

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
CENTRO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – MESTRADO**

DISSERTAÇÃO



A Representação do Leitor e da leitura em *A História sem fim* de Michael Ende e *Coração de Tinta* de Cornelia Funke

FRANCIELE DA SILVEIRA ROCKE

Pelotas, 2016

FRANCIELE DA SILVEIRA ROCKE

**A Representação do Leitor e da Leitura em A História sem fim de Michael
Ende e Coração de Tinta de Cornelia Funke**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação de Letras, da Universidade Federal de Pelotas, como requisito à defesa de Mestrado em Letras, área de concentração Literatura Comparada.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Daniele Gallindo Gonçalves Silva

Pelotas, 2016

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas
Catalogação na Publicação

R682r Rocke, Franciele da Silveira

A representação do leitor e da leitura em A história sem fim de Michael Ende e Coração de tinta de Cornelia Funke / Franciele da Silveira Rocke ; Daniele Gallindo Gonçalves Silva, orientadora. — Pelotas, 2016.

111 f.

Dissertação (Mestrado) — Programa de Pós-Graduação em Letras, Centro de Letras e Comunicação, Universidade Federal de Pelotas, 2016.

1. Leitor e leitura . 2. A história sem fim. 3. Coração de tinta. I. Silva, Daniele Gallindo Gonçalves, orient. II. Título.

CDD : 809

Franciele da Silveira Roche

**A Representação do Leitor e da leitura em *A História sem fim* de Michel Ende e
Coração de Tinta de Cornelia Funke**

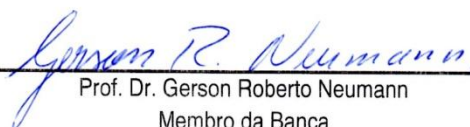
Dissertação aprovada, como requisito parcial, para obtenção do grau de Mestra em Letras, do Programa de Pós-Graduação em Letras - Mestrado, Área de Concentração Literatura Comparada, da Universidade Federal de Pelotas.

07 de março de 2016

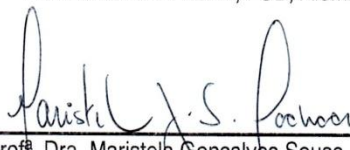
Banca examinadora:



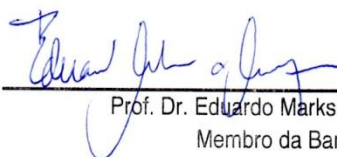
Prof.ª. Dra. Daniele Gallindo Gonçalves Silva
Orientadora/Presidente da Banca
Doutora em Germanística/ Literatura Alemã Antiga
pelo Otto-Friedrich-Universität Bamberg, Alemanha



Prof. Dr. Gerson Roberto Neumann
Membro da Banca
Doutorado em Germanística pela
Freie Universität Berlin, FUB, Alemanha.



Prof.ª. Dra. Maristela Gonçalves Sousa Machado
Membro da Banca
Doutora em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul



Prof. Dr. Eduardo Marks de Marques
Membro da Banca
Doutor em Australian Literature and Cultural History - University of Queensland, Austrália

Agradecimentos

À minha orientadora Daniele Gallindo Gonçalves Silva, pela dedicação constante e pelo competente e carinhoso acompanhamento do meu percurso, que muitas vezes me parecia turbulento, mas com sua ajuda recebia o norte e apoio necessário para seguir. Obrigada Daniele por nunca desistir de mim e sempre acreditar que eu era capaz de conquistar esse sonho e muitos que ainda possuo.

Ao meu namorado, Richard Jeske Wagner, pelo incentivo, pela preocupação, pelas palavras amigas e pela compreensão dos meus inúmeros estresses e, principalmente, por me ajudar a ler e reler o meu texto.

À minha mãe, pai e irmão pela torcida e por entenderem essa minha escolha de vida e por estarem sempre me apoiando e ajudando no que for necessário.

A Larima Nunes Redü, presente especial que a graduação em letras me trouxe, pela amizade e companheirismo. Larima, o meu agradecimento especial pelo apoio técnico (revisão dos capítulos e texto da dissertação).

Aos professores integrantes da banca, pela leitura desse estudo que é fruto da minha paixão pela literatura, leitura e pela pesquisa.

Enfim, a todos que estiveram, de alguma forma presentes ao meu lado na realização desse sonho.

Resumo

ROCKE, Franciele da Silveira. **A representação do Leitor e da Leitura em *A História sem fim* de Michael Ende e *Coração de Tinta* de Cornelia Funke.** 2016. 115f. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) - Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2016.

A presente dissertação é um diálogo com os estudos e pesquisas que se preocupam com as construções da relação autor-obra-leitor, essencialmente norteado pelas pesquisas de Wolfgang Iser e Umberto Eco acerca da leitura e do leitor. Sendo assim, nosso objetivo geral é analisar a interação da leitura e do leitor para com isso podermos analisarmos todo o processo de construção do texto, do leitor e de como a leitura se desenvolve, tanto no texto em si como no próprio leitor. Assim, com os personagens leitores Bastian, Motimer, Meggie, Darius de *A História sem fim* e de *Coração de Tinta*, respectivamente, podemos analisar e indagar as diferentes interações do leitor com o texto literário.

Palavras-chave: Leitor e Leitura. *A História sem fim*. *Coração de Tinta*.

Abstract

ROCKE, Franciele da Silveira. **The Representation of the Reader and Reading in *The Neverending Story* by Michael Ende and *Inkheart* by Cornelia Funke.** 2016. 115f. Dissertation (Master in Comparative Literature) - Graduate Program in Literature - Federal University of Pelotas, Pelotas, 2016.

The following dissertation is a dialog with the studies and researches which care about the constructions of the relation author-work-reader, essentially guided through the researches from Wolfgang Iser and Umberto Eco about the reading and the reader. It is thus our main objective is to analyse the whole process of construction of the text, the reader and how the reading develops itself, such in the text itself as well in the reader itself. Therefore with the reader-characters Bastian, Motimer Meggie, Darius from *The Neverending Story* and *Inkheart* respectively, we can analyse and enquire the distinct interactions of the reader with the literary text.

Keywords: Reader and Reading. *The Neverending Story*. *Inkheart*.

Sumário

Introdução	7
1. Da Leitura ao Leitor: pensando conceitos	11
1.1. Relação Leitor e Livros	11
1.2. A leitura	13
1.3. Definições de Leitor Modelo e Leitor Implícito	18
1.4. O autor como uma possibilidade de interpretação	25
1.5. Espaço vazio no texto literário	28
2. Para pensar a Literatura Infanto-Juvenil em Língua Alemã	33
2.1. Para um panorama da Literatura Infanto-Juvenil em alemão	35
2.2. Conceitualizando a Literatura Fantástica	42
2.3. Metaficção	45
2.4. A construção da fantasia em Michael Ende	46
2.5. O universo mágico de Cornelia Funke	50
3. Para uma representação da leitura, do leitor e do autor	56
3.1. <i>A História sem fim</i> : Bastian em um mundo mágico	56
3.2. <i>Coração de Tinta</i> : a história na história	61
3.3. Palavras sussurradas aos leitores	66
3.3.1. Bastian: o leitor participante	67
3.3.2. Mo: a leitura mágica	72
3.3.3. Meggie e Darius: a leitura em construção	74
3.3.4. Elinor: a amante dos livros	79
3.3.5. As quatro portas mágicas: de leitores e suas leituras	81
3.4. Criadores e Criaturas: personagens autores	83
3.5. O mundo fantástico de cada leitor	91
3.5.1. Os universos fantásticos em <i>Coração de Tinta</i>	91
3.5.2. O universo em construção em <i>A História sem fim</i>	101
3.5.3. Mundos fantásticos, mundos possíveis	104
4. Conclusão	110
Referências bibliográficas	114

Introdução

Os livros e a leitura sempre desempenharam uma função de prestígio social e soberania, pois quem possuía livros e a capacidade de lê-los se destacava, não apenas pelo valor do conhecimento intelectual, mas principalmente, porque isso significava poder e riqueza. No entanto, a relação leitor-texto durante muito tempo encontrou resistência dentro dos estudos literários, mas com os estudos da Estética da Recepção e da Semiótica começou-se a atentar para o papel desenvolvido pelo leitor nessa interação. Isso porque percebeu-se a importância do leitor para o desenvolvimento e percepção dos textos literários, pois o leitor com sua capacidade de dialogar e imaginar a narrativa é capaz de construir e preencher todos os requisitos que o texto demanda, possibilitando, com isso, vida para a narrativa.

Desse modo, este estudo propõe delinear a construção da relação autor-obra-leitor e suas representações. Para tanto serão analisadas as obras *A História sem fim* (2010) de Michael Ende¹, e *Coração de Tinta* (2006) de Cornelia Funke². Essas duas obras foram escolhidas, porque nas duas narrativas, a temática da leitura e do livro encontra-se no centro da diegese, toda narrativa se desenvolve em torno da leitura e o que ela proporciona ao ser que lê. A leitura é compreendida como algo divino, por meio dela somos conduzidos a outros “mundos” e culturas.

Todavia, essas obras não abordam apenas o ato de ler histórias, mas também o de contá-las. E essa é uma grande diferença, pois as narrativas convidam o leitor a participar dela e produzir suas próprias interpretações e conclusões, ou seja, contar suas próprias histórias. Isso só é possível, porque o leitor assume seu papel interage com o texto, preenchendo os espaços vazios³ e construindo o mundo narrativo⁴ que a obra necessita, isto é, produzindo sentido para a história e vivenciando a experiência que a leitura lhe proporciona.

No entanto, embora os personagens leitores apresentados nessas obras, possuam algumas características similares, eles apresentam modos de

¹ Título no original: *Die unendliche Geschichte* (1979) de Michael Ende.

² Título no original: *Tintenherz* (2003) de Cornelia Funke.

³ Esse conceito será aprofundado no capítulo 1.

⁴ Esse conceito será explicitado no subcapítulo 3.5.

leitura alternados e experiência com os livros e com o mundo completamente opostos um do outro. Isso, porque “o “mundo do leitor” é sempre aquele da “comunidade de interpretação” à qual ele pertence e que é definida por um mesmo conjunto de competências, de normas, de usos e de interesses” (CHARTIER, 2002, p. 258).

Dessa maneira, os personagens leitores produzem significados distintos para os textos que leem, porque, como afirma Roger Chartier, a “produção de significado na leitura depende das capacidades, dos códigos e das convenções de leitura própria às diferentes comunidades que constituem” (CHARTIER, 2002, p. 257), ou seja, cada um possui uma enciclopédia⁵ que os auxilia na produção de significado e na interação com os textos que leem. Assim, percebemos através dessas representações literárias de leitores, características e capacidades leitoras distintas, pois ler não é apenas decodificar letras, mas sim usar todo o seu conhecimento de mundo e sensibilidade para se relacionar com o que está lendo. Como afirma Chartier ao citar Pierre Bourdieu “interrogar-se sobre as condições de possibilidade da leitura é interrogar-se sobre as condições sociais de produção dos *lectores*” (Bourdieu *apud* Chartier, 2002, p. 257).

Isto posto, o objetivo desse trabalho é analisar o papel da leitura nessas duas obras, observar e compreender o papel do leitor personagem nas narrativas e perceber as diferentes representações de formas de leitura e interação com o texto, para com isso indagar e discutir a construção da relação autor-obra-leitor. O foco da pesquisa é, portanto, pensar a relação da leitura e do leitor como algo essencial, não apenas para estudarmos o vínculo entre obra e leitor, mas também para analisarmos todo o processo de construção do texto, do leitor e de como a leitura se desenvolve, tanto no texto em si como no próprio leitor.

Desse modo, para conseguir desenvolver e argumentar os objetivos propostos nesse trabalho, no primeiro capítulo, nos baseamos nos conceitos teóricos desenvolvidos por Wolfgang Iser da Estética da Recepção que privilegia a relação autor-obra-leitor, permitindo, assim, que o receptor adentre a obra e a abordagem Semiótica de Umberto Eco explicita em *Lector in Fabula*

⁵ Esse termo de Umberto Eco será discutido no capítulo 1.

(2012). As pesquisas de Wolfgang Iser e de Umberto Eco serão usadas juntas, porque ambas as teorias propõem uma análise de leitura “cooperante” e se completam para compreendermos de forma intrínseca a relação autor-obra e leitor- obra. Assim, os conceitos de leitor implícito, desenvolvidos por Iser, e de leitor modelo, apresentado por Eco, são de fundamental importância para compreendermos o diálogo entre a obra e o leitor, o qual se dá por meio dos protagonistas dos textos primários.

No segundo capítulo, buscamos desenvolver questões pertinentes para a compreensão da literatura infanto/juvenil, principalmente, em relação a literatura infanto/juvenil alemã, visto que os dois textos primários desse trabalho são literatura infanto/juvenil alemã. Como também, pensar sobre a literatura fantástica e a metaficção a qual está presente em ambas as obras. Para com isso, poderemos analisar no terceiro capítulo de forma detalhada os textos de Ende e Funke, essencialmente, no que se refere a relação autor-obra, leitor- obra e construção do mundo narrativo.

Nessa perspectiva, a afeição entre obra e destinatário é basicamente explícita com base na relação autor-obra-público, pois uma obra é produzida, normalmente, pensada para atingir um público-alvo, determinado geralmente pela faixa etária desses possíveis leitores. No entanto, críticos, como por exemplo, Deißler, Kümmerling-Meibauer, afirmam que nos últimos anos percebeu-se que os livros direcionados para uma determinada faixa etária vinham sendo lidos por leitores de diferentes idades. Assim, as narrativas que inicialmente eram direcionadas, principalmente, para leitores jovens atraem também um público adulto, que cada vez mais consomem essa literatura classificada como literatura juvenil. Desta forma, cunhou-se a nomenclatura *All-Age-Literatur*, isto é, “títulos, que, em oposição à intenção das editoras, autores e livrarias, são comprados e lidos por leitores de faixas etárias diversas”⁶ (DEIßLER, 2010, p.17).

Segundo Julia Deißler, esses livros, que potencialmente podem ser lidos por todas as idades, veem ganhando espaço entre os diferentes leitores,

⁶ No original: „Titel, die entgegen der Absicht von Verlagen, Autoren und Buchhandlungen von Lesern unterschiedlicher Altersstufen gekauft und gelesen werden“ (DEIßLER, 2010, p.17). Todas as traduções são da autoria do autor desse trabalho, exceto aquelas em que o tradutor é mencionado.

sobretudo, após o lançamento do primeiro romance da série *Harry Potter*,⁷ o qual teve grande popularidade entre jovens e adultos, fazendo, assim, que essa literatura se tornasse mais frequente em bibliotecas, livrarias e, principalmente, nas listas de mais vendidos. Contudo, a autora alega, que não há nenhuma característica pré-estabelecida que enquadre uma determinada obra dentro do conceito *All-Age-Literatur* (DEIßLER, 2010, p. 9).

Deißler afirma que o termo *All-Age-Literatur* é um conceito moderno para um estilo de literatura que sempre existiu, visto que durante décadas liam-se os mesmos livros para adultos e crianças. Assim, livros como os de Lewis Carrol, *Alice no País das Maravilhas* (1865), de Clive Staples Lewis, *As Crônicas de Nárnia* (1950–1956) e de Michael Ende, *História Sem Fim* (1979), são, segundo a autora, alguns exemplos dessa literatura (DEIßLER, 2010, p. 9).

Desta maneira, romances considerados como literatura juvenil, caracterizaram-se atualmente por serem uma literatura aberta, da qual as fronteiras tornaram-se fluidas (DEIßLER, 2010, p. 10). Nesse sentido, compreendemos as obras por nós analisadas, *A História sem fim* (2010) e *Coração de Tinta* (2006),⁸ não apenas como literatura juvenil, mas sim como uma literatura abrangente, a qual, apesar de inicialmente estar destinada para um público específico, abarca leitores alternados que possuem diferentes objetivos na sua leitura. Desse modo, Motimer e Bastian são excelentes representantes desses leitores, visto que são leitores de idades e estilo de leitura e vida completamente opostos um do outro, problematizando, assim, a relação autor-obra-leitor.

⁷ Série de livros da escritora J. K. Rowling, os quais foram adaptados, *a posteriori*, para as telas.

⁸ Como na obra de Ende o protagonista lê uma narrativa que possui o mesmo título do texto de Ende ao referirmos a narrativa escrita pelo autor, *A História sem fim*, colocaremos o título da obra em Itálico. Quando reportarmos-nos à história que Bastian está lendo, “História sem fim”, colocaremos entre aspas o nome da história. Do mesmo modo, com a obra de Funke, a qual o título da obra física da autora dá nome a narrativa lida pelos personagens da história. Assim ao referirmos ao texto de Funke, *Coração de Tinta*, colocaremos o título da obra em Itálico. Quando citarmos à história que os personagens leem, “Coração de Tinta”, colocaremos entre aspas o nome da narrativa. Com isso, buscamos ajudar o leitor a diferenciar quando nos referimos a narrativa física de Ende e Funke e a que os leitores personagens leem nas obras.

1. Da Leitura ao Leitor: pensando conceitos

Pensar a relação da leitura e do leitor é algo essencial, não apenas para estudarmos o vínculo entre obra e leitor, mas também para analisarmos todo o processo de construção do texto, do leitor e do desenvolvimento da leitura, no que se refere tanto à materialidade do texto, quanto à sua recepção por parte do leitor. Desse modo, revisitar os conceitos desenvolvidos por Wolfgang Iser na *Estética da Recepção* e por Umberto Eco na *Semiótica* é essencial para compreendermos de que maneira a leitura e o leitor são representados no texto literário e como eles estão arrolados, visto que ambos os teóricos propõem uma análise da leitura “cooperante” e privilegiam a relação autor-obra-leitor, relação a qual procuramos indagar aqui para podermos, mais adiante, analisar nosso *corpora*.

1.1. Relação Leitor e Livros

Os livros têm desempenhado um importante papel na história do mundo, bem como as leituras que são feitas deles. Possuir livros significa muito mais do que uma leitura ou uma interação com uma narrativa. Neste sentido, Alberto Manguel afirma que:

a associação de livros com seus leitores é diferente de qualquer outra entre objetos e seus usuários. Ferramentas, móveis, roupas, tudo tem uma função simbólica, mas os livros infligem a seus leitores um simbolismo muito mais complexo do que um mero utensílio. A simples posse de livros implica posição social e uma certa riqueza intelectual. (MANGUEL, 1997, p. 242)

Apesar da posição privilegiada e da riqueza intelectual acarretadas pela posse de livros, o leitor por muito tempo foi considerado uma figura acessória, ou seja, aquele que deveria compreender as intenções do autor codificadas no texto, ou do próprio texto. No entanto, a década de 60 marca uma mudança nesses conceitos, visto que a obra literária, até então entendida apenas como um texto que “descrevia” uma época, uma vida, uma personagem, passa a ser considerada também “em relação a aquele que lhe oferece existência: o leitor” (JOUVE, 2002, p. 11). Sendo assim,

os teóricos perceberam que as duas questões mais importantes que eles se colocam- o que é a literatura? Como estudar os textos? – significa se perguntar por que se lê um livro. A melhor forma de entender a “força” e a perenidade de certas obras não equivale, de fato, a se interrogar sobre o que os leitores encontram nelas? (JOUVE, 2002, p. 11)

A partir disso, despontam diversos estudos de diferentes correntes teóricas, como os de Jauss, Iser, Irgand, que passaram a falar do leitor e discutir o seu papel. Com essa nova perspectiva de análise, surge uma vasta nomenclatura para se referir ao papel do leitor no texto: narratário, destinatário, co-enunciador, leitor ideal, leitor modelo, entre outros. Dentre esses estudos, destacamos os oriundos da Estética da Recepção (Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser) e os da Semiótica (Umberto Eco).

Desse modo, o conceito de recepção passou a demandar duas orientações distintas, embora recíprocas. A primeira delas refere-se ao sentido preciso do termo, que seria a assimilação documentada de textos, e por esse motivo necessitaria de uma fortuna crítica da obra, a qual registrasse as ações e reações manifestadas enquanto fatores condicionantes da apropriação do texto pelos leitores. A segunda, seria uma prefiguração do termo que remete à recepção do texto e orienta até certo ponto o seu suposto leitor. Assim, efeito e recepção formariam os princípios básicos da teoria da recepção. A partir disso, Arantes afirma que a “recepção, por sua diversidade de metas orientadoras, utiliza métodos histórico-sociológicos (recepção em Jauss) ou teórico-textuais (efeito em Iser)” (ARANTES, 2005, p. 14). Portanto, a estética da recepção só alcança a sua dimensão plena quando há interação entre a recepção e o efeito. Iser, em sua obra, afirma que:

se a análise da literatura se origina da relação com textos, então não se pode negar que aquilo que nos acontece através dos textos seja de grande interesse. Não consideramos o texto aqui como um documento sobre algo, que existe- seja qual for sua forma-, mas sim como uma reformulação de uma realidade já formulada. Através dessa reformulação advém algo ao mundo que antes nele não existia. Em conseqüência, a teoria do efeito confronta-se com um problema: como se pode assimilar e mesmo compreender algo até agora não formulado? Uma teoria da recepção, ao contrário, sempre se atém a leitores historicamente definíveis, cujas reações evidenciam algo sobre literatura. Uma teoria do efeito está ancorada no texto – uma teoria da recepção está ancorada nos juízos históricos dos leitores. (ISER, 1996, p. 16, vol. 1)

Nesse sentido, Regina Zilberman em *Estética da Recepção e História da Leitura* afirma que a “estética da recepção apresenta-se como uma teoria em que a investigação muda de foco; o texto enquanto estrutura imutável, ele passa para o leitor, o “Terceiro Estado”, conforme Jauss o designa, seguidamente marginalizado, porém não menos importante, já que é condição da vitalidade da literatura enquanto instituição social” (ZILBERMAN, 1989, p. 10-11). Assim, embora, usemos, principalmente, as propostas teóricas de Wolfgang Iser e de Umberto Eco, visto que ambos propõem uma análise da leitura “cooperante” e privilegiam a relação autor-obra-leitor, não pretendemos fazer uma análise crítica sobre todos os pressupostos teóricos em que Iser e Eco apoiam suas análises, mas sim procurar compreender alguns conceitos como as circunstâncias de enunciação, competência enciclopédica, espaço vazio, leitor empírico, leitor modelo, pois essas terminologias serão essenciais para análise das obras realizada nesse trabalho.

1.2. A leitura

O ato de ler precisa ser compreendido como um momento de produção ou de coautoria entre texto e leitor, pois eles compõem o processo que possui uma interdependência, complementam-se mutuamente durante a concretização do(s) sentido(s) da obra experienciada. Segundo Iser, isso levará o leitor à desarticulação e renovação da percepção de si e do mundo e a identificar-se com a obra. Desse modo, o leitor é tão responsável pela constituição do texto (produto) quanto o autor, pois ler é se solidarizar pela reflexão, pelo diálogo com o outro. Compreende-se, então, a qualidade comunicativa do texto literário como

o pólo do texto e o pólo do leitor, bem como a interação entre eles, formam o esboço a partir do qual se busca teorizar os efeitos dos textos literários que são desenvolvidos na leitura (...). O texto literário é considerado, por conseguinte, sob a premissa de ser comunicação. Através dele, acontecem intervenções no mundo, nas estruturas sociais dominantes e na literatura existente. Tais intervenções manifestam-se enquanto reorganização daqueles sistemas de referências, os quais o repertório do texto evoca. Nessa reorganização de referências relevantes, evidencia-se a intenção comunicativa do texto, a qual se inscreve em certas instruções para sua compreensão. (ISER, 1996, p. 15, vol. 1)

O efeito estético do texto só é alcançado com êxito se os horizontes de expectativa de ambos os pólos se fundirem. Por essa razão, o êxito de um texto não se encontra apenas em quem o cria, mas, fundamentalmente, no leitor, pois sem o leitor não seria possível pensar em uma obra literária. Zilberman, ao se referir a exposição de L. Rosenblatt, alega que a relação entre texto e leitor

“trata-se de um processo de mão dupla, segundo o qual “o texto guia e constrange, mas é aberto também, exigindo a contribuição do leitor. Este deve recorrer seletivamente à sua experiência e sensibilidade para obter os símbolos verbais a partir dos sinais do texto e dar substância a esses símbolos, organizando-os num sentido que é visto como correspondendo ao texto”. Assim, o significado da obra depende totalmente dos sentidos que o leitor deposita nela” (ZILBERMAN, 1989, p.26).

Nesse sentido, Manguel expõe que o texto demanda um leitor, porque o objetivo de escrever é a leitura, e é apenas na presença do leitor que o texto sai da sua silenciosa existência, visto que é apenas pelo olhar de quem lê que o texto ganha “vida”. Portanto, toda a escrita depende da generosidade do leitor (MANGUEL, 1997, p. 207). Do mesmo modo, Eco afirma que todo o texto requer a participação de seu destinatário por dois motivos: para ser atualizado, fazer a correlação expressão-código, e também por estar repleto de espaços em branco, não ditos, que devem ser preenchidos. Para ele, o texto é um “mecanismo preguiçoso”, o qual precisa de alguém que o ajude a funcionar, porque falar que um texto é preguiçoso remete ao próprio funcionamento da linguagem, sua não transparência. O autor admite que a língua não se reduz a um código, visto que ela não é uma entidade simples, mas constitui um complexo sistema de regras.

Eco, em *Lector in Fabula*, delinea duas tendências no desenvolvimento das semióticas textuais. O autor afirma, que em uma primeira geração de estudos sobre linguagem e interação de sujeitos com textos pensava-se em um grupo extremista, no qual havia polêmica nos confrontos da linguística da frase (e ainda mais do código). Já numa segunda geração tentava-se o contrário, ou seja, uma inteligente, sagaz fusão entre as duas possibilidades e o estabelecimento de pontos de conexão entre um estudo da língua como um sistema estruturado, que precede as atualizações discursivas, e um estudo dos discursos ou dos textos como produtos de uma língua já falada, ou que poderá

vir a ser falada. Da mesma forma como Eco considerou em seu texto, nós também privilegiaremos aqui a abordagem da segunda geração.

Desse modo, pensamos e analisamos um texto pela teoria da competência enciclopédica defendida por Eco, pela qual uma língua em um nível próprio e ideal de institucionalização permite (ou deveria permitir) prever todas as suas possíveis atualizações discursivas. Todos os possíveis usos em circunstâncias e contextos específicos, e uma teoria das regras de interpretação das atualizações discursivas. Eco assevera que uma expressão como "dá-mo" não pode ser elucidada apenas com recursos de uma simples análise gramatical dos vocábulos "dar", "mo" e "o", porque a expressão em foco assume significados diferentes conforme as diferentes situações enunciativas, as quais envolvem naturalmente processos dêiticos, menções, pressuposições de tipos variados (ECO, 2012, p. 2).

Nessa perspectiva, todas as objeções que se fazem sobre as teorias da primeira geração são lógicas, pois criticam-se as tentativas de análise componencial, em função apenas dos significados do dicionário, que se recusam a incluir no quadro teórico a informação enciclopédica, isso é, todos aqueles conhecimentos que um leitor já possui sobre a língua, o contexto e o co-texto⁹ no qual se encontra. Para esses conceitos ficarem mais claros, citaremos duas frases usadas por Eco como exemplo (ECO, 2012, p. 3).

- (1) Deveríamos levar Pedrinho ao zoológico.
- (2) Deveríamos levar o leão ao zoológico.

Diante dessas duas assertivas, uma interpretação semântica em forma de dicionário não poderia estabelecer uma competência extralexical. Isso acontece, porque nenhum dicionário poderia oferecer uma maneira de estabelecer uma diferença sensível entre essas duas orações, de modo que se

⁹ O co-texto está ligado a teorias textuais, como da competência enciclopédica exposta por Eco em *Lector in Fabula*. Nessa perspectiva, o co-texto seria a atualização feita pelo leitor sobre algum termo recorrente no texto, diferentemente do contexto que se referiria a circunstâncias. Desse modo, Eco alega que é comum o equívoco entre contexto/circunstância, o qual é habitualmente usado em interpretação e leitura de texto, e o co-texto que é empregado nas mais recentes teorias textuais. Isso, porque o co-texto é frequentemente comparado com o contexto, porém, Eco afirma que não se trata apenas de uma situação simples de comparação, mas sim de uma situação um pouco mais complexa, visto que o co-texto está diretamente ligado a enciclopédia, interpretação e análise do leitor.

tornaria difícil decidir se o leão deve entender a expressão (2) como uma ameaça e se Pedrinho pode entender a (1) como uma promessa de um prêmio, visto que, em ambos os casos, somente uma inserção co-textual de cada uma das frases pode permitir ao destinatário uma decisão interpretativa definitiva. No entanto, é incorreto afirmarmos que um falante nativo não seja capaz de compreender as duas orações citadas fora de seu contexto, pois “qualquer um compreende intuitivamente que a frase (1) é dita por um casal de pais e a frase (2) por treinadores ou bombeiros” (ECO, 2012, p. 3). Em outras palavras, o autor afirma que um falante “normal”, expressão de Eco, tem capacidade de deduzir, da expressão isolada, o seu possível contexto linguístico e as suas possíveis circunstâncias de enunciação, visto que o contexto e a circunstância são indispensáveis para conferir à expressão seu significado próprio, o qual permite que o falante adivinhe seu contexto (ECO, 2012, p. 3).

Desse modo, Eco defende uma análise componencial em forma de enciclopédia que é fundamentalmente orientada para o texto, porque considera tanto as seleções contextuais quanto as seleções circunstanciais sem, ao mesmo tempo, abandonar a análise semântica dos termos isolados. E é nessa perspectiva de analisar as formas textuais que nos basearemos para pensarmos a relação do leitor com o texto o qual ele se depara.

Por esses motivos, a relação texto-leitor difere consideravelmente de outros tipos de relações, como por exemplo, um contato face a face ou um diálogo, visto que a recepção de um texto implica juízos de valores dos leitores definíveis historicamente. Desta forma, afirmamos que a relação entre o leitor e o texto não se caracteriza pela divisão sujeito-objeto, que é própria do conhecimento discursivo, já que o sentido não é algo a ser explicado, mas sim um efeito a ser experimentado pelo leitor (PACCOLA, 2006, p. 118). O texto é entendido, assim, como um artefato produzido por um emissor, o qual utiliza um código e deixa marcas que evidenciam sua individualidade e servem como pistas, bem como podem ser exploradas por qualquer leitor. A leitura de um texto é um processo complexo, à medida que esse texto traz marcas de uma época, de um autor e tem por objetivo persuadir o leitor. Outro fator que também torna a leitura do texto complexa é a falta da situação face a face, em que se originam todas as formas de interação social, pois o texto não pode se sintonizar com o leitor da mesma forma de uma relação que se dá

presencialmente, visto que na relação presencial os parceiros podem mutuamente se perguntar, de forma a saber se controlam a contingência ou se suas imagens da situação transpõem a inapreensibilidade da experiência alheia (ISER, 1979, p. 87). Assim, “o leitor nunca retirará do texto a certeza explícita de que sua compreensão é a justa” (ISER, 1979, p. 87) porque não há essa interação face a face que possibilita uma concreta compreensão. Por isso, o texto possui uma maior complexidade, pois o leitor precisa apreender do texto seus significados e suas intenções e, para isso, ele necessita atualizar o conteúdo lido, ou seja, usar todo o seu conhecimento de língua e de mundo para produzir significado para aquilo que lê. Nas palavras de Eco, seria utilizar a sua enciclopédia para fazer a interpretação das estruturas textuais que são lidas.

Assim, podemos pensar que a leitura se funda por meio de uma comunicação expressiva entre obra e leitor, na qual este não é mero receptor passivo de estruturas e significados textuais contidos naquele, mas também é co-autor, pois produz significado e “vida” para a obra. Segundo Iser, o leitor é a instância ativadora do texto, visto que o texto não é uma rua de mão única, a qual se direcionaria rumo ao leitor, mas sim um tráfego dinâmico e produtivo que se desenvolve entre um e outro no momento da leitura, visto que:

os signos linguísticos do texto, suas estruturas, ganham sua finalidade em razão de sua capacidade de estimular atos, no decorrer dos quais o texto se traduz para a consciência do leitor. Isso equivale a dizer que os atos estimulados pelo texto se furta ao controle total por parte do texto. No entanto, é antes de tudo esse hiato que origina a criatividade da recepção. (ISER, 1996, p. 10, vol. 2)

Neste sentido, Jouve assevera que a recepção do texto se orienta pelos espaços de certeza e de incerteza e que o autor coloca no texto e no leitor em igualdade, porque ambos necessitam das contribuições recíprocas para alcançar o âmbito produtivo da leitura. Por isso, durante a experiência estética da leitura sobre a obra literária cada receptor (leitor) a perceberá e a concretizará de modo particular, pois cada uma possui uma experiência de leitura, assim, como possuiu uma enciclopédia diferente; desse modo, diferentes leitores fazem atualizações diferenciadas do texto lido. É por meio dessas atualizações do texto feitas no momento da leitura que se possibilita ao leitor elaborar as suas interpretações do texto: é pelo processamento das

informações particulares do sujeito-leitor ao responder aos estímulos provocados pelo objeto que está sendo lido, que os conhecimentos de mundo e de leitura de cada leitor são ativados, tornando cada leitor único, como também a sua forma de ler e entender o texto é particular.

