do agrupamento de demais fatos, os quais são selecionados pelo leitor, de acordo com aquilo que pensa ser pertinente – talvez mesmo inconscientemente – que seja relacionado ao fato primeiro, e esse movimento produz a interpretação. Assim, o leitor, baseado em seu arcabouço cultural, suas experiências pessoais e seu conhecimento, interpretará determinada narrativa, preenchendo as lacunas do texto como lhe aprouver. É justamente esse movimento que pode provocar a *menzogna*, ou seja, o engano de que Eco fala. Entretanto, a possibilidade de experiência proposta pela narração, aquilo que o leitor experiencia no ato mesmo de leitura, é onde se encontra a *verdade*. Para que esta seja absorvida, captada, assimilada, é preciso a entrega do leitor ao momento epifânico da leitura. Assim, a narrativa histórica de Eco, apesar de trazer os elementos da realidade a qual ela pertence e na qual está inserida, também propõe a ressignificação do acontecimento histórico, levando o leitor a preencher os espaços ao mesmo tempo em que o revisa, voltando-se para os fatos e questionando-os. Algo acontece na leitura da história que a coloca em xeque, algo revelado pela narração. Trata-se da instauração da incerteza.

Assim, a narrativa é composta de intersecções de elementos que pertencem ao contexto, à realidade, a outros textos e ao próprio texto, e a combinação desses elementos retiram os sentidos anteriores e constrói novos sentidos, retomando e ao mesmo tempo rejeitando os que existiam anteriormente. Um narrador em primeira pessoa que conta sua própria história é conhecido por narrador autodiegético, como cunhou Genette (1979). Apesar disso, esse narrador se apropria da narrativa desta forma, mas traz consigo novas possibilidades da construção da narrativa se misturando a elementos outros do texto, como algumas escolhas de termos, tempos verbais, a própria caracterização do personagem, o tema

da narrativa, e, dessa maneira, remodela sua forma, forja uma nova estratégia narrativa, cria tendo por base aquilo que já existia, alterando os valores vigentes. Então, o leitor, preparado para encontrar essas referências, as identifica no texto, entretanto, o leitor que não teve acesso às referências anteriormente, mesmo sem as conhecer, constrói significados a partir delas.

Esse procedimento é imprescindível para a construção da ficção. É através dele que as palavras cumprem sua função, para além da transmissão de uma mensagem, uma informação, transgride os limites da funcionabilidade e produz sentidos. Os sentidos produzidos pela linguagem, na ficção, é o que a caracteriza como tal. A ficção carrega consigo o germe da imaginação, da sugestão, da figuratividade e, por isso, da interpretação. Assim, retomando a ideia equiana de que a partir da ficção, da leitura e da imersão no texto literário, o leitor toma contato com a pureza da(s) verdade(s) contida(s) no texto, experienciando-as em sua essência, antes mesmo de traduzi-las em pensamento e interpretação, dada a insuficiência dessa transformação. Nas palavras de Iser: “Surge [...] na referência da linguagem figurativa [...] uma ambiguidade peculiar: ela funciona ao mesmo tempo como análogo da representabilidade e como signo da intraduzibilidade verbal daquilo que a aponta.” (ISER. 2002, p. 968).

É, portanto, através da linguagem que se busca representar o fictício e o imaginário. Apesar disso, a mesma linguagem nunca é capaz de representá-los em sua inteireza e, do outro lado, eles sempre precisarão dela para serem representados, pois só assim conseguem se manifestar.

A literatura estabelece a ideia de ficção para que o leitor aceite o pacto literário, aquele que dá credibilidade à narrativa, mesmo que ela se trate de uma invenção. Existem narrativas, entretanto, que buscam compor sua história com o intuito de convencer o leitor de sua veracidade. É evidente que, ainda assim, ela se mantém enquanto ficção. O que a diferencia, nesse limite, é a tentativa de ludibriar o leitor, o mecanismo que usa para que esse processo se cumpra, para que o leitor acredite naquilo que lhe é narrado. Não gratuitamente, aqui, foi esclarecido o princípio das convenções acerca do estatuto do romance enquanto narrativa ficcional, recordando como a relação leitor-obra se dava antes dessa transformação. O texto literário busca sempre se validar. O que se verifica acerca da obra de Eco é que agora, a partir de mecanismos conhecidos, mas utilizados de maneira diversa, o que se tenta é não mais imprimir a verdade absoluta, a ideia de convencimento do leitor dentro da narrativa, mas sim implantar a dúvida, construindo, dessa maneira, o pensamento crítico e analítico desse leitor. O *como se* se revela de maneira ampla, já sem subterfúgios, indicando que dentro da ficção há um questionamento sobre a própria ficção, sobre o fazer literatura e sobre o estatuto da verdade. Em cada romance aqui analisado, um elemento é colocado em questionamento: a

verdade sobre *si*, sobre a *história* e sobre a *realidade*. Existe, nos três romances, a impossibilidade pertencente a seus agentes sobre cada um dos elementos questionados, ou seja, a impossibilidade narrativa que cada um carrega, dadas suas características e suas funções na narrativa, enquanto personagens e narradores da mesma. A incapacidade de narrar instaura uma relação metanarrativa no decorrer da composição da mesma, pois trata-se de um narrador, em todas elas, impossibilitado de ser creditado devido a alguma fratura em sua caracterização. Trata-se de narradores fragmentados, reorganizados, forjados e forjadores de suas histórias, nos quais é possível enxergar as marcas de sua forja. A ironia equiana: contar uma história sem, ao mesmo tempo, ser capaz de contá-la.

Quando se fala a respeito do narrador em Eco, o que se percebe é essa incapacidade sendo, então, representada através da narração. O ato de narrar é o mecanismo utilizado por Eco para pôr em dúvida a realidade representada. Isso porque esses narradores são sempre carregados de alguma característica que os colocam em suspensão, não os qualificando como capazes para tal tarefa, justamente aquela que a eles foi dada. Assim, a narrativa, que parte do pressuposto da realidade narrada, se mostra incapaz de ser, de fato, representada, apesar de a realidade ser sua referência e seu espelho. Então, constrói-se um mecanismo todo aos olhos do leitor, que, com atenção, percebe cada engrenagem interna e consegue refletir sobre o próprio ato de narrar, entendendo o caráter ficcional da narrativa, que se metarreferencializa o tempo todo. É dessa forma que Eco consegue fazer o leitor vivenciar a narrativa e, por isso, perceber a experiência de maneira mais intensa que a realidade, pois a narrativa coloca em frente a ele todas as possibilidades às quais ele, enquanto leitor, está sujeito. Essa deflagração da verdade da narrativa é experimentada enquanto escolha de bifurcações do texto, ou através da antecipação de pensamentos sobre como os personagens agirão, mas, principalmente, através da proposição do narrador enquanto esse personagem fragmentado e incompleto, carregado de ironia, tanto em sua composição quanto em sua fala, seus questionamentos, que colocam a dúvida na cabeça do leitor, que sempre buscará alternativas dentro da narrativa. É essa dúvida que constrói seus sentidos, e é esse narrador que forja o futuro da narrativa, em parceria com o leitor. A narrativa estabelece um diálogo interno, que traduz a narrativa antes mesmo que ela seja interpretada, e essa tradução é a reflexão metanarrativa realizada pela relação narrador-leitor. A narrativa supera a realidade justamente porque a questiona e subverte, referenciando-a e revelando sua deficiência em representá-la. O narrador, então, faz uso do contexto para desenvolver seu universo narrativo, debruçando-se sobre ele, revelando ao leitor os caminhos possíveis e dando a ele as ferramentas, as quais deverá aprender como utilizar, para abrir os novos caminhos da interpretação. Isso se dá pela referência literária feita