Todavia, para que exista uma interação ente o objeto literário e o leitor, este precisa ajustar o seu olhar para receber, transcender esse objeto, pois a estética recepional está no olhar, na forma de perceber o texto e não apenas no objeto textual. Por isso, a aceitação do pacto de leitura proposto pelo texto ao leitor leva-o a descobrir de que forma o mundo ficcional se compõe e como o leitor pode dar “vida” à obra literária por meio da leitura, visto que é por meio dela que o leitor experimenta os estímulos textuais, cujos efeitos irão renovar sua percepção de mundo e estética, fazendo com isso que um texto ficcional realmente passe a existir. Essa é a experiência estética da leitura (DÉA, 2005, p. 15).

1.3. Definições de Leitor Modelo e Leitor Implícito

Para o entendimento da representação do leitor do/no texto literário, optamos pelas concepções de “leitor modelo” de Umberto Eco e de “leitor implícito” de Wolfgang Iser. O uso dessas duas categorias pauta-se mais pelos pontos de encontro entre elas do que pelas suas diferenças. Realizamos essa escolha teórico-metodológica, porque acreditamos que, dessa maneira, oferecemos ao leitor desse trabalho maiores possibilidades para a compreensão da representação do leitor implícito ou modelo na composição do texto literário.

Quando o autor produz um texto, faz uma hipótese sobre como este será lido, ou seja, que caminho o leitor deve percorrer. Com isso, o autor faz uma previsão de como será o leitor desse texto. Conforme os termos propostos por Eco, esse leitor seria denominado de “leitor modelo”, significando que ele deve se mover no nível da interpretação da mesma forma que o autor fez no nível gerativo. Por esse motivo, algumas estratégias são elaboradas, pois elas servem para organizar os artifícios assumidos pelo autor a fim de que o conjunto de competências referidos por ele seja o mesmo de seu leitor (ECO,

2012, p. 48). Assim, Eco ressalta que não se trata de esperar que exista um leitor modelo, mas que se deve trabalhar o texto de forma a construí-lo. A definição de leitor modelo, para o autor, seria de um leitor que “constitui um conjunto de *condições de êxito*, textualmente estabelecidas, que devem ser satisfeitas para que um texto seja plenamente atualizado no seu conteúdo potencial” (ECO, 2012, p. 45). Portanto, o leitor modelo não só simboliza o integrante e colaborador do texto, mas também nasce com o texto, sendo ele o sustentáculo de estratégia de interpretação do texto.

Os meios para a construção do leitor modelo são muitos, vão desde a escolha de uma língua, que exclui quem não a lê, até a escolha de um tipo de enciclopédia. De acordo com Eco, os textos podem ser classificados como abertos ou fechados dependendo da forma que as estratégias textuais forem trabalhadas. Os textos fechados limitam o leitor, pois dão a ele pouco espaço para interagir com o texto. Já os textos considerados abertos são mais “preguiçosos”, ou seja, pedem mais participação do leitor, visto que possuem mais espaços vazios e necessitam de ampla interação do leitor com o texto. Diante disso, o leitor deve realizar uma série de passos considerados “cooperativos” para interagir com o texto. Assim, as hipóteses interpretativas que ele vai construindo são fundamentadas, ou deveriam ser, nas “pistas” apreendidas do texto. Para que essa questão cooperativa fique mais clara apresentaremos alguns passos cooperativos expostos por Eco em *Lector in Fabula*.

Um dos passos cooperativos mencionados pelo autor é o dicionário básico, que significa o nível no qual funcionam determinadas leis de implicação, isto é, o entendimento que o leitor possui da língua e das estruturas que o texto apresenta. Para compreendermos melhor o que é afirmado pelo autor, usaremos uma frase “conhecida”, porém de fácil entendimento no que tange às questões cooperativas expostas, pois quando se lê ‘*Era uma vez em um reino muito distante uma bela princesa chamada Aurora*’, o leitor sabe que *princesa* quer dizer mulher, ser vivo, filha de reis, etc. Outro passo cooperativo do leitor são as regras de correferência, nas quais ele torna não ambíguas expressões dêiticas e anafóricas. Assim, se depois do enunciado citado aparecesse ‘*Ela era muito bonita*’, o leitor não teria dificuldades de entender que ela se refere à Aurora, visto que o leitor faz

seleções contextuais e circunstanciais relacionando os termos encontrados com o uso que se faz deles no texto/contexto anteriores.

Outro fator cooperante que podemos destacar dos estudos de Eco é a hipercodificação retórica e estilística referindo-se às hipóteses quanto ao contrato enunciativo. Um exemplo apresentado pelo autor dessa hipercodificação retórica estilística é quando o leitor se vê diante do ‘*frame*’ “Era uma vez”. Perante esse ‘*frame*’, o leitor saberá que os acontecimentos daquele texto, provavelmente, não devem ser entendidos como reais e os “classificará” como fatos relacionados a contos de fadas. O leitor só consegue saber de tudo isso, porque possui uma enciclopédia (memória) na qual atualiza as informações que vai recebendo do texto. Essa competência enciclopédia do leitor é partilhada, muitas vezes, pela comunidade na qual ele está inserido, uma vez que é um conhecimento comum daquele meio linguístico social.

Como podemos perceber, os passos cooperativos se referem muito mais a conhecimentos não linguísticos do que linguísticos. Portanto, ler na perspectiva de Eco é conseguir assimilar o que o texto não diz, ou seja, aquilo que ele sugere e deixa implícito por meio tanto da interpretação que o leitor faz do que está lendo, quanto dos espaços que o texto deixa para que haja interação do leitor com o texto. Desta maneira, um leitor que possui muito mais acesso à gramática da língua e ao vocabulário do que a outros códigos terá muita dificuldade em fazer o percurso interpretativo que o texto solicita. Pode constatar-se isso quando o leitor se depara com textos em língua estrangeira, da qual só possui o domínio do código linguístico, ou com textos muito antigos, pois ele não conseguirá atualizar o conteúdo ali exposto e fazer as relações necessárias para a sua compreensão. Com isso, percebemos que o trabalho do leitor é duplo, pois ele ao mesmo tempo em que deve expandir certos termos usados no texto, deve também reduzir outros produzindo, assim, sentido para a sua leitura.

Durante a leitura, a cooperação interpretativa acontece conforme o receptor lê o texto e o atualiza por partes. Desse modo, quando se vê diante de situações que podem acarretar diferentes “finais”, o leitor antecipa, faz previsões do que pode vir a acontecer na narrativa, sai do texto. Eco denomina essas saídas de passeios inferenciais, mas lembra que todas essas inferências

devem ser orientadas pelo texto, pois, segundo o autor, não se pode falar em leitura quando esta não se sustenta no texto fonte.

Nessa perspectiva, um texto pode ludibriar o leitor, assim, como Eco expõe em sua obra o texto “Um drama bem parisiense” (1890), o qual usa como exemplo para mostrar as estratégias do narrador para dirigir o leitor a construir uma determinada hipótese interpretativa sobre o destino de dois personagens. No entanto, o narrador muda de direção mostrando o erro que o leitor cometeu na sua hipótese interpretativa para o desfecho dos personagens. Com isso, o autor afirma que um texto que atende fielmente às expectativas do seu leitor automatiza demais a leitura. Por isso, o leitor deve construir hipóteses sobre a “intenção” do texto e testá-las, sempre que for necessário. O leitor pode criar quantas hipóteses interpretativas quiser, “arriscar” todas as interpretações que queira, porém ele é obrigado a dar-se por vencido quando o texto não aprova suas ousadas aceções, pois uma leitura só se fundamenta no texto base. Dessa maneira, as atribuições de sentidos, que são dadas pelo leitor a partir das hipóteses interpretativas por ele realizadas, acontecem porque o texto as previa, ou seja, previa que o seu leitor modelo as faria.

Com isso, é importante ressaltar e lembrar que Eco não reduzia o leitor a um simples recuperador de pistas ou preenchedor de espaços vazios. Mesmo preocupado em estudar o leitor postulado pelo texto, o leitor modelo, Eco não deixa de lembrar que muitas vezes o leitor escapa, não obedece às previsões feitas pelo autor sobre ele. Nesse caso, o leitor pode descobrir outros caminhos não pensados, mas que se sustentam no texto, ou percorrer caminhos que não levam a lugar algum, ou seja, uma não interpretação, uma não leitura real do texto. Consequentemente, só se pode falar em leitura quando o leitor preenche os espaços em branco, não somente da forma que o autor previa, mas também prevista ou autorizada pelo próprio texto.

Portanto, o leitor não é o único que precisa compreender o texto, mas ele também é compreendido pelo texto. Por isso é que se fala em interação entre autor, obra e leitor, e é nessa relação que a obra se estabelece, porque é nela que a obra se elabora. Nessa mesma forma de pensar e ver a relação entre leitor e texto, as concepções de Iser dialogam com as de Eco, pois

o texto se mostra como um processo, pois ele não deixa identificar exclusivamente com nenhuma das faces descritas. O texto não pode ser fixado nem à reação do autor ao mundo, nem aos atos da seleção

e da combinação, nem aos processos de formação de sentido que acontecem na elaboração e nem mesmo à experiência que se origina de seu caráter de acontecimento; ao contrário, o texto é o processo integral, que abrange desde a reação do autor ao mundo até sua existência pelo leitor. Nesse processo, no entanto, fases podem ser distinguidas, pois nelas acontece uma mudança daquilo que as precede. (ISER, 1996, p. 13, vol 1)

Desse modo, o leitor modelo proposto por Eco não simboliza um “integrante e colaborador do texto”, ele nasce com o texto, porque o leitor é o sustentáculo da estratégia de interpretação. Assim, a concepção de leitor modelo se diferencia um pouco da ideia de leitor implícito delineada por Iser, visto que o conceito de leitor implícito se refere a uma estrutura textual que prevê a presença de um receptor, sem a necessidade de defini-lo.

Iser afirma que o leitor ideal é diferente de outros tipos de leitor: ele seria uma ficção. Essa ficção, segundo o autor, acontece porque o leitor ideal carece de um fundamento real; no entanto, é exatamente nisso que se funda a sua utilidade, pois enquanto ficção ele preenche as lacunas da argumentação que surgem muitas vezes na análise do efeito e da recepção da literatura. O caráter de ficção permite que o leitor ideal se revista de capacidades diversas, conforme o tipo de problema que procura solucionar. Por esse motivo, Iser alega que o leitor implícito não teria uma existência real, pois ele materializa o conjunto das pré-orientações que um texto ficcional oferece, como condições de recepção, a seus leitores possíveis. Portanto, “o leitor implícito não se funda em um substrato empírico, mas sim na estrutura do texto” (ISER, 1996, p. 73, vol.1). Desta maneira, podemos deduzir que os textos só adquirem realidade ao serem lidos, ou seja, as condições de atualização da narrativa se inscrevem na própria construção do texto, que permite construir o sentido do seu teor na consciência receptiva do leitor. A concepção do leitor implícito designa então uma estrutura do texto que antecipa a presença do receptor (ISER, 1996, p. 73, vol. 1).

Sendo assim, em sua concepção de leitor implícito, Iser enfatiza as estruturas do texto nas quais os atos de apreensão relacionam o texto a ele (RIBEIRO, 2011, p. 25). Destarte, todo o texto literário ofereceria determinados papéis a seus possíveis receptores. Iser afirma, portanto, que o papel do leitor se define como estrutura do texto e como estrutura do ato. Em relação à estrutura do texto, supõe-se que cada texto literário representa uma

perspectiva do mundo, criada por seu autor. O texto, em si, não apresenta uma mera cópia do mundo dado, mas constitui um mundo do material que lhe é dado. Assim, depreendemos que o texto literário não seria apenas a percepção de mundo do seu autor, mas ele também seria uma figura de perspectiva que origina tanto a determinação dessa visão, quanto a possibilidade de compreendê-la.

Outro fator importante levantado por Iser que devemos analisar é o papel do leitor inscrito no texto - o qual não pode se confundir com a ficção do leitor, porque é através da ficção do leitor que o autor expõe o mundo do texto ao leitor imaginado. Por isso, a produção de uma perspectiva complementar feita pelo autor enfatiza a construção perspectivística do texto. É na ficção do leitor que se mostra a imagem do leitor imaginada pelo autor quando escrevia, e agora interage com outras perspectivas do texto. Com isso, podemos compreender que o papel do leitor designa a atividade de constituição proporcionada aos receptores do texto. Desse modo, o esquema descrito por Iser sobre o papel do leitor é uma estrutura do texto, pois, da mesma maneira que a estrutura do texto, o papel do leitor também representa uma intenção que apenas se realiza através dos atos de estímulo no receptor, por isso se entende que a estrutura do texto e o papel do leitor estão intimamente unidos.

Em resumo, o leitor implícito para Iser representaria um modelo transcendental o qual permitiria descrever estruturas gerais de efeito de textos ficcionais. O leitor implícito descreveria, por conseguinte, um processo de transferência pelo qual as estruturas do texto se traduziriam nas experiências do leitor através da imaginação.¹⁰

As concepções de leitor defendidas por Iser e Eco, como foi mencionado anteriormente, não se distanciam muito, pois percebemos que o entendimento de leitor modelo é muito semelhante à imagem de leitor implícito, visto que ambos seriam criados na tessitura textual e não se traduziriam em uma estratégia que espera ser concretizada por um leitor empírico, mas sim em uma interação de “mover o texto” de modo a construir a competência leitora no leitor

¹⁰ A definição do imaginar para Iser é tornar presente o que é ausente. Desta forma, o imaginário não expressaria a si mesmo, mas se desenvolveria na interação com outros fatores, que, por sua vez, apresentam diferentes graus de complexidade. Portanto, ele seria dirigido por fatores cognitivos, carregados de memória, que visam tornar presente o ausente (PACCOLA, 2006, p. 41).

empírico. O leitor empírico aqui exposto é apresentado por Eco como o responsável por colocar em ação o leitor modelo, estratégia textual durante a constituição da obra literária. Contudo, o autor explica que o leitor modelo não pode ser confundido com o leitor empírico, pois esse pode ler de diversas formas em um texto, não havendo regras para sua leitura, isso porque ele usa o texto como abrigo para suas paixões, paixões as quais podem pertencer ao mundo externo ao texto ou ser provocadas por ele.

Ainda expondo a relação entre os dois autores, em *O ato da leitura* Iser afirma que o conceito de leitor implícito é uma estrutura textual que prevê a presença de um receptor sem, entretanto, a necessidade de defini-lo. Para Iser, o leitor fictício seria apenas um componente do papel do leitor. Nessa perspectiva, percebe-se que Eco coloca em seus estudos do leitor muitos aspectos da obra de Iser, pois não se observa apenas a forte interação de ambas as teorias, mas também citações e conceitos de Iser na obra de Eco. Todavia, Eco tem como principal objetivo entender a natureza de um leitor que não estaria apenas relacionado a textos abertos com múltiplos pontos de vista, mas também com aqueles textos que preveem um leitor “obediente”. Em outras palavras, existe um leitor modelo não apenas para livros literários, mas também para os horários de trem, e de cada um deles o texto prevê um determinado tipo de cooperação.

Eco afirma, em *Seis passeios pelo bosque da ficção* (2012), que o texto quer ser uma experiência de transformação para o leitor, afirmação, essa que vai ao encontro, novamente, das reflexões de Iser sobre a experiência estética do texto pelo sujeito-perceptivo. Com isso, percebe-se que o ato da recepção não está apenas no momento da atualização de um texto, mas também se apresenta como um acontecimento no leitor, cuja experiência é reorganizada a partir da experimentação da obra literária. Portanto, texto e leitor se alteram mutuamente.

Essa experiência estética vivenciada pelo leitor durante o contato com a obra literária, que está repleta de momentos introspectivos, de diálogos, coprodução, provocação de liberdade, transforma o leitor à medida que ele produz uma leitura verticalizada do texto - ou seja, quando o leitor penetra as camadas mais profundas do texto, interage e interpreta essa obra de forma complexa. Desta maneira, há uma desestabilização não apenas do leitor, que

ao fechar o livro e refletir sobre a totalidade da obra lida se modifica, mas também da própria obra, porque é mais uma leitura que lhe foi agregada e dialogará com as leituras já realizadas, abrindo assim novos sentidos para a obra. É esse movimento dialético entre o texto e o leitor – da memória e das múltiplas interpretações/atualizações das estruturas textuais – que estimula as atividades do leitor.

1.4. O autor como uma possibilidade de interpretação

De acordo com Eco, o leitor modelo manteria uma relação dialética não só com a obra, mas também com seu autor. Consequentemente, o autor e o leitor modelo constituiriam duas estratégias textuais. De um lado estaria o autor empírico, enquanto sujeito da enunciação textual que formula uma hipótese de leitor modelo e, ao traduzi-la em termos da própria estratégia, configura a si mesmo enquanto autor, isto é, como sujeito do enunciado. No entanto, do outro lado o leitor empírico, como sujeito concreto dos atos de cooperação, configura (ou deveria configurar) para si uma hipótese de autor. Essas hipóteses de autor são feitas a partir das deduções que o leitor empírico faz das estratégias textuais.

As hipóteses formuladas pelo leitor empírico sobre o autor modelo parecem mais garantidas do que aquelas formuladas pelo autor empírico acerca do leitor modelo, visto que o autor empírico precisa postular algo que atualmente ainda não existe e realizá-lo como série de postulações textuais. Desse modo, as hipóteses formuladas pelo autor modelo tornam-se menos garantidas do que as do leitor empírico, pois “o leitor empírico deduz uma imagem-tipo de algo que se verificou anteriormente como ato de enunciação e está textualmente presente no enunciado” (ECO, 2012, p. 46). Contudo, Eco afirma que nem sempre se consegue distinguir tão claramente o autor modelo, visto que o autor modelo cria uma simetria com o leitor modelo. Assim, a definição de autor modelo para Eco seria uma voz que nos fala afetuosamente (ou imperiosamente, ou dissimuladamente), que nos quer a seu lado. Essa voz se manifesta como uma estratégia narrativa, um conjunto de instruções que nos são dadas passo a passo e que devemos seguir quando decidimos agir

como o leitor modelo (ECO, 1994, p. 21). Por essa razão, Eco alega que o autor modelo não é necessariamente uma voz gloriosa, uma estratégia sublime: o autor modelo “atua e se revela até no mais pífio dos romances pornográficos para nos dizer que as descrições apresentadas devem construir um estímulo para nossa imaginação e para nossas reações físicas” (ECO, 1994, p.23). Outra questão que Eco aborda é que, frequentemente, o leitor empírico não faz a distinção entre o autor empírico e o autor modelo, ou seja, colocá-os como mesmo “sujeito”, pois o leitor empírico, normalmente, já possui informações a respeito do autor empírico enquanto sujeito da enunciação e com isso acaba ofuscando o autor modelo. Segundo o autor, esses enganos cometidos pelo leitor tornam às vezes perigosa a cooperação textual.

Por cooperação textual, Eco diz que “não se deve entender a atualização das intenções do sujeito empírico da enunciação, mas as intenções virtualmente contidas no enunciado” (ECO, 2012, p. 46). Para exemplificar, o autor diz que, se em um artigo quando se designam os cidadãos da URSS como /russos/ ao invés de /soviéticos/, pretende-se ativar uma explícita conotação ideológica e política, negando a existência política do Estado soviético que surgiu da Revolução de Outubro (ECO, 2012, p. 44). Entretanto, segundo Eco pode haver um autor isento de preconceitos antissoviéticos que use o termo /russo/ por distração, hábito, comodidade, e, com isso, acaba aderindo ao sentido de um termo muito difundido. Assim, o leitor tem o direito de atribuir ao termo /russo/ uma conotação ideológica, isto porque textualmente a conotação está ativada, sendo esta a intenção que ele deveria atribuir ao próprio autor-modelo, independente das intenções do autor empírico (ECO, 2012, p. 46). Isso pode ocorrer, tendo em vista que a cooperação textual se realiza entre duas estratégias discursivas e não entre dois sujeitos individuais. Nesse sentido, o autor que usa o termo /russo/ sem a intenção de discriminação ideológica, pode fazer com que o seu texto conote essa discriminação, visto que se tratam de decisões cooperativas que exigem avaliações a propósito da circulação social dos textos. Tendo em mente tais decisões cooperativas, “devem prever casos que se delinea conscientemente um autor modelo que chegou a tal situação em virtude de eventos sociológicos, embora sabendo que este não coincide com o autor empírico” (ECO, 2012, p.47). Com isso, nota-se que autor busca em seus estudos as interpretações

sociológicas ou psicanalíticas dos textos, procurando entender o que o texto diz, seja acerca do autor ou do mundo do leitor.

Destarte, “podemos dizer, então, que há autor modelo como hipótese interpretativa quando ele se configura como sujeito de uma estratégia textual, ou seja, conforme aparece no texto e não quando se “hipotiza”, em função da estratégia textual” (ECO, 2012, p. 48). Eco assevera que um sujeito empírico que talvez quisesse ou pensasse coisas diferentes em relação ao texto diz ao próprio leitor modelo. A configuração do autor modelo dependeria de traços textuais que colocariam em jogo o universo do que está atrás do texto, atrás do destinatário e provavelmente diante do texto e do processo de cooperação. Esse processo de cooperação seria no sentido da pergunta que Eco coloca em sua obra “Que quero fazer com este texto?” (ECO, 2012, p. 49).

Nessa perspectiva, o autor afirma que os livros escritos na primeira pessoa tendem a levar o leitor ingênuo a pensar que o “eu” do texto é o autor. Contudo, isso não acontece, evidentemente; é o narrador, a voz que narra, a primeira pessoa do texto. Segundo Eco, P.G Wodehouse certa vez escreveu na primeira pessoa as memórias de um cachorro – uma demonstração incomparável de que a voz que narra não é necessariamente a do autor (ECO, 1994, p. 20).

Em *Seis Passeios Pelos Bosques da Ficção*, ao se reportar à questão de autor modelo Eco cita o texto *Gordon Pym*, de Poe, cujas duas partes foram publicadas em 1837 no *Southern Literary*, quase do mesmo modo como são conhecidas atualmente. O texto se iniciava com a frase “Meu nome é Arthur Gordon Pym”. Conforme Eco expõe em sua obra, essa frase apresentava um narrador na primeira pessoa, trazendo, no entanto, o nome de Poe como autor empírico. Desse modo, percebe-se que o autor empírico do texto seria Poe e a personagem de ficção A. G. Pym seria o narrador, o qual também pode ser pensado como o autor modelo do texto, visto que é ele quem está contando os fatos da narrativa. A. G. Pym pode ser entendido, portanto, como autor modelo, pois o “autor modelo fala através dele, ou melhor, através dele apreciamos a representação narrativa de um autor modelo” (ECO, 1994, p.34).

Entretanto, em 1838 a história inteira foi publicada em forma de livro sem o nome do autor no frontispício. No livro, havia um prefácio assinado por A. G. Pym, que apresentava as aventuras como fatos e dizia aos leitores que, no

Southern Literary Messenger, o nome de Poe tinha sido acrescentado aos artigos, porque ninguém teria acreditado no relato, de maneira que não haveria problema em apresentá-lo como ficção (ECO, 1994, p. 24). Assim, Pym se declara autor empírico e também narrador de uma história verdadeira, e Poe se esvanece no plano de fundo, tornando-se uma espécie de personagem do paratexto (ECO, 1994, p. 24). Nessa perspectiva, pode-se vir a pensar que Pym realmente é o autor empírico da narrativa, visto que ele está contando e assinando o texto, porém não podemos esquecer que Pym é um personagem criado por Poe para protagonizar uma história. Desse modo, Pym é parte da tessitura textual, isto é, Poe é sem dúvida o autor empírico do texto, visto que é um sujeito real que cria uma narrativa. Todavia, Pym não deixa de ser autor do mesmo texto, pois ele narra suas experiências e as escreve para que outros possam lê-las. Dessa maneira, Pym não é apenas autor da narrativa, mas também narrador personagem.

Por essa razão, podemos nos perguntar quem seria o autor modelo de todo esse emaranhado textual? Ao responder a esse questionamento, Eco afirma que, seja quem for o autor modelo, ele é a voz, ou a estratégia, que confunde os vários supostos autores empíricos, de maneira que o leitor modelo não pode deixar de cair num truque tão catóptrico (ECO, 1994, p. 26). Desse modo, percebemos que o autor modelo, assim, como o leitor modelo, faz parte da estrutura textual, portanto, ambos sempre aparecem juntos. Isso acontece, porque tanto o autor modelo quanto o leitor modelo são entidades que se tornam claras uma para a outra somente no processo da leitura, de modo que uma cria a outra e ambas nascem com o texto. Assim, somente quando tivermos descoberto o autor modelo e tivermos compreendido (ou começado a compreender) o que o autor empírico queria dele é que os leitores empíricos se tornarão leitores modelos das narrativas que estão lendo (ECO, 1994, p. 33).

1.5. Espaço vazio no texto literário

Como já foi mencionado anteriormente, a relação/interação texto e leitor possui características distintas daquela face a face, visto que, na relação texto-leitor, o leitor precisa compreender o texto, atualizar as suas estruturas e

imaginar o ponto de encontro na multiplicidade de referências apresentadas pelas perspectivas do texto. Iser afirma que esse papel desempenhado pelo leitor ativa atos de imaginação que despertam a diversidade referencial das perspectivas da representação e as reúnem no horizonte do sentido, visto que “o sentido do texto é apenas imaginável, pois ele não é dado explicitamente; em conseqüência, apenas na consciência imaginativa do receptor se atualizará” (ISER, 1996, p. 75, vol.1).

Por esse motivo, o conceito de espaços vazios de Iser expõe que a apreensão desses vazios resultaria de um processo dinâmico no qual o que foi dito pelo texto parece ter significância apenas quando se relaciona com o que está implícito. O autor afirma que quando isso ocorre o que estava implícito no texto ganha “vida” na representação do leitor. Assim, entende-se que os lugares de indeterminação se referem muito mais à relação entre o texto e o leitor durante a leitura do que ao texto em si, pois os graus de indeterminação, segundo Iser, estimulam a comunicação e intervêm no processo de “formulação” do texto pelo leitor. Pois, segundo o autor:

a “formulação” do texto pelo leitor constitui o componente essencial de um sistema, do qual temos apenas conhecimentos parciais. O repertório do texto tem sua validade recodificada, ao passo que o fundamento da recodificação permanece oculto. O que foi dito é constitutivo para o que o texto diz; e o não-dito, ao ser formulado pelo leitor, suscita uma reação às posições manifestadas no texto, posições que normalmente apresentam realidades fingidas. Quando a “formulação” do não-dito se torna reação do leitor ao mundo apresentado, isso significa que a ficção transcende sempre o mundo a que se refere. (ISER, 1996, p. 125, vol. 2)

Desse modo, a formação do objeto imaginário feita pelo leitor recebe estímulos das lacunas textuais, pois os lugares vazios, ao interromperem a conexão com os segmentos do texto, transformam-se em incentivos para as atividades constitutivas do leitor. Isso acontece, porque quando os vazios rompem com as conexões entre os segmentos de um texto, a plena eclosão deste processo se dá na imaginação do leitor (ISER, 1996, p. 130, vol. 2). Destarte, o leitor pode atualizar os segmentos textuais mediante os seus atos imaginativos, os quais são estruturados pelos próprios vazios na medida em que evocam o repertório do leitor e exigem coerência nas projeções formadas por ele. Nas discussões expostas por Iser, salienta-se que na construção de imagem demonstra-se que os esquemas do texto tanto apelam para um

conhecimento existente no leitor (em sua enciclopédia, se usarmos a definição de Eco), como também oferecem informações específicas, através das quais o objeto indeterminado, mas não dado, pode ser representado. Assim, o não-dito, ao ser formulado pelo leitor, suscita uma reação às posições manifestadas no texto, as quais geralmente representam realidades fingidas. Quando a “formulação” do não dito se torna reação do leitor ao mundo apresentado, significa que a ficção transcende o mundo a que se refere. Segundo Iser, a tarefa da arte seria reconhecer o mundo e produzir complementos de mundo, formas autônomas que se acrescentam às existentes, exibindo leis próprias e vida pessoal.

Dessa forma, ele sustenta ainda que os espaços no texto se relacionam com a multiplicidade das perspectivas textuais, pois estimulam as escolhas dessas perspectivas, que se transformam em “fenômenos oscilantes”¹¹ (ISER, 1996, p. 170, vol. 2). A multiplicidade de perspectivas sobre as lacunas do texto faz com que elas possam ser vistas primeiro por meio de um ponto de vista e depois por outro, expondo, dessa forma, os seus lados ocultos e, por conseguinte, a formação do “quadro comum de referências” do “objeto imaginário”. Por essa razão, os lugares vazios funcionam como instruções de sentido, visto que regulam as conexões e influências recíprocas dos segmentos pela “oscilação” do ponto de vista, organizando, desse modo, o eixo sintagmático da leitura (ISER, 1996, p. 170, vol. 2).

É importante salientar que os esquemas do texto disponíveis para a construção de imagens pelo leitor não se sujeitam totalmente ao princípio da *good continuation*,¹² pré-requisito dos atos diários da recepção (ISER, 1979, p. 110). Quando os espaços vazios suspendem a *good continuation* e acionam a colisão das representações, eles ampliam a vivacidade das representações feitas pelo leitor, aumentando-as proporcionalmente ao número de lugares vazios. Assim, os lugares vazios, de certa forma, obrigam o leitor a dar vida própria à história narrada, pois ele começa a conviver com as personagens e a participar dos acontecimentos que lhes afetam. A falta de informação sobre a

¹¹ O fenômeno oscilante possibilita ao leitor perceber o texto por diversos ângulos, já que expõe de diversas formas as perspectivas textuais. Assim, alguns elementos dos textos podem ser interpretados por diferentes leitores de forma variada, visto que oscilam conforme perspectiva de leitura.

¹² Termo utilizado por Iser para designar a fruição do texto.

continuação da história relaciona o leitor às personagens, já que o futuro destas lhe parece ainda incerto, o que fundamentaria então um horizonte vazio em comum e a possibilidade da inter-relação. Esses espaços vazios fazem com que o leitor imagine e se relacione com o texto muito mais do que se o texto não possuísse essas “interrupções”, pois o leitor se encontra diante do “desafio” de formular relações entre os elementos da trama até então conhecidos por ele e as novas e imprevisíveis situações. Disso resulta um complexo sistema de ligações que incentivam o leitor a produzir ele mesmo as conexões que ainda não estão totalmente formuladas.

No mesmo sentido, Eco afirma que, para as conexões e os preenchimentos dos interstícios textuais poderem ser realizados, o texto postularia o seu leitor modelo, prevendo-o como condição essencial da capacidade comunicativa do texto ficcional, como também o texto depositaria nesse leitor a sua própria potencialidade de significação. Desse modo, os lugares vazios permitem que o leitor participe da realização dos acontecimentos do texto, e participar significa, em termos de estrutura, que o leitor não apenas incorpore as posições manifestadas no texto, mas que ele aja sobre elas. Com isso, percebemos que o leitor é, de certa forma, co-autor do texto, pois ele não apenas produz sentido para o que está escrito como também ajuda a formulá-lo. Contudo, todas as operações do leitor são controladas na medida em que a atividade desse leitor se restringe à coordenação, à perspectivização e à interpretação dos pontos de vista presentes no texto e sugeridos pelo autor. Portanto, os lugares vazios têm uma relevância específica relativa ao texto e à representação. A individualidade dessas funções é a condição para o jogo interativo ente texto e leitor. Preencher os espaços vazios no texto significa adotar atitudes, ou seja, transformar o texto em experiência para o leitor.

A partir dessas concepções teóricas, buscaremos perceber como os leitores de *História sem fim*, de Michael Ende, e *Coração de Tinta*, de Cornelia Funke, serão representados e de que maneira irão incorporar e agir sobre as estruturas postuladas no texto. Assim, analisaremos como esses supostos leitores preencherão os espaços vazios do texto, produzindo sentido para sua leitura e contribuindo para a formação do texto. Do mesmo modo, estudaremos

a representação do autor nessas obras, visto que o autor não será apenas o que produz o texto, mas também uma estrutura que faz parte dele.

2. Para pensar a Literatura Infanto-Juvenil em Língua Alemã

A literatura encanta e educa o ser humano, mas, principalmente, as crianças e jovens, pois os livros da infância e da juventude “contribuem para a educação mental, ética e estética das crianças”¹³ (HOLÁ, 2010, p. 8). Desse modo, a literatura seria um “meio para a formação natural”¹⁴ (HOLÁ, 2010, p. 8), pois ela amplia não apenas o vocabulário, mas também faz com que os jovens leitores aprendam a lidar com situações do cotidiano. As narrativas literárias ensinam valores morais e éticos de forma simples e natural aos jovens, visto que estes vão aprendendo sozinhos conforme suas leituras e interpretações. Portanto, a literatura infanto-juvenil, como afirma Adriana Araldo, “não se apresenta como uma arte inocente, mas desempenha um papel significativo na sociedade como instrumento transmissor de ideologias, assumindo grande relevância na construção de identidades e na maneira de pensar e aprender o mundo” (ARALDO, 2011, p. 6).