diversas vezes por esse narrador, ou pela referência histórica, ou ainda pela referência às notícias de determinada época, pensando nos três livros aqui estudados. A representação dessas situações vivenciadas pelo narrador, mostra ao leitor um novo espectro, um novo ponto de vista sobre algo que, possivelmente, o leitor já tenha, em algum momento, tomado contato. Essa relação com algo familiar que é apresentado de maneira nova e diferente provoca no leitor um certo estranhamento, que o faz indagar a realidade dos fatos. É o questionamento dos fatos que coloca a luz sobre eles, e o faz enxergá-los com mais atenção e detalhadamente.

A relação entre ficção e realidade mostra tanto a irrealização da narrativa enquanto verdade quanto a impossibilidade de ela ser apenas ficção. A experiência que ela proporciona, ressignificando os fatos e desconstruindo os significados, transmite ao leitor o ensinamento que pretende revelar. Essa relação entre verdade e mentira, dada através da ironia narrativa, constrói o leitor crítico, que sempre experimentará antes de interpretar e, assim, assimilará a(s) verdade(s) antes de revelá-la. Iser dá o nome a essa situação de “transgressão de limites” (ISER, 2002, p. 975). É a ideia de simulacro da narrativa que a permite ser compreendida.

É exatamente essa formulação de um simulacro narrativo que possibilita ao leitor experimentar o texto, de forma que os limites estabelecidos sejam superados, invertendo a colocação do ser no espaço. O leitor, suspendendo a realidade, confere ao texto, que é ficcional em sua essência, a credibilidade da realidade possível, transformando sua relação com o texto em um *acontecimento*.

Pois este se origina da violação de limites estabelecidos e se subtrai da referenciabilidade, pois não se deixa reconduzir ao estado (*Gegenbenheit*) de significado. Através deste caráter de acontecimento, o imaginário se converte em experiência, possibilitada pelo grau de determinação que o imaginário alcança por meio da ficção do *como se*. (ISER, 2002, p. 979, grifo do autor)

Para Eco, indo além, é nessa experiência, no acontecimento, que o leitor consegue tomar contato com a verdade, que é intraduzível, apesar de indispensavelmente interpretável. Entretanto, toda interpretação se torna insuficiente de expô-la em sua inteireza. É evidente que o processo não para em sua experiência, e tem sua continuidade na interpretação do texto, desde sua compreensão até seu questionamento. É a partir dessa experiência que o leitor conseguirá alcançar – ou não – as possibilidades de interpretação desse texto. É através do *processo de tradução* que se consegue *assimilar a experiência* do texto, ainda que de maneira recuperada. Ocorre o processo de *semantização*, que “é a tradução de um acontecimento experimentado na compreensão do produzido” (ISER, 2002, p. 981). Desse processo se desdobra a produção de sentidos do texto. A reformulação do mundo, a partir da relação

dialética entre o imaginário e o real, é que produz a experiência – a *experimentabilidade* – dos atos de fingir, a antecipação da semantização. É na ficcionalização que se encontra a verdade narrativa, que é a produção de algo outro que não o real, nem o imaginário, mas a possibilidade dialética entre eles.