Nessa perspectiva, Antonio Candido afirma que “a literatura tem a capacidade de ‘confirmar a humanidade do homem’ uma vez que ela exprime o homem e atua em sua formação” (CANDIDO, 2002, p. 01). Dessa maneira, a formação do homem tem a ver com o processo pelo qual o ser humano adquire consciência individual e social. Araldo alega que adquirir consciência individual e social significa reconhecer-se como um sujeito, com direitos e deveres dentro de um grupo: adquirir “a consciência da importância das relações sociais na constituição do Eu, do Outro e do mundo” (ARALDO, 2011, p. 31).

De acordo com que Candido explica em seu texto “A Literatura e a formação do homem”, a literatura tem capacidade de formar o homem, mas não segundo a pedagogia oficial: a literatura forma da mesma maneira que a vida forma o homem, isto é, a partir de estímulos da realidade e por meio da capacidade de se identificar com o outro. De maneira semelhante, Araldo afirma que, impulsionado pelo uso da imaginação criadora, o homem pode repensar as relações sociais, encontrar respostas e refletir sobre o mundo. Através da fantasia presente nas narrativas literárias e da capacidade que o

¹³ No original: „Die Kinder- und Jugendbücher tragen zur mentalen, ethischen und auch ästhetischen Erziehung der Kinder bei“ (HOLÁ, 2010, p. 8).

¹⁴ No original: „ein Mittel für die „natürliche“ Ausbildung“ (HOLÁ, 2010, p. 8).

homem tem de se colocar no lugar do outro, a literatura agiria na formação humana.

Em relação à literatura juvenil, Araldo afirma que esta é transformadora, pois trabalha a sensibilidade das crianças e jovens por meio da fantasia, a partir de estímulos da realidade, de forma que os jovens leitores possam pensar o mundo, contribuindo para a sua formação. Do mesmo modo, Leona Holá alega “que a literatura juvenil serve como uma literatura de transição entre a literatura infantil e a adulta”¹⁵ (HOLÁ, 2010, p. 8), visto que as narrativas são destinadas a leitores em transição, isto é, leitores que estão passando por um processo de amadurecimento de suas leituras. Por essa razão, na literatura juvenil não se encontram em tanta demasia ilustrações, pois os leitores dessa literatura já não precisam da ajuda de tais tipos de aportes visuais para dialogar com o texto ou ajudar na sua compreensão. Portanto, as narrativas são compostas mais por textos, os quais narram as histórias que são vivenciadas por seus leitores.

De acordo com Holá, “há três fontes da literatura infanto-juvenil: textos que foram organizados especificamente para crianças, textos apropriados da literatura adulta e escritos oriundos da literatura popular”¹⁶ (HOLÁ, 2010, p. 8-9). Entretanto, essa literatura, antes tão específica para jovens leitores, vem conquistando leitores adultos, que cada vez mais se interessam pelas narrativas literárias consideradas para jovens. Isso decorre do fato de essas narrativas estarem sofrendo alterações ao longo dos anos, pois, com o tempo, os gêneros literários se modificam, adaptando-se à realidade específica de cada época. Como afirma Araldo, não se pode separar a literatura da sociedade e da cultura, pois a literatura é parte inseparável da cultura, não podendo ser entendida fora do contexto pleno de toda a cultura de uma época (ARALDO, 2011, p. 12).

Desta maneira, as possibilidades de leitores se identificarem com o que leem aumentou, tornando possível obter, por meio de narrativas, ajuda para lidar com os problemas na vida cotidiana (DEIBLER, 2010, p. 10). Esse fato

¹⁵ No original: „dass die Jugendliteratur als Übergangsliteratur zwischen der Kinderliteratur und der Literatur für Erwachsene dient“ (HOLÁ, 2010, p. 8).

¹⁶ No original: „Es gibt drei Quellen der Kinder- und Jugendliteratur: Texte, die speziell für Kinder verfasst wurden, Texte, die aus der Erwachsenenliteratur übernommen wurde und Schriften aus der Volksliteratur“ (HOLÁ, 2010, p. 8-9).

certamente foi um dos motivos para a literatura juvenil abarcar diferentes leitores (DEIßLER, 2010, p. 10), pois aborda temas atuais de forma criativa e crítica, visto que a literatura juvenil é um importante instrumento artístico, não ingênuo, de reafirmação ou renovação de visões de mundo (ARALDO, 2011, p. 18).

2.1. Para um panorama da Literatura Infanto-Juvenil em alemão

Por trás das questões da origem da literatura infanto-juvenil e, principalmente, no que se refere a essa literatura como gênero literário, há relações históricas as quais não podem ser esquecidas. Tais relações históricas devem ser lembradas, porque a história é fundamental para compreendermos o surgimento de um tipo de texto dedicado para crianças e jovens, visto que é conveniente lembrarmos que a literatura infanto-juvenil não teve a sua origem exatamente voltada para esse público.

Narrar histórias, feitos, com o intuito de deixar suas marcas, transmitir ensinamento e reforçar tradições sempre foi uma necessidade do homem. Narrativas orais surgiram com esse propósito, destinadas indiscriminadamente tanto para adultos quanto para crianças, contadas geralmente em serões familiares, muitas vezes ao pé da fogueira, acompanhadas de cantos e danças, em uma situação que assumia importância social e cultural (ARALDO, 2011, p. 22).

Nesse sentido, Nelly Coelho explica que a gênese da literatura infanto-juvenil se encontra nas narrativas primordiais “cuja as origens remontam as fontes bastante heterogêneas e cuja a difusão, no ocidente europeu, deu-se durante a Idade Média, através da tradição oral” (COELHO, 1991, p. 13). Somente mais tarde, essas narrativas foram recolhidas, compiladas e adaptadas para um público mais jovem, como, por exemplo, as histórias compiladas pelos irmãos Grimm na Alemanha.

Entre os séculos XII e XVII, na transição da Idade Média para a Idade Moderna, ocorreram grandes transformações sociais e econômicas na sociedade, uma vez que, ao abandono do sistema feudal e à consolidação do sistema capitalista, seguiram-se importantes transformações ideológicas

baseadas nos ideais burgueses de liberdade e igualdade, que se contrapunham ao absolutismo e ao autoritarismo. Tais ideais, vale ressaltar, foram fortalecidos com a Revolução Francesa, possibilitando, assim, que a burguesia conduzisse a sociedade e assegurasse seu domínio (ARALDO, 2011, p. 22).

Desse modo, a burguesia fez surgir uma nova organização social urbana, que encontrou na bem estruturada célula familiar uma maneira de garantir e preservar seus ideais. A criança passa, portanto, a adquirir um valor importante na sociedade: o do ser educável, ou seja, ela se torna receptora e reprodutora dos valores que a sociedade burguesa considera relevante. Regina Zilberman afirma que:

A conceituação de literatura infantil supõe uma consideração de ordem histórica, uma vez que não apenas o gênero tem uma origem determinável cronologicamente, como também seu aparecimento decorreu de exigências próprias de seu tempo. Outrossim, há vínculo estreito entre seu surgimento e um processo social que marca indelevelmente a civilização europeia moderna e, por extensão ocidental. Trata-se da emergência da família burguesa a que se associam, em decorrência, a formulação do conceito atual de infância, modificando o *status* da criança na sociedade e no âmbito doméstico, e o estabelecimento de aparelhos ideológicos que visarão a preservar a unidade do lar e, especialmente, o lugar do jovem no meio social. (ZILBERMAN, 1987, p. 4)

Com isso, a autora expressa que essas transformações sociais ocorreram com relação a interesses ideológicos, e, por isso, deve-se entender que tanto a família como a infância são dois importantes conceitos construídos pela classe burguesa para dar conta de seus interesses sociais. Nesse viés, Araldo afirma que o próprio conceito de infância se distingue do conceito de criança, uma vez que é preciso compreender infância como uma construção social, histórica e ideológica, e criança como indivíduo que se encontra na fase que vai do nascimento à puberdade, no sentido biológico (ARALDO, 2011, p. 23). Destarte, percebemos que, apenas por meio das mudanças sociais e consequentemente dos currículos escolares oferecidos para as crianças e jovens de todas as idades, foi possível o reconhecimento da infância, uma fase distinta e fundamental na vida do ser humano (SEIBERT, 2008, p. 119).

Durante o período do Iluminismo preferiu-se, principalmente, histórias que tivessem uma lição. Essa preferência vai ao encontro da própria definição do Iluminismo do filósofo alemão Immanuel Kant, que o apresenta em termos

da “saída do homem da menoridade causada por si próprio”¹⁷ (SEIBERT, 2008, p. 123). Dessa maneira, é possível compreender que por meio dos textos e das lições por eles transmitidas para o homem, ele pode sair da sua ‘menoridade’ (conceito kantiano) e refletir sobre a sociedade e o meio em que vive. Sobre esse período, é importante ressaltar também os conflitos entre Católicos e Protestantes, os quais tiveram uma grande influência nas questões pedagógicas e na literatura da época, visto que, apesar de ser um período no qual se valorizava o esclarecimento, a religião ainda se fazia muito presente nas relações sociais.

No Romantismo, por sua vez, o gênero mais difundido de maneira geral foi a lírica. No entanto, para crianças e jovens as narrativas que mais se popularizaram foram os contos de fadas, principalmente, aqueles compilados pelos irmãos Grimm (HOLÁ, 2010, p. 9). Por isso, a importância da literatura infanto-juvenil no Romantismo assume aspectos diferentes dos quais possuía no Iluminismo, visto que no Iluminismo os contos de fadas foram rejeitados. No Romantismo, os contos de fada compilados pelos irmãos Grimm são direcionados pela primeira vez, efetivamente, para o público de crianças e jovens, como também os contos de E. T. A. Hoffmann, como *Der Goldne Topf* (1814) (O pote de ouro), *Nussknacker und Mausekönig und Das fremde Kind* (1816) (Quebra-nozes e o Rei dos Ratos) e *Der Sandmann* (1817) (O Homem da areia) (SEIBERT, 2008, p. 126).

Por conseguinte, o conceito de literatura infanto-juvenil passou por algumas mudanças, pois a forma de perceber a criança, e sobretudo a infância, nesse período literário é diferente de outros períodos, pois, como afirmamos anteriormente, “no Iluminismo, a formação/educação faz parte do conceito de infância, no Romantismo não mais”¹⁸ (SEIBERT, 2008, p. 127). Com isso, a forma de perceber a infância e, principalmente, a literatura infanto-juvenil apresenta mudanças significativas, visto que “se desenvolve uma contradição entre os contos populares (*Volksmärchen*) e os contos artísticos

¹⁷ No original: „Ausgang des Menschen aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit“ (SEIBERT, 2008, p. 123).

¹⁸ No original: „In der Aufklärung ist Bildung Teil des Kindheitsbegriffes, in der Romantik nicht mehr“ (SEIBERT, 2008, p. 127).

(*Kunstmärchen*): o conto popular escondeu, ainda, as contradições sociais e psicológicas, no conto artístico, elas rompem-se”¹⁹ (SEIBERT, 2008, p. 127).

Assim, segundo Araldo, muitas obras infantis do século XIX apresentam-se como modelares, servindo a interesses ideológicos e sociais, como por exemplo, os Contos de Fadas dos irmãos Grimm e de Andersen, *As Aventuras de Pinóquio* de Collodi, *Meninas Exemplares* de Condessa de Ségur. Todos autores da segunda metade do século XIX, que afirmam o papel da literatura infanto juvenil como significativa da produção literária social (ARALDO, 2011, p. 30).

Durante a República de Weimar (1918 – 1933), a literatura infanto juvenil está ligada as tradições literárias do tempo do Império. Ao lado de séries populares de revistas para meninas e meninos, o mercado de livros abarcou romances de aventuras, livros para meninas, contos e novas edições de literatura mundial para crianças e jovens (KÜMMERLING-MEIBAUER, 2012, p. 53). Com isso, podemos afirmar que os princípios realistas foram abrigados na literatura infanto juvenil deste período (KÜMMERLING-MEIBAUER, 2012, p. 57).

Nesse viés, notamos que em cada época há diferentes formas de perceber não apenas a sociedade em que se está inserido, mas, essencialmente, a maneira de produzir e recepcionar os textos que são elaborados em cada período. Nesse sentido, segundo Seibert, a literatura infanto-juvenil vigente no período de 1933 -1945 foi utilizada pelo governo para fins políticos e propagandísticos. Consequentemente, houve uma reestruturação, por decreto do Ministério do Reich, em toda a cena literária, atingindo bibliotecas, publicações, sistema escolar, literatura para crianças e jovens (KÜMMERLING-MEIBAUER, 2012, p. 60).

Em 1933 todos os autores, editoras, livrarias e bibliotecas tinham que pertencer à Câmara de Literatura do Reich, da qual muitas pessoas foram excluídas por razões raciais ou políticas. As associações de escolas existentes foram transferidas para a Associação Nacional-Socialista de Professores

¹⁹ No original: „Weiterhin entwickelt sich aber auch ein radikaler Widerspruch zwischen Kunstmärchen und Volksmärchen: Das Volksmärchen hat die sozialen und psychologischen Widersprüche noch verdeckt, im Kunstmärchen brechen sie auf” (SEIBERT, 2008, p. 127).

(NSLB),²⁰ cujo objetivo consistia em avaliar os livros e periódicos disponíveis em bibliotecas e escolas. Em julho de 1933, foi publicada pela primeira vez uma “lista negra” com títulos de livros infanto-juvenis que deveriam ser retirados de todas as bibliotecas públicas (KÜMMERLING-MEIBAUER, 2012, p. 60). A censura ao que se lia foi uma ferramenta eficiente do controle estatal neste período.

Até 1941, eram registrados em listas oficiais livros recomendados para crianças e jovens, com o objetivo de controlar o que os jovens consumiam de literatura, pois o governo queria incentivar uma literatura juvenil voltada para os ideais defendidos pelo partido nacional-socialista. Para isso, além de elaborar listas oficiais, foram estabelecidos prêmios, como por exemplo o Hans-Schemm-Preis, para incentivar escritores a produzirem obras com os conceitos ditados pelo governo (KÜMMERLING-MEIBAUER, 2012, p. 60). Desta maneira, muitos dos livros de literatura infanto-juvenil desse período eram voltados para ideais nacionalistas, nos quais um herói da nação inspirava lealdade, heroísmo, nacionalismo e luta pela sua nação: “com o *topos* da juventude não mais referido ao estágio biológico da vida, mas sim propagada uma atitude ideológica, baseada em ideologemas de afirmação da vida, heroísmo, espírito de luta e camaradagem”²¹ (KÜMMERLING-MEIBAUER, 2012, p. 61).

Apesar de os ideais fascistas fazerem parte de boa parcela da literatura infanto-juvenil alemã desse período, ela não representa a totalidade dessa literatura, pois houve também obras que representaram um “modernismo reacionário”, o qual era oposto ao que o Reich previa (KÜMMERLING-MEIBAUER, 2012, p. 62). Muitos autores que não foram mandados para o exílio, mas não queriam servir ao regime, foram muitas vezes punidos com a proibição da publicação de suas narrativas, incluindo o escritor Erich Kästner, cujos livros de literatura infanto-juvenil foram publicados depois de 1933 apenas na Suíça. Os escritores afetados por essa proibição os quais não queriam deixar de escrever suas histórias, publicaram suas obras sob

²⁰ Nationalsozialistischen Lehrerbund (NSLB).

²¹ No original: „Mit dem Topos der Jugendlichkeit wurde dabei nicht mehr auf die biologische Lebensphase referiert, sondern eine ideologische Haltung propagiert, die auf den Ideologemen Lebensbejahung, Heldentum, Kampfesmut und Gefolgschaft basierten“ (KÜMMERLING-MEIBAUER, 2013, p. 61).

pseudônimos, como por exemplo, o já citado Erich Kästner, que escreveu peças de teatro e roteiro de filmes com o pseudônimo Berthold Bürger, e Anni Geiger-Gog que após ser libertada pela Gestapo publicou vários livros infanto-juvenis sob o nome Hanne Menken (KÜMMERLING-MEIBAUER, 2012, p. 64).

Apesar do exílio de muitos intelectuais, grande parte dos escritores não pararam de produzir suas obras mesmo fora da Alemanha. Entre as obras mais importantes da literatura infanto-juvenil de exílio estão *Die rote Zora und ihre Bande* (1941) (A ruiva Zora e seu bando), de Kurt Helds, e os nove volumes de *Die Kinder aus Nr. 67* (1933-1949) (As crianças do número 67), de Lisa Tetzner. Ambos os autores fugiram da Alemanha por razões políticas e foram para Suíça, onde poderiam publicar suas narrativas (KÜMMERLING-MEIBAUER, 2012, p. 65).

No entanto, após a Segunda Guerra Mundial houve uma mudança significativa na forma de escrever as histórias, não apenas porque toda a realidade social, econômica e histórica havia se transformado, mas principalmente, porque a forma de perceber o mundo mudou consideravelmente tanto para os jovens leitores como para os adultos (HOLÁ, 2010, p. 9). No período pós-guerra, a Alemanha estava em ruínas, não somente as cidades, casas, prédios, mas também a educação, a qual tinha sido muito influenciada pelos ideários nazistas e fascistas.²²

Desse modo, muito precisava ser modificado para que se melhorassem as condições de vida e de ensino, sobretudo para aquelas pessoas que retornavam do exílio ou que foram libertadas dos campos de concentração. Indo ao encontro dessas necessidades, a literatura juvenil passa a debater temas que englobam a atualidade do momento histórico, como por exemplo, “a juventude no período nacional-socialista, a fuga para o exílio, a futilidade da guerra ou o período logo após o fim da guerra”²³ (HOLÁ, 2010, p. 11), fomentando a compreensão crítica dos fatos que vinham ocorrendo. Segundo Holá, alguns dos autores que se destacaram nessa época foram: Frederik

²² Ao referirmos ao pós-guerra estamos pensando em uma Alemanha já unificada, ou seja, após guerra fria e DDR. Isso, não significa que não consideramos o período de guerra fria e DDR importante, apenas optamos por focar em uma Alemanha mais atual na nossa análise.

²³ No original: „die Jugend in der nationalsozialistischen Zeit, die Flucht ins Exil, die Sinnlosigkeit des Krieges oder die Zeit kurz nach dem Kriegsende“ (HOLÁ, 2010, p. 11).

Hetmann, com *Blues für Ari Loeb* (1961) (*Blues para Ari Loeb*), e Käthe Recheis, com *Das Schattennetz* (1964) (*A rede sombria*) (HOLÁ, 2010, p. 11).

No final dos anos 70 iniciou-se um debate sobre o valor estético da literatura infanto-juvenil, o qual marcou o início de uma nova fase, que levou à restituição dos contos de fadas e da literatura fantástica na literatura infanto-juvenil. Obras voltadas para esse público mais jovem, começam, novamente, a trazer a fantasia para suas histórias, mas com uma estrutura textual diferente da qual apresentavam anteriormente, visto que a proposta literária está mais voltada para questões filosóficas, como estimular as funções comunicativas-cognitivas. Por meio das narrativas se estimula a atividade oral e escrita dos leitores a fim de que eles desenvolvam o prazer e a capacidade própria de imaginar, criar, isto é, desenvolver suas próprias ideias, ter uma atitude crítica sobre as narrativas e, principalmente, conseguir compreender de forma crítica os problemas ilustrados nas histórias (KÜMMERLING-MEIBAUER, 2012, p. 73).

A literatura infanto-juvenil torna-se, assim, cada vez mais complexa, visto que interage com romances adultos, ficção científica, romance adolescente, entre outros. A complexidade da literatura infanto-juvenil não se define apenas pela interação com outros textos, mas principalmente, porque ela faz o leitor imaginar, criar e refletir criticamente sobre o que está lendo, como já mencionamos anteriormente. Outro fato importante a ressaltar é que as narrativas desse gênero literário geralmente falam de uma forma mais branda, porém não menos séria e crítica, a respeito de problemas e situações atuais de suas sociedades e, assim, ajudam seus leitores a pensar sobre o que estão vivendo.

Um dos primeiros livros de literatura infanto-juvenil alemã contemporânea a permanecer na lista dos mais vendidos tanto para crianças como para adultos foi *A História sem fim* (1979) de Michel Ende, obra considerada como romance fantástico o qual faz alusões intertextuais a importantes obras da literatura mundial (KÜMMERLING-MEIBAUER, 2012, p. 72). Como Ende, com suas narrativas fantásticas, existem outros escritores que se destacam com suas obras, como, por exemplo, Benno Pludra, com *Das Herz des Piraten* (1985) (*O coração do Pirata*) e Cornelia Funke, com *Herr der Diebe* (2000) (*O senhor dos Ladões*). Assim, na virada do século XX para XXI,

o gênero fantástico se tornou muito popular, principalmente, graças ao sucesso das adaptações de algumas dessas narrativas para o cinema.

Contudo, apesar de a literatura juvenil ter um grande sucesso entre leitores jovens e adultos, existem muitas críticas em relação a seus textos, principalmente quando o tema é a fantasia. Holá alega que há alguns críticos, os quais afirmam que a literatura juvenil é uma literatura trivial e que a fantasia é uma tendência para o escapismo, isto é, que ela possibilitaria uma alienação dos problemas reais (HOLÁ, 2010, p.17). Contudo, a literatura juvenil nos últimos anos vem obtendo críticas positivas, visto que as obras abordam temas atuais de forma crítica, sem deixar de incorporar a fantasia nos textos.

2.2. Conceitualizando a Literatura Fantástica

A expressão literatura fantástica, segundo Todorov, refere-se a uma variedade da literatura ou, como se diz comumente, a um gênero literário (TODOROV, 2014, p. 7). No entanto, o autor afirma que examinar uma obra literária a partir da perspectiva de um gênero é um empreendimento peculiar, pois para definir uma narrativa como “obra fantástica” precisa-se descobrir uma mesma estrutura textual que englobe muitos textos, permitindo, desse modo, inscreve-los nessa nomenclatura, e não apenas pelo que cada um tenha em específico (TODOROV, 2014, p. 8).

Porém, embora toda a descrição de um texto, pelo próprio fato de ser realizada com a ajuda das palavras, ser uma descrição de gênero, não há necessidade de uma obra encarnar fielmente seu gênero, há apenas uma probabilidade de que isso se dê: ou seja, uma obra manifesta um gênero, e isso não significa que ele exista totalmente na obra. Assim, “o fantástico diferentemente de muitos outros gêneros, comporta numerosas indicações a respeito do papel que o leitor irá representar” (TODOROV, 2015, p. 97).

O fantástico seria a hesitação experienciada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural. Por essa razão, o conceito de “fantástico se fundamenta essencialmente numa hesitação do leitor – um leitor que se identifica com o personagem principal – quanto a natureza de um acontecimento estranho” (TODOROV, 2014, p. 166).

Esta hesitação pode acontecer seja porque se admite que o acontecimento pertence à realidade, seja porque se decide que é fruto da imaginação ou resultado de uma ilusão. Em outros termos, pode-se decidir se o acontecimento é ou não é sobrenatural.

Desta maneira, um fenômeno estranho pode ser explicado de duas maneiras: por meio de causas de tipo natural ou sobrenatural. Essa possibilidade de hesitar entre essas duas possibilidades criou o efeito fantástico. Por esse motivo, o fantástico se caracteriza por uma intromissão brutal do mistério no quadro da vida real. Roger Caillois, citado por Todorov em sua obra, afirma que “todo o fantástico é ruptura da ordem estabelecida, irrupção do inadmissível no seio da inalterável legalidade cotidiana” (CAILLOIS, 1965, p.161, apud TODOROV, 2015, p.32). Por isso, para muitos autores o sobrenatural não é senão um pretexto para descrever algo que um escritor não teria nunca ousado mencionar em termos realistas. Podemos até duvidar dessa afirmação, porém precisamos considerá-la parcialmente correta, pois, em partes, o fantástico permite transpor certos limites que seriam inacessíveis caso a ele não se recorresse.

Portanto, podemos dizer que a história fantástica pode se caracterizar, ou não, por tal composição, por tal “estilo”, mas sem “acontecimentos estranho” o fantástico não pode nem mesmo aparecer. O fantástico não consiste, certamente, apenas nestes acontecimentos, entretanto estes são para ele uma condição necessária. Nesse sentido, podemos nos perguntar, então, qual seria a função do fantástico dentro da obra? Para esse questionamento, Todorov alega que primeiramente o fantástico produz um efeito particular sobre o leitor - medo, horror ou simplesmente curiosidade - que os outros gêneros ou formas literárias não podem provocar. Em segundo lugar, o fantástico serve à narração, mantém o suspense: a presença de elementos fantásticos permite à intriga uma organização particularmente fechada. Em terceiro lugar, o fantástico tem uma função à primeira vista tautológica: permite descrever um universo fantástico, e este universo nem por isso tem qualquer realidade fora da linguagem, a descrição e o descrito não são de natureza diferentes (TODOROV, 2014, p. 101).

Por esse motivo, o fantástico representa uma experiência dos limites, pois implica não apenas na existência de um acontecimento estranho, que

provoca hesitação no leitor e no herói, mas também numa maneira de ler, visto que o leitor precisa entrar nesse mundo narrativo, experienciar os fatos e tirar da narrativa não apenas a compreensão textual simples, como também saber compreender os acontecimentos.

Todorov afirma que, para entendermos a definição do fantástico, três condições precisam ser preenchidas:

Primeiro, é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. A seguir, esta hesitação pode ser igualmente experimentada por um personagem; desta forma o papel do leitor é, por assim dizer, confinado a uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação encontra-se representada, torna-se um dos temas da obra; no caso de uma leitura ingênua, o leitor real se identifica com a personagem. Enfim, é importante que o leitor adote uma certa atitude para com o texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação “poética”. Estas três exigências não têm valor igual. A primeira e a terceira constituem verdadeiramente o gênero; a segunda pode não ser satisfeita. Entretanto, a maior parte dos exemplos preenchem as três condições. (TODOROV, 2014, p. 39).

Com essa citação percebemos que o gênero fantástico não é uma forma que compõe a obra por inteiro, mas sim que essas obras manifestam características desse gênero. Assim, o fantástico é composto não apenas de uma característica, mas de várias que o estruturam, como também de gêneros vizinhos que auxiliam na formação do fantástico. Isso porque o fantástico dura apenas o tempo de uma hesitação: hesitação comum ao leitor e à personagem, que devem decidir se o que percebem depende ou não da “realidade” tal qual existe na opinião comum. No fim da história, o leitor, quando não a personagem, toma, contudo, uma decisão, opta por uma ou outra solução, saindo, desse modo, do fantástico. Se ele decide que as leis da realidade permanecem intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra se liga a um outro gênero: o estranho. Se, ao contrário, decide que se devem admitir novas leis da natureza, pelas quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero do maravilhoso (TODOROV, 2014, p. 48).

Nessa perspectiva, comparar o gênero fantástico a outros gêneros e afirmar que esses também lhe compõem é frequente, visto que o maravilhoso corresponde a um fenômeno desconhecido, jamais visto, por vir (logo, a um futuro); no estranho, em compensação, o inexplicável é reduzido a fatos

conhecidos, a uma experiência prévia, (então, ao passado). Quanto ao fantástico, a hesitação que o caracteriza não pode, evidentemente, situar-se se não no presente. Outrossim, a literatura fantástica leva seu leitor a novos mundos, e à percepção do mundo de uma forma completamente diferente de qualquer outro gênero, sem que o leitor deixe, entretanto, de se envolver na narrativa e decidir como melhor explicar os acontecimentos narrados, de forma crítica e consciente.

2.3. Metaficção

Os textos abordados nesse trabalho, *História sem fim* (1979) e *Coração* (2003), são eminentes exemplos dessa literatura infanto-juvenil que a cada dia mais ganha espaço entre jovens e adultos. Entretanto, outro fato relevante a ser destacado nesses textos é o trabalho com o texto: ambas narrativas são exemplos de metaficção. A metaficção é um recurso bastante comum na literatura pós-moderna, podendo ser definida como ficção sobre ficção, ou ainda como um tipo de ficção que prima pelo desenvolvimento do processo da narrativa (K OBS, 2006, p. 28). Dessa forma, a metaficção é uma narrativa ficcional que tematiza o próprio processo da escrita literária, conscientemente refletindo sobre a própria condição de ficção em que estão inseridas, focando, no autor e no processo de criação da história, ou seja, no ato da escrita em si.

Nesse sentido, no momento em que o “autor estabelece um narrador que é também autor da obra, sua identidade praticamente desaparece. Logo, se a existência do narrador já é, de acordo com a teoria literária, um disfarce para o autor, o narrador-autor acentua esse disfarce” (K OBS, 2006, p. 29). Esse artifício pode criar, em alguns leitores, considerados por Eco “leitores ingênuos”, a sensação de que o narrador autor não existe de fato, fazendo, com isso, que esses leitores encarem a ficção também como realidade (K OBS, 2006, p. 29). Assim, percebe-se que para interagir com o “jogo” da metaficção é necessário que, no ato da leitura, o leitor atenda às expectativas do texto, completando suas lacunas de forma adequada, isto é, o leitor deve dialogar com o texto de maneira a completar essas lacunas, ser o leitor modelo da narrativa. Igualmente, infere-se que, pelo uso consciente da metaficção, o autor

coloca em evidência os meios de que dispõe para construir sua narrativa, sendo assim possível verificar a história dentro da história (BORGES JÚNIOR, 2010, p. 2).

Nas narrativas metaficcionalis, o autor produz o texto ao mesmo tempo que é produzido por ele, e é justamente a criação mútua de autor e texto que amplia a inter-relação entre realidade e ficção. Entretanto, essa relação entre ficção e realidade só pode ser concretizada com a leitura do leitor, pois o livro não pode ocorrer sozinho - caso contrário, seria simplesmente um objeto.

2.4. A construção da fantasia em Michael Ende

Michael Ende, escritor alemão de literatura infanto-juvenil, partidário de um movimento antroposófico, nasceu em 1929, em Garmisch-Partenkirchen, e morreu em 1995, em Filderstadt–Bonlanden. O surrealismo de Edgar Ende, seu pai, contribui para formar o imaginário da primeira infância de Ende,²⁴ o que favoreceu muito na a criação de suas futuras obras, essencialmente, na maneira de perceber o mundo ao seu redor.

Banido pelos nazistas no ano de 1936, Michael estudou na Waldorfschule, tendo saído da escola em 1945, quando foi chamado para cumprir serviço militar. Após a guerra, Ende trabalhou como ator e crítico por algum tempo e em seguida começou a escrever, sendo um dos escritores alemães do pós-guerra de maior sucesso. Suas obras foram traduzidas para 40 idiomas e atingiram níveis de circulação mundial, com mais de 20 milhões de cópias vendidas.²⁵ O escritor se tornou conhecido por seus trabalhos em *Jim Knopf und Lukas der Lokomotiführer* (1960) (*Lucas, o Maquinista*), *Momo: Ein Märchen – Roman* (1973) (*Manu a menina que sabia ouvir* ou ainda *Momo e o senhor do tempo*) e *Die unendliche Geschichte* (1979) (*A História sem fim*).

²⁴ Michael Ende. Bibliographie. Disponível em <www.michaelende.de/autor/biographie/michael-ende> Acessado em 18/02/2015.

²⁵ Michael Ende. Bibliographie. Disponível em <www.michaelende.de/autor/biographie/michael-ende> Acessado em 18/02/2015.

A história sem fim foi publicada pela primeira vez em uma tiragem de apenas 20 mil cópias²⁶, porém alcançou fama mundial, o que culminou na adaptação fílmica, dirigida inicialmente por Wolfgang Petersen, em meados dos anos 1980.²⁷ Em seguida, nos anos de 1990 e 1994, foram feitas outras duas adaptações cinematográficas de *A História sem fim*, dirigidas respectivamente por George T. Miller e Peter McDonald.

Contudo, as adaptações não agradaram a Michael Ende, pois, segundo este, a produção cinematográfica não faz jus ao livro, principalmente, no que se refere à concepção da obra; Ende alega que a adaptação não representa suas palavras como artista. Desse modo, de acordo com a revista online *Deutsche Welle*, apesar de a produção ter obtido recorde de bilheteria, Ende se distanciou dela, classificando-a como “um gigantesco melodrama de kitsch, comércio, pelúcia e plástico”.²⁸ Assim, Ende solicita que seu nome e obra não sejam mencionados nos créditos do filme produzido por Petersen.²⁹ Além de *A história sem fim*, Ende também é autor de *Der satanarchäolügenialkohöllische Wunschpunsch (O Ponche dos Desejos)*,³⁰ o qual foi adaptado para uma série de animação de 52 episódios chamada de *Der Wunschpunsch*, exibida de 2001 a 2002.³¹

Embora Ende não tenha aprovado as adaptações feitas a partir de suas obras, o filme dirigido por Wolfgang Petersen fez um enorme sucesso com o público e marcou uma geração de espectadores e, dos leitores de Ende, que foram ao cinema prestigiar essa adaptação. Segundo sites na internet que abordam o assunto, a adaptação de Petersen é um clássico entre os longas-

²⁶KinderundJugendmedien.de, Ende, Michael. Disponível em www.kinderundjugendmedien.de/index.php/autoren/554-ende-michael Acessado em 10/03/2015.