Ainda no texto de Gallagher, é possível encontrar referências à relação, no texto, entre o narrador e seu leitor, posto que é discutida a questão da ficcionalidade e seus mecanismos. Sendo assim, o narrador em terceira pessoa seria uma marcação textual de ficcionalização, posto que este conhece e adentra o interior do pensamento das personagens, evidenciando o processo narrativo e sua conseqüente ficcionalidade. Entretanto, ao falar do narrador em primeira pessoa, o que se ressalta é a maneira como o narrador constrói as personagens que o circundam. A incapacidade de adentrá-las faz com que essas personagens sejam delimitadas, ou seja, sua construção é definida, finalizada, porém, isso mesmo as mantêm incompletas. Devido à amplitude do horizonte de comportamentos e sentimentos desse personagem, ele sempre deixa margem para complementaridades, procedimento possível para o leitor, questionamento capaz de ser suscitado por ele. Essa construção permite que o leitor questione outras possibilidades do texto, ou mesmo as decisões de cada personagem, pois elas não são completamente evidenciadas na narrativa. O narrador em primeira pessoa, então, deixa mais lacunas a serem preenchidas pelo leitor. Para além disso, Eco constrói um narrador que não tem conhecimento sobre si mesmo, o que o torna ainda mais passível de ser colado ao leitor, que busca compor a narrativa com imprecisão, compreendendo sua função e deixando claro que não tem confiança na veracidade das coisas narradas. Se trata do afastamento, apesar de não totalmente eficiente, da tipificação do personagem do século XIX, tentando ainda mais imprimir subjetividade no personagem e, conseqüentemente, provocar maior identificação com o leitor. A técnica narrativa, no caminho do século XX e, agora, no século XXI, busca aproximar a ficção da realidade de maneira paradoxal, pois, consciente do percurso de desenvolvimento da ficção e de seu leitor, faz uso da verdade dentro da “mentira”, questionando fatos e subvertendo a história. Assim, os estudos sobre esses processos são imprescindíveis, tanto para compreender os novos procedimentos narrativos, quanto para evidenciar, por detrás disso, o reflexo da vida na arte, quando observamos, no presente, a perda da capacidade dissociativa, interpretativa e analítica do ser humano, ao negar o passado histórico da humanidade, enfim, seu crivo sobre o que é, de fato, a verdade.

Fazendo literatura, Eco dá forma àquilo que estuda, forjando a partir de um material – o teórico, a filosofia – aquilo que narra – o prático, a ficção. Dessa forma, o que Eco consegue com sua ideia “pedagógica” sobre o papel do intelectual é formar – estruturar – seu romance

de maneira que o leitor coloque as informações que recebe em dúvida, e isso constrói seu pensamento crítico e, conseqüentemente, faz com que esse leitor construa – preencha – os espaços da narrativa a partir das próprias conclusões que tira utilizando os elementos com que toma contato. Vale dizer que esses elementos pertencem ao texto, estão ali, como pedras no meio do caminho do bosque da ficção, que se carregam consigo e, ao fim, formam uma nova estrutura. Trata-se da formação do pensamento crítico em confluência com a construção do leitor ideal de sua obra.

O leitor dos romances de Eco, aquele que está pressuposto dentro de sua obra, é aquele leitor atento, que sabe que tudo é interpretação e, exatamente por isso, precisa estar atento às possibilidades dessa interpretação, pois “tudo pode ser utilizado para mentir”. Este o papel da semiótica interpretativa de Eco. Seu leitor ideal é seu reflexo, na devida proporção.

Paolucci (2016,2017, p. 28-32) afirma que Eco considerava as últimas 50 páginas de *O pêndulo de Foucault* sua obra-prima, pois ali, contradizendo o que sempre disse, “sobre o que não se pode teorizar, deve-se narrar”, Eco faz teoria através da narração. É ali que explica sua verdade, seu momento epifânico, consolida sua busca teórica e sua construção narrativa. Ali desdobra suas duas facetas, de teórico e de narrador, através de seus personagens, Casaubon e Belbo, e teoriza acerca da experiência, da verdade, da narração. Mistura dois ambientes que nunca antes havia reunido para mostrar, através da descrição teórica, em que consiste sua verdade narrativa.

Em busca de refletir os autores que admirava, o que faz Eco, através da narração, é expor sua poética e, mais ainda, sua teoria, como Joyce em seu *Finnegans Wake*, ou em Borges, em toda sua obra, que se debruça sobre si mesma, e propõe, na confecção de toda sua produção ficcional, expor-se enquanto grande estudioso que, acerca daquilo que estudou e teorizou, verificou que a melhor forma de transferir seus conhecimentos era prodigamente entregar sua narração ao leitor para que este pudesse aprender da maneira mais próxima possível aquilo que tentou sempre ensinar em suas aulas, em seus textos teóricos: o fato de que a chave para a Verdade de suas narrativas consiste em compreender que não há apenas uma chave, mas sim possibilidades compostas de pequenas verdades que são apreendidas pelo leitor no decurso de sua experiência, de sua introdução no universo literário, que é composto de livros que se citam e se relacionam em uma cadeia crescente, como a grande Biblioteca de Babel.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, T. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____. **Notas de Literatura I**. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2003. P. 55-63.
- AGOSTINHO, S. **Confissões**. São Paulo: Penguin Companhia, 2017.
- ANDERSON, P. **Trajetos de uma forma literária**. Trad. Milton Ohata. Novos Estudos
- ARISTÓTELES. **Arte Poética**. Trad. de Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2007.
- ASSIS, M de. **Dom Casmurro**. São Paulo: Klick editora/O Globo, 1997.
- BAL, M. **Teoría de la narrativa**. Una introducción a la narrativa. Madrid: Ediciones Cátedra, 1990.
- BENJAMIN, W. Experiência e pobreza. In: _____. **Magia, técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio P. Rouanet. 7. ed. Brasiliense: São Paulo, 1994.
- _____. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. **Magia, técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio P. Rouanet. 7. ed. Brasiliense: São Paulo, 1994. p. 197-221.
- BIGI, N. **Semiotica e Organizzazione: Un approccio narrativo allo studio dell'identità aziendale interna**. Orientador: Patrizia Violi. 2009. 135 f. Tese (Doutorado de pesquisa em Semiotica) - Università degli studi di Bologna, Bologna, 2009.
- BOOTH, W. C. **A retórica da ficção**. Lisboa: Arcádia, 1980.
- BORGES, J. L. **Ficções**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BOTTIGLIERI, N. A proposito di "Numero zero": Complotti (a parole). **Succedeoggi**, Roma, fev. 2015. Letture, p. 1-1. Disponível em: <http://www.succedeoggi.it/2015/02/complotti-parole/>. Acesso em: 25 jun. 2020.
- BRAIT, B. **Ironia em perspectiva polifônica**. Campinas: Editora da Unicamp, 22008.
- CALVINO, I. **Seis propostas para o próximo milênio**. Seis propostas para o próximo milênio. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- ECO, U. **A memória vegetal – e outros escritos sobre bibliofilia**. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- _____. **A misteriosa chama da rainha Loana**. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- _____. **Confissões de um jovem romancista**. Rio de Janeiro: Record, 2018.
- _____. Come ho scritto i miei libri. [Entrevista concedida a] Marco Belpoliti. **Doppiozero**, Milano, março 2015. Disponível em: <https://www.doppiozero.com/materiali/interviste/umberto-eco-come-ho-scritto-i-miei-libri>. Acesso em 22/12/2020.
- _____. **Entre a mentira e a ironia**. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- _____. **Interpretação e superinterpretação**. São Paulo: Martins Fontes, 2018.
- _____. **Las poéticas de Joyce**. Trad. Helena Lozano. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, 2011.
- _____. **Lector in fabula**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- _____. La bustina di minerva. **L'Espresso**, Torino, 2012-2016. Disponível em: <https://espresso.repubblica.it/opinioni/la-bustina-di-minerva> Acesso em: 22/12/2020.
- _____. **Nos ombros dos gigantes**. Rio de Janeiro: Record, 2018.
- _____. **Número zero**. Rio de Janeiro: Record, 2015.
- _____. **Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- _____. **O cemitério de Praga**. Rio de Janeiro: Record, 2011.
- _____. O texto, o prazer, o consumo. In: _____. **Sobre os espelhos e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. p. 100-109.
- _____. **O pêndulo de Foucault**. Rio de Janeiro: Record, 1988.