²⁷ Michale Ende intermedial. Disponível em www.ende.phil-fak.uni-duesseldorf.de/adaptionen.htm Acessado em 10 de março de 2015.

²⁸ Há 30 anos escritor Michael Ende lançava “A História sem fim”. Disponível em www.dw.com/pt/há-30-anos-michel-ende-lançava-a-história-sem-fim/a-4586510 . Acessado em 16/09/2015.

²⁹ Michael Ende intermedial. Disponível em www.ende.phil-fak.uni-duesseldorf.de/adaptionen.htm Acessado em 10/03/2015.

³⁰ Literatura Alemã no Brasil. Ende, Michael (1929-1995). Disponível em www.goethe.de/ins/br/lp/prj/dgb/uek/bib/kin/eee/pt3588854.htm Acessado em 10/03/2015.

³¹ Der Wnschpunsch. Disponível em www.zeichentrickserien.de/wunschpu.htm Acessado em 10/03/2015.

metragens de fantasia.³² O filme de Pertesen fez tanto sucesso que teve, como já mencionamos anteriormente, mais duas adaptações da narrativa de Ende.

De acordo com Amada Aouad, mestre em comunicação e cultura contemporânea e membro da Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine), o que fez do longa um sucesso foi que ele não deixou de lado a magia que o livro passa para o seu leitor, pois, ao lermos a história de Ende, a mágica se faz quando nos importamos com as personagens, quando nos sentimos dentro daquela aventura, quando podemos viajar juntos para espaços imagináveis. Ou melhor, quando podemos aguçar nossa imaginação para criar junto com a narrativa, na qual normalmente as palavras não dizem tudo.³³

Nesse enfoque, a crítica afirma que, apesar de no cinema a cena já vir pronta para o seu telespectador, a adaptação fílmica de *História sem fim* permite que seu telespectador adentre o filme e viva a aventura junto com os personagens, não perdendo, desse modo, a magia da obra de Ende que tanto encantou seus leitores. Atualmente, o produtor de cinema e ator de Hollywood Leonardo DiCaprio está planejando uma nova adaptação do livro.³⁴

Ende conquistou muitos prêmios, como por exemplo o *Deutscher Kinderbuchpreis* por *Jim Knopf und Lukas der Lokomotivführer* (1961), o *Deutscher Jugendbuchpreis* (1974) por *Momo*, o *Buxtehuder Bulle* (1979) por *Die unendliche Geschichte*,³⁵ tornando-se, em vida, um dos mais reconhecidos autores de literatura infanto-juvenil do século XX. A maioria de suas obras convida o leitor a entrar em um mundo cheio de fantasia, criatividade e magia, no qual ele pode se identificar com os heróis das histórias. Segundo Hiller, amigo de Ende, os sonhos eram o mundo do escritor: a mensagem que atravessa toda a sua obra é de que o ser humano precisa de sonhos e não pode viver sem eles.³⁶ Esse é o caso de *A História sem fim*, que narra a história de Bastian Baltasar Bux, um menino que entra em um mundo mágico e cheio de aventuras. É por meio dessa personagem que o autor leva o seu leitor a conhecer um universo fantástico e fazer muitas descobertas.

³² A História sem fim. Disponível em www.cinepipocacult.com.br . Acessado em 22/07/2015.

³³ A História sem fim. Disponível em www.cinepipocacult.com.br . Acessado em 22/07/2015.

³⁴ Michael Ende Intermedial. Disponível em www.ende.phil-fak.uni-duesseldorf.de . Acessado em 22/07/2015.

³⁵ Michael Ende. Preis e Auszeichnungen. Disponível em <www.michaelende.de/autor/preis-und-auszeichnungen> Acessado em 18/02/2015.

³⁶ Há 30 anos escritor Michael Ende lançava “A História sem fim”. Disponível em www.dw.com . Acessado em 16/09/2015.

Passados mais de 30 anos da publicação do livro de maior sucesso de Ende, suas histórias continuam atuais, visto que conseguem trazer para a realidade do leitor não apenas a fantasia que todos buscam encontrar nas histórias, mas também questionamentos pertinentes, os quais ajudam o leitor a pensar e refletir sobre diferentes assuntos ao seu redor. De acordo com Christiane Raabe, diretora da Biblioteca Internacional da Juventude, em Munique, e curadora do Museu Michael Ende, o autor segue sendo um clássico absoluto e continua sendo muito lido. Raabe afirma, também, que as histórias de fantasia de Ende são complexas, não são fáceis. Ele fala sobre coisas inconscientes, como mitos, os limites entre o tempo e o espaço, mas sem se distanciar da realidade.³⁷

Por conseguinte, podemos dizer que Michael Ende faz parte da história ou tradição da literatura infanto-juvenil alemã, pois não podemos pensar essa literatura sem referirmo-nos a esse escritor, visto que suas obras marcam a literatura infanto-juvenil de forma permanente não apenas por tudo que já foi relatado anteriormente, mas, essencialmente, porque, seus textos conseguem atingir não apenas um público jovem como inicialmente a literatura juvenil é pensada, como também diferentes idades e estilos de leitores. De fato, podemos afirmar, que as obras de Ende fazem parte da história da literatura em alemão como um todo, não apenas no que se referem à literatura infanto-juvenil, porque seus textos não estão exclusivamente direcionados para uma época, um leitor específico. Dessa forma, a obra de Ende se torna possivelmente, uma das primeiras que podemos pensar como *All-Age-Literature*, uma vez que o próprio autor afirmava que não queria ser visto como um escritor de livros infantis, pois ele sabia, talvez, o quanto podia contribuir para o imaginário de diversos tipos de leitor.

Assim, não se pode falar de literatura infanto-juvenil em alemão sem mencionar o nome de Ende e suas obras, principalmente, ao que se reporta as obras e escritores do século XX. Ende não apenas marcou uma época, como ainda continua inspirando inúmeros leitores e autores com seus textos.

³⁷ Há 30 anos escritor Michael Ende lançava “A História sem fim”. Disponível em www.dw.com. Acessado em 16/09/2015.

2.5. O universo mágico de Cornelia Funke

Nascida em 10 de dezembro de 1958 em Dorsten, Westfalen, Alemanha, Cornelia Funke graduou-se em Pedagogia e pós graduou-se em *design* gráfico. Embora escreva desde os 20 anos, a autora iniciou a publicação de seus livros apenas aos 35 anos. Antes de publicar suas obras, ela trabalhava como ilustradora de livros, fato que, como explica a autora, a fez querer publicar suas histórias: “as histórias, para as quais eu devia encontrar ilustrações geralmente não me agradavam, e, assim, decidi escrever uma e descobri que sou uma contadora de histórias e que não há nada que eu goste mais e faça melhor”.³⁸

O trabalho de Funke é muito extenso consiste em mais de 50 livros, os quais foram traduzidos para 37 línguas. A autora tem mais de 20 milhões de livros vendidos no mundo inteiro, e é considerada a escritora alemã de literatura infanto-juvenil mais bem sucedida e conhecida atualmente (KADLEC, 2013, p. 34).

Dentre suas publicações infanto-juvenis,³⁹ destacamos *Drachenreiter* (1997) (*O cavaleiro do Dragão*),⁴⁰ o qual permaneceu na lista dos mais vendidos do New York Times⁴¹, e *Herr der Diebe* (2000) (*O senhor dos ladrões*), o qual ficou na lista de *best-sellers* nos Estados Unidos por 20 semanas⁴² e ganhou o prêmio internacional Corine de literatura infanto-juvenil em 2003.⁴³ Esse livro vendeu mais de 1,5 milhão de exemplares nos EUA e foi adaptado para as telas de cinema com o nome de *The Thief Lord* em 2006.

A autora é atualmente considerada a escritora de literatura infanto-juvenil mais notória da Alemanha e em 2005 obteve o *status* de uma das

³⁸ No original: „Die Geschichten, für die ich Bilder finden sollte, gefielen mir oft nicht, und so schreib ich mir schließlich selbst eine- und entdeckte, dass ich ein Geschichtenerzähler bin- und dass ich nichts lieber und nichts besser kann“ (FUNKE, Cornelia. *Die Welt der Cornelia Funke*. Disponível em: <www.corneliafunke.com> Acessado em 09/01/2015).

³⁹ Para uma listagem completa das publicações de Funke cf. <<http://www.corneliafunke.com/index.php?page=buecher&lang=de>> Acessado em 14/03/2015.

⁴⁰ Publicado no Brasil como *O Cavaleiro do Dragão* em 2009.

⁴¹ „Drachenreiter“ von Cornelia Funke in dem USA auf Platz 1 der New York Times Bestseller Liste. Disponível em <www.buchmarkt.de/content/13855--drachenreiter-von-cornelia-funke-in-den-usa-auf-platz-1-der-new-york-times-bestseller-liste.htm> Acessado em 08/01/2015.

⁴² “Literatura infantil “made in Germany” é sucesso no exterior”. Disponível em <www.dw.de/literatura-infantil-made-in-germany-é-sucesso-no-exterior/a-2738523> Acessado em 09/01/2015.

⁴³ Corine Internationaler Buchpreis. Kinder – und Jugendbuchpreis. Disponível em <http://corine.de/chronik/detail.php?id=38&year=2003> .Acessado em 21/07/2015.

peças mais influentes do mundo pela revista *Time*,⁴⁴ uma vez que seus livros, apesar de serem destinados para jovens, atingem também adultos. Isso acontece porque suas narrativas levam o leitor para um mundo mágico cheio de fantasia, o qual desperta a imaginação do leitor, independente de sua idade, e faz com que ele participe da narrativa e “viva” a história com os personagens. Segundo Clive Barker, nas histórias de Funke os

Eventos miraculosos (...) não acontecem sem consequências. A magia tem importância demais para ser dada sem um preço. Mas os leitores adultos deixam o livro com a feliz certeza de que a imaginação supera o desprezo pelo fantástico, que dizem ser o que a credibilidade adulta exige – e ele está lá, pronto para curar e redimir, quando conseguimos recuperá-lo.⁴⁵ (BARKER, 2005, s/p)

Além de escrever as narrativas, Funke também as ilustra e orienta a criação do projeto gráfico. A maioria dos livros da escritora proporciona um diálogo com outras formas artísticas além do livro impresso “tradicional”, como, por exemplo, os livros em áudio, ou adaptação para o cinema ou teatro.

Todas as adaptações são cuidadosamente acompanhadas pela autora, embora ela aprecie a liberdade de criatividade dos artistas em representar suas histórias e compreenda que se distinguem da história em si, como ela mesma afirma:

Seja no set de filmagens ou no teatro – não há nada mais emocionante para mim, do que quando um outro artista conta as minhas histórias. Eu não espero, que eles sempre façam, da forma que imaginei. É emocionante ver a própria história com outros olhos.⁴⁶ (FUNKE, Site oficial)

Para Funke, os livros são vistos como uma obra aberta que permitem não apenas o trânsito entre várias histórias e personagens irrealis, mas também intervenções de figuras reais, e é exatamente isso que ocorre em *Coração de*

⁴⁴ FUNKE, Cornelia. Die einflußreichste Deutsche der Welt. Entrevista de Cornelia Funke concedida ao jornal *Die Welt on line*. Disponível em <http://www.welt.de/print-welt/article661155/Die-einflussreichste-Deutsche-der-Welt.html>> Acessado em 08/01/2015.

⁴⁵ No original: “Miraculous events don't happen without consequences (...). Magic has too much weight to be freely given. But adult readers will leave the book with the happy certainty that imagination outweighs the contempt for the fantastic, that we are taught credible adulthood demands — and is there, ready to heal and redeem, when we come back to find it again” (BARKER, 2005, s/p).

⁴⁶ No original: „Ob auf einem Set oder im Theater - es gibt für mich nichts Aufregenderes, als wenn andere Künstler meine Geschichten erzählen. Ich erwarte nicht, dass sie das immer so tun, wie ich es mir vorgestellt habe. Es ist ja gerade aufregend, die eigene Geschichte plötzlich mit anderen Augen zu sehen“ (FUNKE, C. Die Welt der Cornelia Funke. Disponível em: <http://www.corneliafunke.com/index.php?page=film&lang=de>> Acessado em 09/01/2015).

Tinta, primeiro volume da trilogia Mundo de Tinta (*Tintenwelt*) - a qual é composta por *Tintenherz (Coração de Tinta)*, *Tintenblut (Sangue de Tinta)* e *Tintentod (Morte de Tinta)*, publicados respectivamente em 2003, 2005 e 2007. Considerada *best-seller*, entre outros países, na Alemanha e Estados Unidos, a trilogia consolidou o êxito da autora.

Os romances tiveram uma venda de milhões de exemplares.⁴⁷ Só na Alemanha, o primeiro livro teve uma tiragem total de 6,5 milhões de cópias vendidas,⁴⁸ o que culminou na adaptação do primeiro volume para as telas: *Inkheart (Coração de Tinta)*, lançado mundialmente em dezembro de 2008. O livro também foi adaptado para o teatro: em 17 de novembro de 2006, a peça estreou no teatro Staatstheater Stuttgart na cidade de Stuttgart, Alemanha, dirigida por Beate Seidel e Irmgard Lange. A adaptação teatral também foi exibida em Berlin no teatro Maxim Gorki Theayher, com a direção de Robert Koall em 2008, e em 2012 em Chemnitz, no Teatro Chemnitz.⁴⁹

A adaptação do primeiro volume da trilogia, essencialmente, no que se refere à adaptação fílmica, não foi muito bem recebida pelo público. Isso porque, de acordo com *sites* e *blogs* de crítica cinematográfica, o filme não encanta e envolve o público da mesma forma que o livro fez. Assim, segundo Robledo Milani, crítico de cinema e vice-presidente da Associação de Críticos de Cinema do Rio Grande do Sul (ACCIRS), o potencial apresentado no filme é imenso e poderia ter sido diferente do que foi apresentado. No entanto, a trama não apresenta personagens com um rumo fortemente direcionado, os efeitos especiais não foram aproveitados da melhor maneira e, sobretudo, o enredo definitivamente não emociona e muito menos envolve o espectador. Desse modo, o crítico diz que o filme, no máximo, é uma história curiosa que parte de uma premissa inteligente, mas nada além disso.⁵⁰ O site *Spiegel Online* também afirma que a adaptação fílmica do primeiro volume da trilogia de Funke

⁴⁷ „Drachenreiter“ von Cornelia Funke in dem USA auf Platz 1 der New York Times Bestseller Liste. Disponível em <www.buchmarkt.de/content/13855--drachenreiter-von-cornelia-funke-in-den-usa-auf-platz-1-der-new-york-times-bestseller-liste.htm> Acessado em 08/01/2015.

⁴⁸ No original: „Tintenherz und eine Gesamtauflage von über 6,5 Millionen verkauften Exemplaren ihrer Bücher allein in Deutschland“ (ZEILINGER, 2010, p.38).

⁴⁹ Tintenherz auf allen Spielplänen. Disponível em www.corneliafunke.com .Acessado em 21/07/2015.

⁵⁰ Disponível em: www.papodecinema.com.br . Acessado em 21/07/2015.

não faz jus à obra da escritora e alega que o filme não reproduz a magia encontrada no livro e a questão da leitura.⁵¹

Em relação a adaptação fílmica do livro, Funke diz que sua narrativa tem quase 600 páginas, nas quais envolve o leitor na magia e na leitura, e é complicado passar essa experiência para um filme de 110 minutos. O diretor Iain Softley opta por focar em outra parte da narrativa, sem deixar de lembrar ao público que ler o livro torna a história muito mais divertida.⁵² A autora também afirma ao *site Zeite.de* que “Basta e Capricórnio acabaram diferente do que eu tinha imaginado. Mas como eu sempre digo: Eu tenho a minha história sobre a doação de outro artista, eu não sou o diretor e acho apenas interessante a diferença entre as histórias”⁵³.

É possível, assim, percebemos a consciência que a autora tem sobre as adaptações de suas obras, pois compreende que uma adaptação nem sempre pode ser fiel ao original por inúmeros motivos. Como já afirmamos anteriormente, a autora gosta de ver suas obras sendo interpretadas pela perspectiva de outro artista. Todavia, em entrevista recente ao *Deutschlandfunk*, a autora afirma que, após a experiência permitida por um aplicativo da Mirada-Studio, o qual a dá liberdade para narrar suas próprias histórias, não permitirá mais a adaptação de seus livros para as telas. Nas palavras de Funke: “a experiência com o filme foi para mim, o que encolheu meu mundo. Minha experiência com Mirada é o que o faz crescer”⁵⁴ (ZILM, 2015, s/p).

Percebemos, portanto, o quanto Cornelia Funke contribui e acrescenta à literatura alemã, pois com o seu trabalho e, principalmente, com a maneira como percebe o que faz e anexa seus textos a outros meios midiáticos, ela consegue não apenas expandir seus livros para outros países e culturas, mas também levar a literatura alemã a outros lugares. Assim, de acordo com a revista *online* da embaixada alemã no Brasil, desde que a revista norte-

⁵¹ Spiegel Online.de. Disponível em www.spiegel.de. Acessado em 21/07/2015.

⁵² Spiegel Online.de. Disponível em www.spiegel.de. Acessado em 21/07/2015.

⁵³ Zeit Online. de. Erzählen für alle. Disponível em www.zeit.de. Acessado em 21/07/2015. No original: Capricorn und Basta sind zum Beispiel anders ausgefallen, als ich sie mir vorgestellt hatte. Aber ich sage mir immer: Ich habe meine Geschichte anderen Künstlern übergeben, ich bin nicht die Regisseurin, das ist jetzt deren Sache, und ich finde gerade die Unterschiede aufregend.

⁵⁴ No original: „Die Erfahrung mit Film war für mich, dass meine Welt schrumpfte. Meine Erfahrung mit Mirada ist, dass sie wächst“ (ZILM, 2015, s/p).

americana “Time” concedeu, por dois anos consecutivos, o título de “alemã mais influente do mundo” para a autora Cornelia Funke, está evidente que os livros infantis alemães passaram a ser não apenas mais visíveis, como também festejados no mercado americano.⁵⁵

Não é apenas no mercado americano que o consumo de literatura alemã vem se expandindo. No mundo inteiro foram vendidos cinco vezes mais direitos autorais de livros infanto-juvenis. Segundo Dominique Nüse, da Lowe Editora, a qual edita os maiores sucessos atuais da literatura alemã, com as obras de Funke, a demanda de livros infantis alemães no exterior tem aumentado. A boa fama destes livros pode ser explicada por possuírem alto valor, serem bem pesquisados e de boa qualidade literária.⁵⁶ De acordo com os dados da Associação de Comércio Livreiro Alemão, no ano de 2006 foram vendidos 2.300 direitos de livros infanto-juvenis em língua alemã no exterior, duas vezes mais do que em 2001.⁵⁷

Todavia, não podemos afirmar que os livros de literatura alemã apenas começaram a ser vendidos no exterior a partir das obras de Funke, pois isso não estaria correto, visto que os livros alemães sempre foram vendidos no exterior. No pós-guerra, quando a produção era precária, a escritora Astrid Lindgren preocupou-se em editar Erich Käster na Suécia. Nos anos 1960, Michael Ende e Otfried Preußler se lançaram no mercado internacional.⁵⁸

Entretanto, não há como duvidar que, a partir das narrativas de Funke, a literatura alemã, principalmente, no que se refere à literatura infanto-juvenil, obteve mais reconhecimento e, sobretudo, visibilidade. Essa visibilidade aumentada não diz respeito apenas a editoras, mas, essencialmente, ao público leitor, o qual não tem uma idade definida e muito menos preferência por estilos de leitura delimitados. Por isso, podemos afirmar que Funke não apenas tornou a literatura infanto-juvenil alemã visível para um público não alemão, como também fez com que escritores alemães consagrados dessa literatura também fossem traduzidos e “relembrados” por diferentes leitores. Desse

⁵⁵ Cornelia Funke: A alemã mais influente do mundo. Disponível em www.brasil.diplo.de. Acessado em 16/09/2015.

⁵⁶ Cornelia Funke: A alemã mais influente do mundo. Disponível em www.brasil.diplo.de. Acessado em 16/09/2015.

⁵⁷ Literatura Infantil “made in Germany” é sucesso no exterior. Disponível em www.dw.de. Acessado em 16/09/2015.

⁵⁸ Cornelia Funke: A alemã mais influente do mundo. Disponível em www.brasil.diplo.de. Acessado em 16/09/2015.

modo, a autora colaborou para que a literatura infanto-juvenil alemã contribuísse para que inúmeros leitores com idades e culturas distintas pudessem viver e aprender com os personagens e histórias dessa literatura tão rica e fantástica.

3. Para uma representação da leitura, do leitor e do autor

A História sem fim e *Coração de Tinta* são duas obras que abordam em suas narrativas aspectos da leitura e do leitor. Os textos representam o leitor, principalmente, através de Motimer e Bastian. Em *Coração de tinta*, Motimer, ou “Mo”, sabe o que pode fazer ao ler um livro em voz alta, diferentemente de Bastian, o leitor representado em *A História sem fim*: um menino com pouca experiência de vida e de leitura. Bastian aprende ao longo da narrativa os processos de leitura e o que se pode fazer com um livro quando se lê, o que é o oposto de Motimer, que desde o início sabe o poder que a leitura possui.

Outros leitores que consideraremos na análise são Meggie (filha de Motimer), Elinor e Darius, personagens de *Coração de Tinta*. Embora essas personagens não tenham o mesmo destaque de Motimer e Bastian, elas são importantes como leitoras para pensarmos a representação do leitor, assim, como a relação autor-obra-leitor nesses textos.

Nessa perspectiva, apesar das muitas diferenças entre essas personagens - como questões psicológicas, a construção das narrativas e, sobretudo, do mundo narrativo -, há também entre elas inúmeras semelhanças, como o fato de terem contato com as personagens das histórias que leem e possuírem uma leitura “mágica”. Buscaremos, portanto, por meio dessas personagens, as quais representam o leitor, analisar as obras de Ende e Funke para compreendermos a relação e, principalmente, a representação da leitura, do leitor e do autor nas obras *A história sem fim* e *Coração de tinta*.

3.1. *A História sem fim*: Bastian em um mundo mágico

A História sem fim narra a história de Bastian Baltasar Bux, um menino descrito como gordinho e tímido que acaba mudando sua vida em uma manhã chuvosa a caminho da escola, quando, para fugir de garotos que zombam dele, entra em uma livraria na qual não esperava encontrar alguém. No entanto, ele se depara com um senhor lendo um livro chamado “História sem fim”, o que chama muito a atenção de Bastian pois ele sempre desejou encontrar uma história que não acabasse.

O livreiro, Karl Konrad Koreander, e Bastian têm um breve diálogo, interrompido, porque o Sr. Koreander precisa se retirar para atender o telefone. Nesse momento, Bastian aproveita e rouba o livro que tanto lhe chamou atenção e vai para o sótão da escola lê-lo, pois não pode ir para casa, porque seu pai lhe perguntaria o que fazia fora da escola naquele horário e onde conseguira o livro.

No sótão da escola, Bastian inicia a leitura do livro que lhe ‘apresenta’ várias personagens e aventuras. Nele, o garoto encontra Atreiu, o suposto herói da narrativa, com o qual Bastian se identifica, Artax (cavalo de Atreiu), Fuchur, o dragão da sorte, a Imperatriz Criança, entre muitos outros seres encantados, e Fantasia (mundo no qual se passa a história que Bastian lê). Ao ler a história, o menino descobre que Fantasia está sendo assombrada por um grande mal – o Nada – que é descrito como “um lugar não ermo, nem uma zona escura ou clara; era algo insuportável à vista e que dava às pessoas a sensação de terem ficado cegas. Pois não há olhos que suportem o nada total” (ENDE, 2010, p. 53).

Para salvar Fantasia do Nada e a Imperatriz Criança, que a cada dia fica mais doente, Atreiu sai, com seu fiel companheiro Artax, em busca da cura para a Imperatriz e ao mesmo tempo da salvação de Fantasia do domínio do Nada, uma vez que a doença da Imperatriz Criança está ligada, de certa forma, a esse mal que consome Fantasia. Nesse caminho, eles vivem muitas aventuras e passam por adversidades. Todo o percurso do herói é acompanhado por Bastian, que cada vez mais se envolve na história, a qual o chama, pois apenas um filho do homem poderia salvar Fantasia do Nada, dando um novo nome à Imperatriz Criança. Quando Atreiu perde a esperança de conseguir fazer Bastian entender que ele é o filho do homem que pode ajudar a todos, a Imperatriz Criança resolve ajudá-lo e vai até o Velho da Montanha Errante para lhe pedir que recomeçasse a história na tentativa de fazer com que o garoto perceba que é dele que estão falando.

Bastian acaba perdendo o medo e a insegurança que lhe impediam até o momento de renomear a Imperatriz Criança, com o nome que há tanto tempo ela já sabia qual seria. Nesse momento, o menino grita bem alto, para que todos possam ouvir, o novo nome: Filha da Lua! Dessa maneira, ele acaba entrando no livro que lia. Ao entrar no livro, Bastian vive muitas aventuras e cria

alguns novos acontecimentos para a narrativa. No entanto, o tempo vai passando e Bastian não quer voltar para sua casa. Atreiu tenta lhe aconselhar e ajudá-lo a achar o caminho de volta, mas o menino não quer ouvi-lo. Bastian só percebe que realmente precisa voltar para casa quando encontra a Cidade dos antigos Imperadores, um lugar cheio de pessoas como ele, as quais foram até Fantasia para ajudá-la, mas não quiseram retornar para seus lares. Todos acabaram naquela cidade, onde ninguém se lembrava quem era e de onde vinha, pois quanto mais tempo um filho do homem passa em Fantasia, mais perde a sua memória, não conseguindo, portanto, lembrar de nada e nem de ninguém. Assim, Bastian tem um curto tempo para achar o caminho de volta para o seu “mundo”, porque a cada dia que permanece em Fantasia, esquece um pouco mais das coisas. Com a ajuda de Atreiu e Fuchur, Bastian consegue retornar para seu “mundo”.

O livro termina com Bastian contando tudo o que aconteceu com ele em Fantasia a seu pai e, depois, ao Sr. Koreander. Entretanto, o menino não consegue lhe devolver o livro, pois quando retornou de Fantasia, o livro havia sumido. Apesar de voltar para casa, muitas coisas mudaram para Bastian, tanto no relacionamento com o pai como na escola e, também, na maneira de perceber o mundo à sua volta e a si mesmo.

A História sem fim convida o leitor a entrar em um mundo mágico e cheio de aventuras, onde tudo pode se tornar possível desde que se acredite em Fantasia. Entramos nesse mundo através do olhar de Bastian, personagem que representa o leitor. Segundo Corso e Corso, conforme a história vai mudando de lugar, ou seja, indo para dentro da “História Sem Fim” e para o lugar onde Bastian se encontra, o leitor, assim como o próprio Bastian, vai se posicionando de diferentes modos (CORSO; CORSO, 2011, p. 1297). Dessa maneira, os autores afirmam que, em um primeiro momento, eles estariam lado-a-lado em um nível de igualdade, isto é, ambos com curiosidade a respeito do livro e o que vai acontecer com Atreiu. Em um segundo momento, o leitor de *A História sem fim* e o leitor da história se separam, porque o leitor empírico acaba ficando cada vez mais irritado com as vacilações de Bastian, que se nega a atender ao chamado do livro para salvar Fantasia. É preciso que Fantasia seja quase totalmente destruída pelo Nada e que a Imperatriz Criança quase desapareça, para que Bastian supere os seus medos e resolva ajudar

não apenas Fantasia, mas também todos que lá vivem. Corso e Corso afirmam que Bastian nos irrita “por ser como todos nós: paralisados pelas autocríticas” (CORSO; CORSO, 2011, p. 1297).

Nesse sentido, percebemos que o leitor representado em *A História sem fim* não é muito diferente do que encontramos fora dele, ou seja, o leitor empírico, visto que Bastian, personagem que representa o leitor, tem muitas características semelhantes às do leitor empírico, pois ambos se envolvem com a história narrada, preenchendo seus espaços, ao passo que ambos querem salvar Fantasia do Nada e a Imperatriz Criança. A semelhança entre o leitor empírico e o representado na história não se fundamenta apenas no fato de os dois serem leitores da narrativa que estão lendo, mas principalmente no fato de Bastian representar esse leitor empírico em todas as suas ações. Assim, colocamos nesse leitor muitas das expectativas que temos sobre o que fazer em Fantasia e como agir, pois conseguimos ver nele um pouco de como agiríamos em dadas situações, embora, muitas vezes, nos defrontemos com as frustrações perante o comportamento apático e inseguro de Bastian - como, por exemplo, não conseguir dar de imediato um novo nome à Imperatriz Criança por não ter certeza de que esse Filho do Homem que salvaria Fantasia fosse realmente ele, ou por ter ações “levianas” em determinadas ocasiões na narrativa, como querer permanecer em Fantasia.

Outra questão que pode ser destacada dessa obra, e que a princípio não parece ter nada de extraordinário, é o fato de o livro físico ser impresso em letras coloridas. De acordo com Corso e Corso, isso poderia ser um fato banal em uma obra literária, já que diversos recursos gráficos para a impressão do texto estão amplamente disponíveis. Contudo, segundo os autores, como a história é sobre um livro mágico, e de certa forma, sobre como todos os livros são lugares mágicos e seus leitores sujeitos a serem abduzidos por elas, as letras verdes e vermelhas funcionariam como um mapa no qual os “mundos” apareceriam cada um de uma cor (CORSO; CORSO, 2011, p. 1296). Desse modo, a cor verde simbolizaria o “dentro” e o vermelho o “fora” do livro mágico, situando, assim, onde a história se passa. Com isso, conseguimos acompanhar quando Bastian passa das letras vermelhas, quando é personagem do livro que estamos lendo, *A História sem fim*, para as letras verdes, quando se torna protagonista do livro que ele estava lendo, “História sem fim”. Nessa

perspectiva, nós leitores passamos para o lugar de Bastian, visto que seguramos um exemplar de “História sem fim” em nossas mãos e somos levados a acompanhar as aventuras vividas por Atreiu, pois Bastian nos leva para esse percurso.

Desse modo, podemos dizer que a narrativa possui dois momentos: o primeiro quando Bastian ainda não entrou no livro, e o segundo quando o menino entra na história para salvar Fantasia. Esses dois momentos são possíveis de serem percebidos, porque há uma mudança expressiva no comportamento de Bastian em relação ao lugar onde se encontra e como ele acaba mudando a forma de encarar a vida e sua personalidade depois da experiência vivida em Fantasia. Corso e Corso alegam que há uma jornada de crescimento no livro, tanto de Bastian, como de Atreiu, e as duas jornadas, embora sejam diferentes, são complementares. Segundo os autores, Atreiu encarrega-se de representar a maneira mais antiga de crescer, ou seja, através de um ritual, de aventuras fantásticas ou de uma viagem em busca de um sentido; já para Bastian, a jornada de crescimento é algo mais interior à medida que a narrativa evolui (CORSO; CORSO, 2011, p. 1293). Contudo, ao final da narrativa conseguimos perceber como esses dois heróis, cada um à sua maneira, conseguiram ter um crescimento relevante durante o percurso que fizeram, principalmente se focarmos em Bastian, que deixa de ser o garoto assustado, medroso e melancólico para se tornar um menino corajoso, que luta pelo que quer sem deixar de lado a fantasia - o que retoma uma das principais problemáticas do texto, que é o fato de o ser humano esquecer a fantasia, o lugar de onde vem toda a imaginação e esperança do homem.

Desse modo, podemos afirmar que o Nada que consumia Fantasia seria exatamente esse problema de relacionar-se com o universo mágico. Em outras palavras, o “Nada seria a consequência de não sabermos nos relacionar bem com o nosso próprio mundo imaginário. No universo fantástico dessa obra, o herói e seu mundo são ameaçados tanto pela falta, quanto pelo excesso das fantasias” (CORSO; CORSO, 2011, p. 1279). Com essa questão acerca da fantasia, *A História sem fim* nos confunde sobre os limites entre a realidade e a fantasia, mas ao mesmo tempo se preocupa em delimitá-la usando as cores diferentes das letras impressas. Desse modo, acreditamos que uma das possibilidades interpretativas fomentada pela narrativa seja o questionamento

de como se dá a passagem da fantasia para realidade e vice-versa, e como cada uma exerce influência sobre a outra.