- _____. **Pós escrito aO nome da rosa**. Trad. Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- _____. **Seis passeios pelo bosque da ficção**. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- _____. **Sobre a literatura**. Rio de Janeiro: BestBolso, 2011.
- _____. **Tratado de semiótica general**. Barcelona: Editorial Lumen, 1976.
- FERNANDES, R. C. **O narrador do romance** – e outras considerações sobre o romance. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.
- GALLAGHER, C. Ficção. In: MORETTI, F. (Org.) **O Romance**: A cultura do romance. V 1. São Paulo: Cosac Naify, 2009. (p. 629-658).
- GENETTE, G. **Discurso da narrativa**. Ensaio de método. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Ed. Arcádia, 1979.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Edições Vértice, 1990.
- HUTCHEON, L. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- _____. **Uma teoria da paródia**: Ensinaamentos das formas de arte do século XX. Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.
- ISER, W. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional.in: LIMA, L. C. **Teoria da literatura em suas fontes**. Vol. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. p. 955-984.
- LUKÁCS, G. Narrar ou descrever? In:_____. **Ensaio sobre literatura**. Trad. Leandro Konder. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 1965. p. 43-94.
- MANGUEL, A. **O leitor como metáfora**: O viajante, a torre e a traça. São Paulo: Editora SESC, 2013.
- MANZONI, A. **I promessi sposi**. Roma: Grandi Tascabili Economici Newton, 1992.
- MELO NETO, J. C. **Obra completa**: volume único. Org. Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p.345.
- NIETZSCHE, F. **Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral**. São Paulo: Hedra, 2007.
- OLSEN, S. H. Literatura e verdade. In: _____. **A estrutura do entendimento literário**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979. p. 65-102
- PAOLUCCI, C. **Umberto Eco**: tra ordine e avventura. Milano: Feltrinelli, 2016/2017.
- PIGLIA, R. **O último leitor**. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Cia das Letras, 2006.
- PIOVAN, G. **Tra teoria e didattica della letteratura**: Analisi critica di alcuni modelli recenti. Orientador: Emanuele Zinato. 2016. 131 f. Tesi (Magistrali biennali in Teoria della letteratura) - Università degli studi di Padova, Padova, 2016.
- ROSENFELD, A. Reflexões sobre o romance moderno. In:_____. **Texto/contexto**; ensaios. São Paulo: Perspectiva, 1969. p. 75-97.
- SANTIAGO, S. O narrador pós-moderno. In:_____. **Nas malhas da letra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 38-52.
- WESSELING, E. **Writing History as a prophet**. Postmodernist innovations of the Historical Novel. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company: 1991.
- WHITE, H. **Trópicos do discurso**: ensaios sobre a crítica da cultura. São Paulo: Edusp, 1994.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- BAKHTIN, M. **Discurso na vida e discurso na arte**. (Texto completo com base na tradução inglesa de I.R.Titunik, **Discourse in life and discourse in art** – concerning sociological poetics, publicada em V.N. Voloshinov, Freudism, New York. Academic Press, 1976. Tradução, exclusivamente para uso didático e acadêmico, de Carlos Alberto Faraco e Cristóvão Tezza).