Ao fim da narrativa, conseguimos perceber juntamente com Bastian que o que é de fato “sem fim” não são as histórias dos livros, mas sim “a capacidade humana de acrescentar dimensões imaginárias à realidade” (CORSO; CORSO, 2011, p. 1281). Em *A História sem fim*, encontramos uma articulação mais complexa sobre fantasia, diferente daquela que estamos acostumados a ver, pois o livro que Bastian segura não é apenas um portal, como o guarda-roupa de Nárnia⁵⁹, ou a parede mágica da plataforma nove e meio da estação de King’s Cross,⁶⁰ de onde partem os trens que levam a Hogwarts. No caso de *A História sem fim*, o mundo fantástico é um pouco diferente de todos que encontramos em outras histórias, porque

Fantasia é a criação mesmo do mundo fantástico que depende do visitante de ocasião. O reino de Fantasia não está ali para ser visitado, como em Nárnia, Harry Potter, Alice no país das maravilhas, ect, ele está à espera de ser imaginado criado a cada vez. A terra de Fantasia só existe à medida que a cabeça dos humanos ela cumpre uma função. (CORSO, CORSO, 2011, p. 1308)

Assim, somos levados por Bastian a um mundo mágico, sem, no entanto, podermos afirmar que esse mundo seja igual para todos, ou até mesmo igual ao que Bastian vê, pois cada um de nós possui sua imaginação e interpretação, ou seja, cada um constrói Fantasia quando a visita.

3.2. *Coração de Tinta*: a história na história

Coração de Tinta narra a história de Meggie e seu pai, Motimer Folchart, (Mo), um encadernador de livros nada comum que, quando lê, é capaz de trazer à vida personagens das histórias de seus livros. É como se as palavras tomassem forma física, fazendo com que personagens e objetos surgissem magicamente, ou seja, saiam do livro e venham habitar o mundo ‘real’. Por esse motivo, Motimer e sua filha, que herda o dom do pai, serão perseguidos por Capricórnio, vilão da narrativa.

Capricórnio os persegue, pois em uma noite, quando Meggie tinha apenas três anos, seu pai estava lendo para ela e para sua mãe, Resa, na sala

⁵⁹ Referência à obra *As crônicas de Nárnia, O leão, a feiticeira e o guarda-roupa*, de C.S.Lewis.

⁶⁰ Referência à série de romances acerca da personagem Harry Potter, de J.K. Rowling.

um livro chamado “Coração de Tinta”. A leitura de Mo é tão eloquente e mágica que acidentalmente faz com que saiam do livro três personagens: Dedo Empoeirado, Capricórnio e seu capanga, Basta, e acaba conduzindo Resa para dentro do livro.

No entanto, Meggie não conhece essa parte de sua história até que, nove anos depois, um estranho vestido com roupas gastas e com os dedos cheios de fuligem aparece no meio da noite em sua casa. O estranho é Dedo Empoeirado e traz em seu ombro um bicho de estimação com pequenos chifres pontudos, chamado Gwin. Apesar de ser desconhecido para Meggie, para Mo ele não é nenhum estranho, e então ele o convida para passar a noite em sua casa, pois os dois têm muito a conversar. Dedo Empoeirado quer que Mo o mande de volta para o livro, mas Mo não sabe como fazer isso. Obcecado com essa ideia, Dedo Empoeirado ajuda Capricórnio a capturar Meggie e Mo, pois o vilão deseja ardentemente que o leitor “mágico” lhe traga muitas riquezas de outros livros e resgate seu amigo malévolo, o Sombra.

Capricórnio, diferentemente de Dedo Empoeirado, está adaptado e adora a vida atual. Ele mora em um vilarejo, em uma espécie de fortaleza cercada por seus homens vestidos de preto, e pratica várias atrocidades, como atear fogo na casa dos inimigos. Nesse vilarejo, também se encontra Resa como uma criada muda, e o contador de histórias Darius, cujo dom da leitura é um pouco deficitário, pois, quando ele retira alguma personagem de uma narrativa, essa personagem sempre sai com defeito: é o que aconteceu com Resa, que ao ser retirada do livro por Darius retorna sem a voz, ou como Cockerell, capanga de Capricórnio, que ficou manco. O motivo do déficit de Darius se dá, principalmente, por causa do seu nervosismo ao ler em voz alta, o que faz com que ele acabe não pronunciando algumas sílabas ou letras, prejudicando, desse modo, sua leitura e, conseqüentemente, as personagens e objetos que traz das narrativas.

Para poder fugir de Capricórnio e de seus capangas na manhã seguinte à visita de Dedo Empoeirado, Mo avisa à filha que eles precisam fazer uma viagem imediatamente. Eles vão para a casa da tia de Meggie, Elinor, uma mulher bibliófila com comportamento antissocial. É o início de uma grande aventura, cheia de reviravoltas e traições. Na casa de Elinor, todos acabam sendo presos pelos capangas de Capricórnio e levados até o vilarejo. Lá, Mo é

obrigado a ler vários livros para conseguir ouro e joias para o vilão. No entanto, durante a leitura de *Mil e uma noites*, Mo não retira do livro apenas ouro, mas também, de modo não intencional, Farid. Com a ajuda de Dedo Empoeirado, todos conseguem fugir do calabouço da fortaleza e vão para um vilarejo próximo procurar o escritor de “Coração de Tinta”, Fenoglio, e sua família. Entretanto, as coisas não ocorrem como previam, e Meggie e Fenoglio são capturados novamente e levados para a fortaleza de Capricórnio.

Na prisão, tanto Meggie quanto Capricórnio descobrem que a menina herdou o dom do pai, o que leva o vilão a transferir à menina a tarefa de trazer Sombra. Contudo, Meggie e Fenoglio têm a ideia de escrever um novo fim para “Coração de Tinta”, para que, no momento em que Meggie lesse o livro para evocar o Sombra, o final da narrativa pudesse ser trocado e, assim, salvar a todos. Na cerimônia preparada por Capricórnio para a recepção de Sombra, Meggie não consegue ler o trecho reescrito por Fenoglio, mas Mo chega a tempo e a ajuda na leitura, destruindo Capricórnio, Sombra, alguns capangas e desfazendo inúmeras maldades feitas por eles. Embora alguns vilões tenham sido destruído, dois deles ainda permaneceram: Basta e a mãe de Capricórnio, que ficam bastante assustados e fogem. Outro fato que só foi percebido no fim da confusão foi o desaparecimento de Fenoglio, o qual Mo e Meggie suspeitam ter ido parar dentro do próprio livro.

Mesmo que muitos problemas tenham sido resolvidos, Dedo Empoeirado continua fora de sua história e com um desejo enorme de retornar para lá, e por esse motivo rouba o livro de Mo e foge com Farid para tentar achar o caminho de volta para “casa”. A história termina com Mo, Meggie, Resa e Darius morando na casa de Elinor, cercados por figuras mágicas que saíram de Sombra quando ele foi destruído.

Todas as aventuras que os protagonistas vivem nessa história sempre envolvem, de certa forma, os livros, a importância de possuí-los e lê-los, ressaltando, assim, o valor e a importância que os livros possuem não apenas para quem os lê, mas também para a “história do mundo” de forma geral, pois como afirma Elinor, os livros são a memória do mundo.

Às vezes é bastante prático que a nossa memória não funcione tão bem quanto a dos livros. Se bem que sem eles não saberíamos de praticamente mais nada. Tudo seria esquecido: a guerra de Troia, Cristóvão Colombo, Marco Polo, Shakespeare, todos os deuses e reis malucos. (FUNKE, 2006, p. 48)

Em *Coração de Tinta*, a temática da leitura e dos livros se encontra no cerne da diegese. A leitura é, portanto, vista como algo divino, por meio dela somos conduzidos a outros “mundos” e culturas. A leitura é vista como um fato primordial na narrativa, e seus leitores, assim como os escritores, são fatores essenciais para que toda a magia da leitura e dos livros possa existir.

Coração de Tinta, como afirma Funke, não é apenas sobre ler, mas também sobre contar histórias.⁶¹ E esta é uma grande diferença, pois a narrativa convida o leitor a participar dela e produzir suas próprias interpretações e conclusões, ou seja, contar suas próprias histórias. Isso só é possível, porque a personagem Motimer faz exatamente o que todo o leitor sempre desejou, isto é, consegue ver e falar com as personagens. Assim, Mo não seria apenas um leitor fictício, mas representaria todos os leitores e a imaginação que esses têm, de forma “real” e divertida, pois, segundo Funke, *Coração de Tinta* se originou respaldado no sentimento dos leitores, ou seja, na sensação que a leitura desperta e no desejo de que as personagens poderiam sair das histórias e ter vida real:

Já fazia muito tempo que queria escrever uma história na qual as figuras adquirissem vida, pois qual viciado em livros não conhece essa sensação de que um personagem do livro é mais real e próxima das pessoas, que se conhece na vida real?

A explicação é simples. Que pessoa real permite observar tão ao fundo seu coração tal como nos permite um contador de histórias das suas personagens? Podemos espiar até o mais fundo da alma, ver todo medo, todo amor... todos os sonhos.⁶² (FUNKE, Site oficial)

Assim, a escritora mescla realidade com acontecimentos fictícios, dosando, desse modo, fantasia e realidade e fazendo com que a história fique entre esses dois planos, isto é, entre o mundo “real” conforme o conhecemos, que já é o narrado, e o imaginário. O primeiro é onde vivem os personagens

⁶¹ FUNKE, Cornelia. Nach “Tintenherz” nur die Grimmsche Märchenwelt. Entrevista de Cornelia Funke concedida ao jornal Stern. Disponível em <<http://www.stern.de/kultur/buecher/cornelia-funkes-neues-buch-reckless-nach-tintenherz-nun-die-grimmsche-maerchenwelt-1603467.html>> Acessado em 09/01/2015.

⁶² No original: „Ich wollte schon lange eine Geschichte schreiben, in der Gestalten aus Büchern lebendig werden, denn welcher Büchersüchtige kennt das Gefühl nicht: dass einem Figuren aus einem Buch echter vorkommen und näher sind als Menschen, die man aus dem echten Leben kennt?/ Die Erklärung ist einfach. Welcher echte Mensch erlaubt es einem schon, so tief in sein Herz zu blicken, wie ein Geschichtenerzähler es uns bei seinen Figuren erlaubt? Bis in die tiefste Seele dürfen wir spitzeln, alle Angst, alle Liebe, alle Träume sehen“ (FUNKE, Cornelia. Die Welt der Cornelia Funke. Disponível em: <http://www.corneliafunke.com/index.php?page=buecher_detail&id=51&lang=de> Acessado em 09/01/2015).

criados por Funke, e o segundo é o mundo de “Coração de Tinta” (obra de Fenoglio), de onde os personagens saíram. Desse modo, podemos afirmar que a autora percebe cada obra literária como um universo vivo e independente, que, no entanto, pode fazer parte da vida dos leitores. Por isso, é possível a participação de Farid e de outros diferentes personagens de histórias distintas, pois todos eles fazem parte do imaginário do leitor, que, no caso de *Coração de Tinta*, é Motimer, mas que ao mesmo tempo não deixa o leitor de Funke de lado, visto que todos esses personagens também fariam parte do imaginário deles. Destarte, podemos dizer que é dessa maneira que a autora observa a relação entre o real e o imaginário, isto é, que “a fantasia libera coisas, que você, no realismo, só pode examinar a fundo de modo limitado”⁶³ (HEIDKAMP, 2005, s/p).

Outro fator que não podemos deixar de ressaltar é a questão dos índices de oralidade no texto de Funke, pois a oralidade não está presente apenas na forma simples de escrever da autora, visto que há “pouca complexidade linguística, com orações simples e curtas em ordem direta, com palavras conhecidas do repertório coletivo” (SANTOS, 2009, p. 55), mas também, nas referências constantes aos trovadores medievais percebidas na obra. Através de Motimer, Funke coloca em evidência não apenas o ato de ler em voz alta as histórias como também de escutar, ou seja, o de contar ‘performativamente’ histórias. Desse modo, são problematizadas a questão da interação do leitor/ouvinte com os livros e o papel social e cultural desenvolvido por eles, pois as histórias somente ganham vida se alguém as lê, ouve e conta. Nessa perspectiva, podemos afirmar que a escritora discute e materializa com suas obras a compreensão sobre o ato de ler e pensar histórias, pois é na “voz do contador de histórias ou do leitor e da interpretação desses que dá vida à criação do autor” (SANTOS, 2009, p. 57).

Por isso, podemos pensar a relação autor-obra-leitor em duas vertentes, isto é, a relação autor-obra e leitor-obra. A primeira pode ser percebida nas falas de admiração e curiosidade de Fenoglio por Dedo Empoeirado, Capricórnio e outros personagens de seu livro. Ele demonstra admiração e

⁶³ No original: „Fantasy setzt Dinge frei, die du im Realismus nur begrenzt beleuchten kannst“ (HEIDKAMP, 2005, s/p).

satisfação por sua própria criação ao afirmar ter tido a capacidade criativa de gerar um grande vilão.

Ah, Basta! – Fenoglio sorriu de contentamento. Todas as suas rugas encheram-se de satisfação consigo mesmo. – Um dos melhores vilões que já criei. Um cão raivoso, mas não chega aos pés do meu outro herói do mal: Capricórnio. Basta arrancaria o próprio coração por ele, mas Capricórnio nada sabe de tais paixões [...] – Não, não. Desculpe, esqueci completamente a sua pergunta. Quando começo a falar dos meus personagens, é difícil me fazer parar. (FUNKE, 2006, p. 225)

A segunda se dá por meio das ações de Mo tanto ao ler um livro, como ao se relacionar com os personagens que saem deles. Com as inúmeras referências a outros textos e personagens que há na narrativa, o leitor precisa, constantemente, usar sua enciclopédia e atualizar a narrativa para fazer as relações e interpretações necessárias. Essas atualizações e uso da enciclopédia não se restringem apenas a Mo, leitor-personagem, mas também aos leitores de *Coração de Tinta*. Neste sentido, Santos (2009) alega que a intertextualidade na obra de Funke permanece na superfície do texto, desse modo, podendo ser entendida mesmo por aqueles que desconhecem o pré-texto, como os leitores inexperientes, por ser, na maioria das vezes marcada explicitamente. No entanto, se o leitor de Funke tiver o conhecimento desses intertextos, poderá fazer uma leitura diferenciada com uma interpretação mais profunda, visto que possui conhecimentos além do texto que lê.

3.3. Palavras sussurradas aos leitores

Como afirmamos anteriormente, há inúmeras semelhanças entre os leitores representados em *A história sem fim e Coração de Tinta*, visto que os personagens leitores conseguem produzir sentido para a sua leitura e serem coautores dos textos. Essa característica ecoa o que afirmamos no capítulo inicial, referente ao ato da leitura, que dever ser compreendido como um momento de produção, coautoria entre o texto e o leitor, porque ambos compõem o processo interdependente e completam-se mutuamente durante a concretização do(s) sentido(s) da obra experienciada. Desse modo, como afirma Iser, o leitor levará à desarticulação e renovação da percepção de si e do mundo e à sua própria identificação com a obra, e é exatamente isso que

ocorre com as personagens leitoras das narrativas, pois eles conseguem se identificar com a obra que estão lendo, visto que além de fazerem a correlação entre expressão e código que o texto requer eles também convivem com as personagens das histórias. Outrossim, essas personagens produzem não apenas significados para a sua leitura, mas também interferem na sequência da narrativa.

3.3.1. Bastian: o leitor participante

O leitor de uma narrativa que realmente assume seu papel como leitor, ou seja, que se relaciona de fato com a história, é tão responsável pela constituição do texto quanto o autor, porque ler é solidarizar-se pela reflexão, pelo diálogo com o outro, compreendendo-se, com isso, a qualidade comunicativa entre o leitor e o texto literário. A partir disso, ao analisarmos a interação de Bastian com a narrativa podemos afirmar que essa relação existe quando o menino consegue se sensibilizar com Atreiu em sua jornada e imita suas ações no sótão da escola, projetando em seu próprio corpo as atitudes do herói. Como é descrito em um dos momentos do menino no sótão:

Bastian, que continuava sentado de pernas cruzadas nos colchões de ginástica, tinha as pernas dormentes. Afinal de contas, ele não era nenhum índio. Levantou-se, foi buscar na pasta o sanduíche e a maçã do recreio e começou a andar para cá e para lá no sótão. Sentia formigarem os pés, que pouco a pouco recuperavam a sensibilidade.

Depois, subiu no cavalo e sentou-se com uma perna para cada lado, como se estivesse montado. Imaginou que era Atreiu e que galopava na noite, montado em Artax. Inclinou-se sobre o pescoço do seu cavalo.

- Hop! Gritou. – Galope, Artax! Hop, hop! (ENDE, 2010, p. 44).

Nessa citação, percebemos o envolvimento que Bastian tem com a história, tanto que se imagina como o herói da narrativa montado em seu cavalo pela noite em busca da salvação de Fantasia. Outro momento de relação entre texto e leitor se dá quando o protagonista finalmente resolve dar um novo nome à Imperatriz Criança e, a partir disso, entra na história para desempenhar a sua função de salvador de Fantasia:

Bastian chorava, mas não percebia as lágrimas que lhe escorriam pelo rosto. De repente, quase sem se dar conta, gritou:

- Filha da Lua! Aqui vou eu!

Nesse instante, aconteceram várias coisas ao mesmo tempo. (ENDE, 2010, p. 177).

A entrada de Bastian no livro também pode ser vista como uma forma de comunicação entre ele e o texto, porque ao entrar na história o menino precisa mais do que nunca interagir com ele, criando e imaginando novos personagens e fatos para a narrativa prosseguir, ou seja, preenchendo todos os espaços vazios que a história possui. Isso não significa que, antes de adentrar a narrativa, o leitor não preencha os espaços deixados por ela; quer dizer apenas que ao, entrar no livro, o preenchimento dessas lacunas pelo protagonista se torna mais evidente para o leitor de *História sem fim*, visto que o fato de Bastian entrar na história torna mais perceptível para esse leitor a forma como essa personagem leitora se relaciona com o texto e com seus personagens, e como o menino desenvolve sua função de coautor da diegese, já que Bastian cria novos protagonistas e acontecimentos para a história. No entanto, não podemos afirmar que Bastian realmente entra na obra, de forma física, como de princípio parece acontecer, mas que ele, assim, como qualquer leitor que realmente assume seu papel como leitor adentra a narrativa, produz sentido para a sua leitura e interage com os personagens, tornando-se, desse modo, leitor autor dos textos que está lendo.

Todavia, parece que Bastian se insere de fato no texto, visto que o menino convive de forma direta com os personagens da história, ou seja, dialoga e interage com essas figuras, como também consegue mudar alguns acontecimentos da narrativa. Contudo, o texto alega que talvez a única coisa que Bastian soubesse realmente fazer era imaginar histórias e acontecimentos com muita clareza:

Pois isso ele sabia fazer... talvez a única coisa que soubesse fazer bem: imaginar uma coisa com tanta clareza, que era quase capaz de ver e ouvir. Quando contava uma história a si mesmo, esquecia-se de tudo o que o rodeava, e só acordava para a realidade no final da história, como se tivesse sonhado. E aquele livro era exatamente do mesmo gênero das histórias que ele inventava! Ao lê-lo, era como se ouvisse os estalos da madeira dos troncos grossos das árvores, o assobio do vento nos cimos das árvores, as vozes diferentes dos quatro estranhos mensageiros, e quase pudera sentir o cheiro do musgo e do chão da floresta. (ENDE, 2010, p. 25)

Com a citação é possível perceber a capacidade imaginativa que a personagem leitora possui, pois é capaz de construir e interagir com a história por meio de sua imaginação. Com a imaginação, Bastian entra na obra não apenas para salvar Fantasia do Nada, mas também para se descobrir como um

leitor capaz de realmente imaginar e se relacionar com o texto, isto é, ser um leitor autor, visto que ele realmente participa e constrói os acontecimentos da narrativa.

Com essa capacidade imaginativa, Bastian vai muito além do que está escrito no texto, pois ele consegue perceber detalhes da história e dos personagens os quais o autor não colocou na narrativa:

Mas quando chegou ao momento em que se falava da imperatriz Criança, por uma fração de segundos – o tempo de um relâmpago – viu o rosto dela. Não em imaginação, mas com seus próprios olhos! Não era uma alucinação, Bastian tinha certeza absoluta disso. Notara inclusive pormenores que não constavam da história, por exemplo, as sobrancelhas, que pareciam dois arcos finos pintados a pincel sobre os olhos dourados – o feito invulgar dos lóbulos alongados das orelhas – ou ainda a inclinação muito especial da cabeça sobre o delicado pescoço. Bastian sabia com toda a certeza que nunca vira em toda a sua vida coisa mais bela que aquele rosto. (ENDE, 2010, p. 151)

Nota-se nessa citação como Bastian consegue elaborar detalhes nas personagens da narrativa que não estão descritas no texto que lê. Por mais que Bastian pense que esses detalhes não venham da sua imaginação, fica claro que todos os detalhes que ele percebe, por exemplo, na imperatriz Criança vêm do que o menino julga como bonito. Assim, ele constrói a personagem conforme a sua imaginação e o que pensa sobre beleza e forma. Ao fazer isso, Bastian não apenas preenche a lacuna que o autor deixou no texto, com o objetivo de que o leitor interaja com a narrativa, mas também começa a exercer seu papel de leitor autor, visto que ele dá forma e características para uma personagem.

Bastian através da sua imaginação torna presente o que é ausente, ou seja, por meio de sua capacidade de imaginação e, principalmente, de ler e interagir com o texto literário, a personagem leitora é capaz de entrar na história e construir novos fatos e acontecimentos para a narrativa. Como afirma Paccola ao referir-se à teoria de Iser, “o imaginário não expressa a si mesmo, mas se desenvolve na interação com os outros fatores, que por sua vez, apresentam diferentes graus de complexidade. Isso porque, ele seria dirigido por fatores cognitivos, carregados de memória, que visam tornar presente o ausente” (PACCOLA, 2006, p. 41).

Ao tornar presentes, por meio de sua imaginação, as personagens e acontecimentos da história que lê, Bastian esquece sua realidade e seu papel

como leitor, pois ele acaba se percebendo apenas como o autor e herói do mundo de Fantasia. Esse sentimento de autor e herói é despertado em Bastian, principalmente, por ser dessa maneira que ele é visto e reconhecido pelos habitantes de Fantasia, porque ele é capaz de criar novos acontecimentos para aquele universo e dar nome tanto para objetos como para os seres que habitam esse mundo. Por isso, Bastian acredita que pode fazer qualquer coisa no mundo de Fantasia, esquecendo o seu verdadeiro papel dentro da narrativa.

- Gostaria que ficassem por mais tempo- disse ele, um tanto distraído.
- Nem todos os dias tem-se a oportunidade de receber em casa um grande autor. (ENDE, 2010, p. 251)

O mundo de Fantasia precisava de um filho do homem, o qual pudesse dar um novo nome à Imperatriz Criança, e fosse capaz de imaginar e criar novos fatos para aquele mundo, ou seja, ser um leitor autor, um leitor participativo, tarefa que Bastian realiza com grande sucesso. Entretanto, os excessos de interferência do leitor também podem afetar Fantasia de modo negativo, e é exatamente isso que acomete Bastian em diversos momentos da história. O menino deseja tanto fazer parte daquele mundo que acaba errando pelo excesso e, sobretudo, esquecendo que não pode viver em um mundo de fantasia e imaginação. O menino só consegue perceber de fato que não pode viver nesse mundo imaginário quando chega à Cidade dos Antigos Imperadores. Tal cidade guarda todos aqueles que, como Bastian, foram até Fantasia para salvá-la, mas esqueceram da sua verdadeira tarefa e da sua verdadeira realidade e começaram a viver apenas no mundo da narrativa.

- O que eles têm? – quis saber Bastian. – Por que têm um comportamento tão estranho?
- Não é nada estranho- murmurou Argax ao ouvido de Bastian com um riso abafado. – Poderíamos dizer que são iguais a você, ou melhor, que o foram, no seu tempo.
- Que quer dizer com isso? – Bastian parou. – Quer dizer que são seres humanos?
- Argax deu pulos de alegria sobre os ombros de Bastian.
- É isso mesmo! É isso mesmo!
- Bastian viu que no meio do caminho, estava sentada uma mulher que tentava apanhar as ervilhas de um prato com uma agulha de costura.
- Como chegaram aqui? O que fazem? – perguntou Bastian.
- Ora, sempre tem havido seres humanos que não encontram o caminho de volta para o seu mundo – explicou Argax. – Primeiro não querem e agora ... digamos ... já não podem. (ENDE, 2010, p. 341).

Esses seres humanos, assim como Bastian, acabam desejando viver em Fantasia, onde podem ser o que quiserem. No entanto, esse é um mundo imaginado e criado pelo leitor, no qual se vive e aprende muito com personagens e histórias que leem, porém é necessário sair do mundo da fantasia e da imaginação e voltar à realidade, ou seja, o mundo exterior à Fantasia, pois ao viver apenas nesse mundo de fantasia o ser humano acaba se esquecendo de quem é realmente. Esse esquecimento da realidade para viver apenas em um mundo imaginário já foi tematizado em algumas obras, como por exemplo, *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, e *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes, histórias cujas personagens acabam sendo percebidas como loucas, visto que se entregam tanto às obras que leem que acabam esquecendo de viverem suas vidas reais, entregando-se totalmente a um mundo de imaginação e fantasia que os livros lhe proporcionam.

Embora Bastian tenha, por algum tempo, esquecido sua realidade, como as personagens citadas, e ter desejado muito viver em Fantasia, visto que se sentia muito triste e sozinho no seu mundo devido à recente morte de sua mãe e à sua falta de amigos, ao encontrar-se na Cidade dos Antigos Imperadores ele se questiona sobre suas ações e, sobretudo, seus desejos. É como se o menino por um breve momento parasse de viver apenas as experiências que Fantasia podia lhe proporcionar e se questionasse sobre tudo o que estava acontecendo. Por sentir falta de seu pai e, principalmente, o desejo de salva-lo da depressão, faz com que o menino anseie o retorno para a sua realidade.

Ao voltar para a sua realidade, Bastian compreende de fato seu dever como leitor e, sobretudo, seu papel como leitor autor, isto é, como, ao ler uma história, ele precisa imaginar e interagir com a narrativa. Como leitor de uma história, ele precisa criar acontecimentos e, principalmente, imaginar como seriam as personagens dessa narrativa e as aventuras que elas protagonizam: do mesmo modo como ele fez ao imaginar a Imperatriz Criança e as ações de Atreíú, visto que as histórias dependem da criação e imaginação do leitor. Esse mundo de fantasia está à espera de um visitante que use sua imaginação para lhe dar vida; no entanto, esse visitante, o leitor, não pode permanecer nesse mundo de histórias e fantasia para fugir da sua realidade ou por medo que elas acabem, pois, como Bastian aprendeu, as histórias não possuem um fim, mesmo que as páginas dos livros acabem. As histórias são infinitas, visto que

guardam em seu interior a relação e, principalmente, a imaginação de cada leitor que já passou por aquele mundo mágico.

3.3.2. Mo: a leitura mágica

Motimer, de *Coração de Tinta*, é um encadernador de livros que possui um amplo conhecimento sobre textos literários. Dessa forma, a comunicação entre Mo e as histórias se diferencia um pouco da que vimos com Bastian anteriormente. Outra diferença entre a relação dessas duas personagens leitoras com o ato de ler diz respeito ao fato de Mo interagir com a narrativa quando ele lê em voz alta. De fato, um dos momentos em que se percebe o diálogo dessa personagem leitora com as personagens de “Coração de Tinta” acontece quando ele dá vida a essas figuras por meio de sua voz.

Tudo desapareceu. As paredes vermelhas da igreja, os rostos dos homens de Capricórnio e o próprio Capricórnio em sua cadeira. Havia apenas a voz de Mo e as imagens que as letras iam formando como um tapete de tear [...]. Todos estavam calados. Não se ouvia um som além da voz de Mo, que dava vida a letras e palavras. (FUNKE, 2006, p. 156-157)

Notamos aqui como a voz de Mo, ao ler uma história, encanta todos que a escutam. Esse encantamento demonstra como o leitor está sintonizado com a narrativa que lê: é como se fizesse parte realmente da história, como se Motimer entrasse na narrativa e levasse consigo aqueles que o escutam, pois tudo some, permanecendo apenas a voz dele e o que ele narra.

Ao ler em voz alta, Mo desempenha não apenas o papel de um leitor modelo, o qual é capaz de interagir com destreza com o texto, mas também simboliza os trovadores medievais. Isso ocorre porque ele lê para outras pessoas, proporcionando, desse modo, a diferentes pessoas e seres imaginários, principalmente, aqueles que não sabem ou não podem ler por algum motivo, a magia e o encanto das histórias que encontramos dentro dos livros. Esse papel desempenhado por Mo é percebido, sobretudo, quando ele está na aldeia de Capricórnio, visto que a maioria dos empregados do vilão não sabem ler nem escrever:

Nenhum dos meus homens sabe ler nem escrever. Eu os proibi. Sou o único que aprendeu, uma das minhas criadas me ensinou. Sim, acredite, estou perfeitamente em condições de estampar a minha

marca neste mundo. E quando há alguma coisa para escrever, quem cuida disso é o meu leitor. (FUNKE, 2006, p. 151)

Dessa citação se depreende, essencialmente, a importante função social que Mo exerce na aldeia de Capricórnio como leitor, pois, quando a personagem leitora lê nessa aldeia, ela desempenha dois papéis importantes. O primeiro papel desempenhado por Mo consiste em ler para o “comandante” daquele lugar, com a função de suprir as necessidades desse “superior”. O segundo se relaciona ao fato de Mo levar a magia e o encanto das histórias para aqueles que não são capazes de ler, pois, quando Mo lê na igreja de Capricórnio, estão presente inúmeros empregados analfabetos que se encantam não apenas com a voz e a forma de Motimer ler, como também com a narrativa lida por ele.

Desse modo, quando Mo lê em voz alta ele é capaz de compartilhar seu imaginário com os seres que o escutam, ajudando-os a imaginar e interagir com essas narrativas. Isso não significa que ele influencia no imaginário dessas pessoas em relação ao texto que ouvem, apenas que ele auxilia essas pessoas a conseguirem interagir e produzir seus próprios mundos narrativos por meio de sua voz e imaginação.⁶⁴ Mo, ao compartilhar de seu processo imaginativo e interação com o texto, faz com que percebamos que sua relação com as histórias vai além de apenas uma leitura encantadora, porque com a sua voz ele é capaz de trazer objetos e dar vida aos personagens dos livros que está lendo.

Mo não fez esperar muito. Enquanto lia o que Jim Hawkins, o garoto que era só um pouco mais velho do que Meggie, vira numa caverna escura durante suas terríveis aventuras, aconteceu:

Moedas de ouro, cunhadas com a efígie do rei George ou de um dos Luíses, dragões, guinéus, moidores e cequins, as efígies de todos os reis da Europa no decorrer dos últimos cem anos, estranhas peças orientais [...]

As criadas ainda estavam limpando as últimas migalhas das mesas quando de repente as moedas começaram a cair sobre a madeira lustrosa. As mulheres recuaram assustadas, soltaram os panos de limpeza e puseram as mãos na boca, enquanto as moedas pulavam aos seus pés, moedas douradas, prateadas, cor de cobre, repicavam no chão de pedra, amontoavam-se tilintantes sob os bancos, mais e mais moedas. (FUNKE, 2006, p. 157)

⁶⁴ Abordaremos de forma mais abrangente o conceito de formação de mundo narrativo pelo leitor no subcapítulo 3.5.

Contudo, Mo não tem apenas a aptidão de trazer objetos e personagens dos livros, mas também é capaz de criar novos acontecimentos para a narrativa, visto que, tanto em “Coração de Tinta”, livro ao qual Mo tem acesso, como em *Coração de Tinta*, há novos fatos e personagens conforme a leitura desse leitor. Isso ocorre porque, ao retirar as figuras de “Coração de Tinta”, ele as insere em um outro “mundo”, fazendo com isso que vivam outras histórias e aventuras.

Da mesma forma que afirmamos que Bastian era coautor do texto que estava lendo, podemos alegar que Motimer também é coautor da história, porque, no momento em que ele traz as personagens de “Coração de Tinta” para a sua realidade, é como se estivesse colocando essas personagens em uma outra narrativa, cujos fatos e novas figuras ele pode criar - assim como Bastian faz. Deste modo, Mo consegue preencher os espaços vazios deixados na obra e interpretá-la, produzindo sentido para aquilo que encontra em suas leituras.

3.3.3. Meggie e Darius: a leitura em construção

Meggie e Darius são personagens leitoras de *Coração de Tinta* que possuem um estilo de leitura muito próximo ao de Motimer, pois, ao lerem em voz alta também são capazes de trazer personagens e objetos das narrativas que estão lendo para sua realidade.

Meggie sacudiu a cabeça, como se dessa maneira pudesse espantar os pensamentos que começavam a voltar sorratamente. “*Sininho disse que a sombra de Peter Pan se encontrava no grande baú*” - Meggie sussurrou. - “*Ela se referia à cômoda, e Peter pulou até lá, abriu as gavetas e, com as duas mãos, esparramou seu conteúdo no...*”

Meggie parou. Havia uma claridade no quarto. Ela desligou a lanterna, mas a luz continuava lá... “*mil vezes mais clara do que as laparinas*”.