- _____. **Questões de literatura e estética** – a teoria do romance. São Paulo: Unesp, 1998.
- BARTHES, R. **O prazer do texto**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- BASTIAENSEN, M. La cascina della memoria: a proposito de La misteriosa fiamma della regina Loana di Umberto Eco. In: **Tempo e memoria nella lingua e nella letteratura italiana**: atti del XVII Congresso A.I.P.I., Ascoli Piceno, 22-26 agosto 2006 – Cività italiana. Bruxelles: Associazione Internazionale Professori d’Italiano, 2009.
- BAUDRILLARD, J. **Simulacros e simulação**. Trad. Maria João da C. Pereira. Lisboa: Relógio d’Água, 1991.
- BAUMAN, Z. **Identidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- BERTONHA, J. F. **Itália**: presente e futuro. São Paulo: Contexto, 2011.
- _____. **Os italianos**. São Paulo: Contexto, 2005.
- BORGES, J. L. **Esse ofício do verso**. São Paulo: Cia das Letras, 2000.
- _____. Pierre Menard, autor de Quixote. In:_____. **Ficções**. Trad. de Carlos Nejar. Porto Alegre, RS: Ed. Globo, 1970. p. 29-38.
- BOSI, A. A interpretação da obra literária. **Céu, inferno**. Ensaio de crítica literária e ideológica. São Paulo: Editora Ática, 1988. p.274-287
- _____. Os estudos literários na era dos extremos. In:_____. **Literatura e resistência**. São Paulo: Cia das Letras, 2002, p. 248 – 256.
- BRAIT, B. (Org.). **Bakhtin**. Conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2005.
- CANDIDO, A. A personagem do romance. In:_____. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2009. Col. Debates.
- CARVALHO, A. L. C. **Foco narrativo e fluxo de consciência**: questões de teoria literária. São Paulo: Pioneira, 1981.
- COMPAGNON, A. **O demônio da teoria**. Literatura e senso comum. Trad. de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. 2ª ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- DERRIDA, J. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- ECO, U. **Apocalípticos e Integrados**. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- _____. **Da árvore ao labirinto**. Rio de Janeiro: Record, 2013.
- _____. **Kant e o ornitorrinco**. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- FIORUCI, W. R. **Leitor-modelo e Leitor-detetive**: crítica e ficção nas poéticas de Umberto Eco e Ricardo Piglia. 240 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2007.
- FLAUBERT, G. **Madame Bovary**. Trad. Lidia Davis. São Paulo: Penguin Books, 2011.
- GIORDANO, E. Una memoria di carta: alla ricerca della regina Loana. In: **Tempo e memoria nella lingua e nella letteratura italiana**: atti del XVII Congresso A.I.P.I., Ascoli Piceno, 22-26 agosto 2006 – Cività italiana. Bruxelles: Associazione Internazionale Professori d’Italiano, 2009.
- GUELFY, M. L. F. O tempo do clichê e a estética do olhar na ficção contemporânea. **Ipotesi**, Revista de Estudos Literários. Juiz de Fora: v. 5, n. 1, p.119 – 131. 2001.
- KLINGER, D. **Escritas de si, escritas do outro**: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea [tese]. Rio de Janeiro: UERJ, 2006.
- LANDUCCI, C. A. **Arte e cultura, política e filosofia**: a crítica do contemporâneo nas crônicas de Umberto Eco [dissertação]. Assis: [s.n.], 2014.
- LEAL F., I. Iconismo y narratario competente en El nombre de la Rosa. In: **Estudios Filológicos**, Concepción, n. 50, p. 57-74, 2012.
- LEJEUNE, P. **O pacto autobiográfico** – de Rosseau à Internet. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- LODGE, D. **A arte da ficção**. Porto Alegre : L&PM, 2009.
- PROUST, M. **Em busca do tempo perdido**. Trad. Fernando Py. Rio de Janeiro: Saraiva de bolso, 2014.

- REIS, C; LOPES, A. C. M. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ed. Ática, 1988.
- TODOROV, T. *A origem dos gêneros*. In:_____. **Os gêneros do discurso**. São Paulo: Martins Fontes, 1980, p. 43-58.
- _____. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- VATTIMO, G. **O Fim da Modernidade**; Nihilismo e Hermenêutica na Cultura Pós-Moderna. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- WATT, I. P. **A ascensão do romance**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1990.
- _____. **Mitos do individualismo moderno**: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe. Trad. Mario Pontes. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.
- WILLEMART, P. **Universo da criação literária**: crítica genética, crítica pós-moderna? Trad. São Paulo, SP: Editora da Universidade de São Paulo, 1993. Col. Criação & Crítica, 13.