- “*E se ela ficasse quieta por um segundo*” - Meggie sussurrou - *você veria: era uma ...*”

... Meggie voltou para cama sem tirar os olhos da fada. (FUNKE, 2006, p. 313-314)

Nesse trecho da obra, descreve-se a primeira vez que Meggie retira um personagem de uma história que está lendo, da mesma forma que seu pai faz. Meggie interage com a narrativa, preenchendo as lacunas que o texto apresenta e, principalmente, dando “vida” e sentido para sua leitura. Ao fazer

isso, a menina se torna coautora do texto, visto que interpreta a narrativa e dialoga com ela de forma a construir sentido para o que encontra em suas leituras. Meggie, da mesma maneira que Motimer e Bastian, ao retirar os personagens do livro e trazê-los para sua realidade, os coloca em uma outra história, cujos novos fatos e personagens são criados por ela.

Por esse motivo, depreende-se que a relação de Meggie com os livros se assemelha muito à de Mo. Tal semelhança pode ser observada, porque a menina sempre foi muito influenciada pelo pai no que se refere à importância dos livros e, sobretudo, a ler histórias fantásticas. A influência que Mo exerce sobre Meggie nos remete muito ao momento do texto de Bettina Kümmerling em que ela aborda a interação familiar, se referindo à educação dos filhos em séculos anteriores: “enquanto a mãe era responsável pelas tarefas de casa e a educação das crianças menores, o pai era o responsável pela educação das crianças mais velhas”⁶⁵ (KÜMMERLING, 2012, p. 37). Percebe-se, assim, como Mo assume o papel de educador da filha, ou seja, é o tutor de Meggie, ensinando-a não apenas a ler e interagir com os livros, mas também sendo uma influência para ela na maneira de ler e se portar diante dos livros. O fato de Mo ter assumido o papel de tutor de Meggie, visto que a mãe da menina acaba entrando, sem querer, para a história de “Coração de Tinta”, não significa que a família dessas personagens seja similar às famílias do século 18, apenas que Mo se aproxima dos pais dessa época desempenhando a função de iniciar a filha no mundo dos livros, tornando-se, assim, um dos exemplos de leitor mais influentes para Meggie.

A luz do quarto de Mo estava acesa. Era comum ele ficar lendo até altas horas da noite. Meggie herdara do pai a paixão pelos livros. Quando ela tinha um sonho ruim e ia se refugiar junto dele, não havia nada melhor para fazê-la adormecer do que a respiração calma de Mo ao seu lado virando as páginas de um livro. Nada espantava mais rápido os sonhos ruins do que o barulho das folhas impressas. (FUNKE, 2006, p. 12)

Nessa menção ao texto, percebemos a relação que Meggie estabelece com os livros e também com seu pai. Os livros, assim, como Mo, fazem com que a menina se sinta segura e protegida de qualquer mal que possa existir,

⁶⁵ „Während die Mutter für den Haushalt und die Erziehung der kleinen Kinder zuständig war, oblag dem Vater die Erziehung der älteren Kinder.“ (KÜMMERLING, 2012, p. 37)

pois para ela os livros eram o seu lar, onde ela poderia sempre encontrar uma voz amiga e amigos poderosos que a faziam sentir-se bem.

Meggie levava seus livros em todas as viagens também por outra razão. Eles eram seu lar quando ela estava num lugar estranho - vozes familiares, amigos que nunca brigavam com ela, amigos inteligentes e poderosos, audazes e experientes, viajados, aventureiros calejados. Seus livros a alegravam quando ela estava triste e espantava o tédio quando Mo cortava o couro e o tecido... (FUNKE, 2006, p. 22, 23)

É interessante ressaltar que Meggie é a única personagem leitora feminina a ser descrita em ambas as obras analisadas. Apesar de Elinor também ser uma personagem leitora mulher, ela não é apresentada em *Coração de Tinta* lendo um livro: apenas o amor que ela sente pelas obras literárias é retratado. Por essa razão, Meggie representaria o processo feminino de iniciação no mundo literário, visto que ela está passando por um processo de aprendizagem e também de mudança de *status*, pois está deixando de ser uma criança para ser uma adolescente. Essa alteração social muda muito a maneira como ela será percebida pela sociedade, visto que o papel que ela desempenhará no meio social será outro, já será cobrado dela não apenas um comportamento mais maduro, mas também obrigações que antes ela não possuía. Como afirma Kümmerling, há exigências às quais meninos e meninas são submetidos na adolescência, principalmente, no que se refere à educação de gênero (KÜMMERLING, 2012, p. 49). A autora afirma que, desde 1860, observa-se uma diversificação da literatura dirigida para meninas e meninos, com o objetivo de diferenciar as tarefas que cada um exerce socialmente. Assim, publicam-se textos dirigidos especificamente para cada gênero, como, por exemplo, revistas com assuntos específicos para meninas e diferentes das revistas para meninos (KÜMMERLING, 2012, p. 49).

O processo de aprendizagem de Meggie para entrar não apenas no mundo literário, mas também em um meio social que a perceberá como uma menina se tornando mulher, é percebido, essencialmente, quando ela está na vila de Capricórnio. Esse momento é percebido, porque quando a menina está na vila, ela está longe de seu pai, ou seja, longe de qualquer proteção familiar. Desse modo, ela precisa aprender sozinha como lidar com situações complexas de forma madura e inteligente, a fim de conseguir corresponder da melhor maneira possível às circunstâncias nas quais está vivendo. Na vila de

Capricórnio, Meggie também começa a deixar seus livros infantis para se deparar com narrativas mais “adultas”. Mesmo que a personagem seja apresentada algumas vezes lendo histórias infantis, essas histórias servem como refúgio do medo e da insegurança que a menina está vivenciando no momento.

Na vila de Capricórnio, pela primeira vez Meggie deve realmente assumir seu papel como leitora ao ler em voz alta “Coração de Tinta”, livro lido pelo seu pai. Isso dá, pois ao ler o livro em público, a personagem marca a sua entrada nesse mundo de leituras e leitores mais experientes - mundo do qual seu pai faz parte. O fato de Meggie não conseguir ler o texto que Fenoglio escreveu até o final, porque estava com medo e insegura, só ressalta o processo de aprendizagem da personagem.

Por conseguinte, a relação da personagem leitora com os livros se aproxima muito da estabelecida por Mo, não apenas, porque ele é seu tutor, mas também, e principalmente, porque ele é sua principal referência como leitor, representando para Meggie toda a compreensão do significado da leitura e o papel que o leitor assume ao ler uma história. Por esse, processo de aprendizagem Meggie demonstra ter consciência da importância dos livros, da mesma forma que compreende que o que eles possuem não são apenas histórias para passar o tempo, mas sim narrativas, as quais carregam o mundo dentro de si.

- Meus Deus, o que você pôs aqui dentro? Tijolos? Perguntou Mo quando carregava o baú de Meggie para fora.

- Você mesmo sempre diz que os livros têm que ser pesados, porque o mundo inteiro está dentro deles - respondeu Meggie, fazendo-o rir pela primeira vez naquela manhã. (FUNKE, 2006, p. 25)

Destarte, se percebe que Meggie, apesar da pouca idade, é consciente não apenas da importância social do livro, mas também do seu papel como leitora, conseguindo fazer, portanto, as relações necessárias para interagir com um texto como um leitor que realmente assume seu papel, ou seja, um leitor coautor da história.

Outra personagem leitora em *Coração de Tinta* que se assemelha muito a Motimer e Meggie é Darius, que, no entanto, ao ler em voz alta e tirar os personagens da narrativa comete algumas falhas. Tais falhas se referem ao

fato de as personagens que Darius retira dos livros e traz para a sua realidade terem alguns problemas, geralmente físicos.

- Como você deve ter ouvido fala, precisei recorrer aos serviços de um outro leitor durante o tempo em que você conseguiu se manter escondido de mim - ele disse para Mo. - Faz cinco anos que o encontrei, mas ele é um tremendo incompetente. É só olhar para a cara de Nariz Chato.

Nariz Chato abaixou a cabeça encabulado, quando todos os olhares se voltaram para ele.

- A perna manca de Cockell também é obra dele. E você precisava ter visto a garota que ele tirou para mim de um dos livros dele. Eu tinha pesadelos só de olhar para ela. No final, passei a deixá-lo ler apenas quando queria me divertir com as aberrações dele, e comecei a procurar meus homens neste mundo mesmo. (FUNKE, 2006, p. 150)

Depreendemos com essa citação, que embora Darius possua a mesma interação com os livros que as demais personagens leitoras que abordamos aqui, ele apresenta alguns déficits na sua leitura para conseguir interagir com o texto e preencher os seus espaços em branco, de forma a não retirar os personagens com certos problemas. Entretanto, os problemas que Darius apresenta na sua leitura estão mais ligados ao seu nervosismo e falta de confiança no papel de leitor que desempenha do que com a produção de sentido por ele realizada ao ler essas narrativas. Darius é um grande conhecedor dos livros, cabendo a ele a tarefa de selecionar os textos que devem ser lidos por Mo enquanto está sob a detenção de Capricórnio.

Todavia, o que falta a Darius é a serenidade na hora da leitura e entrega à narrativa, assim, como Bastian, Motimer e Meggie fazem ao se depararem com uma nova história. Contudo, apesar dos problemas que Darius possui em sua leitura, não podemos afirmar que ele também não seja coautor dessas narrativas, pois, mesmo com esses pequenos defeitos, ele consegue manter uma interação com o texto e produzir sentido para a sua leitura, visto que a personagem consegue tirar as figuras e objetos dos textos que lê mesmo que elas possuam alguns problemas. Nesse sentido, podemos afirmar que Darius também é coautor dos textos, pois, do mesmo modo que os outros protagonistas, ele é capaz de criar novos acontecimentos e personagens.

3.3.4. Elinor: a amante dos livros

Coração de Tinta está repleto de leitores fantásticos e únicos a seu modo, apesar das semelhanças entre eles. Entretanto, não poderíamos deixar de falar também da personagem leitora Elinor. Essa personagem leitora não traz à vida nenhuma figura dos livros que está lendo, assim como Mo, Meggie e Darius, nem entra na realidade de tais, como acontece com Bastian.

Elinor é apaixonada pelos livros e pelas histórias e aventuras que eles lhe proporcionam. A casa dela é repleta de livros:

Ali não havia pilhas de livros espalhados por todos os cantos, como na casa de Meggie. Aparentemente, cada livro tinha seu lugar. Mas, nos lugares onde na casa das outras pessoas havia papel de parede, quadros ou simplesmente um pedaço de parede nua, na casa de Elinor havia estantes abarrotadas de livros. No vestibulo eram estantes brancas, de madeira clara, que subiam até o teto; nos aposentos que atravessaram a seguir, elas eram escuras como o assoalho, assim como no corredor em que entraram depois. (FUNKE, 2006, p. 40)

Ela possui também uma biblioteca magnífica, que encanta todos que a frequentam:

As estantes cheiravam a madeira recém-cortada e iam até o teto azul-celeste, do qual, coo estrelas enfileiradas, pendiam pequenas lâmpadas. Estreitas escadas de madeira, equipadas com rodinhas, ficavam diante das estantes, prontas para levar qualquer leitor curioso até as prateleiras mais altas. Havia púlpitos de leitura, onde repousavam livros abertos, atados por cordinhas de latão dourado. Havia vitrines, nas quais livros com páginas manchadas pela velhice mostravam figuras maravilhosas a quem se aproximasse. (FUNKE, 2006, p. 42).

A relação dessa personagem leitora com os livros é muito diferente da vivida pelas outras personagens, pois ela é extremamente possessiva e ciumenta com suas obras:

Enquanto a girava com um ar quase solene, disse: - Por esta porta nunca passou uma criança, mas como o seu pai parece ter lhe inculcido um certo respeito perante os livros, farei uma exceção. Contudo, apenas com uma condição de que mantenha pelo menos três passos de distância das estantes. (FUNKE, 2006, p. 41).

A maneira como Elinor fala com Meggie em relação à postura da menina diante de suas obras tão preciosas não é exclusiva, visto que, para Elinor, as pessoas de uma maneira geral não sabem se comportar diante dos livros ou cuidá-los de maneira adequada. Em outras palavras, para ela as pessoas não

cuidam dos livros e nem dão a eles o verdadeiro valor, sem compreender que não existe maior tesouro no mundo.

Por que ninguém entendia que naquela casa estavam guardados tesouros incríveis? Sim, se eles fossem de ouro seria diferente, mas eram apenas de papel, de papel e tinta... (FUNKE, 2006, p. 245)

Para a personagem os livros são tão valiosos, sobretudo, porque eles guardam a memória do mundo. Sem eles, como afirma Elinor, “nós não saberíamos de praticamente mais nada. Tudo seria esquecido: a guerra de Tróia, Cristovão Colombo, Marco Polo, Shakespeare, todos os deuses e reis malucos...” (FUNKE, 2006, p. 48). Assim, ela os protege da melhor maneira que pode e, com isso, acaba afastando todos que desejam tocá-los ou simplesmente chegar perto demais, de uma forma que ela não ache apropriado.

Elinor possui inúmeros livros, incluindo entre eles obras raríssimas, porém ela não se porta como uma leitora constante. Mesmo a personagem sendo uma leitora assídua e muito consciente do papel do livro, como também de seu significado e, principalmente, de seu dever como leitora, Elinor parece se envolver muito mais em comprar livros para possuí-los, do que realmente em dialogar e vivenciar as lindas histórias que possui em suas mãos.

Com certeza Elinor é uma exímia leitora, a qual consegue interpretar o texto e produzir sentido para a sua leitura como qualquer intelectual. Todavia, ela prefere ler as histórias e fechar o livro, sem conviver com as personagens com as quais se deparou durante a leitura.

Quando penso em quantas vezes desejei entrar dentro de um dos meus livros favoritos! Mas o bom dos livros é justamente isto: podemos fechá-los quando quisermos. (FUNKE, 2006, p. 133)

Nessa citação notamos que, mesmo que Elinor ame as histórias que está lendo e por um momento pense em entrar na narrativa para vivenciá-la, ela hesita, visto que, para ela, o bom dos livros é podermos fechá-los quando quisermos. Outrossim, percebemos que a personagem leitora resiste a realmente se entregar a todas experiências que uma história pode lhe proporcionar, assim, como também evita construir realmente o mundo

narrativo⁶⁶ que a obra requisita, deixando, desse modo, de exercer o seu papel como coautora do texto que lê. Todavia, a afirmação de que a personagem não assume efetivamente seu papel como coautora da narrativa não significa que ela não seja uma exímia leitora, alguém que produz sentido para sua leitura, que preenche os espaços em branco que o texto possui. Elinor apenas se porta como uma leitora que prefere aprender e interpretar as obras que lê sem vivenciá-las, compreendendo a escrita e a história que possui em mãos.

3.3.5. As quatro portas mágicas: de leitores e suas leituras

Ao abordarmos anteriormente a forma de interação das personagens leitoras com o texto, pudemos perceber como cada personagem se relaciona com a leitura e de que maneira assume seu papel como leitor. No entanto, embora cada protagonista seja único nessa interação, há aproximações entre eles em alguns aspectos, sobretudo, no que se refere às personagens de *Coração de Tinta*.

As personagens leitoras de *Coração de Tinta* se assemelham muito à maneira de Motimer ler. Isso ocorre, porque Mo é o leitor modelo do contexto vivido por essas personagens: ele representa o leitor de uma comunidade, seria como um trovador medieval, o qual lê para diferentes indivíduos e se torna tutor de alguns, ensinando a eles a importância e a relação do ser humano com os livros. Essa relação de tutor e aprendiz é exemplar se observarmos a interação entre Motimer e Meggie.

Entretanto, Mo não é apenas um exemplo de leitor para a filha que está envolvida em um processo de aprendizagem, mas também para Darius, que o admira pela forma que ele lê e tenta aprender com ele para conseguir melhorar sua leitura. Por isso, podemos afirmar que Mo é um leitor experiente e muito consciente de seu papel com a leitura, o qual inspira tanto Meggie como Darius a se colocarem no papel do leitor e assumirem os compromissos que se apresentam ao leitor no processo de interação com o texto.

Não há apenas o estilo de leitura que Mo inspira, como foi possível perceber com a relação de Bastian com os livros. Bastian interage de com o

⁶⁶ Discutiremos a relação da construção do mundo narrativo no subcapítulo 3.5.3. Mundos fantásticos, mundos possíveis.

texto literário diferentemente da maneira como Mo e as demais personagens lidam com a leitura. Bastian é um leitor solitário, sua leitura é mais voltada para si e suas necessidades, contudo ele não deixa de ter uma leitura semelhante a personagens de *Coração de Tinta*, pois preenche todos os requisitos que o texto demanda e realmente vive a história, produzindo não apenas novos contextos e personagens, como fazem Mo, Meggie e Darius, mas também aprende com o texto.

Nesse sentido, Bastian se aproxima muito de Meggie, pois, do mesmo modo, como a menina, está inserido em um processo de aprendizagem. Ele aprende com as personagens de “A História sem fim”, sobretudo, com Atriu, da mesma maneira que Meggie aprende com Mo. Outra semelhança muito marcante entre Meggie e Bastian é o fato de o menino também estar em um processo de saída da infância e entrada na adolescência: as responsabilidades e cobranças serão outras, pois ambas as personagens deixam de ser vistas como crianças e passam a ser percebidas como “pequenos” adultos. Bastian, no fim da aventura que vivencia com a história que lê, demonstra um grande aprendizado em relação à interação do leitor com os livros e o significado que essa relação possui, da mesma maneira que Meggie.

Outra questão que nós não podemos deixar de abordar aqui, e que também aproxima muito as personagens leitoras das duas narrativas é o fato de considerarmos-lhes coautores das histórias que leem. Ao referirmo-nos a eles como coautores não significa que eles produzem um texto da mesma forma que o autor faz, mas que interagem com o texto da forma esperada, visto que são leitores modelos/empíricos desses textos.

Desse modo, apenas por meio dessa comunicação e da coautoria que o leitor exerce ao ler um texto que se pode falar de uma interação entre autor, obra e leitor. É nessa relação que a obra se estabelece e se elabora, uma vez que o sucesso de um texto não se encontra apenas em quem o cria, mas, principalmente, em quem o lê, porque, sem o leitor, não seria possível se pensar em uma obra literária, já que é ele, por meio de sua leitura, que dá vida aos textos. Como afirma Eco, um texto requer a participação de um destinatário/leitor, e isso por dois motivos: para ser atualizado, ou seja, haver a correlação entre expressão-código, e para ter suas lacunas preenchidas, atividade que só pode ser realizada pelo leitor.

É exatamente isso que essas personagens leitoras fazem ao lerem suas histórias, e, por esse motivo, se constituem nos leitores esperados dessas narrativas. Considerar os protagonistas leitores modelos significa que eles compõem o que Eco e Iser denominam de leitor modelo e leitor implícito, respectivamente, visto que ambos seriam criados na tessitura textual com o objetivo de “mover o texto”, de modo a construir a competência leitora no leitor empírico. Portanto, o leitor empírico também seria representado pelas personagens leitoras de *História sem fim* e *Coração de Tinta*, sobretudo, por Mo e Bastian, visto que eles também usam o texto como abrigo para suas paixões, que podem tanto ser provocadas por citações externas à narrativa que estão lendo, como também incitadas por elementos a elas inerentes.

Por isso, essas personagens leitoras podem ser consideradas tanto parte das estruturas textuais e leitores empíricos, porque elas são personagens das histórias, como também podem ser vistas como representantes do papel assumido pelo leitor ao ler um livro, ou seja, dar vida a esse texto, interpretá-lo, interagir com ele de todas as formas possíveis. Isso, no entanto, sem esquecer que toda história possui seu “limite” interpretativo, isto é, só se consegue interpretar e interagir com o que está de fato exposto, ou implícito, no texto.

3.4. Criadores e Criaturas: personagens autores

Em *A História sem fim* e *Coração de Tinta* não há apenas a representação do leitor por meio das personagens analisadas anteriormente, mas também acontece a representação dos autores através de personagens autoras nessas narrativas, isto é, os autores de “A história sem fim” e “Coração de Tinta”. Desse modo, as personagens autoras representadas em *A história sem fim* e *Coração de Tinta* são, respectivamente, o Velho da Montanha Errante e Fenoglio.

A fim de pensarmos a relação entre o leitor e o texto, é tão importante abordar a representação do autor quanto a do leitor, visto que, de acordo com Eco, o leitor modelo mantém uma relação dialética não apenas com a obra, mas também com o seu autor. Nesse sentido, “texto, leitor e autor estão

intimamente ligados, se influenciam mutuamente e dependem um do outro”⁶⁷ (HASENZ AHL, 2011, p. 61), visto que é a partir dessa relação que se pode apreender o sentido e realizar a interpretação de uma obra literária. Por esse motivo, pensarmos e analisarmos os autores representados em *A História sem fim* e *Coração de Tinta* é fundamental, pois o autor é parte essencial do texto e interpretado pelo texto, assim, como o leitor.

Nas duas obras analisadas, há personagens autoras que nos permitem pensar a presença do autor não apenas no processo de escrita, mas também na relação dialética que ele estabelece com o texto e o leitor. Com as personagens autoras Velho da Montanha Errante e Fenoglio, o leitor empírico pode perceber o trabalho do autor, e o autor empírico pode jogar com a representação do autor (HASENZ AHL, 2011, p. 20), fazendo, desse modo, com que o autor se torne não apenas o produtor da história, mas sobretudo uma personagem da mesma.

O Velho da Montanha Errante e Fenoglio veem com clareza o seu papel como autores e também suas possibilidades e impossibilidades de criação literária. Embora eles tenham consciência de que inventam personagens e cenários, o mundo narrativo elaborado por eles vai muito além do que pensaram, pois o leitor contribui muito para a elaboração do mundo narrativo imaginado pelo autor.

Nessa perspectiva, como alega Hasenzahl, o mundo que o autor administra é maior do que se percebe na obra, visto que ele vai muito além do que está escrito. Tanto em *Coração de Tinta* como *A História sem fim* podem representar apenas um fragmento do mundo narrado, fragmento o qual depende da criação desse mundo relatado (HASENZ AHL, 2011, p. 23). Após o autor produzir o texto literário, este não está mais vinculado a ele, ou seja, o texto se torna independente de seu criador, uma vez que, após ser lido, ganha vida e sentido conforme a leitura de cada leitor. Segundo Hasenzahl, “o autor é iniciador dessa ação narrada, e também do mundo, que mais tarde, entretanto, se afastará dele e que possuirá vida própria”⁶⁸ (HASENZ AHL, 2011, p. 23),

⁶⁷ Texto original: „Text, Leser und Autor sind also untrennbar miteinander verbunden, beeinflussen sich gegenseitig und sind aufeinander angewiesen“ (HASENZ AHL, 2011, p. 61).

⁶⁸ Texto original: „Der Autor ist hier Initiator dieser erzählten Handlung und auch der Welt, die sich später jedoch von ihm entfernt und ein Eigenleben besitzt“ (HASENZ AHL, 2011, p. 23).

visto que o livro tem sua própria razão de ser, sua autoridade é independente de seu autor após ser publicado (HASENZ AHL, 2011, p. 31).

Em um dos trechos de *Coração de Tinta*, conseguimos perceber como o autor, após publicar seu texto, não possui controle sobre a obra:

Assim morreu Capricórnio, exatamente como Fenoglio descrevera. Cockerell desapareceu no mesmo instante em que seu senhor caiu no chão, e com ele mais da metade dos homens que estavam nos bancos. Os demais fugiram, todos saíram correndo, os garotos e as mulheres também ... Nariz Chato havia se dissolvido no ar diante de seus olhos, e com ele ainda os outros. Eles haviam sumido como se tivessem sido engolidos pela escuridão, como se nunca tivessem existido, e talvez fosse isso mesmo. O homem que os havia criado também os havia destruído, apagado como erros num desenho, manchas no papel branco. Eles haviam desaparecido, e os outros, que não eram fruto das palavras de Fenoglio, correram de volta para relatar a Capricórnio o terrível fenômeno. Mas Capricórnio estava deitado de bruços, com seu terno vermelho sobre o cascalho, e nunca mais alguém lhe contaria nada sobre fogo e fumaça, sobre medo e morte. Nunca mais. (FUNKE, 2006, p. 438)

Depreendemos, assim, como a personagem autora Fenoglio pode, por meio de suas palavras matar, Capricórnio e fazer com que os capangas do vilão sumissem. No entanto, Fenoglio não pode mais controlar a história, ou seja, ter total domínio de quem desapareceria.

- Ele escreveu no verso, não cabia mais. Ele não consegue escrever com letra miúda.

Fenoglio.

Ela deixou cair a folha e olhou ao redor à procura dele, mas não conseguiu descobri-lo em nenhum lugar. Será que os homens de Capricórnio o haviam levado ou ...

- Mo, ele não está aqui! - ela disse, atônita ...

- Ele não está aqui! - disse Meggie, quando Mo tirou a folha de Fenoglio de sua mão e a pôs de volta dentro do livro. - Ele se foi, Mo! Ele está no livro. Eu sei.

Mo examinou o livro e o pôs de volta debaixo do casaco.

- Acho que você tem razão - ele disse. - Mas, se for assim, não podemos mudar isso por enquanto. (FUNKE, 2006, p. 439 – 440)

O desaparecimento de Fenoglio é justificável, visto que a personagem autora não pode controlar quem entra ou sai do texto que criou. Esse desaparecimento da personagem também nos remete a inúmeros questionamentos, como Fenoglio pode ou não estar dentro do livro (apenas no segundo livro da série o leitor fica sabendo realmente o destino da personagem), ou qual é realmente o papel do autor, já que, por mais que o autor não tenha controle sobre sua obra, ele desempenha um papel fundamental na relação autor-texto-leitor.

O desaparecimento de Fenoglio nos faz pensar sobre o papel do autor nas narrativas a importância dele na elaboração e, sobretudo, na construção de sentido de uma narrativa, visto que acreditamos que o autor contribua para a formação de sentido que o leitor terá ao ler seu texto. Isso acontece porque é o autor que constrói a “base” da narrativa, isto é, cria um mundo e as personagens que nele habitaram, com as quais posteriormente o leitor virá a conviver e às quais dará vida. O leitor, sem dúvida alguma, é fator primordial para dar vida e sentido para uma obra, sem ele um texto não possui sentido. No entanto, se o autor não criar esse “texto base”, o leitor não poderá dar vida às suas personagens e vivenciá-lo, visto que não existirá história para ser lida e vivida. Percebemos, assim, como a relação autor-leitor é importante, pois é apenas nessa interação que um texto realmente ganha vida. Portanto, como alega Hasenzahl, um autor é “uma figura que determina definitivamente o que um leitor terá em mãos, e ele é responsável pela qualidade do texto”⁶⁹ (HASENZAHN, 2011, p. 53). Por isso, o trabalho de um autor é de fundamental importância para a “criatividade e imaginação, e sobretudo contém a função de seleção e forma”⁷⁰ (HASENZAHN, 2011, p. 69).

Outra questão que o autor precisa pensar no processo de criação do texto é para quem ele escreve aquela história, ou seja, pensar no seu público alvo e no que quer passar para esses leitores. Bettina Kümmerling- Meibauer indaga se “autores escrevem de forma diferente quando se voltam para grupos alvos distintos?”⁷¹ (KÜMMERLING, 2012, p. 27), visto que o autor, para escrever um texto literário, como afirmamos no capítulo inicial, tem em mente o seu leitor modelo, pois sua história precisa ser destinada ao um leitor, o qual dará sentido para todo o mundo imaginado por ele.

Contudo, os livros não estão restritos a leitores com idades específicas, mas sim a todos que desejam lê-los, não importando a idade. Por essa razão, é importante pensarmos se o autor, em seu processo de criação, realmente possui um público-alvo único, ou se ele pensa em seu leitor modelo como leitores de diferentes idades que buscam nos livros aprendizagem e diversão.

⁶⁹ Texto original: „eine Figur, die definitiv bestimmt, was der Leser in die Hände bekommt und er ist verantwortlich für die Qualität des Texts“ (HASENZAHN, 2011, p. 53).

⁷⁰ Texto original: „Die Arbeit eines Autors besteht also vor allem aus Kreativität und Phantasie, beinhaltet demnach die Selektions- und Gestaltungsfunktion“ (HASENZAHN, 2011, p. 69).

⁷¹ Texto original: „Schreiben Autoren anders, wenn sie sich na verschiedene Zielgruppen richten?“ (KÜMMERLING-MEIBAUER, 2012, p. 27).

Por isso, podemos afirmar, que o leitor modelo pensado pelo autor seria aquele que consegue preencher os espaços dos textos e interagir com a narrativa de forma a imaginar o mundo narrativo da obra. Através das narrativas, *A História sem fim* e *Coração de Tinta*, conseguimos perceber esse fenômeno de diferentes faixas etárias lerem o mesmo texto, através do Sr. Koreander, Motimer, Bastian e Meggie: tanto o texto do Velho da Montanha Errante como o de Fenoglio são acessados por leitores de idades diferentes.

Nessas obras observamos como as personagens autoras lidam com o texto em relação ao processo de construção da narrativa. Além disso, percebemos como o leitor depende desse processo de construção da obra para poder ler e criar suas próprias interpretações. Em *Coração de Tinta*, quando Mo está fugindo de Capricórnio e de seus homens, ele vai em busca do autor da história, visto que só ele pode realmente mudar os fatos da narrativa.

- Não, não, não! - Meggie o ouvia resmungar. - Ainda não é isso, não.
 - Em algumas horas estará escuro! - ela disse afinal, preocupada. - E se você não tiver terminado?
 - Eu terminei! - ele disse irritado. - Já terminei dezenas de vezes, mas não estou satisfeito.
 Ele baixou a voz num sussurro antes de prosseguir.
 - É que há tantas perguntas: e se, depois de matar Capricórnio, Sombra vier para cima de você, de mim ou dos prisioneiros? E será que matar Capricórnio é de fato a única solução? O que acontecerá com seus homens depois? O que eu faço com eles?
 - O que você faz? Sombra tem que matar todos eles - sussurrou Meggie de volta. - Senão como poderemos voltar para casa ou salvar a minha mãe?
 Fenoglio não gostou dessa resposta.
 - Céus, que menina mais sem coração você é! Matar todos! Você viu como alguns deles são jovens? - Ele sacudiu a cabeça. - Não, afinal de contas não sou um assassino de massas, sou um escritor! Ainda vai me ocorrer uma solução sem derramamento de sangue.
 E então Fenoglio começou a escrever ... e riscar ... e a escrever de novo... (FUNKE, 2006, p.409)

Nessa citação percebe-se como Fenoglio possui consciência de seu papel na escrita e como se preocupa com as suas personagens: por mais malévolas que elas sejam, a personagem autora nutre carinho pelas “criaturas” que inventa. Notamos aqui também elementos do processo de escrita de Fenoglio, pois escrever não é apenas jogar quaisquer frases ou palavras no papel que a história terá sentido e funcionará com o propósito que ela precisa. Com isso, percebe-se que o processo de escrita não é tão simples, visto que a escrita precisa ser pensada e muito bem elaborada.

Outro fato que observamos nesse fragmento é como o leitor depende do processo de criação do autor para poder interagir com a história. Mo, assim como Meggie ou Darius, não conseguiria desfazer as maldades de Capricórnio se não contasse com o auxílio de Fenoglio. Apenas a personagem autora pode mudar o texto e, desse modo, produzir novos acontecimentos para a história. Por essa razão, podemos dizer que o autor faz parte da estrutura da narrativa tanto quanto o leitor, pois ele vive essa história e a imagina para poder construí-la. A dependência do leitor em relação ao autor também pode ser observada na citação anterior, a qual relata o desaparecimento de Fenoglio, quando Mo afirma não ser possível modificar o que havia ocorrido. Com isso, podemos entender que ele, como um leitor, só poderia mudar o ocorrido se tivesse o autor com ele, porque apenas o autor pode mudar o texto: nesse caso, apenas a personagem autora pode auxiliar o leitor no processo de tirar ou colocar algum personagem dentro do livro.

Nas duas obras é possível também perceber como o autor é responsável por incitar o leitor a realmente participar do texto por meio de seu processo de escrita e imaginação, contribuindo, assim, com o envolvimento do leitor na narrativa. Em *A história sem fim*, Bastian resiste em renomear a Imperatriz Criança por diversas vezes e por diversos motivos, sobretudo insegurança. No entanto, ao se deparar com a escrita do Velho da Montanha Errante, a atitude de Bastian muda:

- É certo - ouviu dizer a voz do Velho, enquanto escrevia -, também ele já permanece irrevogavelmente à História Sem Fim, por que é a sua própria história.
- Conte-a! _ ordenou a imperatriz Criança. - Você que é a memória de Fantasia, conte-a.... desde o princípio e palavra por palavra, tal como você a escreveu!
- A mão com que o Velho escrevia começou a tremer.
- Se eu fizer isso, tenho de escrever tudo outra vez, desde o princípio. E tudo o que eu escrever acontecerá outra vez.
- Assim deve ser! - respondeu a imperatriz Criança. (ENDE, 2010, p. 173)

Após o Velho da Montanha Errante reescrever toda a história e, desse modo, Bastian começar a reler o texto, visto que a história começa a relatar novamente como ele encontrou o livro. Essa mudança faz com que o menino se identifique como leitor, ou no caso da história como o filho do homem que Atreiu buscava. Bastian finalmente renomeia a imperatriz Criança como Filha da Lua, assumindo, assim, seu papel de leitor e entrando na história para

vivenciá-la. Contudo, Bastian só consegue assumir seu papel como leitor e interagir de fato com a história com o auxílio do escritor. Do mesmo modo que Mo e Meggie, Bastian em um primeiro momento só pode modificar o mundo de Fantasia com a ajuda do autor.

Todavia, ao afirmamos que o leitor depende do autor para mudar algum fato na narrativa e também ser capaz de entrar realmente na história e construir o mundo que cada obra exige, não estamos querendo dizer que o autor seja prioridade em um texto, mas sim que é ele quem constrói a base da história, com a qual posteriormente o leitor irá dialogar e cujos espaços irá preencher. Sem a imaginação e o processo de escrita do autor, o leitor não seria capaz de viver as histórias que lê, se tornando coautores delas, ou preencher os espaços vazios do texto, conferindo-lhes sentido e vida. Por esse motivo, a interação entre autor e leitor é tão importante, pois sem ela não há como formar e vivenciar um texto literário.

Outro fato relevante que devemos questionar refere-se ao autor e à maneira como ele é visto pelo leitor. *A História sem fim* e *Coração de Tinta* abordam de forma interessante a visão do leitor sobre o autor, pois mostram como, geralmente, leitores veem o autor como alguém mais velho ou até mesmo como alguém que já morreu, e também como na maioria das vezes percebem as histórias como algo antigo e não necessariamente contemporâneo:

Com a profissão de seu pai, Meggie tivera a oportunidade de conhecer muitas pessoas que gostavam de livros, pessoas que os vendiam, colecionavam, imprimiam ou, como Mo, cuidavam deles para que não se deteriorassem, mas nunca antes ela havia encontrado alguém que escrevia as frases que preenchiam todas aquelas páginas. Ela nem ao menos sabia o nome do autor de alguns dos seus livros favoritos, o que dizer então da cara que eles tinham. Ela sempre via os personagens que surgiam das palavras, nunca os que estavam por trás delas e os haviam inventado. Era como Mo havia dito: a maior parte das vezes imaginamos os escritores mortos, ou então muito, muito velhos. Mas o homem que abriu a porta depois de Mo ter tocado duas vezes a campainha não era nem uma coisa nem outra. (FUNKE, 2006, p. 219 – 220)

Aqui nota-se uma imagem que o leitor faz do autor: um ser muitas vezes sem face, visto que é comum o fato de os leitores não prestarem realmente atenção na pessoa que escreve as histórias que eles leem. Como afirmou

Meggie, na maioria das vezes ela não sabe quem é o autor das histórias que lê, mesmo que sejam suas histórias preferidas.

Sabe, acontece uma coisa curiosa com os escritores. A maior parte das pessoas não consegue imaginar que os livros são escritos por pessoas iguais a elas. Normalmente elas supõem que os escritores já estão mortos, e quase ninguém imagina que possa cruzar com um deles na rua ou no supermercado. As pessoas conhecem as suas histórias, mas não os seus nomes, e muito menos o rosto. (FUNKE, 2006, p. 206)

Percebe-se, assim, como o leitor não estabelece uma ligação tão forte com autor do livro, mas sim com as obras que ele pode escrever, cujas tramas e aventuras posteriormente o leitor terá o privilégio de ler e experienciar.

Não são, no entanto, apenas os autores que são muitas vezes imaginados como seres mais velhos, e até mesmo já falecidos, pelos seus leitores, mas as histórias também. Essa percepção das histórias como sendo temporalmente distantes pode ser percebida no seguinte excerto de *Coração de tinta*: “Todo mundo sabe que as histórias dos livros são antiquíssimas, e foram copiadas por pessoas que já estão mortas e enterradas” (FUNKE, 2006, p.261).

Isso se justifica, porque os livros não possuem “limite de idade”: se forem bem conservados, eles podem permanecer por muitos anos nas prateleiras de bibliotecas, fornecendo conhecimento e aprendizado para diferentes leitores. Desse modo, os livros contêm desde histórias contemporâneas até antiquíssimas, podendo também ser uma história nova que fala sobre tempos remotos, como é apresentado em *História sem fim*: “- Senhor – disse o leão calmamente – não sabe que Fantasia é o reino das histórias? Uma história pode ser nova e, no entanto, falar de tempos remotos. O passado surge com ela” (ENDE, 2010, p. 210).

Os livros possuem todos os conhecimentos que o ser humano já adquiriu ao longo de sua história: como Elinor afirma, eles são a memória do mundo, pois sem eles nós não saberíamos de praticamente nada (FUNKE, 2006, p. 48). Portanto, eles contribuem para o imaginário compartilhado por muitos leitores referente à idade das histórias, assim, como de seus autores.

Em ambas as narrativas aqui analisadas os autores são retratados como indivíduos mais velhos: em *A História sem fim*, o fato de a personagem autora de “A história sem fim” ser idosa é apresentado no próprio nome do escritor;

em *Coração de Tinta*, mesmo que seja afirmado que Fenoglio não é nem muito velho nem muito novo, ele é mais velho do que as demais personagens. Com isso, podemos concluir que os próprios autores empíricos das narrativas estejam questionando não apenas o papel do autor na obra, mas também o imaginário que o leitor possui deles, visto que o leitor geralmente não pensa em quem escreve as histórias e muito menos como são suas feições enquanto está lendo. Porém, mesmo se o leitor não está prestando atenção em quem escreve os textos que lê e na importância dos escritores para a produção de uma boa história, ainda assim, ele, como observamos através dos protagonistas dos textos estudados, busca pelos autores para completar ou mudar as histórias, pois esses leitores precisam da imaginação do autor e do seu processo de escrita para ter acesso às encantadoras histórias que os livros contêm.

3.5. O mundo fantástico de cada leitor

As diferentes formas de interagir com o texto e de utilizar a imaginação no processo de leitura são as características que tornam cada leitor único. Desse modo, todas as alternâncias entre os protagonistas de *A História sem fim* e *Coração de Tinta* possibilitam que o papel do leitor e sua representação ao longo de ambos os textos sejam percebidos de maneira variada. Essa variedade se deve, principalmente, ao fato de cada um dos protagonistas leitores possuir uma enciclopédia, a qual não apenas auxilia na percepção e interpretação das narrativas, como também define cada personagem como um leitor específico, que estabelece um tipo específico de relação com a leitura. Tentaremos, a seguir, perceber como cada protagonista constrói seu mundo narrativo por meio da leitura, para, com isso, poder analisar e compreender o papel de cada um nas histórias que vivenciam.

3.5.1. Os universos fantásticos em *Coração de Tinta*

Em diversos momentos em *Coração de Tinta*, notamos o amor e o respeito dedicados por Mo aos livros, não apenas pelo modo como ele os

segura e os restaura e na maneira como se porta quando está lendo alguma história, mas essencialmente quando ele fala dos livros para sua filha:

Havia muitos séculos, como certa vez ele contara a Meggie, as capas dos livros especialmente valiosos eram feitas de pele de bezerras ainda não nascidos: *Charta virgínea non nata*, um nome com um som tão bonito para uma coisa tão terrível. “E nesses livros”, dissera Mo, “havia muitas palavras sábias sobre o amor, o bem e a compaixão. (FUNKE, 2006, p. 78)

Do excerto anterior, depreendemos o conhecimento que Mo possui sobre os livros, visto que ele tem conhecimento da história e do percurso trilhado para que os livros chegassem até o patamar no qual estão atualmente. Ao falar dos livros e de suas narrativas para sua filha, Mo passa para a menina todo o amor e respeito que ele possui pelos livros, contribuindo, desse modo, para que Meggie seja, seguindo seu exemplo, uma conhecedora dos livros e uma leitora voraz.

- Este é o símbolo de um famoso impressor - explicou Elinor, e passou o dedo no nariz pontudo do golfinho. - Perfeito para a entrada de uma biblioteca, não é?
 - Eu sei - disse Meggie. - Aldus Manutius. Ele viveu em Veneza e fazia livros do tamanho certo para caberem nos alforjes dos seus clientes.
 - Ah, é? - Elinor franziu o cenho, irritada. - Eu não sabia. De qualquer forma, sou a feliz proprietária de um livro que ele próprio imprimiu. No ano de 1503.
 - Você quer dizer, um livro que foi impresso na oficina dele - corrigiu Meggie.
 - É claro que é isso que eu quis dizer. - Elinor pigarreou e lançou um olhar repreensivo para Mo, como se ele fosse o único culpado pelo fato de sua filha saber coisas tão extravagantes. (FUNKE, 2006, p. 41)

A partir dessa citação, notamos que Meggie possui muitos conhecimentos sobre os livros, assim, como seu pai, pois Mo ensinou e incentivou a filha a ter contato com os livros. O incentivo de Mo contribuiu decisivamente para que Meggie se inserisse nesse “mundo” de leituras e livros e aprendesse desde cedo a importância das obras literárias. Por esse motivo, Meggie baseia-se na forma como seu pai lê, pois, além de ser um grande conhecedor dos livros, ele também é um exímio leitor.

Existem muitos livros dos quais você não fica sabendo o título logo de cara. Afinal de contas, escrevê-los na capa é um costume relativamente recente. Quando os livros ainda eram encadernados de forma que as lombadas se curvavam para dentro, no máximo o título aparecia por fora no corte lateral das páginas, porém na maioria dos casos era necessário abrir o livro para conhecê-lo. Apenas quando os encadernadores aprenderam a fazer lombadas arredondadas é que o título foi para lá. (FUNKE, 2006, p. 80-81)

Motimer é um grande sábio dos livros, sabendo não apenas consertá-los com grande competência como também lê-los de forma excepcional, visto que usa todo seu conhecimento para interpretar e interagir com as histórias. Assim, a maneira de Mo construir o seu mundo narrativo está baseada no seu conhecimento sobre os livros e no que suas histórias significam, ao mesmo tempo que ele tem consciência do seu papel como leitor e do que é capaz de fazer quando lê em voz alta.

Desta maneira, nota-se que o conhecimento de Mo contribui para a formação de seu mundo narrativo, o qual está sempre calcado tanto em suas experiências, quanto na realidade vivida por ele. As personagens que ele retira dos livros, entram em contato com o mundo no qual Mo vive, isso porque ele não esquece a sua realidade para entrar totalmente em um mundo de fantasia e criação: o mundo narrativo que Mo cria em suas leituras dialoga com aquele em que o leitor habita. Esse diálogo entre o mundo ficcional e o mundo no qual o leitor habita demonstra a consciência que Mo possui enquanto leitor ao criar o mundo narrativo da obra, assim, como seu papel como leitor, pois ele é capaz de criar esse mundo ao lê-lo nas obras literárias, contudo, ele não consegue criar esse mundo apenas com sua imaginação:

E então Mo começou a contar, sem o ruído das páginas, sem o labirinto infindável das letras.

- Mo, nunca saiu nada de uma história contada, não é? – Meggie perguntou preocupada em algum momento.

- Não – ele respondeu. – Para isso acontecer, é preciso de tinta de impressão e da cabeça de uma outra pessoa que tenha inventado a história.

E então ele continuou a contar, e Meggie e Elinor ficaram ouvindo até que sua voz as levou para longe, muito longe. E eles acabaram adormecendo. (FUNKE, 2006, p. 171)

Nessa citação, notamos que Mo, além de ter consciência de seu papel como leitor, consegue conduzir quem escuta suas histórias, sejam elas oriundas de um livro ou inventadas usando sua imaginação, até o mundo narrativo construído com sua voz. Mo atua, assim, como um trovador medieval, que dá vida à narrativa através de sua leitura, a qual se assemelha quase a uma encenação dramática, o que faz com que seu mundo narrativo possa ser percebido até por personagens que não podem ler. Desta maneira, ele inicia sua filha Meggie na arte da leitura,

De forma muito semelhante à de Motimer, Meggie vai se relacionar com os livros que lê e construir os mundos narrativos que essas obras exigem. Isso acontece, porque Meggie é muito influenciada pelo pai, não apenas em relação ao amor pelos livros, mas também no modo de ler.

Meggie abriu o livro de poemas. O sol estava claro e ela teve que apertar os olhos, mas, antes de começar a ler, ela olhou para trás para se certificar de que Mo não havia descido novamente. Não queria que ele a surpreendesse fazendo o que pretendia fazer. Estava envergonhada, mas a tentação era grande demais.

Depois de se certificar de que não vinha ninguém, ela respirou fundo, pigarreou – e começou. Ela formou cada palavra com os lábios, como vira Mo fazer, quase carinhosamente como se cada letra fosse uma nota que, se pronunciada com indiferença, desafinaria na melodia. Mas logo ela notou que, quando dava atenção a cada palavra, a frase deixava de soar e que, se prestasse atenção apenas no som e não no sentido, as imagens atrás dela se perdiam. Era difícil. Muito difícil. E o sol começou a deixá-la sonolenta, até que finalmente ela fechou o livro e ficou sentido seus raios mornos tocarem-lhe o rosto. De qualquer forma, tentar aquilo tinha sido uma atitude boba, muito boba... (FUNKE, 2006, p. 248)

Entretanto, apesar das semelhanças na forma de ler entre Meggie e Mo, visto que ela se inspira na forma que presenciou seu pai ler, ela possui características exclusivas como leitora, pois a enciclopédia da menina é diferente da que Mo possui como leitor. Embora muitos dos conceitos e formas de compreender uma narrativa terem sido ensinados e explicado a Meggie pelo pai, a enciclopédia de cada leitor é formada de maneira única, tornando, desse modo, cada leitor singular.

Ainda que Meggie seja uma menina de apenas 12 anos, ela possui uma ampla enciclopédia, a qual lhe auxilia a compreender seu papel como leitora e, sobretudo, interagir com o texto. Destarte, a menina, ao construir o mundo narrativo da obra que está lendo, baseia-se no seu conhecimento sobre os livros e o que suas histórias significam. O mundo narrativo de Meggie, da mesma forma que acontece com Mo, está calcado tanto nas experiências que ela possui, quanto na realidade em que vive, e é isso essencialmente que irá diferenciar a forma como cada uma das personagens lê, pois, embora elas interajam de forma muito semelhante ao dialogar com a obra e construir o mundo narrativo, Meggie possui experiências diferentes de Mo e, principalmente, um imaginário mais infantil, o qual condiz com a idade dessa personagem leitora. Nesse sentido Meggie, em suas leituras, geralmente está

ligada a narrativas mais infantis, como *O Soldadinho de Chumbo*, *Peter Pan*, *Pinóquio*, *As aventuras do barão de Munchhausen*.

Os livros que Meggie lê não estão apenas ligados ao imaginário infantil de uma menina de 12 anos, como mencionamos anteriormente, mas também ao que a menina está vivenciando. A escolha pela história de *Pinoquio* e *As aventuras do barão de Munchhausen*, por exemplo, se dá porque Meggie acredita que seu pai mentiu para ela, e essas obras apresentam histórias de personagens que mentem.

O Barão era um verdadeiro contador de histórias. Em sua propriedade rural ele recebia amigos e parentes, aos quais tinha grande prazer em contar suas aventuras de guerra, caças e viagens. No entanto, as aventuras narradas pelo Barão eram retocadas com as mais extravagantes mentiras, que ele contava com tanta naturalidade, sem esboçar nenhum sorriso, que quem não o conhecia chegava a acreditar nele. Contudo, as histórias contadas pelo Barão eram tão fantásticas que, de certa forma, deixavam de ser mentira, pois ele fazia com que as pessoas acreditassem no que ele estava contando, tornando-se, assim, um mentiroso que crê nas próprias mentiras.

Do mesmo modo que o Barão, Motimer mente frequentemente para a filha, por diferentes motivos e dependendo da situação que estão enfrentando. Mo acredita que suas mentiras são justificadas, na medida em que há o desejo proteger Meggie de qualquer medo ou frustração que ela poderia ter na jornada que os dois iniciam. Entretanto, essas mentiras magoam a menina, pois ela conhece muito bem seu pai e consegue perceber quando este está mentindo: Meggie não quer ser tratada como uma criança que não consegue compreender o que está de fato acontecendo. A menina relaciona as mentiras do pai com as que o Barão conta. Mesmo que as mentiras de Mo não sejam tão fantásticas quanto as da personagem, a persistência e a repetição de suas mentiras e a invenção de outras fazem com que se acredite no que ele conta, principalmente, se quem escuta a mentira não o conhece tão bem quanto Meggie.

Meggie também relaciona o fato de Mo estar frequentemente mentindo com outro personagem da literatura, o qual faz uso da mentira para conseguir sair de alguma situação ou ganhar algo que deseja: Pinóquio. Motimer, assim, como Pinóquio, mente para conseguir sair de alguma situação ou poder ganhar

tempo para algo que pretende realizar. As mentiras de Mo, do mesmo modo que as do Barão e as de Pinóquio, não são mentiras para magoar ou ferir alguém, mas sim para ajudá-lo em uma determinada situação ou para tentar proteger sua filha de uma realidade que ele julga ser difícil para uma menina de 12 anos compreender e aceitar sem se sentir triste. Todavia, Meggie não entende o verdadeiro motivo de seu pai mentir constantemente, principalmente, quando mente para ela. A escolha dos livros para levar na viagem é bastante próxima do que ela está sentindo no momento, evidenciando que a menina busca neles uma maneira para lidar com o que está sentindo e vivenciando.

Alguns livros iam todas as vezes, outros ficavam em casa, porque não combinavam com o objetivo da viagem ou porque precisavam dar lugar a uma nova história, ainda desconhecida.

Meggie passou a mão pelas lombadas arredondadas. Que histórias ela deveria levar desta vez? Que histórias podiam ajudar contra o medo que invadira a casa na noite anterior? Que tal uma história de mentiroso, como *As aventuras do barão de Munchhausen*? Mo havia mentido para ela. Havia mentido mesmo sabendo que ela vira a mentira em seu nariz. *Pinóquio*, pensou Meggie. Não. Muito estranha. E muito triste. Mas alguma coisa arrepiante ela tinha que levar, algo que expulsasse todos os pensamentos da cabeça, mesmo os mais sombrios. *As bruxas*. Isso, ela levaria *As bruxas*, as bruxas de cabeça calva que transformavam crianças em ratos – e Ulisses, junto com ciclope e a feiticeira que transformava os guerreiros em porcos. Mais perigosa do que essa a sua viagem não poderia ser, poderia? (FUNKE, 2006, p. 23)

Nesse exerto, percebe-se como os acontecimentos na vida de Meggie estão ligados com as histórias que ela escolhe ler. Essa proximidade mostra como a menina se liga emocionalmente às aventuras que lê nos livros, visto que busca refúgio nas narrativas para aquilo que está acontecendo de fato em sua vida, colocando também nas histórias um pouco do que sente em relação à sua realidade.

Apesar de Meggie fazer essa seleção de livros para levar em sua viagem, em *Coração de Tinta* é apresentada a leitura da menina de duas outras obras: *Peter Pan* e *Soldadinho de Chumbo*, obras às quais ela tem acesso quando está presa na aldeia de Capricórnio. *Peter Pan* é o primeiro livro que a menina, ao ler, consegue dar vida a um personagem. Entretanto, a escolha pela leitura desse livro é interessante, visto que Meggie tinha outros textos para escolher:

Em cima do colchão, junto com o cobertor, Fenoglio deixara alguns livros de Darius para ela. Cuidadosamente, Meggie colocou-os lado a lado. Eram quase todos livros de adultos: um romance policial que parecia lido e relido diversas vezes, um livro sobre serpentes, um sobre Alexandre, o Grande, e a *Odisseia*. Um livro de contos de fadas e *Peter Pan* eram os únicos livros infantis – e *Peter Pan* ela já lera pelo menos meia dúzia de vezes. (FUNKE, 2006, p. 311-312)

A partir dessa citação, percebemos duas questões essencialmente relevantes sobre Meggie: o gosto e a identificação com o momento vivido. A escolha dela mostra a base de seu imaginário em leituras de livros infantis. A escolha de *Peter Pan*, no entanto, não se baseia apenas no imaginário de Meggie, mas também no que o livro lhe remete.

Meggie dirigiu o foco da lanterna para o último livro. *Peter Pan*. Ali a fada também não era muito simpática, mas o mundo que a esperava entre as duas capas lhe era familiar. Talvez fosse exatamente o adequado para uma noite tão escura. (FUNKE, 2006, p. 312)

Aqui, nota-se que a menina opta por ler essa história, porque ela a faz lembrar de casa e de seu pai, que nesse momento não está com ela. Meggie, assim, como a protagonista de *Peter Pan*, não tem pai, está sozinha: a menina, então, acaba se identificando muito com os heróis da narrativa que lê, se ligando emocionalmente com as personagens e suas aventuras, como também acaba levando o que está sentindo e vivenciando para dentro da história, visto que o texto se adequa muito com a realidade momentânea de Meggie. Desta maneira, Meggie usa os livros como refúgio para que está experimentando na vida; os livros acalmam a menina e a ajudam a enfrentar os problemas cotidianos. A personagem, apesar de usar os livros como abrigo de seus medos e inseguranças, do mesmo modo que Bastiam de *História sem fim*, não esquece de sua realidade. Esse fato se evidencia quando Meggie escolhe livros que se assemelham ao que ela está vivendo, como se ela fosse tirar ajuda e auxílio para seus anseios da leitura. Meggie cria, portanto, seu mundo imaginativo e interage com os livros, sendo capaz de dar vida às personagens e objetos que lê.

Apesar de Meggie ter um bom entendimento do significado das histórias e, essencialmente, de seu papel como leitora, a menina é ingênua ainda em relação ao seu contato com as personagens das narrativas. Diferente de Mo, Meggie não tem muito conhecimento de como ou por que ela consegue retirar

personagens de suas histórias. O contato da menina com as personagens de suas histórias está mais ligado a fatores emocionais do que a uma prática de leitura como a de seu pai.

Meggie leu, e o soldadinho de chumbo de repente estava lá. Foi como se ele simplesmente tivesse despencado do teto. *“Foi uma queda horrível. Ele foi parar no chão de ponta – cabeça, com a perna estendida no ar e a baioneta fincada entre as pedras do calçamento”*. A gralha o pegou antes mesmo que Meggie o alcançasse....
- Por favor! Posso ficar com ele? - balbuciou Meggie quando a gralha já estava na porta. (FUNKE, 2006, p. 340)

Nesse trecho da narrativa, notamos como Meggie retira um personagem de sua história de forma um tanto atrapalhada, visto que o Soldadinho de Chumbo sai do livro de maneira atropelada, caindo no chão de forma brusca. O oposto do que acontece quando Mo retira algum personagem, pois quando ele lê, é como se tudo desaparecesse e as personagens às quais Mo dá vida aparecem de forma calma e tranquila, tanto para quem está lendo quanto para quem escuta sua leitura. Com isso, percebe-se como Meggie ainda está aprendendo a ser uma leitora como seu pai e, sobretudo, a construir o mundo narrativo que a obra exige. Meggie, por estar emocionalmente ligada com as personagens que retira dos livros, quer protegê-las não apenas dos eventuais problemas que elas poderão enfrentar nessa nova história, na qual ela as insere, mas também de terem um final triste em suas histórias originais.

- Mandar de volta? Mas eu não quero manda-lo de volta! – disse Meggie, desapontada. – Ele morrerá. O menino o joga na lareira e ele derrete. E a dançarina pega fogo. Da bailarina resta apenas a lantejoula queimada, preta como carvão.
- Não, não! – Fenoglio bateu impaciente com o dedo nas folhas de papel. – Eu escrevi uma nova história para ele, com um final feliz ...
- Termina bem de verdade? – ela umedeceu os lábios com a língua e olhou para o soldadinho, que ainda dormia. Pensou ouvir um ronco muito suave.
Fenoglio fez que sim impaciente.
- Sim, sim, eu escrevi um final feliz bem açúcarado. Ele se muda para o palácio com a bailarina e ali os dois vivem felizes e despreocupados até o fim dos seus dias ...
- Está bem - disse Meggie. – Vou tentar. (FUNKE, 2006, p. 362)

Depreendemos da citação anterior como Meggie quer proteger o Soldadinho, não apenas, porque ela gosta da personagem, mas também porque ela se sente responsável pelo soldadinho, visto que o insere em uma nova história ao retirá-lo do livro. A partir da ideia de Fenoglio de tentar enviar a personagem novamente para sua obra original, a menina ainda quer protegê-

la, isso porque está ligada a essa personagem e, como qualquer leitor, não gostaria de um final triste para a personagem da qual está próxima emocionalmente.

Um leitor maduro compreende o porquê dos acontecimentos tristes em algumas narrativas, sem querer mudá-los para a forma que entende ser melhor. Essa atitude de Meggie não significa que é uma leitora inferior, mas apenas que ainda está em formação e aprendendo a interagir e, principalmente, a construir o mundo narrativo de cada obra. Da mesma forma que Bastian, protagonista de *A História sem fim*, Meggie está descobrindo e aprendendo com os livros.

Outras personagens leitoras que não podemos deixar de mencionar são Darius e Elinor. Darius realiza sua leitura e construção de mundo narrativo, muito semelhante a Meggie e Motiner. A construção de mundo narrativo desse leitor é similar à construção feita por essas personagens leitoras, pois está baseada em dar vida às personagens das histórias que lê e incorporá-las em sua realidade. Porém, essa construção não é executada com grande sucesso, visto que as personagens são retiradas dos livros com pequenos danos, como já foi citado no subcapítulo anterior.

Entretanto, de acordo com o afirmado por Hasenzahl, essa falha de Darius não está ligada ao texto, mas sim ao medo que o leitor tem de ler, impedindo-o, assim, de trazer objetos e personagens intactos das histórias (HASENZ AHL, 2011, p. 35). O medo e a insegurança de Darius o prejudicam como leitor, pois ele, da mesma forma que Mo, tem consciência do significado dos livros e do que pode fazer ao ler uma história. Não obstante, o medo e a insegurança que o acometem, prejudicam diretamente na construção do seu mundo narrativo. Esse temor acaba o tornando um leitor problemático, pois Darius não consegue construir o mundo narrativo que a obra exige da maneira esperada, assim, como também não é capaz de transmitir ao seu ouvinte toda a magia dos livros e conduzir quem escuta suas histórias até o mundo narrativo construído com sua voz, como Motimer faz.

Em relação a Elinor, como afirmamos, não está presente na obra a maneira como ela interage com os livros e como constrói seu mundo narrativo, pois em nenhum momento da narrativa é abordada a forma de leitura dessa personagem. Baseando-nos na narrativa, é possível alegar, que o fato de

Elinor ser uma apaixonada pelos livros e por tudo que os envolve a torna uma grande conhecedora da história dos livros e da importância que eles possuem socialmente.

Meggie teve um sobre salto, mas Elinor não parecia estar zangada de verdade.

- Sim, a arte da iluminura! – ela disse. – Antigamente, apenas os ricos sabiam ler. Por isso, para que os pobres pudessem entender as histórias, existiam as figuras desenhadas em cima das letras. Naturalmente, eles não faziam isso pensando nos prazeres dos pobres, afinal eles estavam no mundo para trabalhar, não para serem felizes ou para verem belas figuras. Isso estava reservado aos ricos. Não, eles queriam doutriná-los. A maior parte eram histórias bíblicas, que todos já conheciam de qualquer forma. Os livros ficavam nas igrejas, e a cada dia se virava uma página e se exibia uma figura diferente. (FUNKE, 2006, p. 42, 43)

Nesse excerto, depreende-se como a personagem possui conhecimento dos livros e de seu significado, sem, entretanto, em nenhum momento da história ter sido apresentada lendo ou demonstrada a relação efetiva dela com a leitura e com a construção do mundo narrativo. Desse modo, o que podemos afirmar é que a personagem leitora ama os livros como qualquer leitor assíduo, e que sua leitura é algo mais interno, ou seja, ela não lê em voz alta para as outras pessoas a escutarem como fazem as demais personagens. A forma de ler de Elinor se aproximaria a de Bastian, visto que o mundo narrativo que ela constrói não é compartilhado com os demais leitores.

Elinor, diferentemente de Bastian, não busca nos livros uma fuga da sua realidade: a personagem ama os livros pela oportunidade que eles lhe proporcionam de aprendizagem e diversão. Ela vive e aprende com as histórias que lê; contudo, como uma leitora experiente, ela não se prende a uma determinada história e a certas personagens, pois entende que, ao terminar um livro, as personagens, assim, como a história, continuaram a “viver”, e ela poderá voltar sempre que desejar, visto que as histórias não possuem um fim efetivo - algo que Bastian só compreenderá no fim de sua trajetória de leitura de “A História sem fim”.

Apesar de Elinor, do mesmo modo que Mo, ser uma grande conhecedora dos livros e ter entendimento de sua capacidade leitora, ela não deixa de perceber a magia que os livros possuem. Percebemos isso, principalmente, na fala de Mo à Meggie.

Quando você leva um livro numa viagem”, dissera Mo quando ela pôs o primeiro livro no baú, “acontece uma coisa estranha: o livro começa

a colecionar lembranças. Depois basta abri-lo, e você já está de novo no lugar onde o leu. Tudo volta, já nas primeiras palavras: as imagens, os cheiros, o sorvete que você tomou enquanto lia.... Acredite, os livros são como papel pega-moscas. Não existe nada melhor para guardar lembranças do que páginas impressas. (FUNKE, 2006, p. 22)

Para Mo, a magia dos livros não está no fato de ele conseguir trazer para a sua realidade imediata personagens e objetos de dentro das obras, mas sim no que eles proporcionam a quem lê. Os livros são mágicos para ele, porque são capazes não apenas de levar o leitor a outros mundos e culturas, mas também sobretudo por guardarem lembranças. Por essa razão, ele se aproxima muito de Elinor como personagem leitora, pois, para ela, os livros são encantadores pela capacidade que possuem de levar conhecimento e cultura para diferentes leitores em lugares distintos.

3.5.2. O universo em construção em *A História sem fim*

Bastian, ao contrário de Mo e Meggie, não compreende inicialmente os livros da mesma forma que essas duas personagens leitoras: o menino vê nos livros a oportunidade de sair da sua realidade. Para ele, ler é uma forma de suprir suas necessidades pessoais, o que demonstra que ele é um leitor ainda ingênuo. Sendo possível, percebemos que a enciclopédia de Bastian em relação ao conhecimento teórico, de mundo, e a forma como ele percebe seu papel como leitor estão em formação, visto que ele está aprendendo com os livros e com o mundo a sua volta.

Meggie busca nos livros um lugar que a faça sentir em casa e ao lado de Mo, onde ela se sente segura e confiante. Por esse motivo, algumas vezes a menina vai atrás de histórias que a confortem e a ajudem esquecer o lugar onde está e, principalmente, a falta que sente do seu pai. Contudo, mesmo que Meggie busque nos livros coragem e conforto para enfrentar seus problemas, ela não esquece sua realidade e o que a leitura significa, tanto que ela traz as personagens das narrativas para o seu mundo. O mundo imaginário, ou seja, o mundo narrativo criado pela menina, está calcado na sua realidade. Essa característica se opõe aos desejos evasivos de Bastian, que sonha em fugir da sua realidade e, por isso, o que mais deseja é um livro que não tenha fim.

Por esse motivo, no momento em que Bastian entra na livraria do Sr. Koreander o que mais lhe chama a atenção é o título da narrativa que o livreiro estava lendo, pois propõe uma história sem fim. Isso era justamente tudo o que ele desejava naquele momento: um livro que nunca acabasse cujas personagens da história nunca o abandonassem, já que se sentia extremamente só e necessitado de companhia e de um refúgio.

Levantou o livro e olhou-o por todos os lados. A capa era de seda cor de cobre e brilhava quando mudava o livro de posição. Folheando rapidamente o volume, observou que estava impresso em duas cores diferentes. Não parecia ter figuras, mas as letras que iniciavam os capítulos eram grandes e muito ornamentadas. Examinando melhor a capa, descobriu duas serpentes, uma clara e outra escura, que mordiam uma a cauda da outra, formando uma figura oval. Dentro dessa figura, em letras cuidadosamente traçadas, estava o título:

A História Sem Fim

As paixões humanas são misteriosas, e as das crianças não o são menos que a dos adultos [...] Ali estava uma coisa com a qual ele já havia sonhado muitas vezes, que tinha desejado muitas vezes desde que dele se apoderara aquela paixão secreta: uma história que nunca acabasse! O livro dos livros! (ENDE, 2010, p. 10-11)

Bastian deseja uma história sem fim, porque quer esquecer os problemas que vem enfrentando no seu cotidiano e, por meio das histórias dos livros que ele pode ler, ele consegue se proteger e fugir de sua realidade. Por isso, o mundo narrativo que Bastian constrói ao ler é uma fuga de seus problemas: um mundo no qual ele é amado, desejado e capaz de resolver todos os problemas criando histórias. Bastian projeta suas necessidades na construção de seu mundo narrativo, visto que necessita de um refúgio das angústias e aflições que o acometem.

Ao construir o mundo narrativo que a história exige, Bastian utiliza sua imaginação para se colocar dentro da história e, assim, conseguir ser a pessoa que sempre desejou ser na realidade. Por esse motivo, o menino coloca na construção do seu mundo narrativa tantos aspectos que desejava interiormente e, sobretudo, características que ele acreditava que só poderia ter em um mundo onde ele pudesse fazer tudo que imaginasse.

O mundo que Bastian constrói em sua leitura é mais voltado para seu interior: ele não faz com que outros leitores participem, visto que ele imagina e constrói esse mundo para ser diferente de tudo que ele vivia na sua realidade, com o objetivo não apenas de suprir suas necessidades emocionais, mas principalmente de fugir de um lugar do qual ele não se sentia parte. Assim,

muito do que Bastian faz em Fantasia reflete os seus desejos mais íntimos, e por isso ele acaba se tornando em muitos momentos egoísta e teimoso, pois ali era o único lugar onde ele realmente poderia fazer tudo que desejava sem interferência de outras pessoas. Por esse motivo, muitos dos “erros” que Bastian comete em Fantasia, sobretudo os relacionados ao seu comportamento egoísta e sua relutância de escutar os conselhos dados por Atreú, se justificam pelo fato de o menino se sentir extremamente confiante e autor de tudo que acontecia em Fantasia. O menino acaba negligenciando seu verdadeiro papel de leitor, esquecendo, essencialmente, que não se pode viver apenas de fantasia: é necessário aprendermos com nossa imaginação, não podemos viver somente no mundo imaginário dos livros.

Desse modo, nota-se que a construção do mundo narrativo de Bastian se diferencia muito da de Motimer e Meggie, já que este mundo está voltado totalmente ao íntimo e às necessidades do menino. No entanto, o fato de Bastian não compartilhar de seu mundo narrativo com outras pessoas não significa que sua leitura é inferior à das outras personagens, apenas que o processo de interação com as histórias se diferencia da vivida pelas demais. Podemos afirmar que Bastian se assemelha a um grande número de leitores, pois a maioria dos leitores que realmente dialogam e vivenciam as narrativas que leem, construindo o mundo narrativo que elas requisitam, não compartilham desse mundo narrativo com outros leitores. Da mesma forma que acontece com o mundo criado por Bastian, esses mundos narrativos e a interação com a obra estão mais voltadas para o íntimo e as necessidades de cada um.

Todavia, é importante ressaltar que o fato de Mo, Meggie e Darius levarem o seu mundo narrativo a outros leitores por meio de sua voz não implica que esses leitores tenham influência no mundo construído por Mo e Meggie. A maneira como as personagens de *Coração de tinta* constroem seus mundos narrativos significa que, a partir do que eles compartilham com seus ouvintes, eles iriam interagir e construir seus próprios mundos narrativos, visto que cada leitor possui uma enciclopédia única, que auxilia na construção e interação com esse mundo narrativo.

Outra questão relevante a ser analisada é o fato de Bastian não precisar do texto literário propriamente dito para conseguir compor o seu mundo

narrativo. O menino constrói as personagens e o mundo no qual habitam sem o auxílio do autor, utilizando muito mais a sua imaginação e capacidade criativa, sem se limitar apenas ao texto. Essa liberdade criativa de Bastian se diferencia bastante do que acontece com Meggie e Mo, que não conseguem construir o mundo de uma narrativa sem a ajuda do texto que o autor escreve.

-Mo, nunca saiu nada de uma história contada, não é? – Meggie perguntou preocupada em algum momento.
- Não – ele respondeu. – Para isso acontecer, é preciso de tinta de impressão e da cabeça de uma outra pessoa que tenha inventado a história. (FUNKE, 2006, p. 171)

Dessa citação, depreende-se a maneira como Meggie e Mo precisam da escrita do autor para conseguirem criar o mundo narrativo da obra, pois, só por meio da escrita do autor, eles conseguem retirar as personagens de suas histórias e fazer com que se insiram no mundo no qual as personagens leitoras vivem. Já Bastian, ao “entrar” em Fantasia, não possui mais o auxílio da escrita do autor para construir seu mundo narrativo. O mundo narrativo do menino está mais voltado para sua imaginação e seus anseios. Todavia, isso não significa que Bastian é um leitor melhor ou pior que Motimer e Meggie, apenas que ambos os protagonistas possuem formas alternativas de interagir com a narrativa e construir seus mundos narrativos.

3.5.3. Mundos fantásticos, mundos possíveis

Ao afirmarmos que Mo e Elinor percebem a magia dos livros e, sobretudo, a capacidade que eles têm de levar o leitor a outros mundos e culturas, não queremos dizer que as outras personagens leitoras descritas nas narrativas analisadas não percebiam os livros como elementos mágicos e encantadores capazes de transportar o leitor a outras realidades. Meggie e Bastian acreditam até mais na magia dos livros que os demais protagonistas, visto que eles realmente vivem as tramas que leem e se apegam às personagens. Contudo, são personagens que estão se formando como leitores, ou seja, estão desenvolvendo não apenas sua capacidade de ler, mas também suas enciclopédias. Elinor e Motimer são as personagens leitoras mais experientes que encontramos nas narrativas analisadas, não apenas pela

idade que eles possuem, mas também pela enciclopédia que apresentam, a qual auxilia na sua construção do mundo narrativo.

A partir das considerações anteriores, acreditamos ser relevante apresentar as relações estabelecidas entre mundo narrativo e enciclopédia do leitor de Eco. Segundo o teórico italiano o mundo narrativo está diretamente ligado à enciclopédia do leitor, pois o mundo narrativo elaborado pelo leitor “superpõe-se abundantemente ao mundo “real” da enciclopédia do leitor” (ECO, 2012, p. 111). Eco afirma que essa superposição é necessária não só por razões práticas, mas também, porque nenhum mundo narrativo poderia ser totalmente autônomo do mundo real, pois “não poderia delinear um estado de coisas *maximal e consistente*, estipulando-lhe *ex nihilo* todo o mobiliamento de indivíduos e propriedades” (ECO, 2012, p. 111). Nessa víeis, Eco afirma que naturalmente dizer que um mundo possível equivale a um texto (ou livro qualquer) não significa dizer que todo o texto fala de um mundo possível, visto que um autor, ao escrever um livro historicamente documentado sobre a descoberta da América, referindo-se ao fato histórico definido como fato “real”, não permitiria que o leitor construísse um mundo narrativo com esse texto, pois o leitor precisa ter conhecimento sobre o mundo “real” para compreender o que o texto apresenta (ECO, 2012, p. 109). No entanto, ao ler uma obra literária que não precisa ser fiel à realidade, como por exemplo uma narrativa que delinea um mundo fantástico, o leitor pode, juntamente com o texto, criar seu mundo narrativo:

ao contar a história do Chapeuzinho Vermelho, guarneço o meu mundo narrativo com limitado número de indivíduos (a menina, a mãe, a avó, o lobo, o caçador, duas cabanas, uma floresta, um fuzil, uma cesta) provido de um limitado número de propriedades. (ECO, 2012, p. 109)

Depreendemos dessa citação que alguns processos de atribuição de propriedades a indivíduos seguem as mesmas regras do mundo da experiência do leitor, como, por exemplo, o fato de a floresta do conto de fadas também ser constituída de árvores. Já outras atribuições de propriedade valem somente para aquele mundo: por exemplo, no conto de fadas da Chapeuzinho Vermelho os lobos têm a habilidade de falar, enquanto as avós e as netinhas conseguem sobreviver ao ingurgitamento por parte dos lobos (ECO, 2012, p. 109).

Nesse enfoque, o autor afirma que o texto nos remete, salvo indicações contrárias, à enciclopédia do leitor, a qual regula e define o mundo “real”, visto que “quando o leitor tiver de efetuar correções, como no caso do lobo, nos especificará que ele “fala”” (ECO, 2012, p. 111). Por isso, um mundo narrativo toma emprestadas propriedades de mundo “real”, e, para fazê-lo sem dispêndio de energias, põe em jogo indivíduos já reconhecíveis como tais, sem reconstruí-los propriedade por propriedade. O texto nos fornece os indivíduos mediante nomes comuns e próprios (ECO, 2012, p. 111). Assim, ao ler no conto de fadas de Chapeuzinho Vermelho que o lobo fala, o leitor é capaz de compreender que um lobo “real” não seria capaz de falar, mas, no mundo narrativo o qual ele está formulando junto ao texto que lê, é possível um lobo falar. Por isso, é possível percebemos que o mundo narrativo construído por um leitor procede muito da enciclopédia que cada leitor possui, pois é por meio dela que esse leitor constroi em seu mundo narrativo.

Em relação às personagens leitoras que destacamos aqui, notamos que os processos de construção de seus mundos narrativos e a maneira como tais mundos são construídos se diferenciam. Isso acontece não apenas por essas personagens serem dessemelhantes, mas essencialmente porque suas enciclopédias são constituídas por conhecimentos alternativos, o que possibilita que o processo criativo da formação e percepção do mundo narrativo seja oposto em cada uma das personagens.

A partir disso, compararemos o sistema de construção de mundo narrativo, principalmente, entre Bastian e Motimer, visto que são os protagonistas das narrativas analisadas. Abordaremos, também a construção de mundo narrativo elaborada por Meggie e Darius, pois também são personagens leitoras apresentadas nos textos. Não abordamos a construção do mundo narrativo de Elinor, porque, conforme mencionamos anteriormente, em nenhum momento da narrativa essa personagem foi apresentada lendo. Desse modo, não podemos afirmar de fato como Elinor constrói seu mundo narrativo quando lê uma obra.

Ao compararmos o sistema de construção de mundo narrativo entre Mo e Bastian, notamos que a alternância na construção do mundo narrativo das personagens se estabelece, essencialmente, porque a construção do mundo narrativo de Bastian é influenciada diretamente pelo que ele está passando na

sua vida. Destarte, o menino constrói um mundo narrativo no qual ele pode ser o herói e fazer tudo o que não se sente capaz de fazer na sua realidade. Depreendemos isso quando Bastian se coloca no lugar do herói da narrativa e, a partir disso, constrói o mundo narrativo da história que está lendo, “vivendo”, dessa maneira, todas as aventuras e perigos que o herói da narrativa poderia experimentar.

De maneira distinta, a construção do mundo da narrativa feita por Mo é mais voltada para a relação dele como leitor com as personagens e o contexto da narrativa que lê, visto que ele, ao ler uma história, traz as personagens e objetos para a sua realidade. Mo busca nos livros, portanto, uma forma de obter lazer, prazer, conhecimento, pois para ele os livros significam mais do que belas histórias contadas em papel, eles significam cultura, guardam muitos saberes e segredos, sem, também, deixar de ser mágicos, porque por meio deles se pode viajar e conhecer diferentes lugares, culturas e pessoas. A partir disso, entendemos que Mo, ao construir seu mundo narrativo, busca por interação com o texto, a fim de aprender e se divertir com a história que está lendo.

Já Meggie vai construir o mundo narrativo das histórias que lê de forma semelhante ao que foi descrito no que diz respeito à construção do mundo narrativo de Mo. Isso acontece porque, como afirmamos anteriormente, a personagem é diretamente influenciada por seu pai no modo de ler e perceber as histórias. Meggie, ao ler um livro, se envolve emocionalmente com a narrativa e com suas personagens, fator que influencia na construção do seu mundo narrativo, pois as obras que ela lê geralmente se assemelham com alguma situação que precisa enfrentar.

Ao construir seu mundo narrativo, Meggie leva para a história muito do que está vivendo no seu cotidiano, o que faz com que muitas das personagens que a menina retira dos livros estejam diretamente ligadas com algum sentimento dela. Percebemos como o mundo narrativo que Meggie constrói está tanto ligado à realidade que ela está vivendo, visto que ao ler uma história a menina retira as personagens do texto, quanto aos seus sentimentos.

Por isso entendemos que a construção do mundo narrativo de Meggie não se aproxima somente da influência que seu pai tem sobre seu modo de ler e perceber os livros, mas também se assemelha à de Bastian, pois, do mesmo

modo, como o protagonista de *A História sem fim*, o mundo narrativo de Meggie está muito ligado à sua vida interior. Isso ocorre, porque Meggie não busca nos livros somente conhecimento e cultura, mas também um lugar onde possa se sentir compreendida tanto em momentos tristes, como os que está enfrentando na aldeia de Capricórnio, quanto nos momentos felizes, os quais pode compartilhar com suas personagens favoritas. Com isso, notamos que Meggie, assim como Mo, busca um diálogo com o texto, de forma aprender, se divertir e se sentir acolhida ao construir seu mundo narrativo: trazer elementos do texto para sua realidade é uma forma de vivenciar e interagir com a história que está lendo.

Mesmo que Meggie seja uma leitora que ainda está em processo de aprendizagem, ela consegue interagir com o texto e construir seu mundo narrativo de forma exímia, ao contrário do outro leitor apresentado em *Coração de Tinta*, Darius. Darius, apesar de ser um leitor experiente e consciente do seu papel como leitor, apresenta alguns problemas ao construir o mundo narrativo que a obra exige. Esse déficit na construção do mundo narrativo do leitor está relacionado diretamente com o medo e pânico que ele sente ao ler um texto em voz alta. Isso justifica o porquê das personagens que o leitor retira das narrativas saírem com defeito, mostrando, assim, como o leitor não conseguiu construir de forma clara o mundo narrativo do texto que lê. Esse problema na construção do mundo narrativo de Darius ocorre, porque, do mesmo modo que no caso de Meggie e Motimer, a construção do mundo narrativo de Darius está diretamente ligada à sua realidade. Dessa maneira, ao construir o mundo narrativo da obra que tem em mãos, ele acaba levando toda a angústia e insegurança que sente para ela, o que afeta diretamente na construção desse mundo. Todavia, não podemos afirmar que ele não consegue construir esse mundo narrativo, pois, apesar de todos os defeitos apresentados, ele é capaz de retirar os personagens da história. E é nisso que a construção de mundo narrativo de Darius se baseia, pois, ao ler um livro, ele busca conhecimento e cultura, e amparo para os medos que possui, por essa razão, ao retirar as personagens dos livros e inseri-las em sua realidade, fica patente uma forma de vivenciar e dialogar com as obras que lê, do mesmo modo que Meggie e Mo fazem.

Por isso, ao compararmos Motimer, Meggie e Darius, notamos que as personagens que protagonizam *Coração de Tinta* possuem consciência de seu papel enquanto leitores, do mesmo modo que depreendem o real significado e importância dos livros, algo que Bastian ainda não possui, mas que, ao longo da narrativa, vai adquirindo. Assim, o entendimento de Bastian em relação à construção desse mundo narrativo difere da de Motimer e das outras personagens leitoras de *Coração de Tinta*, principalmente, no que se refere ao fim das histórias, assunto sobre o qual Mo, Meggie e Darius já pensam com bastante clareza:

As histórias nunca têm fim, Meggie, ele lhe dissera uma vez, embora os livros gostem de nos enganar a esse respeito. As histórias sempre continuam, não terminam com a última frase, assim como não começam com a primeira. (FUNKE, 2009, p. 52)

Mo tem, portanto, esclarecimento de que as histórias não possuem fim, pois ele consegue compreender que essas continuam a “viver” tanto dentro das obras literárias, quanto na enciclopédia e no imaginário de cada leitor, não tendo, portanto, um fim definitivo. Já que seu pai sempre ensinou sobre os livros e suas histórias, Meggie também compreende com clareza que as histórias não têm um fim, apesar de sua pouca idade. Essa clareza no entendimento é algo que Bastian só vai começar a ter no final da narrativa, posterior a sua leitura de “História sem fim”: o que demonstra um amadurecimento do leitor após o percurso de leitura feito no texto.

As diferenças apresentadas por essas personagens leitoras ao se relacionarem com o texto e, principalmente, construir o mundo dessas narrativas são essenciais para pensarmos a relação do leitor com o texto, pois cada personagem, ou seja, cada leitor, tem uma forma de pensar, dialogar, interpretar, construir o texto que está lendo. É exatamente isso que Mo e Bastian fazem nas suas leituras, cada um a seu modo, usando suas enciclopédias, conhecimentos de mundo e língua, para se relacionarem com suas narrativas, tornando-se os leitores dos textos que lhe são apresentados.

4. Conclusão

Ao longo do percurso deste estudo, procuramos analisar as representações do leitor implícito no texto literário tomando como orientação um conjunto de processos assumidos no ato da leitura pelo leitor, com aplicação em *A História sem fim* de Michael Ende e *Coração de Tinta* de Cornelia Funke. As teorias da Estética da Recepção e da Semiótica, em especial de Iser e de Eco, constituíram a base teórica, a qual contribuiu para o desenvolvimento da investigação proposta, alcançando, desse modo, nosso objetivo, o qual era perceber as diferentes formas de leitura e interação dos personagens leitores com os textos.

Para a realização desta pesquisa, foram percorridas vias que gradativamente iluminaram a existência das representações desses leitores inscritos na tessitura textual literária, permitindo-nos que compreendêssemos a relação de cada um com a narrativa e formas de interagir e preencher os espaços vazios do texto. Esses leitores personagens, por possuírem percepções e objetivos de leitura diferentes, obtiveram atualizações dos textos, com os quais tiveram contato, de forma diferenciada um do outro proporcionando-os experiência de leitura e interação com os textos de forma que contribui especificamente para a enciclopédia de cada personagem. Da mesma forma em relação a construção do mundo narrativo que cada protagonista edificou, projetando neles sua maneira de perceber o mundo literário. Bastian, Motimer, Meggie e Darius não apenas leram as fantásticas histórias que disponham em mãos, mas também as vivenciaram, pois “vivemos” os livros que temos a sorte de ler, fazendo com isso que o leitor se transforme após cada leitura, visto que todas as obras que lemos e vivenciamos fazem parte da enciclopédia de cada leitor, possibilitando aprendizado e transformação do leitor a cada leitura.

Conforme alega Eco, o texto quer ser uma experiência de transformação para o leitor, e é exatamente isso que acontece com os personagens leitores estudados no decorrer desse trabalho, pois eles se transformam posteriormente a suas leituras. Bastian mostra um amadurecimento significativo em relação a percepção aos livros e o que eles significam, assim

como suas ações em sua vida pessoal, se tornando mais maduro e seguro para enfrentar os problemas os que procurava evitar e fugir antes de experimentar toda a aventura e ensinamento que encontrou ao ler *A História sem fim*. Muito semelhante a Bastian, Meggie demonstra um amadurecimento e compreensão sobre seu papel como leitora e a relação dela com os livros. A personagem, apesar de já possuir um grande conhecimento sobre os livros e seus significados, não assumia seu papel como leitora, entretanto, após se deparar com inúmeras histórias e situações na aldeia de Capricórnio ela compreende de fato o significado da leitura e, principalmente, o que a leitura, e os livros, podem proporcionar ao leitor que realmente vivencia essas histórias.

Já, Motimer embora já possuísse um considerável conhecimento sobre os livros e seus significados, detêm mais entendimento sobre essa relação tão intrínseca entre obra e leitor, assim, tendo maior consciência do valor que a leitura possui não somente para quem lê, mas também para aqueles que a escutam. Em relação a Darius, apesar de possuir experiência de leitura, não consegue interagir com o texto literário e preencher seus espaços vazios, pois esse leitor possui déficits em sua leitura. Todavia, ele é um exímio leitor, visto que consegue compreender e interagir com o texto, mesmo que essa interação não ser, geralmente, como se espera de um leitor. Darius precisa se tornar mais confiante na sua leitura e, principalmente, acreditar na sua leitura e no seu papel como leitor para conseguir se relacionar com o texto literário, a fim de não cometer mais os mesmos déficits na leitura. No entanto, não podemos afirmar que esse personagem leitor não tenha se modificado após suas experiências relatadas em *Coração de Tinta*, pois mesmo ainda cometendo alguns problemas de leitura ele amadurece sua percepção de leitor e, essencialmente, sua interação com os livros. A admiração que Darius demonstrar ao ver Motimer ler o incentiva a buscar confiança em sua leitura e realmente acreditar que é capaz de buscar essa interação com o texto também.

Por conseguinte, o ato da recepção não se encontra apenas no momento da atualização do texto, mas também como um acontecimento no leitor, cuja enciclopédia é reorganizada a partir da experimentação da obra literária. Em suma, essa experiência estética vivenciada pelo leitor durante o contato com a obra literária, transforma o leitor à medida que ele produz uma leitura verticalizada do texto, ou seja, quando o leitor penetra as camadas mais

profundas da narrativa, interage e interpreta essa obra de forma complexa. Isso ocorre diversas vezes, com Bastian, Mo, Meggie e Darius em suas leituras, principalmente, quando o texto descreve que eles de fato estão em contato com os personagens das narrativas que estão lendo, como por exemplo, quando Bastian imita Atreú no sótão da escola e Mo, Meggie e Darius quando retiram objetos e personagens dos livros para Capricórnio.

Há, assim, uma desestabilização não apenas do leitor, que ao fechar o livro reflete sobre a totalidade da obra lida se modificando, mas também da própria obra, porque é mais uma leitura que lhe foi agregada e dialogará com as leituras já realizadas, abrindo novos sentidos para a obra. É esse movimento dialético entre texto e leitor, o qual a memória e as múltiplas interpretações/atualizações das estruturas textuais que estimula as atividades do leitor que tornam, definitivamente, esses personagens leitores diferentes, e com formas de leitura e representações alternadas.

No entanto, não é apenas o leitor que interage com o texto e é interpretado por ele, mas o autor também faz parte desse processo nas narrativas analisadas. O autor, assim, como leitor e de fundamental importância para que um texto literário ganhe “vida” e sentido, visto que ele é parte do texto. A interação entre autor-leitor é de fundamental importância para que a leitura desses textos seja bem-sucedida, ou seja, que ao ler esse texto o leitor consiga preencher todos os espaços em brancos, criar o mundo narrativo que a obra necessita. Produzindo, desse modo, significados para a sua leitura.

Todavia, essa comunicação de leitor com o texto depende do autor também, visto que o autor usa de sua imaginação e criatividade para gerar a base do texto que o leitor irá interagir na sua leitura. Desse modo, podemos afirmar que tanto o processo de criação de um texto literário com a leitura, e todos os processos que envolvem o ato de ler, estão interligados, visto que para uma obra literária ter sentido e significado autor-leitor precisam interagir, ou seja, um texto literário se estabelece nessa relação. Isso, porque é no processo de criação do autor juntamente com o processo de leitura do leitor que o texto ganha vida, por esse motivo a relação leitor-autor é de fundamental importância para que um texto se torne bem-sucedido.

Não há como afirmar, todavia, que o autor de fato influencie no processo de leitura do leitor ou que contribua para o leitor preencher os espaços vazios

do texto. Como também, não há como afirmarmos definitivamente até onde o leitor influencia no texto literário com o preenchimento dos espaços vazios, com a criação do mundo narrativo, com a sua enciclopédia. O que podemos de fato afirmar é que o texto literário se estabelece realmente como tal apenas nessa interação entre autor-leitor, pois como conseguimos perceber com os personagens leitores dessas narrativas em certos momentos os personagens buscam auxílio do autor para poder interagir, compreender a história de forma a conseguir vivenciá-la de forma mais complexas, ou até mesmo de mudar algo na história como Mo e Meggie queriam que Fenoglio fizesse. Contudo, o autor não pode ajuda-los, visto que a narrativa literária após ser escrita pelo autor tem uma “vida própria”; ela existe como texto literário o qual se renova e ganha outros sentidos e significados após cada leitura.

Referências bibliográficas

ARANTES, Helena. **Mídia impressa e leitor: uma leitura crítica e polissêmica**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Comunicação, da Área de Concentração em Comunicação Midiática, da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da UNESP/ Campus de Bauru. Disponível em: <<https://www.faac.unesp.br/Home/Pos-Graduacao/Comunicacao/DissertacoesDefendidas/helenagica.pdf>>. Acessado em 28/10/2014.

ARALDO, Adriana Falcato Almeida. **Sobre voltas e abandonos. Literatura/infantil juvenil reprodução e renovação de valores sociais**. Dissertação apresentada ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2011. Disponível em: <file:///C:/Users/Tete/Downloads/2011AdrianaFalcatoAlmeidaAraldoVRev.pdf> Acessado em 15/05/2015.

BARKER, Clive. Cornelia Funke. In: **TIME**, Revista on-line. Disponível em: <http://content.time.com/time/specials/packages/article/0,28804,1972656_1972696_1973413,00.html> Acessado em 09/02/2015.

BORGES JÚNIOR, José Davi. **A literatura para crianças e jovens nas veredas do cinema: Uma análise sobre o percurso do leitor em A História sem fim**. Universidade de São Paulo, 2010. Disponível em: <<http://www.cultura.al.gov.br/politicas-e-aco/es/sistema-estadual-de-bibliotecas-publicas/leituras-recomendadas/O%20leitor%20nas%20veredas%20do%20cinema.pdf>> Acessado em 14/02/2015.

Buch Markt. Das Ideenmagazin für den Buchhandel. Revista on-line. Disponível em <<http://www.buchmarkt.de/content/13855--drachenreiter-von-cornelia-funke-in-den-usa-auf-platz-1-der-new-york-times-bestseller-liste.htm?hilite=SZ>> . Acessado em 08/01/2015.

CANDIDO, Antonio. **A Literatura e a Formação do Homem**. In: *Textos de Intervenção*. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2002, Cap. 06.

CAVALLO, Guglielmo; CHARTIER, Roger. **História da Leitura no Mundo Ocidental**. V.1. Trad. de F. M. L. Moreto, G. M. Machado e J. A. de M. Soares. São Paulo: Ática, 1998.

CHARTIER, Roger. **À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietude**. Tradução de Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002, p. 255- 271.

CINE PIPOCA CULT. **A História sem fim**. Disponível em: <http://www.cinepipocacult.com.br/2014/08/a-historia-sem-fim.html> . Acessado em 22/07/2015.

COELHO, Nelly Novaes. **Panorama Histórico da Literatura Infante/Juvenil. Das Origens Indo- Européias ao Brasil Contemporâneos.** São Paulo: Ática S.A, 1991.

CORSO, Diana. L; CORSO, Márcio. **A psicanálise na terra do Nunca: ensaios sobre fantasia.** Porto Alegre: Penso, 2011.

DÉA, Marcia. L. F. **Representações do Leitor Implícito no processo de leitura em textos dramáticos: O Berço do Herói, de Dias Gomes e o Livro de Jó, do grupo Vertigem.** Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em Estudos Literários, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes na Universidade Federal do Paraná. Disponível em: <<http://dspace.c3sl.ufpr.br/dspace/bitstream/handle/1884/4256/mestrado%20marcia.pdf?sequence=1>> Acessado em 10/12/2014.

DEIBLER, Julia. **Das Phänomen der All-Age-Literatur.** Tese apresentada a Faculdade da Ciência da Informação. Disponível em <<http://www.opus4.kobv.de/opus4-fhpotsdam/files/155/11018.pdf>> Acessado em 18/02/2015.

ECO, Umberto. **Lector in fabula.** A cooperação interpretativa nos textos narrativos. Trad. de A. Cancian. 2ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2012.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção.** Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ENDE, Michael. **História sem fim.** Tradução de Maria do Carmo Cary; revisão e texto final João Azenha Júnior. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

ENDE, Michael. Michael Ende. Disponível em <www.michaelende.de> Acessado em 18/02/2015.

EWERS, Hans-Heino. **Literatur für Kinder und Jugendliche.** Eine Einführung Paderborn: Wilhelm Fink, 2012.

FUNKE, Cornelia. **Coração de Tinta.** Tradução de Sonali Bertuol. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

FUNKE, Cornelia. Die Welt der Cornelia Funke. Disponível em: <<http://www.corneliafunke.com/>> Acessado em 09/01/2015.

FUNKE, Cornelia. Mein gefühltes Alter ist zehn. Entrevista com Cornelia Funke. In: **Spiegel Online**, 2008. Disponível em: <<http://www.spiegel.de/spiegel/a-595093.html>> Acessado em 08/01/2015.

HASENZAHN, Kersten. **Spannung zwischen Realität und Fiktion: Die Rolle des Autors in Cornelia Funkes Roman Tintenherz.** Dissertação de Mestrado apresentada para a Universidade Waterloo, 2011. Disponível em: <https://uwspace.uwaterloo.ca/bitstream/handle/10012/6126/Hasenzahl_Kerstin.pdf?sequence=1>. Acessado em 28/09/2015.

HEIDKAMP, Konrad. Ich liebe es, wenn meine Leser flüsten. Eine Reise nach Los Angeles zu Cornelia Funke, der berühmtesten deutschen Schriftstellerin und Kinderbuchautorin. In: **Zeit**, 38, 2005. Disponível em <http://www.zeit.de/2005/38/S_55_Funke/komplettansicht> Acessado em 09/01/2015.

HOLÁ, Leona. **Metaphorik und Idiomatik in der gegenwärtigen deutschsprachigen Kinderliteratur**. Dissertação apresentada ao curso de Filosofia da faculdade de MASARYKOVA UNIVERZITA v BRNĚ, 2010. Disponível em: <http://is.muni.cz/th/180446/ff_m/diplomka_-_konecna_verze.pdf> Acessado em 19/02/2015.

ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor. In: LIMA, L. C. (Sel., Trad., Intr.). **A literatura e o leitor. Textos de Estética da recepção**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 83-132.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético**. Vol. 1. Tradução de Johanne Kretschmer. SP: Ed. 34. 1996.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético**. Vol. 2. Tradução de Johannes Kretschmer. SP: Ed. 34, 1999.

JOUBE, Vincent. **A leitura**. Trad. de B. Hervot. São Paulo: Editora Unesp, 2002.

Kinderundjugendmedien Disponível em <<http://www.kinderundjugendmedien.de/index.php/autoren/554-ende-michael>> Acessado em 10/03/2015.

KOBS, Verônica. A metaficção e seus paradoxos: Da desconstrução à reconstrução do mundo real/ficcional e das convenções literárias. In: **Revista Scripta**, 4, Uniandrade, 2006, p. 27-44. Disponível em: <http://www.uniandrade.br/pdf/Revista_Scripta_2006.pdf> Acessado em 18/02/2015.

KÜMMERLING-MEIBAUER, Bettina. **Kinder – und Jugendliteratur**. Eine Einführung. WBG (Wissenschaftliche Buchgesellschaft), 2012.

MANGUEL, Alberto. **Uma História da Leitura**. Trad. de P. M. Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

Michael Ende Intermedial. Disponível em <<http://www.ende.phil-fak.uni-duesseldorf.de/adaptionen.htm>> Acessado em 10/03/2015.

PACCOLA, Rivaldo. **Cinema e imaginário em A história sem fim**. Bauru, SP: Edusc, 2006.

Papo de Cinema. **Coração de Tinta**. Disponível em: <<http://www.papodecinema.com.br/filmes/coracao-de-tinta>> . Acessado em 21/07/2015.

RIBEIRO, Valdir. **Recepção Literária: a interação entre o texto literário e o leitor**. Dissertação apresentada ao curso de Pós- Graduação em Comunicação, Linguagens e Cultura na Universidade da Amazônia. Disponível em:

<<http://www.unama.br/mestrado/comunicacao/attachments/article/56/Recep%C3%A7%C3%A3o%20Liter%C3%A1ria;%20A%20Intera%C3%A7%C3%A3o%20entre%20o%20Texto%20Liter%C3%A1rio%20e%20o%20Leitor.pdf>> Acesso em 13/12/2014.

SANTOS, Adriana. **Intertextualidade em tradução: no romance infanto-juvenil Tintenherz**. Dissertação apresentada ao curso de Pós- Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina. 2009.

Disponível em: <<http://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/92988>> Acesso em 10/01/2015.

SEIBERT, Ernst. **Themen, Stoffe und Motive in der Literatur für Kinder und Jugendliche**. Wien: Facultas, 2008.

SCHUR, Barbara. **Das Buch im Buch. Untersuchungen zu einem Motiv in der gegenwärtigen literarischen Kommunikation**. Dissertação apresentada na Faculdade de Artes de Göttingen. 2011. Disponível em: <<https://ediss.uni-goettingen.de/handle/11858/00-1735-0000-0006-AEDD-5>> Acessado em 19/02/2015.

SPIEGEL ONLINE KULTUR. **“Tintenherz” Verfilmung: Fauler Zauber mit Frau Funke**. Disponível em: <http://www.spiegel.de/kultur/kino/tintenherz-verfilmung-fauler-zauber-mit-frau-funke-a-595610.html> . Acessado em 21/07/2015.

Zeichentrickserien Revista on-line. Disponível em <<http://www.zeichentrickserien.de/wunschpu.htm>> Acessado em 10/03/2015.

Zeit Online. **Erzählen für alle**. Entrevista com Cornelia Funke. Disponível em www.zeit.de . Acessado em 21/07/ 2015.

ZILBERMAN, Regina. **Estética da Recepção e História da Leitura**. São Paulo: Ática., 1989.

ZILM, Kerstin. Inspiration im digitalen Zeitalter. Entrevista com Cornelia Funke. In: **Deutschlandfunk**. 2015. Disponível em:

<http://www.deutschlandfunk.de/cornelia-funke-spark-ausstellung-in-los-angeles-inspiration.807.de.html?dram:article_id=312192> Acessado em 13/03/2015.